

**ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ**

**ՈՒՍՈՒՄՆԱԾԵԹՈՂՎԿԱՆ
ԱԾԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ**

ՊՐԱԿ 4/2007

ՈՒՍՈՒՄՆԱԾԵԹՈՂՎԿԱՆ ԱԾԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ ՊՐԱԿ 4/2007

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՍԻՏԱՄԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. КОМИТАСА

ՈՒՍՈՒՄՆԱԾՄՑՈՂԱԿԱՆ ԱԾԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱՅԻՆ
ՊՐԱՎ 4

СБОРНИК
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ
ВЫПУСК 4

«ԵՊԿ հրատարակչություն»
“Издательство ЕГК”
ԵՐԵՎԱՆ ԵՐԵՎԱՆ
2007

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.3
ՈՒ - 794

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՍԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ՀԱՍՏԱՏՎԱԾ Է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդում

Խմբագրական խորհուրդ՝
նախագահ՝ Ս.Գ.Սարաջյան, Հ.Հ.Սմբատյան, Է.Զ.Թաղիսյան,
Դ.Գ.Ղազարյան, Ի.Մ.Յափրյան, Ի.Գ.Տիգրանովա, Ս.Վ.Կողոսարյան

Գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ՝ Ա.Շ.Գորգենով, Է.Ս.Գասպարյան,
Ս.Ա.Գյուլբուղյան, Ս.Վ.Կողոսարյան, Ս.Ա.Քերթերյան, Կ.Խ.Թովչյան ար-
վետագիտության թեկնածուներ, մանկավարժական գիտությունների դրկ-
տոր Յ.Վ.Յուղամանյան, պրոֆեսորներ Ի.Լ.Զորլոսովա, Ա.Գ.Մուրադյան,
Ն.Ե.Գալստյան, Ա.Ա.Նիկոյան, դոցենտ Վ.Խ.Թովմանյան:

Հիմնադիրներ՝ ռեկտոր, պրոֆեսոր Ս.Գ.Սարաջյան,
«ԵՊԿ հրատարակչության» տնօրեն, երաժշտագետ Գ.Կ.Շագրյան
Կազմեցին և խմբագրեցին՝ Գ.Կ.Շագրյան, Գ.Ս.Սարաջյան
Խմբագիրներ՝ Ս.Մ.Ազնաւորյան, Հ.Ն.Մուրադյան, Վ.Խ.Թովմանյան,
Վ.Հ.Քրուտյան
Նոտային շարվածք՝ Ա.Վ.Գևորգյան
Գեղարվեստական խմբագիր, համակարգչային շարվածք և
սրբագրում՝ Ս.Ս.Ղուկասյան

ՈՒ-794 ՈՒՍՈՒՄՆԱԾՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱՑՈՒ,
ՊՐԱԿ 4. - Եր.: «ԵՊԿ հրատարակչություն», 2007.- 276 էջ:

Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուն նախատեսված է
երաժշտական բուհների դասախոսների համար: Այն նպատակ ունի ծանո-
քացնելու ուսումնական գործընթացի անհրաժեշտ մեթոդների հետ:

ԳՄԴ 85.3

ISBN 978-9939-802-01-5

© «ԵՊԿ հրատարակչություն», 2007
© “Издательство ЕГК”, 2007
© “YSC Publishing House”, 2007

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՂԱՇԽԱՍՈՒՐԻ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Костандян Изабелла Эдуардовна
преподаватель ЕГК им. Комитаса

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

Современная методика работы над фортепианной техникой формировалась в результате длительного исторического развития. В процессе ее развития перед пианистами вставали новые проблемы, поскольку более сложной становилась фортепианская фактура.

Старые технические “методы” столкнулись с неразрешимыми проблемами и в результате исследований теоретики пианизма приходили к заключению, что упражнения для решения технических задач являются не механическими, а психическими, точнее – психофизическими процессами. Техника – понятие неизмеримо широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Это средство, которое помогает и служит для образования художественных образов.

Ученик, извлекая первые в своей жизни звуки на фортепиано, должен сидеть на правильной высоте, глубине и на оптимальном расстоянии от инструмента. При низкой посадке он чаще всего работает без активной мышечной помощи и этого нужно всячески избегать, особенно в начальном периоде обучения. Правильная посадка – наиболее важная задача в педагогике. Она важна и потому, что от нее зависит легкое перемещение центра тяжести тела в процессе игры (приближение и удаление корпуса в связи с характером технических пассажей). Однако кроме посадки, к фундаментам

развития техники можно отнести и такие общеизвестные понятия, как большая рука, длинные пальцы. На наш взгляд, отклонение физических данных в ту или иную сторону может создать определенные трудности. Безусловно, технические возможности связаны с физическими и физиологическими качествами рук. Свобода рук также лежит в основе технического мастерства. Предпосылкой свободы игры является уверенность. Ученика, по природе скованного, неуверенного в себе, трудно научить свободно владеть фортепиано, даже если научить его разным техническим приемам. Развитие техники часто ограничивается свободой и уверенностью. Рука должна быть свободной и собранной. Эту задачу, а именно, правильно ставить руку и правильно поднимать ее при игре, нужно ставить с самых первых шагов обучения.

Каждый крупный пианист обладает индивидуальной техникой, именно такой, которая больше всего нужна ему для выражения его собственных творческих устремлений. Сравним стихийно–неистовую и возвышенно–утонченную технику С.Рихтера с филигранно рассчитанной, виртуозно блестящей техникой Г.Гинзбурга, вспомним также изысканно–благородную законченность исполнения у А.Микеланджели.

Что же служит фундаментом техники пианиста? Это воспитание ощущения контакта с клавиатурой, иначе говоря, осознанное прикосновение к клавишам. Учащиеся должны научиться сочетать активный удар пальцев с пианистически свободной рукой на клавиатуре. Очень важно также слуховое внимание играющего, оно никогда не должно быть выключено, даже при исполнении упражнений для выработки контакта с клавиатурой. Однако утомлять слух также неправильно. Н.К.Метнер писал:

1. "Слух, утомленный упражнениями, становится неспособным к контролю, к воображению. Раз он

раздражен, то вся игра становится раздраженной, неровной, неточной.

2. При утомлении браться только за медленные, певучие пьесы, на которые всегда не хватает времени.

3. Утомленный слух также, как и утомленные пальцы, не может контролировать звук.

4. Нельзя утомлять свой слух и руки однообразными движениями, звуками (туше), особенно *forte*. Необходимо постоянно менять звук, туже, приемы" (1.C.18–19).

Если подытожить указание Метнера, то можно сделать вывод, что утомление слуха отражается на всей технической стороне исполнения. Для примера возьмем этюд К.Черни оп.740 # 3.

Presto veloce



1-е упражнение рекомендуется играть медленно, отдельными руками. Задача в том, что до нажатия клавиши палец соприкасается с ней, кисть опущена, плечо свободно висит. Взятие звука производится путем энергичного, короткого толчка всей руки от плечевого сустава. Можно играть *legato*, потом *non legato*.

2-е упражнение (тот же этюд): играются несколько нот и пассаж опять отдельными руками, темп при этом можно сдвинуть. Суть в том, что группа нот или пассаж играется единственным движением руки. Опора не на каждый палец, а на всю группу суммарно. Пальцы при этом играют также, как и в первом упражнении, без подъема. Опора руки на пальцы значительна, хотя и меньше, чем в первом упражнении, звук мягче, а *legato* становится длиннее.

3-е упражнение исполняется на одном движении руки. Отличие заключается в степени погружения руки в клавиатуру. Чем быстрее темп, тем меньше вес руки и в

этом темпе пальцы приобретают видимую самостоятельность движения. В каждой группе нот необходимо найти интонационный динамический центр, который, соответственно, является и центром физического нажима.

Известно, что мнение о развитии техники исполнителя в отрыве от настоящей музыки ошибочно. Музыкальный образ не может быть оформлен, достигнут без ощущения времени. В связи с этим, нельзя не упомянуть имя великого пианиста, педагога Л.Годовского. Он слыл “волшебником техники” (2.С.25). Его уроки отнюдь не были насыщены различными методами преодоления технических трудностей, он был “учителем музыки” в полном смысле этого слова. Всем известно, что ученик с достаточно низким интеллектом, воображением, темпераментом с большим трудом воспринимает работу над художественным образом и педагогу трудно добиться от него захватывающего, зажигательного исполнения, даже если у него получаются все технические места. “Все технические приемы рождаются из поисков того или иного звукового образа... Величайшую ошибку совершают тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения”, – писал К.Игумнов (3.С.378). А.Рубинштейн говорил: “Все умеют играть, а мало кто умеет исполнять” (2.С.33). Задача заключается в приобретении навыка контакта кончиков пальца с клавишами. Очень полезно для этого играть аккордами. Во-первых, кисть низко опустить, взять аккорд энергичным толчком, при этом кисть идет вверх. Во-вторых, аккорд берется сверху, без подготовки, но ощущение погружения руки в клавиатуру оставить. Необходимо придерживаться некоторых принципов в развитии пальцев:

- 1) контролировать движение пальца, стараться не прибегать к побочным движениям руки;
- 2) избегать повторных подъемов пальцев;
- 3) точный подъем пальца перед игрой и точная его

направленность на клавиатуру;

4) предметом особой заботы должен стать первый палец. Несамостоятельность его происходит из-за тяжеловесности. Для того, чтобы он заиграл, нужно играть именно им, не заменяя его работу действием других мышц.

К.Н.Игумнов считал, что “первый палец – это рычаг, при помощи которого движется, перемещается рука”. Как правило, он должен находиться в высоком положении и должен касаться клавиш лишь боковой стороной.

Итак, контакт с клавиатурой в сочетании с активным и точным пальцевым ударом является фундаментом фортепианной техники. ”Техника, – говорил К.Н.Игумнов, – это не манерность и не внешняя виртуозность, это прежде всего скромность и простота, не техника определяет звуковое представление, а наоборот” (З.С.378).

Рассмотрим еще один важный раздел работы над техникой – умственный процесс (имеем в виду острый умственный контроль головы и ушей), а затем физический. Механическое занятие пальцев остается тупым и бесцельным, если при этом в первую очередь не участвует мысль. Следует контролировать себя во всем, не позволять небрежной игры, методично учить место, которое не получается, вслушиваясь в кажду ноту, стараться учить все пассажи, не обходить легкие места. Существует выражение: “когда дремлет мозг, дремлет и ухо”.

Говоря о технических задачах, нельзя обойти гаммы и этюды. Проигрывая гаммы, нужно следить за ровностью звука в каждой руке порознь. Поэтому играть сразу двумя руками ошибочно, ибо одна рука может перекрыть неровность воспроизведения другой. Исполнитель должен очень требовательно относиться к ровности звука. Внимание нужно переключить на подкладывание 1-го пальца, перенося руки вправо и влево. Играя арпеджио следить за гибкостью и равномерностью движения. В

отношении этюдов музыкальные задачи те же. Они касаются качества звука – ровности звучания, тембра, темпа. Ровность звучания означает равномерность чередования звуков, имеется в виду также динамическая ровность, т.е. равномерное *crescendo* и *diminuendo*. Допустим, учащийся выучил текст и стремится к быстрому темпу. Понятно, что важнейшим требованием при этом является знание темпа и ощущение энергии движения. Всегда нужно стремиться к настоящему темпу. Но, как часто бывает, технические трудности всплывают именно в быстром темпе. Это происходит из-за неумения слушать себя. Здесь техническая работа заключается в следующем: услышать ошибку, осознать ее и исправить. Играя в быстрых темпах, не перегружать слух силой звука. Упражняться в двойных темпах – т.е. медленно и вдвое быстрее. Особенно трудно услышать небольшие неровности в пассажах аккомпанемента. Игумнов говорил, что работа пианиста – это “процесс бесконечного вслушивания”. Следует заметить, что в этюдах К.Черни, Клементи, М.Мошковского имеется определенная музыкальная индивидуальность. У Черни, например, в этюде (оп.740 #31) звучание мелодичное, *legato*. У



Клементи, в этюде # 13 предполагается звучание *forte*, играть почти *marcato*. В легких пассажах необходимо поменьше поднимать пальцы. Нужно давать им



передышку. Эти тембровые задачи лучше осуществить, играя округленными, активными пальцами.

Таковы музыкальные требования, которые необходимо ставить в процессе работы над инструктивным материалом.

Перейдем к произведениям классического типа в быстром темпе. Способы занятий и игры здесь подвергаются существенным изменениям. К быстрому темпу нужно подходить постепенно. Если в медленном темпе наше сознание руководит каждым звуком, то в быстром темпе оно воспринимает и управляет большими кусками. Именно в это время нужно позаботиться об экономичности в движениях пальцев, выявить трудные места и помочь пальцам легким нажимом руки. Надо отметить, что у классиков участие руки в игре имеет большое вспомогательное значение. Но у романтиков и композиторов XX века, наряду с действием пальцев, неизмеримо возрастает роль кисти, предплечья и плеча. Движения рук гораздо разнообразнее пальцевых движений и поэтому гораздо труднее дается работа над ними. Преодолеть эту трудность помогает так называемая позиционная игра, основанная на мышлении по позициям. Признаком позиции является несменяемое положение первого пальца. Намного удобнее и легче сыграть арпеджио, мысленно разбив его на 3 простых позиции, соединяя их посредством мягкого полулегатного соскальзывания с позиции на позицию. При этом снимается вихляние кисти и локтя, подкладывание первого пальца заменяется его перекладыванием. Нетрудно заметить, что позиционный способ игры, а в дальнейшем смена нескольких позиций единым движением руки является развитием принципа свободной весовой игры. При позиционной игре большое значение имеет взятие последнего звука перед сменой позиции. Он берется легким самостоятельным движением пальца,

нажим руки при этом на последнюю клавишу вреден. Однако надо заметить, что в некоторых произведениях исполнение позиционным способом противоречит художественной цели. Например, в мазурке Ф.Шопена Н–

Moderato

Ф.Шопен. Мазурка op. 50 N 3

Piano

ff * ff * ff * simile

dur наилучшая артикуляция для исполнения этой фразы – *legato*. Здесь никак не обойтись без дотягивания четвертого, третьего и первого пальцев. Поэтому приучаться к навыку дотягивания нужно во время игры гамм и арпеджио.

Другой, не менее важной стороной овладения сложной фактурой является метод технической фразировки или группировки, открытие этого понятия обычно связывают с именем Ф.Бузони. Техническая фразировка – это следующая, более высокая по сравнению с позицией ступень технического мышления. Очень важно правильно фразировать и группировать звуки пассажа, откуда и с какого звука мыслить начало и конец построения. Рекомендуется начать заниматься с того пальца, который подводит, далее с предыдущего или с других пальцев. По

этому поводу Г.Коган следующим образом конкретизирует способы технической группировки:

1–й – резкая смена позиций;

2–й – смена направления, смена плавности движений.

Метод технической фразировки в конечном итоге помогает в организации целесообразных действий руки, и поиск правильных позиций и положений должен входить в повседневную работу.

Далее еще одно немаловажное требование – нужно сознательно выбирать аппликатуру. Путеводной нитью для ее выбора могут служить принципы, сформулированные Г.Нейгаузом. Он считает лучшей ту аппликатуру, "которая позволяет нам более верно передать данную мелодическую линию и наиболее точно согласовать с ее смыслом" (4.C.152). В быстрых темпах нужно избегать частого употребления одного и того же пальца. В экспромте Ф.Шопена As–dur в аккомпанементе (в басах) берется пятый палец, однако на черных клавишах данный



палец употребляется неохотно, так–как учащиеся боятся не попасть на нужную клавишу, а на самом деле наоборот, можно без ошибки сыграть, если ставить палец поперек черной клавиши.

У Дебюсси и Равеля часто встречается положение, где обе руки играют в одной октаве одна над другой и удобная аппликатура определяется в зависимости от движения голосов. У С.Рахманинова, например, очень характерно

при перекрестном положении рук не играть первым пальцем, потому что он не может так далеко вытянуться, как более длинные второй и третий. Участие первого пальца требует в этом положении рук очень неудобного, напряженного поворота кисти, что крайне нежелательно.

Вообще, роль первого пальца велика. Проблем не возникает при игре трелей первым пальцем, но если играть с подкладыванием и перекладыванием его, то встает проблема гибкости руки. Г.Нейгауз рекомендовал играть трели только пальцами при абсолютно спокойной руке. Начать заниматься от *pp* до *f*, а также начиная в медленном темпе и постепенно доводить до быстрого, и играть трель разными пальцами. Проблема гибкости особенно важна для тех, у кого рука маленькая и, естественно, с маленькой растяжкой: им приходится прибегать к движениям кисти, плеча. Но самое сложное для них – достичь свободы в аккордовой технике. Рассмотрим еще один немаловажный фактор утомляемости руки. Можно назвать несколько причин:

- 1) неэкономная игра, т.е. расходование мышечной энергии в быстром темпе не отличается от расходования энергии в медленном темпе;
- 2) попытка преодолеть встречающиеся фактурные трудности зажатой рукой. Опыт показывает, что наши руки “попадают” на нужные клавиши гораздо точнее и лучше именно в свободном положении. Нужно “обострить” кончики пальцев и контролировать свои мышечные ощущения. При скачках, как советовал Г.Нейгауз, нужно помнить о свободе рук, зоркости и экономности движения (2. С.157);
- 3) причина утомляемости – неумение справиться с фактурными трудностями. Например, аккордовая техника. Здесь важна полнейшая одновременность звучания всех нот в аккорде. Именно здесь нужно умело напрягать и освобождать руку. Вслушиваться в аккорды, вести

музыкальную линию и не терять чувство пятого пальца (2.С.154). Это касается не только аккордов, но и октав. Они трудно даются тем, у кого маленькая рука. Здесь есть опасность зажатия кисти. Нужно научиться отдыхать во время игры. Г.Нейгауз советует играть октавы медленно, экономить движения руки, отступить от нужной силы звука, но при этом увеличить внимание и думать о точности, чтобы все получилось без напряжения (2.С.146). Уже потом постепенно прибавить темп. И при этом кисть нужно держать пониже. Рекомендуется учить октавы, играя только пятым пальцем, а первый держать на нужном расстоянии. Нет хороших аккордов, хороших октав без “острых” кончиков пальцев. Нужно суметь все элементы техники, о чем шла речь выше (развитие пальцев, умение пользоваться весом руки, овладение пассажей, нахождение “центров тяжести”) собрать воедино.

Техническое мастерство – только средство, но средство необходимое. Художественные образы и цели не могут оформиться без технической подготовки. Одно без другого не может существовать. Техническое мастерство охватывает все стороны исполнительского мастерства.

Примечания:

1. Метнер.Н.К., Повседневная работа пианиста и композитора., М.: Музыка.,1979.
2. Нейгауз Г., Об искусстве фортепианной игры., М.: Госмузиздат., 1961.
3. Мильштейн Я., К.Н.Игумнов., М.:Музыка, 1975г.
4. Апоян Ш.А., Золотова И.Л., Из истории фортепианной педагогики и исполнительского искусства XX века., Ер.: Комитас.,1998.

Асратян Анеля Вачеевна
преподаватель ЕГК им. Комитаса.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНФОРМАТИКА КАК УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗАХ

Tot, кто владеет информацией, тот владеет миром
Уинстон Черчилль

Вторая половина XX века и начало XXI ознаменованы бурным развитием информационных технологий и в наши дни информация стала доминирующим фактором во всех областях человеческой деятельности, включая музыкальное творчество. Требования начала XXI века сводятся уже не просто к компьютерной грамотности музыканта, а к формированию его информационной культуры. Одним из главных направлений в сфере музыкальной педагогики становится преподавание музыкальной информатики, имеющее цель – овладение студентами музыкально-компьютерными технологиями и соответствующими интернет-ресурсами. Их освоение необходимо, в первую очередь, для профессиональной подготовки музыкантов. Кроме того, музыкальная информатика имеет в своем багаже обширную базу данных и программных продуктов, содержащих необходимый справочный материал. Везде, где есть компьютер, существует масса выигрышных моментов, поскольку компьютер берет на себя рутинную работу, оставляя человеку простор для творческого самовыражения, и музыкальная деятельность не является исключением.

Внедрение новых технологий в сферу музыкального образования стимулирует поиск прогрессивных методик и форм организации занятий музыкой со студентами при

условии сохранения наиболее ценного опыта традиционных методов работы.

Отвечая велениям времени, во многих музыкальных высших учебных заведениях во всем мире, в том числе и в странах бывшего СССР, начиная с 1980–90-х годов были открыты кафедры, вычислительные центры и экспериментальные лаборатории музыкальной информатики (1–5). Здесь следует отметить, в первую очередь, Вычислительный центр Московской государственной консерватории (руководитель, кандидат технических наук А.В.Харuto, занимающийся проблемами компьютерного анализа звука в музыковедческих исследованиях и написавший учебное пособие по музыкальной информатике, (1). Ростовскую государственную консерваторию, где работает большой энтузиаст внедрения компьютерных технологий в музыкальное образование, профессор кафедры теории музыки Г.Р.Тараева. Еще в 1972 году именно в Ростове–на–Дону проходил симпозиум “Точные методы и музыкальное искусство”, а в 2001 году – научно–практическая школа “Информационные технологии в музыкальном творчестве и педагогике”, материалы которой собраны в сборнике “Музыка в информационном мире” (2.). Приведу одну цитату из Предисловия: “И в какой–то момент стало ясно, что надо интенсивно догонять уходящий стремительно вперед мир информационных технологий в музыке ... учить студентов не просто использовать компьютер вместо пишущей машинки ..., но сочинять (и анализировать. – А.А.) музыку, осваивать нотные и звуковые редакторы с учетом широчайших возможностей информационных технологий». В Российской академии музыки имени Гнесиных кафедрой компьютерной музыки, акустики и информатики заведует профессор В.С. Ульянич, объектом внимания которого являются, в частности, проблемы музыкальной композиции с использованием компьютерных технологий

(3.). Здесь развиваются несколько направлений: алгоритмическая, стохастическая, интерактивная композиция, техника открытого пейзажа и др.

Нельзя не сказать о новосибирской исследовательской лаборатории NTONYX, которую возглавляет доцент кафедры компьютеризации Новосибирской консерватории, директор MIDI-технологий в России и член конкурсной комиссии в “The MIDI Studio Consortium” (Canada) А.А. Устинов (4). В этой лаборатории выполнены впечатляющие исследования в области компьютерного анализа и моделирования музыкального звука и текста, там же созданы мощные программные продукты Style Enhancer (SE NTONYX). Опыт, накопленный в высших музыкальных учебных заведениях Российской Федерации, позволил разработать и создать Государственный образовательный стандарт высшего музыкального профессионального образования РФ по дисциплине “Музыкальная информатика” (5.) (Номер государственной регистрации 592 иск/сп, утвержденный 22.04.2003). Такое же интенсивное развитие получили компьютерные технологии в музыкальном образовании в Беларуссии, Казахстане и в других странах СНГ.

После приведенного небольшого введения, целью которого было акцентировать внимание читателя на том, какое место уже нашли информационные технологии в высшем музыкальном профессиональном образовании, обратимся к сущности предмета “Музыкальная информатика” как музыкальной дисциплины. Отметим сразу же, что музыкальная информатика, как и все музыкально-компьютерные технологии, является молодой и динамично развивающейся областью музыкального образования. Это связано, в первую очередь, с тем обстоятельством, что новые, как программные (*software environment*), так и аппаратные (*hardware environment*) средства появляются на рынке чуть ли не каждый день.

Очень условно музикально–компьютерные технологии можно рассматривать как систему знаний, объединяющую информатику, музыказнание и работу со звуком. Информатика исследует музикальное творчество с использованием методов теории информации, рассматривая музыкальное произведение как некое сообщение, передаваемое от автора слушателю. Работа со звуком – звукорежиссура – предполагает использование новых богатейших возможностей для создания звуковых образов. Наиболее критичное и неоднозначное отношение к музикально–компьютерным технологиям сложилось среди профессиональных музыкантов. Здесь сталкиваются две точки зрения: энтузиасты–оптимисты рассматривают музикально–компьютерные технологии как новый инструментарий, открывающий новые широкие возможности в музикальном творчестве, как обновление средств музикальной выразительности; пессимисты же – с тревогой, полагая, что компьютеризация приведет к вырождению традиционной музикальной эстетики и творчества. Но и в том, и в другом случае необходимо исходить из того, что музикально–компьютерные технологии родились, живут, развиваются и уже нашли свое место в музикальном образовании и творчестве. Именно это и является целью дисциплины “Музикальная информатика”, которая, как уже говорилось выше, получила “права гражданства”, войдя в Государственный образовательный стандарт высшего музикального профессионального образования РФ по специальностям “Композиция” (051200) и “Музыковедение” (051400).

Информационные технологии в целом и музикальная информатика в частности являются наиболее динамично развивающейся областью творческой деятельности, поэтому образовательные стандарты и дидактические подходы должны соответственно меняться, но сегодня уже видны как основная проблематика, так и структура

этой дисциплины. Она состоит из нескольких крупных блоков (6):

1. Введение, имеющее целью ознакомление с предметом. Здесь формулируются цели и задачи курса; даются основные общие понятия теории информации в приложении к музыкальным произведениям; акустические и интонационные параметры звука и нотного текста; особенности компьютеризации музыкального творчества; самые общие сведения о возможностях компьютерной обработки музыкального звука, аранжировки; статистических методах музыкального анализа.

2. Ознакомление с пользовательскими навыками работы на ПК (персональном компьютере). Правила корректного взаимодействия с ПК.

3. Основные понятия компьютерной информации. Единицы компьютерной информации (бит, байт и их производные). Ввод, вывод и хранение информации (данные, файлы, файловые менеджеры: Norton Commander, Windows Commander). Операции с файлами.

4. Операционные системы: DOS и Windows.

5. Стандартное программное обеспечение. Основные типы программ. Сервисный пакет Microsoft Office. Офисные программы. Текстовые редакторы.

6. Работа с музыкальной информацией. Оцифровка музыкальной информации и основные звуковые форматы: AUDIO, WAV, CDA, AIFF, MP3, WMA, RA, MIDI. Конвертация и архиваторы звуковых файлов. Работа с мультимедиа: звуковые редакторы, MIDI-секвенсоры.

7. Синтез электронного звука.

8. Аппаратные устройства электронного музыкального оборудования.

9. MIDI-технологии и основные музыкальные компьютерные стандарты. Компьютерные программы нотного набора. Программы аранжировщики.

10. Поисковые системы Интернет. Музыкальные

Интернет ресурсы. Виртуальные нотные библиотеки.

Материал, входящий в блоки 1–5 описан во многих руководствах для пользователей ПК (см., например, 7), предназначенных для последовательного освоения стандартных пользовательских навыков и здесь мы излагать его не будем. Из блоков 6–10 остановимся вкратце лишь на блоках “Работа с музыкальной информацией” и “Поисковые системы Интернет. Музыкальные Интернет ресурсы”.

Начнем с понятия “оцифровка звуковой информации”. Звук или звуковые колебания характеризуются набором параметров: уровень или амплитуда колебаний, высота тона или частота, наличие обертонов или гармоник и т.д. Акустические (звуковые) колебания с помощью специальных устройств (скажем, микрофонов) преобразуются в электрические. Как акустические, так и соответствующие им электрические колебания являются аналоговыми сигналами, т.е. непрерывными. Как известно (7), теория информации оперирует с дискретными цифровыми сигналами в двоичном счислении. Иначе говоря, компьютер понимает только ту информацию, которая вводится в него в цифровом виде. Для того, чтобы преобразовать аналоговый сигнал в цифровой созданы специальные устройства, которые называются аналого-цифровыми преобразователями (АЦП) и программы, осуществляющие это преобразование. Отметим здесь же, что обратное преобразование также осуществляется специальными устройствами – цифро-аналоговыми преобразователями (ЦАП) и соответствующими программами. Итак, первым шагом представления музыкального сигнала на понятном для компьютера языке, является его “оцифровка”, т.е. представление в цифровом виде. В быту мы широко пользуемся этой техникой, когда слушаем с помощью лазерного проигрывателя музыку или смотрим передачи цифрового телевидения. Сам процесс оцифровки

остается невидимым для пользователя – всю эту работу делают разнообразные программы, которые дают соответствующие команды драйверу звуковой карты. Любая программа, осуществляющая ввод аналогового сигнала в компьютер, так или иначе оцифровывает сигнал с определенными параметрами, которые могут оказаться важными в последующей работе с записанным звуком.

Блок 6 предполагает также ознакомление со звуковыми форматами: AUDIO, WAV, CDA, AIFF, MP3, WMA, RA, MIDI [8]. Оцифрованный звук высокого качества требует огромных затрат памяти компьютера. Попытки сократить объем файлов, используя стандартные архиваторы (RAR, GZIP и др.), не привели к значительному выигрышу из-за специфики звуковых данных. Тем не менее, добиться значительного уровня сжатия аудиоинформации удается при использовании специальных методов, основанных на анализе структуры данных и последующим сжатием с некоторыми потерями – звуковыми форматами. Для качественной работы со звуком на компьютере необходимо, чтобы компьютер Pentium 4 имел звуковую карту, CD-ROM. Дадим характеристику некоторых из звуковых форматов, приведенных выше.

AUDIO. Обеспечивает высокое качество звучания, используется в ПК, имеющих CD-ROM. Звук в формате AUDIO можно записать при помощи специальных программ на жесткий диск компьютера, но при этом компьютер преобразует формат AUDIO в формат WAV.

WAV. Специальный компьютерный звуковой формат высокого качества. Может храниться на любом носителе и обрабатываться ПК.

MP3 (MPEG3). Наиболее популярный на сегодня формат хранения музыки в компьютере. Имеет малый размер, легко копируется на жесткий диск и может обрабатываться в ПК. Воспроизводится только специальными программами ПК или специальными плеерами.

Удобен для создания музыкального архива как на жестком диске, так и для хранения на лазерных CD.

MIDI. Файлы этого формата представляют собой команды для “зашитых” в звуковую плату синтезированных звуков. MIDI–файлы имеют очень маленький объем, что важно для экономии места на носителях и позволяют производить изменение тональности и замену инструментов. Сведения о звуковых форматах приведены в (8).

Блок 10 имеет целью ознакомить студента с музыкальными интернет–ресурсами, научить его работать в INTERNET и пользоваться поисковыми системами. На глазах одного–двух поколений интернет стал неотъемлемой частью современной цивилизации, охватывая все сферы человеческой деятельности. Он содержит сотни миллионов, если не миллиарды, ссылок и извлечь из этого моря информации нужную было бы невозможно без специальных поисковых систем. Умение оптимально – с малыми потерями времени – организовать поиск необходимой информации определяется как выбором поисковой системы, так и корректной формулировкой темы поиска. Существует множество таких систем, из которых наиболее популярны: Google, Yandex, Yahoo, Rambler, Altavista и др. Обширный список поисковых систем можно найти в (9).

В этой статье мы попробовали сформулировать основные качественные черты новой дисциплины в музыкальном образовании, надеясь привлечь внимание к актуализации проблемы преподавания “Музыкальной информатики” в Ереванской консерватории.

В заключение хочется выразить искреннюю признательность профессору Ростовской консерватории им. С.В. Рахманинова Галине Рубеновне Тараевой за то, что она оказала любезность, прислав материалы научно–практической школы “Информационные технологии в музыкальном творчестве и педагогике – 2001”.

Примечания:

1. Харуто А.В., Музыкальная информатика. Компьютер и звук., учебное пособие по теоретическому курсу для студентов и аспирантов музыкального вуза., М.: Московская государственная консерватория, 2000.
2. / Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика., Научные редакторы Г.Р.Тараева и Т.Ф.Шак., Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2004.
3. Ульянич В.С., Музыкальные композиции и компьютерные технологии (авторский опыт и комментарий), item, СС.164–181.
4. Устинов А.А., Моделирование музыкального исполнения: возможности и ограничения., Новосибирск: Новосибирская музыкальная консерватория., 2002.
5. Государственный образовательный стандарт высшего музыкального профессионального образования РФ по специальностям 051200 “Композиция” и 051400 “Музыковедение”.
http://www.edu.ru/db/portal/spe/os_zip/050900_2003.html)
6. Примерная программа дисциплины “Музыкальная информатика”. Специальности: Композиция, Музыковедение.
http://www.conservatoire.ru/dofiles/program/lnrorm_0512_14.doc
7. Бедунцов В.В., Новейший самоучитель работы на компьютере для музыкантов, – М., ДЕСС ОМ, 2001;
Компьютер для музыкантов,
<http://books.kulichki.net/data/muz/muz1/index.html>
8. Звуковые форматы:
http://www.teatrbaby.ru/vs_01_2007_demo/zvuk_format/htm
9. Интернет ресурсы, поисковые системы:
<http://www.nsc.ru/win/inter/search/> http://www.consilium-medicum.com/index/navigator/search_eng.shtml

Казумян Инга Мкртычевна
преподаватель ЕГК им.Комитаса

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРОФЕССОРА ЕГК З.С.БАРСЕГЯН

Мысль музыкантов–исполнителей и педагогов всегда была направлена на разработку принципов преподавания, отвечающих представлениям о задачах исполнительства.

А.Николаев (1.С.110)

Педагогическая деятельность заслуженной артистки Армении, профессора З.С.Барсегян длится вот уже более 50–ти лет. Земфира Самсоновна – великолепный музыкант, обладающий высоким профессионализмом, тонким художественным вкусом. Она – образец интеллигентности, высочайшей культуры, незаурядных человеческих качеств. З.С. Барсегян – педагог требовательный и строгий, внимательный, чуткий и удивительно доброжелательный.

В широком смысле З.С.Барсегян – носитель традиций школы Л.В.Николаева, принципы которой были ею восприняты от своего учителя Г.В.Сараджева, окончившего Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано у С.И.Савшинского. Как один из старейших учеников Л.В.Николаева, С.И.Савшинский, в свою очередь развил и обогатил “школу”, продолжателем которой себя считал (2.С.5–6). З.Барсегян стремилась творчески усвоить педагогические достижения своего педагога, обогащая собственными, годами проверенными методическими приемами.

Л.В.Николаев – один из выдающихся музыкальных деятелей XX века. Он был создателем определенных

педагогических и исполнительских принципов, известных в широких кругах музыкантов как николаевская школа.

Г.В.Сараджев – основоположник крупной фортепианной школы Армении, объединившей в своих рядах различные творческие индивидуальности. Педагогика Сараджева – одно из самых значительных и ярких явлений в фортепианном искусстве Армении (Ш.Бабаян, 3.С.5).

Его студентами были ведущие профессора Ереванской государственной консерватории – Э.Восканян, А.Байбуртян, Н.Степанян, З.Барсегян, С.Сараджян и др., в своей педагогической деятельности продолжившие традиции знаменитой “школы”.

Педагогические принципы З.С Барсегян основываются как на преемственности, так и на реализации собственных педагогических методов, которые основываются на многолетнем опыте и яркой индивидуальности.

На протяжении всей своей педагогической деятельности З.С.Барсегян сочетала работу в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса с работой в специальной музыкальной десятилетке им. П. И.Чайковского. Наряду с занятиями со студентами, Земфира Самсоновна любит заниматься так же и с учащимися начальных классов, добиваясь с ними удивительных результатов, поскольку считает исключительно важными начальные годы обучения будущих пианистов, качество занятий и отношение детей к ним. При правильном подходе педагога к этим занятиям результаты могут быть впечатляющими. Здесь хочется вспомнить успехи младших из учеников Земфиры Самсоновны – Минасян Рузанну и Сафарян Карена. Несмотря на молодой возраст, они уже являются неоднократными лауреатами международных конкурсов. З.С.Барсегян имеет несколько благодарностей и грамот “за успешную подготовку и плодотворную работу по духовному обогащению и

развитию музыкального творчества от организаторов международного конкурса им. Д.Шостаковича и “за больший вклад в развитие детско–юношеского творчества, высокое педагогическое мастерство и профессиональную подготовку лауреатов международного конкурса “Серебрянный камертон”. Наряду с профессиональными навыками игры на фортепиано, Земфира Самсоновна привила этим ребятам огромную любовь к музыке.

З.С.Барсегян много выступала с сольными концертами, играла с симфоническими оркестрами, проявила себя блестящим концертмейстером, играла в составе различных ансамблей с инструменталистами и вокалистами. В 1991г. в Париже на VI международном конкурсе им. К.Дебюсси “Мелодии Франции” дуэт С.Мартиросян (сoprano) и З.Барсегян (фортепиано) был удостоен Гран–При за лучшую интерпретацию французской музыки. Были также и выступления в Америке, Австрии, Швеции, Франции. В 1992г. в Бостоне был записан компакт–диск с произведениями армянских композиторов в исполнении З.Барсегян.

З.С Барсегян была приглашена в состав жюри международного конкурса в Париже, там же провела ряд мастер–классов и сольных концертов.

В исполнительстве З.С.Барсегян особо хочется отметить удивительную гибкость, тонкое интонирование, чувство меры, высочайший вкус, силу и мощь, эмоциональность и сдержанность в выражении чувств, изысканность и отточенность деталей.

Исполнительство З.Барсегян имеет определенное влияние на педагогику, откуда и определяются ее педагогические принципы.

Земфира Самсоновна прежде всего педагог. У нее необычайное педагогическое чутье и интуиция. Наверное, на первое место в числе достоинств З.С.Барсегян–педагога можно поставить удивительное качество: точно

разглядеть в ученике его индивидуальность, дать возможность (согласно его способностям) раскрыться в полной мере. Ей всегда удается предугадать, предвидеть, трезво оценить возможности, найти и раскрыть скрытые резервы студента, наметить перспективы дальнейшего развития. Со скрупулезностью ученого–первооткрывателя ей всегда удавалось из “перерабатываемой руды” получить чистое высокопробное золото.

За многие годы работы З.С. Барсегян в ее классе проучились разные студенты – талантливые, способные, встречались и студенты со средними музыкальными способностями и, мягко говоря, не очень. Но со всеми Земфири Самсоновна занималась терпеливо, доброжелательно и самозабвенно. Она – в некоторой степени психолог, так как ей всегда удается найти “ключик”, индивидуальный подход к каждому студенту, выявить его сильные и слабые стороны. Она всегда четко знает как устранить имеющиеся недостатки и развить достоинства любого студента.

Студенты и ученики З.Барсегян всегда знают как они играют и на какую оценку могут претендовать. Они не переоценивают свои возможности, так как слышат, что и где во время выступления было “не так” исполнено. После этого на уроке всегда подробнейшим образом обсуждается их игра, очень тщательно анализируются недостатки и достижения, выявляются удачные моменты.

В классе З.С. Барсегян царит атмосфера творчества, воодушевления, совместного поиска, большой воли к победам и любви к музыке. И это состояние “заражает”, оно передается от педагога к студентам, от старших учеников – младшим и так – из поколения в поколение. Войдя в класс Земфиры Самсо–новны, получаешь “дозу” творческого импульса, и это психологическое состояние уже не покидает тебя никогда.

В педагогическом методе З.С.Барсегян преобладает

организационное начало, особое внимание уделяется рациональности и продуктивности занятий учащихся.

Я многому научилась в своей профессии, слушая уроки Земфиры Самсоновны, мне всегда хотелось больше времени проводить в ее классе.

Хочется отметить, что замечания Земфиры Самсоновны всегда носят очень меткий, конкретный характер. Требования предъявляются настолько точно, что студенту данная проблема кажется несложной и легко преодолимой. Уходя домой, студент всегда четко знает: какие задачи перед ним поставлены и над чем он должен работать. Информация легко воспринимается и “переваривается” студентом.

Интересно и необычно проходят уроки в классе З.С.Барсегян. Она всегда находит удивительные сравнения, что развивает фантазию студента и нестандартный подход к проблеме, помогает яснее понять поставленную задачу и с легкостью преодолеть ее.

Примечательно, что Земфира Самсоновна никогда не позволяет студенту уйти с урока, так сказать, с обещанием “дома сделаю”. Она всегда добивается, чтобы у студента получилось “здесь и сейчас”. И благодаря этому, студенты не теряют достигнутого результата и педагогу не приходится многократно повторяться.

Один из методов работы З.С Барсегян в классе – метод “живого показа”. После такого показа студенту становится намного легче, потому что достаточно увидеть и услышать исполнение педагогом трудного места, как все становится ясно и результат достигается довольно быстро. В такие моменты имеет значение не только услышать – и повторить, но и воочию увидеть пластику, рациональность и продуманность движений.

В достижении нужной цели Земфира Самсоновна часто прибегает к такому педагогическому методу, как выпуклый, порой даже преувеличенный показ студенту его

недостатков в исполнении, будь то манера игры, отсутствие *rubato*, неуклюжесть движений, плохой музыкальный вкус, излишняя сентиментальность, чувственная музыкальность вместо выразительности и многое другое. Такой “гротескный” подход сразу же отрезвляет, позволяет студенту посмотреть на себя со стороны и вносит порой долю юмора в творческий процесс.

Первоочередная проблема как исполнителя, так и педагога – отношение к авторскому тексту. В исполнительстве З.С.Барсегян наблюдается глубокое, серьезное прочтение произведения, ясное слышание главных и второстепенных элементов, выпуклое, рельефное распределение фактурных слоев. Все эти требования предъявляются ею студентам в работе над произведением. Для З.Барсегян важно глубокое осознание смысла, в голове у студента всегда должна присутствовать музыкальная нить, мысль, что делает игру ее учеников осмысленной, помогает охватить произведение в целом.

Изучение нового произведения основывается на параллельном внимании как к нотам, ритму, аппликатуре, динамике, штрихам, техническим проблемам, так и к художественным задачам произведения, характеру исполнения, звуковой палитре, фразировке и интерпретации произведения в целом.

Урок начинается, в основном, с прослушивания произведения целиком. Педагогу интересно: как воспринимает студент произведение в целом, насколько правильно интерпретирует замысел автора? Исходя из этого понимания происходит дальнейшая работа над произведением.

Для Земфиры Самсоновны важно, чтобы студенты чувствовали форму произведения, могли логически выстроить музыкальную мысль, проследить последовательность музыкального развития. Она не терпит “перечисления”, требует, чтобы студент распознал, понял мысль

автора. “Раньше, чем произведение будет готово в пальцах, оно должно быть готово в мыслях”, – говорил по этому поводу Л.Николаев (2.С.89).

А дальше идет кропотливая работа над звуковой палитрой, пальцевым прикосновением, динамикой, точным исполнением штрихов, пониманием авторских указаний. З.С.Барсегян подмечает то, что часто остается незамеченным со стороны студента, что ведет к свежему взгляду на трактовку произведения. Часто засиживается над маленьким музыкальным отрезком, оттачивая и улучшая его, что помогает в работе над всем произведением.

Когда мы слышим выступления студентов З.С.Барсегян, то всегда отмечаем их особое отношение к звуку. Воспитание культуры звука – первоочередная задача в процессе работы с учеником в классе Земфиры Самсоновны. “Богатство звуковой палитры зависит от умения интонировать”, – учит она. Уделяется пристальное внимание как процессу взятия звука, так и моменту “снятия”, т.е.подъему пальца или руки, нужно слышать момент перехода одного звука в другой. Соотношение времени и интонирования звука решают очень многое. При этом движения должны быть естественными, посадка свободной и красивой, а ощущение дна клавиши осуществляться без нажима и давления. “После соприкосновения с поверхностью клавиши палец должен продолжать ее “погружение” до упора в “дно”. Клавиша должна ощущаться как нечто упругое, оказывающее сопротивление” (С.Савшинский, 2.С.119).

Земфира Самсоновна часто вспоминает высказывание Г.В.Сараджева о том, что “можно взять певучий и красивый звук даже карандашом”, т.е. важно заранее “слышать” искомое звучание, а взятие звука – это уже момент техники.

В своей работе она много внимания уделяет развитию

слуша ученика, так как недостатки в воспитании слуха, как правило, отражаются на качестве звукоизвлечения.

Наблюдая занятия в классе Земфиры Самсоновны, с интересом следишь за тщательной работой над фразировкой. Музыкальная фраза должна быть ясной, осмыслинной, ибо она выражает общий смысл произведения. “Это как человеческая речь, – часто говорит Земфира Самсоновна, – она должна быть выразительной, четко сформулированной, имеющей ясное начало и конец озвученной мысли”.

Пристальное внимание уделяется “знакам препинания”, смысловым “ударениям”, интоационным вершинам и поворотам, без чего трудно воспринимать музыкальную (впрочем как и человеческую) речь. Важна артикуляция, четкость и ясность произношения.

З.С.Барсегян в своей работе придерживается мнения, что техническое и художественное воспитание ученика должны проходить параллельно и гармонично взаимодействовать.

Хорошая техника – это прежде всего средство, посредством которого студент получает возможность воплотить характер и смысл музыкального произведения, художественную выразительность и гибкость звучаний. Ученик в процессе учебы (особенно на начальном этапе) должен набирать, “копить средства” для воплощения поставленных задач.

Студенты Земфиры Самсоновны, как правило, технически уверены, в их игре чувствуется, что на первое место поставлены художественные задачи, целостность формы, звукоизвлечение.

Много внимания уделяется рукам, постановке, она не любит, когда студент в такт музыке качает головой или делает лишние движения корпусом, следит, чтобы движения рук были оправданы, соответствовали направлению музыкальной мысли. Понятие “свободная рука” –

это не расслабленное состояние, а активное положение, студент, как правило, должен играть всей рукой, от плеча. “Играют всегда всей рукой, меняется только степень участия каждой части руки”, – писал С.Савшинский, вспоминая об основных установках Л.Николаева (2.С.116). “Законы постановки рук не могут быть индивидуальными для каждого пианиста, – говорил Л.Николаев, – они общие для всех. Они основаны частью на законах физиологии, частью – на законах механики, а большей частью – на здравом смысле и целесообразности. То, что мы обычно называем законами постановки рук, в сущности являются законами их движений” (2.С.115).

Чрезвычайно важно отметить внимательное отношение к педализации. З.С.Барсегян считает, что правильная педализация зависит от слуха, музыкального вкуса, интуиции и знания музыкального материала. Я часто слышала выражение “педаль нужно брать ухом” – и это правильно, поскольку только четкий слуховой контроль не позволит студенту “взять” неточную педаль. Не менее важен в работе над педализацией момент “снятия” педали. Земфира Самсоновна всегда придилично строга к гармонической чистоте педализации. В некоторых музыкальных отрезках для достижения нужной прозрачности исполнения используется неполная педаль, часто требуется беспедальное исполнение. Грамотная педализация помогает усилить выразительность исполнения, гибкость мелодической линии.

Что касается аппликатуры, то тут надо отметить, что Земфира Самсоновна – сторонник удобной, позиционной аппликатуры. Педагог часто находит простые и оригинальные решения, которые способствуют экономным движениям, техническим находкам.

При выборе репертуара З.С.Барсегян руководствуется трезвой оценкой возможностей студента. Учитываются вкусы и пристрастия, иногда собственные привязанности,

но педагог всегда точно находит то, что увлекает студентов, соответствует их возможностям, способствует их дальнейшему развитию. Конечно, правильно оценивая реальные возможности, она иногда подбирала и произведения с небольшим завышением требований, “планка” ставилась чуть выше возможного и это неизменно приводило к положительным результатам, так как студент подтягивался, старался оправдать возложенную ответственность и, как правило,правлялся с трудностями. Охватываются все жанры, стили, почти все ее студенты играют концерты и виртуозные этюды.

Особое место в педагогических методах З.С.Барсегян занимают концерты студентов ее класса. Земфира Самсоновна считает, что студент должен как можно чаще выступать на сцене, так как произведение зреет при исполнении перед публикой, сцена снимает скованность, панику, придает уверенность. Естественное волнение только помогает и оно необходимо исполнителю. Земфира Самсоновна использует каждую возможность, чтобы вывести студентов на сцену, практикует обыгрывание экзаменационной программы в классе в присутствии студентов и коллег.

З.С.Барсегян очень внимательна в процессе занятий со студентами но, в то же время, настойчива и строга. Она требовательна не только к студентам, но и к себе, и к своей работе. Такое отношение подтягивает студентов, заставляет напрячь все свои силы и возможности, еще серьезнее относиться к занятиям.

Уже стало хорошей традицией организовывать классные концерты, концерты с программной направленностью, концерты фортепианных концертов, виртуозных этюдов, произведений армянских композиторов. Причем эти концерты проходят не только в Ереване. Земфира Самсоновна часто выезжает с классом в Гюмри, Абовян, Ванадзор и другие города. Студенты с энтузиазмом

готоятся к выступлениям, эти поездки очень сплачивают ребят, складывается творческая и дружелюбная атмосфера. Подготовка к ним – отличный стимул для студентов, возрастает интерес к работе и успехам товарищей. Класс становится не случайным соединением фамилий в журнале одного профессора, а организованной творческой группой молодых пианистов, исповедующих единую “веру”. Класс становится “школой” и семьей, в которой “все за одного и один за всех” (С.Савшинский, 2.С.82).

Много лет назад произошел интересный случай: из Всесоюзного ВАКа на экспертизу отправили дела З.С.Барсегян на соискание звания профессора. Земфира Самсоновна поехала в Киев вместе со всем классом (9 человек). Выступление студентов в Киевской консерватории как нельзя лучше продемонстрировало ее право на получение профессуры. После обсуждения на кафедре специального фортепиано Киевской консерватории в ВАК СССР была отправлена отличная рекомендация и звание было присвоено.

Педагогические достижения З.С Барсегян – успехи десятков ее воспитанников, а их уже более 70-ти, – исполнителей и педагогов, организаторов и руководителей музыкальных школ. Студенты Земфиры Самсоновны работают в школах и училищах Армении, в консерватории, учатся и работают за рубежом. Многие из них неоднократно выступали на международных фестивалях, являются лауреатами и дипломантами национальных и международных конкурсов в Париже, Афинах, Сан-Паоло, Мюрхардте, Андорре, Москве, Санкт-Петербурге и Ереване. Это – Катрин Казарян, Асмик Аatabекян, Карен Сарафян, Диана Казумян, Карина Ерицян, Марина Саркисян, Шагане Зурабян, Рузанна Минасян, Карен Сафарян. И все они, переняв опыт нескольких поколений, являются продолжателями фортепианной школы, обогащая ее собствен-

ным педагогическим и исполнительским опытом.

Это стало очевидно на концерте выпускников З.С.Барсегян разных лет, который с блеском прошел в зале школы им. А Спендиарова. Трогательно было видеть, как вчерашние студенты стали сегодня зрелыми музыкантами. Спустя много лет они оказались, как всегда, на высоте, их профессиональная подготовка позволила им великолепно выступить.

Студенты Земфиры Самсоновны любят своего педагога, стремятся быть достойными ее искренней заботы, стараются быть похожими на своего учителя, во многом подражают ей. Они любят свое дело так же, как и их педагог, работают с энтузиазмом и самоотдачей.

З.С.Барсегян воспитывает не просто пианиста, а творческую личность, волевую и инициативную, активную и способную на самостоятельное, обдуманное решение.

Недавно прошел еще один блестящий концерт ученицы З.С.Барсегян. Исполнялись 24 этюда Ф.Шопена. Зал стоя аплодировал юной пианистке и в какой то момент зрители повернулись к последнему ряду, где сидела Земфира Самсоновна и было понятно, что эти овации предназначены в первую очередь ей. Все с восторгом смотрели в сторону “героини” концерта, а она скромно и загадочно улыбалась. Улыбалась так, словно знает что–то такое, чего не знаем мы...

Скорее всего так оно и есть.

Примечания:

1. Николаев А., Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма., М.: Музыка., 1980.
2. Савшинский С., Л.Николаев., М.: Госмузиздат., 1950.
3. Бабаян Ш., Г.Сараджев., Ер.: Наири., 1997.

Назарян Нелли Эрнестовна
доцент ЕГК им.Комитаса

О РАБОТЕ НАД ПОСТАНОВКОЙ ДВИГАТЕЛЬНОГО АППАРАТА СО СТУДЕНТАМИ КУРСА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Среди всех практических дисциплин, преподаваемых в консерватории, курс общего фортепиано выделяется своей широтой и многогранностью. Владение фортепиано – навык, необходимый для любого образованного музыканта. Соответственно, обширен и разнообразен контингент студентов, обучающихся этому предмету. И так как не секрет, что разница между студентами в плане уровня владения инструментом зачастую огромна, перед педагогом общего фортепиано особенно остро стоит необходимость выработки индивидуального подхода к каждому отдельному учащемуся.

Основной вопрос данного очерка можно сформулировать следующим образом: насколько целесообразна работа над правильной фортепианной постановкой в рамках курса общего фортепиано? Ведь известно, что работа эта обычно требует большой затраты энергии преподавателя, а достижение в ней сколько-нибудь удовлетворительных результатов зависит еще и от доброй воли самого учащегося, от его готовности уделить массу времени для непрестанной работы над собой, не зависящей от степени его или ее музыкальной одаренности. Этот вопрос тем более важен, что правильное его решение позволило бы, во-первых, сэкономить массу времени и повысить “коэффициент полезного действия” курса общего фортепиано, а во-вторых, создать возмож-

ность более творческого подхода к предмету, переключаясь от чисто технологических проблем к проблемам более творческим.

До того, как напрямую перейти к ответу на этот вопрос, следует отдельно оговорить цели, которые преследует курс общего фортепиано, чтобы выяснить уместность предложенной нами проблематики.

Как нам представляется, владение фортепиано имеет тройную важность для студентов всех остальных специальностей. В первую очередь, это приобретение способности слышать и представлять себе все полнозвучие гармонической вертикали, столь необходимой для правильного понимания и истолкования музыки, без которой вся профессиональная деятельность того или иного музыканта оказывается весьма сомнительной. Далее, это практическое умение разбираться в фортепианной фактуре, имеющее прикладное значение. Инструменталист или вокалист, исполняя сольную партию, обязан быть знаком с особенностями аккомпанемента; то же самое относится и к камерной музыке с участием фортепиано – инструмента весьма специфического. Дирижер или музыковед должен уметь читать с листа клавиры изучаемых им произведений, а владение фортепиано для композиторов вообще является одной из первоочередных предпосылок полноценного творчества. И наконец, это практическое ознакомление с огромным богатством накопленной веками фортепианной литературы, способствующее профессиональному росту музыканта. Ведь нет ни одного другого инструмента, который обладал бы столь широким выбором репертуара, включая произведения самых разных эпох. Как справедливо отмечает С.Саркисян: “Значение фортепиано в жизни музыканта – вот как можно определить сущность “обязательной” дисциплины на современном этапе консерваторского обучения” (1.С.56–57).

Однако, как часто преподаватели общего фортепиано в процессе работы сталкиваются с трудностями, в силу которых теряют смысл все теоретические выкладки относительно целей и задач курса! Как часто приходится судорожно, не вдаваясь в детали, “приводить в порядок” программу того или иного студента с тем, чтобы только успеть придать ей удовлетворительное звучание к очередному зачету или экзамену! Разумеется, в таких случаях педагогу совсем не до работы над правильной постановкой – тем более, что порою приходится объяснять студентам самые элементарные, на первый взгляд, вещи, которые должны были быть давно усвоены если не из курса основной специальности учащегося, то хотя бы из теоретических дисциплин.

Но бывает и так, что даже при работе с хорошими студентами с относительно развитыми навыками игры на фортепиано и неплохой читке с листа, малейшие попытки перевести внимание учащегося с чисто музыкальных проблем на технологическо-постановочные наталкиваются на стену недоумения и сомнения в необходимости подобной “пустой траты времени”. Наиболее частые вопросы, задаваемые студентами в таких случаях, звучат приблизительно так: “Зачем это мне? Я же не собираюсь стать профессиональным пианистом！”, или: “Может все-таки лучше пока позаниматься над музыкой, а техническую сторону я дома решу как-нибудь?” И несмотря на то, что эти заявления порой излишне максималистичны, отчасти студенты все же правы! Но лишь отчасти...

Во-первых, неплохо было бы с самого начала уточнить: что подразумевается нами под “правильной фортепианной постановкой”. Мы далеки от ошибочного мнения, что правильная постановка – это некая незыблемая константа, которая не подлежит изменению в зависимости от каждого конкретного случая. Постановка не измеряется в сантиметрах, острых и тупых углах, геометрии позиции

рук и т. д. В нашем понимании, это лишь такое состояние мышечного аппарата играющего, при котором звук извлекается наиболее оптимальным способом, с минимальными затратами энергии и без нежелательных последствий, таких как пресловутое “переигрывание” рук. Ведь в практике каждого педагога встречаются многочисленные случаи, когда студенты отпрашаиваются с занятий, иногда на относительно долгий срок, по причине мышечной боли в руках, мотивируемой “переигрыванием”. Даже если отбросить частые случаи откровенной симуляции, это все равно продолжает оставаться серьезной проблемой, особенно для студентов других инструментальных специальностей, когда основной инструмент требует совершенно иной постановки исполнительского аппарата, нежели чем фортепиано.

Исходя из вышеуказанного, логично утверждать, что для каждого отдельного студента кафедры общего фортепиано необходимо выработать индивидуальный подход к данной проблеме. В функции педагога общего фортепиано должно входить если и не *учение* студента каким-то *новым*, неведомым ему технологическим *навыкам* фортепианной игры (было бы чересчур бесчеловечно требовать от студентов многочасовых занятий, сопоставимых лишь с занятиями по основной специальности), то хотя бы *устранение* того *излишнего* (мышечных напряжений, непрактичной посадки, чрезмерных движений и т. д.), что мешает ему или ей проявить максимум своей музыкальной одаренности при исполнении фортепианных произведений любой сложности: от самых простых до тех, что входят в программу курса специального фортепиано.

Эта работа должна проводиться непременно, вне зависимости от исполнительского уровня студента. Порой, она приносит даже лучшие результаты с теми из них, кто практически не владеет инструментом, потому что она

проводится на фоне легкого репертуара, где контроль над постановкой рук проще всего осуществим. С другой стороны, нередки случаи, когда студенты, наделенные некоторой беглостью пальцев, цепким музыкальным умом и памятью, не в состоянии преодолеть зажатость исполнительского аппарата, что в большинстве случаев неизбежно ведет к нежелательным последствиям.

Хотя обычно считается, что для достижения серьезных результатов в работе над постановкой она должна быть начата в самом раннем возрасте, из которого студенты консерватории давно вышли, так что большие усилия педагога и учащегося в этой области рискуют оказаться бесплодными, мы, однако, полагаем, что существует определенная разница между уровнями восприятия, присущими разным возрастам. Если в детском возрасте правильная постановка прививается учащимся на чисто физиологическом уровне механического “запоминания” ощущений, заведомо объявленных “правильными”, то в более зрелом возрасте включается аналитическое мышление, позволяющее учащемуся осознавать и оценивать практическую пользу от той или иной комбинации мышечных напряжений и расслаблений. Соответственно, контроль над их состоянием осуществляется уже сознательно, и при правильных занятиях обеспечивается выработка автоматизма. Другое дело, насколько подобный навык может быть применен студентами в дальнейшей профессиональной деятельности.

Рассмотрим ряд типичных случаев, встречающихся в практике консерваторских педагогов общего фортепиано и прокомментируем степень необходимости и серьезности занятий над фортепианной постановкой в каждом из них.

Часто бывает так, что на кафедре общего фортепиано обучаются студенты, изучавшие в прошлом фортепиано как основную специальность. Особенно это касается

композиторов, музыкантов, симфонических и хородирижеров, хотя подобные случаи встречаются практически во всех специальностях. В таком случае обычно считается, что педагогу "повезло" – он якобы избавлен от "возни" над текстом, прочими исполнительскими деталями, уже знакомыми студенту по его предыдущей практике. Это верно лишь отчасти.

Во-первых, "пианистическое" прошлое студента вовсе не означает отсутствия каких-либо исполнительских проблем. Тем более, что если бы они действительно отсутствовали, то студенту незачем было бы поступать в консерваторию не на фортепианный факультет, а на какой-либо другой (к тому же, всегда существует возможность факультативной второй специальности). А во-вторых, чем более продвинут студент, тем сложнее выбор репертуара для него, – а исполнять технически трудные произведения, не задумываясь при этом о правильной постановке аппарата, чревато последствиями.

При работе с такими студентами следует в первую очередь разобраться: что привело их на кафедру общего фортепиано, что заставило сменить специальность? Иногда причиной такого решения бывает как раз невозможность полноценной игры в результате проблем физиологического свойства. В таких случаях, действительно необходимо начать планомерную работу над выправлением постановочных недочетов. У студентов кафедры общего фортепиано в этом смысле есть преимущество: они не обязаны, наподобие пианистов, демонстрировать разные виды техники, выполнять большое число произведений и т. д. Соответственно, у них есть время и возможность решать свои проблемы на базе репертуара, не создающего излишних напряжений, без необходимости длительных занятий, могущих отрицательно сказаться на состоянии аппарата. К постепенному усложнению репертуара можно перейти нес-

олько позже, а можно и вообще ограничиться произведениями средней сложности – все зависит от того, насколько эффективной окажется работа по устраниению проблем с постановкой. Ведь в конечном счете, важно не то, что студент играет, а как он умеет это преподносить. Есть сколько угодно музыкантов, не владеющих всеми видами фортепианной техники, но зато способных к проникновенной игре, хорошо владеющих звукоизвлечением... Как раз в этом видится нам основная цель педагога общего фортепиано.

При работе же с теми студентами, кому практически неведомы трудности с постановкой, все равно стоит не ослаблять внимания к этому вопросу, и при малейших проявлениях зажатости, нерациональности движений, “окаменения” кисти, странной посадки и т. д. необходимо принимать срочные меры. Во всех случаях стоит помнить, что обучение на кафедре общего фортепиано вовсе не означает, что студенту заказан путь к концертной эстраде, в особенности при наличии определенного потенциала. Было бы печально сокрушаться по зря упущенном времени, если в дальнейшем студент решит вновь обратиться к публичному исполнению фортепианной музыки (особенно если речь идет о композиторах, которым часто приходится исполнять на сцене свою музыку или произведения своих современников). Тем более, что в таких случаях вина за недостаточное внимание к фортепианным занятиям во многом справедливо ложится на плечи педагога. Поэтому нужно заранее “обезопасить” будущего профессионального музыканта от обидных технических трудностей, препятствующих полноценному концертному исполнению.

Ко второй категории студентов относятся те, кто никогда не занимался фортепиано как специальностью, но кто, тем не менее, имеет определенный уровень владения инструментом, может самостоятельно читать с листа

ненесложные пьесы и в состоянии хорошо исполнить программу средней степени сложности. При работе с ними нужно оценить (на основе фактического уровня игры данного студента, а также наличия или отсутствия соответствующих склонностей) насколько данный студент хотя бы чисто теоретически может быть способен и заинтересован в исполнении фортепианной музыки. Если желания студента совпадают с его возможностями, то вполне резонно время от времени возвращаться к постановочным вопросам во время занятий, однако не превращая их в самоцель. Для тех же, кто мыслит общее фортепиано лишь как необходимый “теоретический” предмет, не могущий иметь сколько-нибудь серьезного применения в их дальнейшей практике, постановочные вопросы, по всей видимости, действительно должны быть отмечены на задний план в пользу общемузыкальной информации.

Бывает и так, что тот или иной студент, при отсутствии серьезных навыков, все же самостоятельно интересуется вопросами фортепианной постановки. Иногда это бывает нужно для сравнения с постановкой при игре на своем основном инструменте, иногда – для верной оценки и правильного понимания исполнения профессиональных пианистов, а порой – просто как информация к сведению. Во всех случаях, подобного рода любопытство весьма похвально и непременно должно быть удовлетворено – пусть даже принеся в жертву определенное количество часов, которые можно было бы потратить на отработку текста или более тонких исполнительских деталей экзаменационной программы учащегося. По крайней мере, каждый учащийся кафедры общего фортепиано обязан по окончании консерватории иметь хотя бы *общее представление об особенностях правильной фортепианной постановки*, и если не владеть ею в полной мере, то как минимум, представлять себе ее механизм.

Наконец, третья категория студентов – это те, кто в силу тех или иных обстоятельств либо совсем не знакомы с фортепиано, либо знакомы очень приблизительно и практически неспособны к самостоятельной работе. Конечно, о состоянии аппарата здесь говорить не приходится. Однако, как мы уже отметили, такие студенты – во многом *tabula rasa* для преподавателя, который может добиться с ними существенных результатов – разумеется, при обоюдном желании. Мы, конечно, не столь оптимистичны и ни в коем случае не станем уверять, что из них можно воспитать концертирующих пианистов (хотя как можно утверждать что-либо наверняка?), однако вполне реально представить себе, что к окончанию консерватории некоторые из них овладеют игрой фортепиано настолько, насколько это может иметь практическую ценность в их дальнейшей работе, уже не говоря о стремлении многих научиться играть на фортепиано “для себя”. В последнем случае, обучение тем более эффективно, что оно воспринимается не как необходимость, а как “совмещение приятного с полезным”. Тем более, что курс общего фортепиано довольно длителен, так что при правильной постановке цели результаты вполне достижимы.

Как бы то ни было, во всех подобных случаях занятия над приобретением правильной постановки и раскрепощением исполнительского аппарата не только не излишни, но и приходятся весьма кстати.

К этому вопросу нужно подойти, начав с самых азов. Ведь часто, при наличии определенных фортепианных занятий в прошлом, студенты не умеют даже правильно сидеть за инструментом. Кстати, этому навыку посвящена работа Я.Заргаряна “О посадке пианиста”, где искомая тема рассматривается со всей подробностью и наглядными иллюстрациями (2.). Хотя, конечно, если можно было бы приобрести навыки игры лишь читая книги, то

наверняка потеряла бы смысл складывавшаяся веками система музыкального образования, где знания передаются от учителя к ученику, на личном примере. Именно поэтому решающее значение часто может иметь степень энтузиазма педагога.

Иногда бывает, что студент имеет определенное представление о том, что нужно делать для того, чтобы играть правильно, но его знания неполноценны или неопределенны. В таком случае, очень желательно начать все с самого начала, не жалея усилий и времени, потому что любые, даже самые скромные знания, приобретаемые студентом, должны иметь прочный фундамент. Вопросы фортепианной постановки являются как раз таким необходимым фундаментом.

Самой важной частью работы над постановкой, на наш взгляд, является воспитание контроля над мышечными напряжениями и способностью их сброса. Это гораздо значительнее, чем забота о “круглой” кисти или правильной аппликатуре. Разумеется, при отсутствии всего этого могут возникнуть неразрешимые затруднения по мере усложнения репертуара. Но так же верно и то, что гораздо сложнее правильно, полноценно, красиво взять на инструменте один–единственный звук, чем механически заучить какой–нибудь головоломный пассаж: так что в первую очередь педагогу следует сконцентрировать внимание на обучении студента мышечному чувству, ощущению игры всей рукой; необходимо с самого начала объяснить, в каких ситуациях нужно играть “от плеча”, в каких – “кистью”, и когда стоит экономить работу мышц, используя лишь “пальцевую” игру. И неважно, проигрыванием репертуара какой сложности будут подкреплены приобретаемые знания. Повторим, что невысокий уровень информированности далеко не подразумевает невозможность выправления имеющихся недостатков в результате целенаправленной работы.

Только после того, как студент в какой–то мере овладел искомым навыком, стоит переходить к постепенному усложнению программы. В противном случае любая работа может пойти во вред студенту; в лучшем, случае, удастся продемонстрировать некоторые внешние результаты, однако их достижение потребует от студента несоразмерных усилий, которых вполне возможно избежать.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что несмотря на всю индивидуальность предложенной нами проблематики и ее зависимость от каждого конкретного случая, все же существуют некоторые общие положения, которыми не стоит пренебрегать, ссылаясь на неоправданное стремление “не перегружать” студента, занимающегося фортепиано в качестве общего предмета. Недостаточное внимание к вопросам правильной постановки может пагубно сказаться на всем ходе занятий, и как следствие – привести как раз к “перегрузке”, когда на достижение определенных результатов может потребоваться гораздо больше времени и усилий, чем могло быть. Исходя из всего вышеуказанного, думается, что нам удалось найти ответы на волновавшие нас вопросы в том объеме, насколько это возможно в рамках методической статьи.

Примечания:

1. Саркисян С., Кафедра общего фортепиано ЕГК им. Комитаса., //«Երաժշտական Հայուստան», N 3-4 (14-15) 2004.
2. Զարգարյան Յշ., Դաշնակահարի նստելաձևը. Եր.: Գասպրինտ, 2004:

Саркисян Маргарита Мкртычевна
доцент ЕГК им. Комитаса

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ “ШЕСТИ НАСТРОЕНИЙ”
АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА (NN1–3)**

Цикл фортепианных пьес “Шесть настроений” знаменует замечательную веху в творчестве А.Г.Арутюняна. Фортепианное творчество выдающегося армянского композитора отмечено характерными чертами его композиторского стиля: гуманистической направленностью, глубиной и яркостью идей, душевной проникновенностью, а главное – подлинно национальным мышлением. Оно также примечательно безукоризненным мастерством, проявленным, в частности, в особом качестве его фортепианных произведений, именуемом в музыкальном обиходе “фортепианностью”. Под этим термином подразумевается, что содержание произведения лучше всего выражается средствами фортепиано. А ведь А.Арутюнян, будучи замечательным пианистом, блестяще владеет этими средствами и как композитор, и как исполнитель.

В фортепианном творчестве А.Арутюняна узнаются не только типичные стилистические особенности, но также прослеживается их эволюция. В настоящем цикле черты нового обозначались с особой очерченностью быть может и оттого, что этот опус был создан в 1976 г., после временного перерыва (с 1960 по 1975 гг.) в сочинении фортепианных произведений (в 1975 г. была написана рапсодия–концертино “Наши старые песни”).

“Шесть настроений” – новая страница в фортепианной музыке композитора. В пьесах цикла неожиданно раскрываются новые образы–миры, волнующие необычайной

человечностью, выражаемой как в лирических, так и в конфликтно–драматических ситуациях.

Такая прочувственность самых сокровенных глубин человеческой души, выраженная с психологической правдивостью, бывает возможна в пору зрелой мудрости художника, когда его сознание и чувства обрели большую зоркость и тонкость в отражении новых граней жизни.

Методическая статья освящена исполнительскому анализу первых трех пьес цикла, что предполагает осмысление композиционных выразительных средств в аспекте их инструментального воплощения.

Прежде, чем приступить к разбору, хочется сказать несколько слов о его предыстории. Цикл “настроений” создан в 1976–м году. Александр Григорьевич написал эти пьесы, откликнувшись на просьбу пианиста Вилли Саркисяна сочинить для фортепиано новое произведение.

Автор недолго заставил ждать и написал в короткий срок четыре пьесы (NN I, II, V, VI), дописав чуть позже еще две (NN III, IV). Цикл “настроений” посвящен Вилли Саркисяну, который и явился его первым исполнителем*. Принятая и горячо одобренная автором интерпретация явились для нас опорой в нашем собственном понимании этих музыкальных настроений. Мы также пользуемся в процессе анализа и разбора свидетельством В.Саркисяна о ценных авторских высказываниях, касающихся трактовки этой музыки.

Первые три пьесы, написанные несколько раньше, в авторской рукописи имеют названия, которые, однако, не вошли в печатное издание. Автор не сохранил названий, чтобы не ограничить поневоле творческое воображение исполнителя. Все же, по ходу разбора пьес будут восстановлены их названия, поскольку они, несомненно, дают дополнительную возможность более глубокого понимания авторского замысла.

* Концерт в ЦДРИ, 8 апреля 1977, Москва.

Весь цикл представляет собой как бы галерею образов, в которых композитор дает ощутить ритм и дыхание жизни.

Первое “настроение” в авторской рукописи имеет название “Вечерняя песня” (1.C.118–122). Это небольшая 22-хтактовая пьеса, представляющая период из трех предложений. В эту простую композиционную схему автор вложил проникновенное музыкальное содержание. Если попытаться дать краткую словесную характеристику этому музыкальному образу, то, пожалуй, наиболее подходящим было бы выражение – лирическая ностальгия. Пьеса проникнута созерцательным покоем. Примечательной особенностью является тонкая взаимопроникнутость двух образных сторон: “голоса живой природы” и “душевного отклика на нее”.

пример N 1 (т.т. I, II)



Это художественное единство достигается композитором в своеобразном сочетании выразительных элементов музыкальной формы. С первых же звуков приковывает внимание интонационный возглас (как бы прорезывающий вечернюю тишину крик петуха – ломанно-терцовый форшлаг, опевающий “f²”).

На возможность восприятия в данной интонации звуко-изобразительного момента намекнул сам автор. Заметим, что этот мотив родственен патетическим или скорбным интонациям–возгласам, встречающимся в армянской песне. Обратимся к тому, какие задачи должен ставить и разрешать исполнитель при разучивании этой пьесы. Первое, что надо учсть: пианист встречается здесь с

указанным двуплановым характерным единством, отраженным также в фактуре. Исполнителю нужно будет найти верные тембральные и динамические сопоставления. Форшлаговая интонация, построенная на разбитой терции, при всей устремленности к своему основному звуку, должна быть сыграна все же напевно. Это и потому, что оба звука ломанной терции опеваются снизу и сверху основной тон (“*f*”), но и потому, что верхний форшлаговый звук образует с основной нотой секундовую нисходящую интонацию, также скрытно, замаскированно звучащую в мягком мелизматическом обрамлении второго такта. Поэтому терцовый форшлаг следует исполнять, ощущая внезапную энергетическую импульсацию звука “*f*”, к которому он устремлен. Это необходимо (на наш взгляд) для того, чтобы отмеченное *sf* на ноте “*f*” как бы пронзило вечернюю тишину, однако, несмотря на возможную ассоциацию с петушиным криком, нота эта должна “взорвать” умиротворенность вечерней природы без лишней резкости. Не лишним будет сказать, что форшлаг не должен исполняться слишком коротко, а тем более судорожно. Чтобы достичь нужного звучания целесообразно поучить форшлаги двумя противоположными способами: быстро (устремленно) и медленно (напевно), даже с вилочкой *crescendo*. Фигурационный же форшлаг следующего такта должен быть сыгран мягким, перебирающим клавиши пальцевым движением. В развитии музыкальной мысли особое внимание надо обратить на “поворотный” момент в 5-м такте, где как бы “назревает” последующее взволнованно–речитативное изложение мелодии.

Одним из существенных для пианиста моментов является здесь выявление контрастов. Заслуживает внимания контраст с “обращенной” динамикой; метрически сильный такт обозначен *p*, слабый – *f*.

пример N 2



Дело в том, что в первом четырехтакте второго предложения кроме динамических изменений произошли еще изменения тонально-гармонические. Этот момент, усиленный к тому же знаком “*sf*”, создает лирическую драматизацию образа, легкое его “омрачение” (см. пример N 2). Напомним, что для исполнителя одной из сложных задач здесь является дляящиеся в гармониях статические состояния. Их необходимо слушать не формально, а ощутить, как они изживаются в музыкальном времени. Динамическую статику этого музыкального образа можно передать лишь при горизонтальном слышании, ощущая сквозь вертикали горизонтальное движение.

Последующие два такта – *quasi recitativo* – в густом мелодическом изложении подхватывают и развивают скрытое драматическое напряжение предыдущего.

Последние такты пьесы должны прозвучать как бы в отдалении. Пониманию эмоционального оттенка служит примечание автора в рукописи: “с сожалением!”, “с горечью!”.

пример N 4



“Утренняя песня” – так назвал автор вторую пьесу цикла. В самом названии и впрямь отражается характер произведения: это восторженная, лирическая песня, как бы вдохновленная весенней пробуждающейся природой. В этом “настроении” изливаются юношески восторженные чувства. Характер музыки светлый. Фактура, на которой колышется мелодия, представляет собой волнообразную звуковую линию из шестнадцатых нот. Два вступительных такта воссоздают звучания вешней природы, как бы журчание “оживших” ручеек. В этот жизнетрепетный поток ажурных фигураций, создающих непрерывное, сквозное движение, плавно вливается мелодия–песня. Она периодически подхватывается потоком на его гребне, чем образуется сплетение мелодии с фоном.

пример N 5



Отмеченный нами фигурационный поток в основном выдерживает одну и ту же формулу волнообразного движения. Но иногда оно сменяется секвентно–восходящей или нисходящей цепью секстольных групп. Тем самым, подхлестывается энергетическая устремленность мело-

дии к своим кульминационным точкам, либо усиливается чувство отката мелодической линии “выдоха”.

пример N 6



Исполнителю необходимо почувствовать художественное значение этих вариантов фактурного изложения, иначе они будут выражаться им чисто формально.

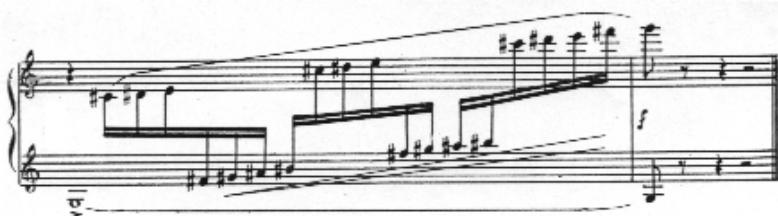
Важнейшей художественной задачей здесь является, на наш взгляд, нахождение общего дыхания мелодии и сцепленной с ней фактуры. При взаимной сращенности этих двух начал, нельзя доминирующее значение придавать одной мелодии, ведь оба эти начала, хоть и по-разному, творят музыкальный образ в его различных гранях. На первый взгляд кажется, что ведущая роль в установлении ритмической пульсации принадлежит мелодии, на самом же деле “ритмическая жизнь” создается метро-ритмическим балансом мелодии и сопровождающего ее фона.

Допустима некоторая рубатность при тонком ее использовании. Исполнителю стоит позаботиться о правильном психологическом ощущении исходного момента пьесы. Ее нужно начать не с резкой атаки первого звука, а плавно влиться в поток общего движения. Желательно также, чтобы начальный звук мелодии не сшибался со звучащим фоновым потоком. Все три фразы мелодии разделены паузами; исполнителю нужно, во-первых: последний звук фразы дослушать до конца длительности, не бросать, а плавно перейти в паузу, почерпнув в последней жизненный импульс для последующей фразы. Здесь паузы являются теми моментами

разворачивающейся музыкальной формы, в которых сливаются в плавном переходе выдох предыдущей и вдох последующей фраз. Пианисту нужно стремиться к целостности исполнения этой пьесы, которая соответствовала бы ее сквозному композиционному развитию и монолитности. Естественно также уделить внимание звуковому балансу между мелодической линией и сопровождением.

Хочется дать практический совет для достижения технической свободы и филигранности в фигурациях: учить способом *non legato* в сочетании с певуче интонированным *legato*. Устремленный вверх заключительный пассаж следует сыграть точным направленным движением сменяющихся рук таким образом, чтобы избежать дробления на группы.

пример N 7



Сыграть пассаж надо обязательно на *crescendo* одним решительным и сжатым динамическим импульсом – “как хлыстом” – (устное замечание автора. – М.С.).

Следующее “настроение”, 3-е в цикле, своим характером приближается к жанру ноктюрна. На такое сравнение наводит его музыкальный образ, выполненный мягкой мечтательности, задушевности, сокровенной интимности. Пьеса написана в простой трехчастной форме. Композиционные средства здесь отличаются экономностью и ясностью, создавая при этом напряженную выразительность. Какие художественные и технические проблемы возникают перед исполнителем, и как их он должен раз-

решать? Фразы и мотивы первого раздела пьесы разворачиваются плавными, волнистыми контурами; мелодическая линия верхнего голоса контрапунктически “поддерживается” в нижней строке нисходящим мелодическим движением из синкопически “запаздывающих” гармоний.

пример N 8

Moderato



Заметим, что исполнитель может сообщить музыке повествовательный характер. Выдержаные звуки нисходящего мелодического движения как бы выполняют роль гармонических отзвуков начальных нот мотивов и фраз верхнего голоса. В этих отзвуках важно чувствовать непреложное течение музыкального времени. Мелодический голос в правой руке нужно вести с достаточной гибкостью и свободой, хорошо подготавливая кульминационные точки.

Особого внимания заслуживают сопутствующие основной мелодической линии подголосочные мотивы и фразы (с 7-го такта) в среднем и нижнем голосах.

пример N 9



Эти подголосочные проведения полны особой выразительности. Необходимо найти для них соответствующую тембральную окраску. Хотим обратить внимание на звук “f” в партии правой руки (см. 5-й такт прим. N 8).



Нам кажется, что эта нота “*f*”, подчеркивающая неприметный поворот в музыкальном настроении, должна быть сыграна с оттенком вкравшейся, затаенной печали; нужно вслушаться в это пробившееся настроение, не боясь даже слегка затянуть этот звук. В отношении мелодии в верхнем голосе, хочется порекомендовать особое опевание ее мотивов, а также пластичный переход к средней части через последнюю ее фразу. Резкой границы между первым и средним разделами пьесы быть не должно, переход от первого ко второму должен совершаться плавно и текуче. Для этого нужно избегать темпового отклонения в указанной фразе.

Средняя часть (*rit mosso*), представляющая большой период, фактурно изложена беспрерывным мелодическим движением шестнадцатых нот,

пример N 10



помеченных разными штрихами (2.). В партии левой руки даются гармонические опорные комплексы, прерывающиеся выразительными паузами. Характеру развития способствуют тональные смены, а также вариантное изложение указанных комплексов (см. пример N 10).

Средней части свойственна тонкая взволнованность, достигаемая не только фактурной и темповой активизацией, но и интонационным переосмыслением тематических элементов. Их контуры угадываются в мелодических волнообразных движениях шестнадцатыми. Это важное обстоятельство, учтенное исполнителем, дает правильно осмыслить логику развития, содержащего элементы варианты. В средней части необходимо придерживаться единой метроритмической пульсации, однако в гибком ее проявлении. Очень важно за единицу времени принимать восьмую длительность, но никак не половину такта. Если принять второй вариант, то пьеса может быть воспринята в двудольном размере, в неестественно быстрым для нее движении, не говоря уже о том, что это может вызвать неверное интонирование мелодических элементов. Выразительную роль в партии правой руки играют штрихи в быстром мелодическом текучем движении. Особенно тщательной проработки требуют попарно связанные лигами интонации; сохраняя целостность линий, исполнителю необходимо сыграть каждую пару предельно выразительно: напевно и с тонким разрешением.

Для качественного звучания оживленной мелодической линии рекомендуется учить ее в замедленном темпе – певуче, с хорошим ощущением всех ее интонационных изгибов. Попарно слигованные шестнадцатые ноты (см. пример N 10) целесобразно поучить способом кратного проигрывания каждой пары, при этом тщательно контролируя выразительную сторону разрешения, в частности, тонкое и мягкое окончание.

Реприза скорее всего представляет собой небольшой заключительный раздел. Его можно исполнять в духе грустноПросветленного воспоминания о первом образе. Протяжным душевным вдохом должны прозвучать два последних такта, как бы с некоторой недосказанностью.

пример N 11



Примечания:

1. Кошкаев М., Александр Арутюнян: особенности композиторского стиля., М.:Издательский дом “Композитор”, 2006.
2. Мазель Л., Строение музыкальных произведений., М.: Госмузиздат., 1960.

Саркисян Маргарита Мкртычевна
доцент ЕГК им. Комитаса

**ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ “ШЕСТИ НАСТРОЕНИЙ”
АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА (NN 4–6)**

Четвертое “настроение” обозначено темпом *adagio*. Оно имеет суворо–скорбный характер, щемяще выражает безмерную душевную тяжесть, безысходность (1.С.123–128). От начала до конца пьесы, как бы выражая непреложность судьбы, проходит гнетущая мерностью своего повторения мелодическая фигура застывшего в глубокой скорби образа. Остинантная фигура, образующая сквозную мелодическую линию вместе с указанным монотонным повтором мотива темы, создает в представлении исполнителя образ неизменно текущего времени.

Звучащий в музыке мотив утраты и обреченности все же не окрашен в тона мрачной суровости. Скорбь словно лирически согрета и облагорожена, как впрочем и все чувства, выраженные в творчестве А.Арутюняна.

пример N 1

Adagio

IV

Тяжелыми вздохами, как бы преодолевая тяжесть душевной боли, поет–рассказывает мелодия басовой партии; в своем, прерываемом паузами, постепенном секундовом восхождении (см. пример N 1 – л.р.).

В дальнейшем музыкальный монолог подхватывает мелодия, которая звучит с большой эмоциональной открытостью. Характер этот обусловлен также высоким регистром, в котором она излагается.

Прерываемая паузами–вздохами (как и в начале) мелодия, в различных аккордовых вариантах ниспадает по регистрам, с неизбежностью возвращаясь к своему исходному звучанию (децима в нижнем регистре). Что же надо здесь предпринять исполнителю? Прежде всего добиться идеальной ровности всех восьмых нот остинатного движения и выразительного интонирования мелодических изгибов. Допустимо тонко выполненное *rubato*. Автор предписал сложный размер 5/8, сгруппировав в следующей последовательности: 2/8 + 3/8.

Подобная группировка имеет определенный мотивно–интонационный смысл, исходя из которого, исполнитель при повторном взятии децимы, избегал бы толчка. Такая метрическая группировка не случайна, поскольку она способна выразить душевную подавленность.

Итак, ритмическая ровность ведения верхней остинатной мелодической линии и выразительное интонирование ее изгибов–волн представляет первое условие для художественного исполнения этой пьесы. Исполнительский план можно строить, руководствуясь авторской нюансировкой, согласно которой кульминация попадает на середину произведения, после чего начинается постепенный спад, вплоть до ухода в “молчание” паузы, заключающей пьесу. Заметим, что мы не случайно охарактеризовали данную паузу как своеобразный выразительный элемент. Образ как бы окончательно изживает себя именно в паузе продолжительностью в две

восьмые. И здесь (в паузах) исполнителю надо еще находиться в образе, переживая его угасание. Трель (т.16–17) лучше играть мелодически, а ее окончание не превращать в мелизм.

пример N 2



Во избежание угловатого перехода из заключающей трели в дециму, целесообразно 16–ю ноту “d” взять 1-м пальцем и подготовить его пластичным, боковым движением.

Пятое “настроение” в авторской рукописи именуется Прелюдией. Это необычное, оригинальное по своему содержанию, драматургии и идеиному замыслу произведение, и, скажем прямо, нелегкое для исполнения.

Какую словесную характеристику можно дать его образному содержанию? В этом нам могли бы помочь два авторских высказывания: одно вписано рукой самого Александра Григорьевича в упоминаемой нами рукописи, другое – передано изустно. Относительно начальной, доминирующей мысли произведения автор пишет: “...Эта фраза выражает армянские народные причитания”. В беседе же о характере произведения он выразился так: “Как–будто время остановилось”.

Общий смысл двух авторских указаний может служить основанием для обобщенной характеристики этой пьесы. Итак, образ причитания, звучащего словно в оцепеневшем времени.

пример N 3

Moderato

Что это за образ? Прежде всего, он исконно армянский. Это жалостное, однотонно повторяющееся прочтение вызывает острое сострадание своей заведомой безответностью. Оно слишком часто повисало в воздухе, не находя отклика. Время как бы остановилось.

Тема построена на поступенном колебании секундовых интонаций вокруг центрального звука “а” в пределах терцового диапазона. В этой регистровой ограниченности выражается трогательная простота и безыскусственность, но также и некоторая однотонность ее эмоционального содержания. Играя тему на цельном дыхании, исполнитель должен все же ощущать ее двумотивность и придать каждому из них индивидуальный оттенок.

Восходящий ход, вершиной которого является секунда (“*h–c'*”) должен быть сыгран с более щемящим оттенком. Тема в неизменном своем виде проходит девять раз. Здесь исполнитель встречается с трудностью: повторы темы надо играть не меняя основного эмоционального облика, в то же время так, чтобы не наскучить. Необходимо избежать однообразия и статики.

Начиная с конца третьего такта, к теме присоединяется гармоническое сопровождение хорального типа. Оно

создает загадочный и сумеречный фон, выражающий как бы непреложное жизненное обстоятельство. В этой новой ситуации тема раскрывается в ином эмоциональном плане. С конца четырнадцатого такта на мелодию накладывается голос, изливающийся во взволнованном лирическом чувстве.

пример N 4



Сплетаясь в диалоге с темой причитания, этот голос берет на себя в дальнейшем ведущую роль в общем развитии. На протяжении нескольких тактов он, нисходя секвентно, развивает первоначальный мотив, тем самым по-новому усиливая эмоциональную выразительность.

Описанный музыкальный эпизод, с которого собственно и начинается разработочная часть пьесы, нужно исполнять с большой теплотой, взволнованным и щедро выраженным лиризмом, пропевать верхний голос, втягивая в эту сферу настроения основную тему.

Дальнейшее развитие музыкального образа в разработочной части произведения строится на трансформации первой темы. Сильно изменился первоначальный ее облик. Первая тема, входя в контрапунктическую связь с новой, в своем развитии преобразуется настолько, что доходит до подлинного драматизма и страсти.

пример N 5

A musical score for a piano, consisting of five staves of music. The music is written in common time and uses various clefs (G-clef, F-clef, C-clef) and key signatures. The first staff begins with a dynamic of p (pianissimo). The second staff starts with mf (mezzo-forte) and includes markings "poco animato" and "cresc.". The third staff begins with f (forte). The fourth staff begins with b (bass clef). The fifth staff begins with b (bass clef). The score features various musical techniques such as sixteenth-note patterns, eighth-note chords, and grace notes.

Особую взволнованность теме придает пауза на сильной доле такта. Нижний регистр изложения сообщает ей особую напряженность. Тема звучит не во всем своем охвате, композитор показывает ее отрывочно, прерывая паузами, трансформируя ее элементы, проводит в разных фактурных вариантах – (двойными нотами, аккордами и т.д.), накладывая на нее ползучие восходящие аккорды. Они усиливают общий напряженный подъем к кульминации, создавая длинное дыхание и накапливая огромную эмоциональную энергию. Исполнитель должен точно рассчитать динамическое нарастание, усиление фактур-

ного, мелодического напряжения для того, чтобы прийти к кульминации не с “опущенными руками”, а подготовить ее соответственно драматическому замыслу композитора. Вышеупомянутые такты являются весьма ответственным моментом в осуществлении драматургического развития. Сама же кульминация поражает приподнятой и страстной взволнованностью, выражением какого-то трагического отчаяния и душевной сокрушенности.

Умение выражать внутренний мир современного человека с таким лирико-драматическим подъемом, со столь смелым трагическим чувством является уделом немногих художников! Исполнителю надо пережить этот мир со страстью и искренностью, чтобы добиться убедительного воплощения.

В кульминации звучит основная тема, которая в начале трогает нас своим лирическим простодушием, доверительностью. Здесь же она достигает неожиданной смятости. Аккордовое стреттно-имитационное изложение должно трактоваться пианистом в плане оркестрового звучания. Темы, звучащие в разных регистрах, их имитационные ходы должны мыслиться как бы порученными различным оркестровым группам. Очень важным является целостное исполнение этого фрагмента: имитационные и секвенчные звенья должны образовать общий поток ниспадающего движения.

Заключение среднего раздела нужно произносить как бы по слогам, маркируя с той речевой выразительностью, которая выявила бы их трагически-скорбный смысл. Особенно это касается сурового септимового хода в партии левой руки.

пример N 6



Интонационному ходу в басовом регистре должно быть придано густое колокольное звучание – тревожное и роковое (см. пример N 4 – посл.такт). Нижняя нота “а” под ферматой (см. пример N 6) может быть октавно удвоена. Рекомендуем держать эту ноту до полного затухания обертонов. Реприза в основном должна исполняться также, однако с некоторой отдаленностью, в плане реминисценции о трогательном народном прочтении, образе, который, вступив в конфликт с большим цивилизованным миром, отколвшись от него, погрузился в свое безраздельное одиночество.

Как символический отзвук трагического конфликта, должна поразвучать нота “ес” в среднем голосе.

пример N 7

И на продленном ее фоне, в последний раз, еле слышно произносится мотив темы. Последняя ее нота “а¹”, также продленная, должна звучать истаивая, и как будто все еще слышимо (см. пример N 7).

С ней, пятое “настроение” как бы врастает в шестое, заключительное, несмотря на то, что автором не пред-

писан переход (*attacca*) он видимо предполагался им.

Шестое “настроение” в рукописи носит наименование “Токката”. Это великолепное, эффектное произведение, необычайно напористое в своей динамике и богатое колористически. Восхищает в этом произведении проходящая с возрастающим напряжением сквозная линия развития. С учетом этой характерной черты, произведение должно соответственно исполняться на одном непрерывном дыхании.

Музыкальный образ этой пьесы поневоле вызывает у слушателя представление о стихийном и, в то же время, ритмически жестко организованном кипении жизненных сил.

По своей характерной образности, в частности ритмо-интонационной упругости и остроте, пьеса эта ассоциируется с первозданным, мужественно–сурвым, героическим сасунским танцем. Вместе с тем, своим угловатым фигурационным рисунком и острым мартеллатным аккордово–октавным изложением напоминает современную токкату. Она с большой силой темперамента выражает пульс современной жизни, тревожное, но вместе с тем, мужественное мироощущение. Для этого “настроения” характерна полиметричность (повторяющаяся смена 6/8 и 4/8, создающая метроритмическую остинаантность).

Несмотря на переменный размер, исполнителю надо избрать в качестве единицы движения длительность восьмой. На протяжении всей пьесы выдерживается в основном фактурный рисунок предложения: угловатые и острые, квартовые мотивно–фразовые построения и упругие шаги–скачки басовых нот (2.). Ответственной задачей исполнителя является выдерживание темпоритмического постоянства.

Одна любопытная особенность композиции дает основание для построения интересного тембрально–динамического плана этой пьесы. Она начинается с

самого нижнего регистра и осуществляет поступенный, беспрерывный подъем до самого верхнего, лишь в последних заключающих четырех тактах решительно “устанавливая” регистровое равновесие. Охват значительного регистрового диапазона способствует многокрасочности звучания и особого динамического накала. Здесь для исполнителя открывается непочатое поле звукокрасочных возможностей.

С самого начала исполнитель должен почувствовать напористость ритма, а также звучание – несколько глуховато–колокольное в басах и остро–напряженное в верхнем голосе.

пример N 8

Allegro energico

Staccato должно быть округлым, но и достаточно коротким и острым. Акцент в начале второго такта на секунде (в басовой партии) призван подчеркнуть вершину фразы и не допускать принижения тонуса слабого такта. (см. пример N 8). Это надо учитывать во всех подобных тахтах. Основной тематический материал получает развитие не только в регистровых изменениях, но и фактурных, появляясь то в двойных нотах, то в нонах, то в аккордовом изложении. Басовая партия также развивается, поскольку в ней подчас образуются широкие скачки, нагнетающие колоссальную энергию и мощь. В

некоторых случаях, октавы этих скачковых построений должны звучать в характере сурового, колокольного звона.

пример N 9



Аккорды в нижней партии следует играть *secco*, как это отмечено в рукописи.

Следует коснуться и другого важного фактора развития, а именно тональных смен. Пианист, исполняющий это произведение, должен с каждой новой тональностью создавать особую эмоциональную атмосферу и через это раскрывать новые грани музыкального образа. Нам представляется необходимым ясное представление композиционного плана развития. Произведение имеет два основных этапа.

Первый раздел заключается яркой кульминацией, за которой следует девятитактовый эпизод, заслуживающий особого внимания. Этот эпизод несет в себе определенный композиционный смысл, проясняющийся в конце. Попытаемся раскрыть его в описании сменяющихся музыкальных "событий". После взятого на *sf* "а" (в кульминации первого эпизода) наступает неожиданно резкий спад энергии, однако это касается только динами-

пример N 10



ческой стороны (*mf* после предыдущего *ff*). Во всем остальном не должно происходить никакого расслабления, темп должен сохраняться также, как и ритмическая пульсация. Исполнителю в этом эпизоде надо почувствовать своеобразную смену характера музыки, проникнуться затаенной лихорадочной пульсацией темы, ощутить ее, как “стучащее после потрясения сердце”. Такой внезапный перелом настроения достигается также некоторым изменением заключительных мотивов фраз, звучящих на фоне расширенных элементов темы.

После указанного переломного эпизода начинается второй этап развития с затаенным звучанием. В этой части имеет место разворот, достигающий драматургического накала. Очень выразителен внезапный динамический спад в развитии, дающий возможность дополнительного нагнетания энергии, максимально накаляющего кульминацию.

пример N 11

sub. p piano string. e cresc. f

ff

и т. д.

Здесь очень важно ощутить взволнованный импульс в коротких паузах, “подхлестывающих” общее движение и сильнейшее динамическое и ритмическое нагнетание. Мелодический же ход из аккордов в партии левой руки

должен исполняться так, чтобы была слышна “оркестровая педаль”.

Стремительное движение маркированных аккордов, идущих врозь, должно выразить предельный накал и оборваться неожиданно ((см. пример N 11 – последний торт). Движение резко обрывается и последующее молчание паузы должно отдаваться внутренним эхом стихийного события.

В заключение звучит тиший восьмитактовый эпизод, тематически сходный с тем, в котором имел место перелом динамического “натиска” (в примере N 9).

Он должен прозвучать таинственно, со стеклянным, может быть, челестовым тембром и словно повиснуть над бездной (пауза – ожидание).

Грохотом обвала должны прозвучать последние четыре заключительных такта этого замечательного произведения.

пример N 12

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of '8 tempo'. It features a series of eighth-note chords in various inversions, primarily in G major. The middle staff shows a bass clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of 'pp' (pianissimo) above it. It contains sustained notes and some eighth-note chords. The bottom staff shows a bass clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of 'ff' (fortissimo) above it. It features eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. The score concludes with a final dynamic marking of 'fff' (ffffissimo).

Наш анализ “Шести настроений” А.Арутюняна является опытом раскрытия композиционно–исполнительских средств, подход к вопросу интерпретации этого произведения конечно же не претендует на исключительность. Это естественно: музыкальное содержание всегда допускает различные толкования. Однако в любой индивидуальной интерпретации безусловно должны раскрываться общие закономерности художественного произведения.

В заключение хотим дать несколько советов, относительно возможных исполнительских вариантов. Лучше всего, конечно, исполнять их в цикловой целостности, потому, что при индивидуальном отличии, они вместе взятые образуют некое художественное единство.

Контрастное единство чувствуется в последних двух пьесах, которые можно исполнять отдельно от цикла. Можно в отдельности сыграть группу пьес, написанных композитором в начале (I, II, V, VI). Не исключена также возможность их раздельного исполнения.

Цикл “настроений” А.Арутюняна открыл новую оригинальную страницу в его фортепианном творчестве. Он безусловно обогатил армянскую и общенациональную фортепианную литературу. Можно с уверенностью сказать, что этот цикл будет украшать репертуар не только армянских, но и зарубежных пианистов.

Примечания:

1. Коккжаев М., Александр Арутюнян: особенности композиторского стиля., М.:Издательский дом “Композитор”, 2006.
2. Скребкова–Филатова М., Фактура в музыке., М.:Музыка.,1985.

Абрамян Наира Михайловна
преподаватель ЕГК им.Комитаса

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ХАРАКТЕРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ СТИЛИСТИКИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф.ШОПЕНА И Р.ШУМАНА

Первая половина XIX века является эпохой расцвета романтизма, эпохой потрясений и открытий. В этот период одной из основных задач искусства было с новой полнотой показать человека, его внутренний мир. Главной особенностью является то, что лирика очень часто и естественно переходит в героику. Героическое при этом рождается, как необходимая стадия сознания и чувства. Все это обуславливается ростом национального самосознания в странах Западной Европы.

Главная особенность романтических поисков идеала – их явно бунтарский характер: “Романтизм решителен, дерзок и склонен к крайностям” (1.С.18). Появляются новые необычайные контрасты образов. В расширении шкалы настроений, в тяготении к ее крайним точкам заключалась одна из общих склонностей романтизма.

На гребне новой волны появляются два выдающихся композитора, которые жили и творили в эту эпоху. Ф.Шопен и Р.Шуман. В их творчестве много общего, но вместе с тем, и это естественно, они различны и ярко индивидуальны.

В творчестве обоих композиторов центральное место занимает фортепианская музыка. Однако если Шопен начинал с оркестра и потом уже пришел к фортепианной музыке, то Шуман, наоборот, начал с фортепиано, а позже написал свои песни и симфонические произведения.

Многие исследователи творчества Шопена, такие, как

Г.Нейгауз, К.Игумнов, признавая, что в своей музыке Шопен воплотил современные ему романтические идеи и чувства, считали, что он прежде всего классик по совершенству формы, по точности выражения, по уравновешенности гармонии. Нейгауз решительно отделял Шопена от такого прирожденного романтика, как Шуман и таких художественных романтиков, как Лист и Вагнер. Сам Шуман писал, что если бы Моцарт жил в его время, он написал бы концерты Шопена.

Ученик Шопена Жорж Матиас отмечал, что Шопен был классиком по своим чувствам и убеждениям и одновременно романтиком по складу своего воображения. Большим откровением явилась лирическая непосредственность, свойственная Шопену прежде всего. Это особенно отчетливо отразилось в развитии романтической мелодики.

По мнению Шумана, мелодия не должна быть такой, чтобы каждый ее шаг можно было заранее предугадать. У нее должен быть всякий раз свой особенный облик, вызванный особым, неповторимым состоянием и впечатлением. Она должна быть “вольной”, “непокорной”, независимой по отношению к общепринятым мелодическим формулам. И Шуман и Шопен “достигают этого постоянным нарушением инерции мелодического движения, маскировкой регулярных ритмических акцентов, варьированием интонаций, свободным, очень интенсивным развитием мелодии” (1.С.25).

Шуман достигает освобождения мелодии от схематизма преодолевая так называемую “тираннию такта”. Часто сильные доли замаскированы лигами, а мелодия выплывает на слабых, неударных долях. Иногда мелодия включается в аккомпанементную фигурацию или рождается из аккомпанемента. В своем стремлении к маскировке начал и концов мелодического рисунка и сглаживанию ритмической периодичности, Шуман делает

значительный шаг в сторону того мелодического стиля, который стал господствующим у Вагнера – идея “бесконечной мелодии”.

У Шопена же мелодия “свободно дышит”. И не только мелодия – вся клавиатура. В его мелодиях “живет воздух, живет вся клавиатура”, ощущается некая “разряженность”.

Стремление к мелодической текучести, безграничности вело к насыщению музыкальной ткани, усиливало общую устремленность музыки вширь, “по горизонтали”, способствовало напряженности музыкального развития. В полифонизированной ткани ноктюрнов Шопена или в “Крейслериане” Шумана мы видим возрожденную новую жизнь баховской техники, ставшей здесь оригинальной техникой Шопена и Шумана.

Еще один тип мелодики Шумана – каденционно-речитативная форма построения большой мелодии. Чертак, воспринятая Шуманом от Баха – насыщенность одноголосной линии скрытой полифонией, стремление “сжать” двух–трехголосие в одну линию (начало “Крейслерианы”).

Если сравнивать Шумана с Шопеном, то, конечно, Шуман полифоничнее. У Шопена полифонии как таковой нет. В его произведениях имеет место одновременное существование разных эмоциональных состояний.

Шуман часто и охотно использует каноны и другие виды имитационной полифонии, имитационные наслаждения стрептного характера. Среди многих полифонических приемов, используемых Шуманом, заметное место принадлежит полиритмии, ритмическому обособлению баса в виде “запаздывающих” или “упреждающих” басов.

Техника полиритмии достигла высокого развития и совершенства и у Шопена. Наиболее ярко она проявлялась в умении одновременно сочетать несколько различных по ритму голосов: комбинации двух долей с

тремя, трех – с четырьмя. Сочетание триоли с пунктирным ритмом в быстром темпе (как в Полонезе–фантазии) Шопен почти всегда рекомендовал исполнять как у Баха и других старых мастеров – ритмически синхронно. В медленном темпе Шопен вполне допускал иное толкование.

Расширение возможностей фортепиано, а именно способность инструмента давать множество “планов”, было мастерски использовано и Шуманом, и Шопеном. Эта способность таилась в таких ранее недостаточно осознанных средствах выразительности, как градация динамической насыщенности звука, разряженность и густота звуковой массы, выразительность разных регистров, их тембровая окраска.

В этом смысле поразителен Шуман. В III части Сонаты g–moll интересны его темповые указания (быстро; очень быстро; так быстро, как возможно; еще быстрее). Эти замечания можно отнести к разряду психологических, и это еще раз доказывает, что он истинный романтик. У Шопена такого нет.

В сочинениях обоих композиторов фортепиано способно создавать впечатление пространства, выражаясь живописным языком – пространственной перспективы, четко и ясно очерченный передний план и расплывающийся, и исчезающий второй, другими словами – соотношение объекта и среды. Раскрытию образа, облегчению задач исполнителя служат многочисленные динамические, темповые обозначения, словесные пояснения композиторов.

Шопен требовал четкого разграничения звуковых планов. Он не раз беседовал с Делакруа о сочетании и соотношении рисунка и колорита, о родстве музыкальных тонов с красками живописи, звуковой перспективы – с перспективой в живописи.

Шопен – композитор фортепианный по существу.

Фортепианная фактура его произведений, обусловленная стилем творчества, приемами и манерой исполнения, заслуживает самого пристального внимания и изучения. Она чрезвычайно многообразна и многогранна. Шопен бесконечно расширил круг пространственно-динамических возможностей инструмента. Он стремится к большим регистровым расстояниям. Мы имеем дело с фактурой больших расстояний, связанной с техникой растяжения (широкая фактура партии левой руки в nocturnах, волнообразные пассажи правой руки в Этюде с-moll), фактурой “сжимающихся” и расширяющихся интервалов, т.е. двойных нот не только в виде параллельного движения терциями или секстами, но в виде сочетаний самых разнообразных интервалов, смены интервалов, переключения с двойных нот на одиночные и т.д. Фактура произведений Шопена – это, в первую очередь, фактура мелодическая. Для Шопена особенно типичен детальный “узорчатый” орнамент, основанный в большинстве случаев на хроматических фигурациях, порой настолько причудливых и извилистых, что это приводит даже к некоторой завуалированности контуров мелодического рисунка. Орнаментика Шопена никогда не утрачивает вокальности, причем мелодиям пропитаны не только мелодические линии, но и линии сопровождающие: басы и все побочные голоса. В сущности, мы имеем дело с мелодической гармонией, с единством мелода и гармонии.

Фактура Шумана – аккордовая, плотная, насыщенная и полифонизированная. У него нет отдельно мелодии в чистом виде, она всегда скрыта в сложных фигурациях. Фактуре Шумана свойственна подголосочная полифония. Это фактура мнимой полифонии (выделение мелодии на гребнях ломаных арпеджио). У Шумана почти нет мелкой техники. Крупная же техника очень разнообразна (все это подготавливает творчество Брамса).

Произведения Шумана крайне сложны в исполнении. Композитор часто использует пунктирный ритм, аккордовые и октавные скачки. Шуману типична мобильность переключения настроений, многоплановость образа. Шуману принадлежит усложнение техники игры перекрециванием рук, характерные пассажи на сложных гармонических последований. Но ничто не разрушает общей камерности фортепианного стиля Шумана, традиций *Hausmusik*. Все богатые ресурсы фортепиано служили в руках композитора средством выражения тонких, глубоких чувств, разнообразных жизненных впечатлений.

Шопен, также как и Шуман, мастерски сопоставляя различные регистры, добиваясь разнообразия колоритов, расширяет возможности тембрового обогащения фортепиано, меньше всего стремясь при этом к подражанию звукам и тембрам отдельных инструментов оркестра.

Лист писал о Шопене: “Он отверг неистовую и необузданную сторону романтизма, ему невыносимы были ошеломляющие эффекты и безумства” (2.C.266). Эти слова в той или иной мере могут быть отнесены и к Шуману. Романтизм дорог ему как мир самых цельных, естественных чувств.

Музыка Шумана программна. Свои произведения он часто снабжал поэтическими названиями и комментариями. Однако программа у Шумана – лишь психологический подтекст. Он протестует против буквального понимания заглавий его произведений. Главное, чтобы музыка без текста и объяснений сама по себе нечто представляла. Свои заголовки Шуман часто делает после сочинения и специально отмечает это обстоятельство. Он часто вычеркивает их в изданиях, но это не меняет нашего отношения к программности Шумана. Это романтический полунамек.

Если Лист конкретизирует содержание своих произве-

дений в названии, как например “Обучение”, “Сонет Петрарки № 4” и.т.д., то у Шумана другая позиция. Его пьесы “Порыв”, “Отчего?”, “Кокетка” выражают лишь состояние. Даже “Паганини” – это не портрет, а лишь психологическое состояние. Тенденция к программности была вызвана стремлением композитора непосредственно выразить языком музыки конкретный замысел, образ, характер, а также сблизить музыку с другими искусствами.

Новизна выразительных средств и форма и сложность отражаемых композитором явлений склоняет его к конкретизации музыкального текста. Данные им указания помогают правильно осознать смысл произведения. Шуман выражал в заголовке общую поэтическую идею, замысел и настроение произведения.

Здесь можно условно отметить два направления:

1. Воплощение лирических настроений, душевных состояний (“Фантастические пьесы”, “Крейслериана”, “Юмореска”).
2. Красочные картины жизни глазами самого автора (“Бабочки”, “Венский Карнавал”, “Карнавал”).

Главной творческой задачей Шумана было вызвать конкретные жизненные ассоциации средствами самой музыки. Заслуга его в том, что он расширил сферу музыкальной образности. В его произведениях ощущимое значение приобретает не “движение к цели”, а сам процесс чередования, смены образов при непрерывности внутреннего эмоционального тока.

Произведения Шопена в основном не программны. Шопен ограничивается определением жанра: вальс, полонез, мазурка, ноктюрн и т.д. Но баллады программны.

I баллада – “Конрад Валленрод” связана с эпохой крестьяно-сцев, II, III, IV баллады объединяет общее название “Святозанка” (Русалка).

В произведениях Шопена, в отличие от произведений Шумана, явно присутствуют законы драмы т.е. планомер-

ный показ, развертывание, завершение. Власть драматургического плана очень сильна. Это объясняется доминированием классической формы.

Шопен и Шуман работали в широком спектре фортепианных жанров. Однако, нужно отметить тот факт, что нет особого интереса к сонатам и концертам, который наблюдался у венских классиков. Большой интерес представляет малая и средняя формы (родоначальниками средней формы были романтики).

Подводя итог анализу фортепианного творчества Шопена и Шумана можно сказать, что облик композиторов-романтиков ясно определяется как в тематике их фортепианных произведений, так и в приемах ее оформления. Весь арсенал музыкального языка был использован как средство для максимальной выразительности мыслей и чувств, волнующих каждого из них.

Примечания:

1. Житомирский Д., Роберт Шуман., М.: Музыка, 1964.
2. Лист Ф., Ф.Шопен, М.: Мизгиз., 1956.

Абрамян Наира Михайловна
преподаватель ЕГК им.Комитаса

ЧЕРТЫ СТИЛЯ И НОВАТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р.ШУМАНА

Р.Шуман принадлежит к числу самых ярких представителей прогрессивного романтического искусства XIX века. Он писал музыку не только для фортепиано. Его перу принадлежат песни и крупные вокальные композиции, симфонии и камерные ансамбли, но, несмотря на это, Шуман прежде всего является фортепианным композитором. Велик его вклад в реформу фортепианного стиля. Используя богатые ресурсы фортепиано, он обновил способы изложения, существовавшие до него, изменил формы, создавая насыщенные образами полотна.

Обратимся к некоторым его сочинениям.

Концерт Шумана *a–moll* первоначально был задуман как одночастная фантазия (I часть написана в 1841 г., II и III части – в 1845-м). Первая часть трехчастна. Это фактически один одночастный концерт, а остальные части Шуман дополнил для объема произведения.

Новаторство композитора заключается в том, что концерт монотематичен, все темы имеют одно и то же интонационное зерно. Он сочетает в себе форму сонатного аллегро, рондо и черты вариационности одновременно. Концерт имеет сквозную линию тематического развития. Ни одна первая часть какого-либо концерта не имеет такую законченную форму, как первая часть шумановского концерта. Здесь господствует лирическое начало. Столкновение главной и побочной партий заменено их чередованием. Разработка сводится к параллель-

ному изменению той и другой. Однако, несмотря на отсутствие конфликтных столкновений тем, концерт не производит монотонного впечатления. Композитор прекрасно использует диалог оркестра и фортепиано, прерывая лирику патетическими возгласами вступления. Главная партия в экспозиции дана в законченном виде, а далее только развивается. Каденция у Шумана медленная, полифоничная, средняя ее часть патетична. Она по праву является одной из богатейших страниц в творчестве композитора. Шуман вернул каденции первоначальный смысл. За каденцией следует кода, снимающая напряжение первой части.

Вторая часть – интермеццо грациозного и шутливого характера, построенное на перекликании оркестра и фортепиано. Настроение танцевальности продолжает и финал, идущий без перерыва. Здесь проходит тема вальса, бравурных бальных танцев. Все это имеет слегка гротескный характер. Финал очень сложный, но тут, как и во всем концерте, нет показа виртуозности. Виртуозность растворена в фактуре. Концерт (в частности, его финал) имел влияние на П.И.Чайковского.

Сонаты Шумана отличаются своеобразием, которое было определено выразительными особенностями шумановских миниатюр.

Первая соната *fis-moll* имеет четыре части. Посвящена она Кларе Вик, по настроению близка фантазии. В непрерывном чередовании проходят то порывисто–возбужденные, то полные нежной мечтательности образы. В этой сонате проблема воплощения получает новый оттенок. Главная тема не претерпевает органических изменений, а, скорее, варьируется. Она захватывает своим тематическим богатством, напряженностью. Из сонат после–бетховеновского периода она должна быть отмечена в первую очередь, как достигающая глубины бетховеновского замысла.

Вторая соната *g–moll* написана в четырех частях. Она отличается от первой. Здесь мелодика четче, разработка “собраннее”. Интересно напевное мечтательное *andantino*. Скерцо и финал полны юношеского задора и лукавства. В финале композитор использует психологические ремарки (быстро; очень быстро; еще быстрее; так быстро, насколько возможно; еще быстрее).

Третья соната – это цикл свободных вариаций на тему К.Вик.

“Фантазию” Шумана скорее можно назвать сонатой. Она создана по романтическому принципу контрастной цикличности. “Фантазия” представляет из себя трехчастный цикл. Она проникнута страстным романтическим пафосом. Несмотря на наличие легендарно–эпических настроений, “Фантазия” представляет собой земную страсть живого человека. Это поэма о живой, человеческой любви на фоне исторических экскурсов в далекое прошлое. Мелодии в “Фантазии”, особенно в первой ее части, необычайно напряженные, подчеркнуты окружающей их сложной гармонической тканью.

Первоначально Шуман задумал издать “Фантазию” в пользу фонда для сооружения памятника Бетховену в Бонне. “И тогда высокий обелиск или пирамидальный массив мог бы возвестить потомкам: современники великого человека, чтившие создания его духа выше всего, стремились запечатлеть это почитание в знаке необычайном”, – пишет Шуман (1.С.89). Это объясняет величие масштаба произведения.

Шуман был великим миниатюристом. Именно Шуману удавалось в тесной форме выразить очень много. Ряд миниатюр “Детские сцены”, являющийся любимым произведением Шумана, уводит его в мир детства. Здесь ощущается любовь Шумана к детской душе. Но это произведение создано Шуманом отнюдь не для детей. Это, скорее, “стремление взрослого проникнуть во вну-

тренний мир детского существа” (2.С.38). Здесь очень силен изобразительный момент (“Горелки”, “Пугание”, “Наездник” и т.д.).

В своих музыкальных образах Шуман стремится уловить индивидуальную характерность каждого явления, но не во внешнем, а во внутреннем проявлении. Это произведение проникновенно и вдумчиво. Завершается оно словом автора (“Говорит Поэт”).

Шуман, обращаясь к жанру этюда, отдал дань увлечения виртуозностью Паганини. Ряд его этюдов сейчас представляет скорее исторический интерес, так как они не только по своим художественным качествам, но и по своим техническим задачам оказались далеки от основного пути фортепианного стиля Шумана.

“Симфонические этюды” Шумана, невзирая на название, являются чисто фортепианным произведением. Это первый образец синтеза вариационной формы и этюда. “Симфонические этюды” являются художественными этюдами. Главная тема имеет повествовательный характер, но, постепенно преобразуясь, превращается в finale в победное шествие. Здесь использованы черты имитационно–полифонического письма, взволнованные интонации романса. Присутствует танцевальность, скерцозный характер, ритмы марша. Каждый образ характеризуется новым виртуозно–пианистическим приемом. Отсюда и название – “Этюды”. Но в каждый из этих приемов композитор вносит свою, шумановскую патетику и проникновенность. “Весь цикл пронизан единой линией музыкального развития; финал – подлинно симфоническое завершение предшествующих частей” (3.С.18).

Подытоживая сказанное выше относительно музыкальных жанров, можно выделить особенности музыкальных форм в фортепианных произведениях Шумана.

“Склонность Шумана к образной характерности, к обилию и частой смене музыкальных тем вела его к

сюите. При этом, органическая потребность скреплять разное общим побуждала его обращаться к другим композиторским принципам” (4.С.273). Таковы принципы рондо и вариаций. У него появляется новая трактовка циклизации миниатюр. Здесь имеют место два приема – монотематизм и вариационность. Примером монотематизма является “Карнавал”. Всем 12-ти пьесам присуща группа интонаций, состоящая из четырех звуков (**A, es, c, h**). Ярким примером вариационности служат “Симфонические этюды”. Шуман использует сочетание разных форм. Это концерт для фортепиано с оркестром *a-moll*, который монотематичен и имеет элементы вариационности, рондо и сонатного аллегро.

Шуману свойственна стихийность. Он разрушает или резко деформирует логические рамки. Типичное в шумановской музыке – страстная стремительность, лихорадочная возбужденность. Конфликтность в музыке Шумана приводит к контрасту без непрерывности (сюитность), или к непрерывности без контрастов (токкатурность). Финал III сонаты являет собой общее единообразие движения. А в 1-й части и в finale Второй сонаты появляются отдельные контрастные образы. Внутренней связи между частями Шуман достигает “сквозным” развитием тем, родством отдельных интонаций. Шуман стремится не только к тематическому, но и к конструктивному объединению цикла. В некоторых произведениях части исполняются без перерыва (2-3-я части в Концерте).

Для Шумана характерны резкие динамические контрасты, переходы от *p* к *f* и *ff* и обратно.

В связи с тем, что произведения Шумана очень насыщены и полифонизированы, а исполнение усложнено скачущей мелодией, говорить об аппликатуре очень сложно. В связи с “нехваткой” пальцев, мелодия почти всегда поручается пятому пальцу правой руки.

Педаль Шуманом используется очень тонко. В ряде фортепианных произведений она создает характерные эффекты: подчеркивает отдельные аккорды и мелодические образования, сохраняет общий фон для главного мелодического рисунка или помогает создать резкую гармоническую смену этого фона. Так, например, в “Бабочках” 26 тактов подряд держится педаль, тем самым создавая звуковое пятно. Это было новой идеей, предвосхищающей импрессионизм.

Ярко-характерны шумановские ритмы. Они новы, необычайны, свободны от оков метрического схематизма и бесконечно разнообразны. Шуману свойственны пунктирные ритмы, синкопы, полиметрические эффекты. Шуман, как никто из композиторов, умеет пользоваться иллюзорными свойствами фортепианной звучности. Ритм шумановской музыкальной фактуры достигает такой тонкости, что появление эпизодов с обычными приемами метро-ритмической фактуры производит впечатление нарушения единства стиля. Иногда не только один голос, но два голоса движутся синкопами (концовка одной из пьес цикла “Юморески”). Утонченность и необычность ритмического рисунка проступает с особой рельефностью на фоне повторного движения. Новым в ритмах Шумана представляется и специфичность темпа, отражающего колебания душевных состояний. Его непрерывное нарастание в конце произведения становится одним из стилистических признаков шумановской фортепианной музыки в крупных формах.

Ярок и самобытен музыкальный язык Шумана. Его особенность – это многогранность, которая проявляется и в возрастающем значении гармонии, и в своеобразной полифонизации фактуры. Шуман проявляет пристрастие к неожиданным модуляциям, неподготовленным диссонансам, хроматическим последованиям, энгармонизмам. Привычные разрешения он часто заменяет неожиданными

ми оборотами, подчас сближая отдаленные тональности.

Усиление роли гармонии в качестве выразительного средства уже само по себе нарушило традиционное соотношение мелодии и фона. Шуман вообще уничтожает в своей музыке ощущение “переднего плана”. Сами темы у Шумана большей частью полимелодичны. Гармонический и мелодический планы сближаются и переплетаются.

Многие вышеуказанные черты фортепианного стиля Шумана связаны с его желанием приблизить фортепиано к оркестру. Но, несмотря на это, он верит в то, что его любимый инструмент не исчерпал еще своих возможностей.

Шуман не только талантливый, но и смелый композитор, независимый в своем стремлении открывать новые просторы в музыкальном мире.

Примечания:

1. Шуман Р., Избранные статьи о музыке., М.: Музгиз., 1956.
2. Крохмаль М., Роберт Шуман, М.: Музгиз, 1937.
3. Попова Н., “Симфонические этюды” и “Карнавал” Шумана., М.:Госмузиздат., 1957.
4. Житомирский Д., Роберт Шуман, М.: Музыка, 1964.

ԴԱՏԱԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ԱՄԲԻՈՆ

**КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО
ФОРТЕПИАНО**

**ՀԱԿՈԲՅԱՆ ԻՐԻՆԱ ՍԱՐԳՍԻ
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ**

**ՊՈԼԻՖՈՆԻԱՅԻ ԴԵՐԸ
ԶԵՎԱԿԱԶՄԱԿՈՐՄԱՆ ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ
ԲԵԹՋՈՎԵՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏՆԵՐՈՒՄ**

Բեթհովենի ստեղծագործությունը բազմաձայն երաժշտության պատմության մեջ ամենամեծ ծեռքբերումներից մեկն է: Բեթհովենի բազմաձայն երաժշտությանը բնորոշ են աներևակայելի լրջությունն ու թեմատիկ նյութի ընդիհանրացումը: Նրա հանճարով գտավ բազմաձայնության մինչ այդ անհայտ կիրառում:

Եթե Բախի համար բազմաձայնությունը նրա բարձրարվեստ երաժշտության լեզուն է, որով կոնպոզիտոր փիլիսոփան քացում էր իր հոգեկան աշխարհի խորքերը, և եթե Մոցարտը բազմաձայնության մեջ գտնում էր երաժշտական մտքի պարզությունն ու նրագեղությունն արտահայտելու ձևը՝ բարձրանալով մինչև հերոսականություն, ապա Բեթհովենի համար բազմաձայնությունը դարձավ իրեն տիրող մեջ պայքարի գաղափարների տիտանական ուժի արտացոլումը:

Բեթհովենը ունկնդրին հաճախ չէր ներկայանում իր բազմաձայն օր.-ներով և այդ պատճառով նրա լավագույն ստեղծագործությունները՝ օր. 27 թիվ 2, օր. 31 թիվ 2, օր. 53, օր. 57, օր. 69 դաշնամուրային Սոնատները և այլ երկեր՝ չունեն բազմաձայնության հատկություններով վառ արտահայտված բաժիններ:

Բազմաձայնությունը Բեթհովենին անհրաժեշտ էր, երբ պետք է կենտրոնանալ ինչ-որ մի հիմնական տրամադրության բացահայտման վրա, ընդիհանրացնել երաժշտակերպարային զարգացումը:

Եվ այսպես, նրա բազմաձայնությունը ծեռք բերեց հատուկ «դրամատիկ իմաստ»: «Այն հանդիսացավ երաժշտական կերպարի զարգացման բնական ձև, որը թույլ տվեց հաղորդել նրա նոր փուլի ծնունդը» (1. էջ 292): Բեթհովենը բազմաձայնության մեջ տարատեսակ իմաստներ էր դնում՝ տալով նրան որոշակի դրամատիկ ֆունկցիա: Բեթհովենը կառուցվածքային նորանուժություններ է կատարել դեռ Վարդիացիաներում (օր. 35), որոնց վերջարանում գրել է ֆուզա: Այն ներառել է բազմաձայնության տար-

րեր՝ տրամաբանորեն ավարտելով և առաջ մղելով՝ հերոսական կերպարի զարգացումը: Բեթհովենի նաև ուշ շրջանի վարիացիոն ցիկլերը ավարտից առաջ հաճախ պարունակում են բազմաձայնային բաժիններ և նույնիսկ ֆուգաներ: 5-րդ վարիացիան օր. 109 սոնատի Եզրափակիչ մասում, ֆուգան՝ օր. 120-ի վարիացիաներում:

Եզրափակիչ ընդհանրացնող բնույթի ֆունկցիան Բեթհովենի բազմաձայնության միակ իմաստը չէ: Պակաս կարևոր չէ նրա դերը սոնատային և ռոնդո տոնատային ծևերի մշակումներում: Զայների աստիճանական կուտակումը, իմիտացիաները, թեմաների տեղափոխումը մի ռեգիստրից մյուսը, կոնտրապունկտային փոխումը և իմիտացիոն բազմաձայնության նյուու ծևերը Բեթհովենը շատ հաճախ է օգտագործում մշակումներում: Մշակմանը հաջորդող ռեպրիզան դառնում է, հատկապես ցանկալի և սպասելի հիմնական մտքի, հիմնական՝ երաժշտական կերպարի հաստաման համար: Դաշնամուրի և նվազախմբի դո մինոր Կոնցերտի ավարտի մշակման մեջ ֆուգատոռն տանում է դեպի գլխավոր թեմայի մաժորային շարադրանքը՝ ասես կանխատեսելով անբողք վերջաբանի մաժորային ավարտը: Օր. 106 Սոնատի առաջին մասի մշակման ֆուգացված և ստրետուային բաժիններն իրենց հզորությամբ ոչ միայն տանում են դեպի ռեպրիզա, այլև դրվում են ֆինալային ֆուգայից առաջ: Կենսական էներգիան, հերոսականությունը, որոնք ընդհանրապես բնորոշ են Բեթհովենի երաժտությանը, այստեղ ներկայանում են իրենց ծևով հիասքանչ:

Օր. 101 Սոնատի վերջաբանում Բեթհովենը մշակումը փոխում է ֆուգայով, և միայն հիանալ կարելի է այս փոփոխության խիստ տրամաբանությամբ:

Բազմաձայն շարադրման թափը սերտ կապ ունի թեմայի հետ. թեմայում, ինչպես հատիկի մեջ, լինում են պոլիֆոնիկ զարգաման մեթոդներ և ծևեր:

Այս իմաստով լավագույն օրինակ է օր. 111 Սոնատի առաջին մասը: Նրա գլխավոր թեման կրում է ֆուգայի թեմային բնորոշ հնտոնացիաներ և կառուցվածք: Եվ այդ պատճառով սոնատային ալլեգրոյի ընթացքում ֆուգայի ծևին բազմակի դիմելը ոչ միայն արդարացված է, այլև՝ անհրաժեշտ: Այստեղ սոնատային ծևը իր տեսակի մեջ միակ համարումն է ֆուգայի հետ:

Թեմայի և ֆուգայի փոխկապակցության՝ Բախի սկզբունքն այստեղ նոր բարձունքի է հասցված: Այս բարձունքին է հասնում և Բեթհովենի ստեղծագործության էվլույցիան, և բազմաձայնության զարգացման տրամաբանությունը, որը իրենից ներկայաց-

նում է բազմաձայնության արվեստի զարգացման կվինտեսենցիան Բախից և Մոցարտից մինչև Բեթհովենի վերջին երկերի ոճը: Օպ.111 սոնատի ալլեգրոն իրենից ներկայացնում է սոնատային ձևի պոլիֆոնիկականացման, այդ կարևորագույն գործիքային երաժշտության ձևի մեծագույն օրինակ: (1. էջ 294)

Դժվար է դաշնամուրային որևէ ֆուգա համեմատել օր. 106 Սոնատի վերջաբառի ֆուգայի հետ: Դ. Նեյխաուզը նշում է. «Միաձայն թեմայից բազմաձայն, արտահայտիչ տարրերակների ստեղծման արվեստը հասցված է գերազույն աստիճանի» (2. էջ 18): Եվ դրանք բոլորը միավորվում են ընդհանուր պատկերավոր բովանդակությամբ:

Բեթհովենը, ֆուգան գրելով սոնատների վերջաբառում, կարծես վերականգնում է 17-18-րդ դարերի ավանդույթը, ավարտել սոնատային ցիկլը ֆուգայով: Բայց դա միայն արտաքին նմանությունն է: Գլխավորը Բեթհովենի գեղագիտական հայացքներն էին: Ֆուգայի բազմաձայն ձևը հնարավորություն է տալիս բացելու միասնական կենսահաստատման կերպարը առանց շեղումների: Մեղեդային շարժման ընդհանուր ձևերը, որոնք ներկայացված են բազմաձայն թեմայում, առավել օգտակար էին այս նպատակի համար: Կերպարների հակասություններն առաջանում են ոչ թե ֆուգայի ներսում (քանզի նրա թեման արտահայտում է միևնույն տրամադրությունը), այլ ցիկլի նախորդ դանդաղ մասի համադրության մեջ:

Այսպիսի հերթականության հիման վրա ստեղծվում են օր.102 թիվ 2-ը և օր. 106-ը:

Այս իմաստով Բեթհովենը օր. 110 Սոնատում նոր քայլ կատարեց: Կոնտրաստային ձևով նա կապակցեց Դոլենտեի Արիոզն և ֆուգան, և նրանց փոփոխված կրկնությունները: Ֆուգայի բազմաձայնությունը միացել է Արիոզոյի հոնքֆոնմիային, ինչպես միացել են ողբերգական և կենսահաստատման տրամադրությունները:

Բեթհովենի երաժշտության մեջ ձևակազմական իմաստ է ստանում ոչ միայն իմիտացիոն, այլև կոնտրաստաթեմատիկ բազմաձայնությունը: Դա հանգեցնում է այն բանին, որ միացվող թեմաների մեջ (որոնք մինչ այդ ինքնուրույն են հնչում) կատարվում է նրանց մոտեցումը: Թեմաները դառնում են ընդհանուր գաղափարի արտացոլումը:

Այսպես, օր. 106 Սոնատի վերջին ֆուգայում երկու թեմաների միասնությունը նոր արտահայտչամիջոցներ է ներառում, քան դրանցից յուրաքանչյուրն առանձին-առանձին:

Հակադրված տարրերն այստեղ ստեղծել են ինչ-որ նոր միասնականություն, պահպանելով առաջին թեմայի բափր, որը զսպվում է երկրորդ թեմայի երգեցիկ ինտոնացիաներով (3. էջ 27):

Այն նշանակությունը, որ ստացել է բազմաձայնությունը Բեթհովենի ուշ շրջանի ոճի մեջ, չէր կարող կայանալ, եթե ամենավաղ շրջանից այն չօգտագործվեր արտահայտման նպատակով: Տարիների հետ այդ նշանակությունն աճում էր, և ուշ շրջանի սոնատներուն, սիմֆոնիկ ստեղծագործություններուն, «Շանդիսավոր մեսսայուն», դրանց երաժշտական կերպարների բարձր կարգով, նյութությամբ և բազմաձայնությամբ դարձել է ոչ միայն անհրաժեշտ, այլև ամենաբնական արտահայտման ձև:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Протопопов В., Процессуальное значение полифонии у Бетховена., /<...> Вып. 2., М.: Музыка, 1972.
2. Нейгауз Г., О последних статьях Бетховена., /Вопросы фортепианного исполнительства., Очерки, статьи, воспоминания., Вып. 2., М.: Музыка., 1968.
3. Файнберг С., Бетховен, Соната оп. 106., /Вопросы фортепианного исполнительства., Вып. 2., М.: Музыка, 1968.

Арутюнян Анжелика Авдеевна
доцент ЕГК им. Комитаса

К ВОПРОСУ СТИЛИСТИКИ РОНДО a–moll В.А.МОЦАРТА

Музыка Моцарта универсальна.
Это символ позиции человека во
Вселенной и его реакция на нее.
Это лучшее, что Человек оказался
способным духовно осуществить.

Артур Шнабель

Рондо *a–moll* (KV511) для фортепиано является одним из нескольких сочинений Моцарта, написанных в виде самостоятельного произведения в этой форме* (1.).

Г.Аберт отмечал, что это одно из самых значительных фортепианных рондо, созданных когда-либо. В отличие от рондо *D–dur* (KV485) – “галантной светской пьески”, здесь отразилось “предельно личное излияние и предугадать его психологические бездны более раннее сочинение не дает ни малейших оснований”(2.С.96). Художественная значимость этого сочинения – “насыщенного и пресыщенного до боли” (Г.Чичерин) – в том, что Моцарту удалось в сжатую закругленную форму вложить глубочайшее содержание, проникнутое высокой духовностью – “синтез сложности и простоты”(Г.Чичерин; 3.С. 67). С неподражаемой грацией выражено здесь единство различных душевных состояний: настроение глубокой печали, мечтательной меланхолии, состояние

* 10.01.1786 – фортепианное рондо *D–dur*, KV485; 10.06.1786 – фортепианное рондо *F–dur*, KV494 (“Маленькое рондо”), позже вошло в фортепианную сонату *F–dur*, KV533 (10, 127,242).

утешения и преодоления душевной угнетенности.

Завершенность замысла сочетается здесь с совершенством и одухотворенностью моцартовской формы.

Исследователь фортепианного творчества Моцарта Г.Деннерлайн связывает создание рондо *a–moll* с утратой близкого друга композитора графа Августа фон Хатцфельда (4. С.44). Ровесник Моцарта Хатцфельд, великолепно игравший на скрипке, часто принимал участие в исполнении его квартетов. Безвременная смерть друга потрясла Моцарта тем более, что в последние годы жизни он все чаще размышлял о смерти и бессмертии, о чем, в частности, свидетельствуют его письма к отцу (5.СС. 561,906). Рондо *a–moll*, датированное 11–м марта 1787 года, создано вскоре после кончины графа и, по предположению Г. Деннерлайна, было данью памяти покойного друга (6. С.217). Разумеется, довольно сложно проводить параллели между творчеством и жизнью художника, тем более, что, по словам моцартоведа А.Эйнштейна, у Моцарта даже кажется “чем–то таинственным взаимосвязь между жизнью и творчеством, так глубоко она скрыта от нас”(7.С.118). Тем не менее, понимание некоторых существенных связей между творчеством и фактами жизни композитора помогает в определенном смысле приоткрыть завесу над тайниками его духовного мира и глубже осознать некоторые причины противоречивых настроений в музыке Моцарта, которые углублялись по мере возрастаания глубины его переживаний. Справедлив Г.Аберт, когда обращает внимание на то, что “трепет, пронизывающий искусство Моцарта, является выражением душевного кризиса, отражением внутренних потрясений, иногда граничащих с катастрофой” (2.С.21). А.Эйнштейн, исследуя символику тональностей в творчестве Моцарта, утверждал, что композитор трактует тональность *a–moll* как “безотрадную” и “фаталистическую”(7.СС. 239,241). Действительно, еще одно произведение Моцарта в

тональности *a-moll* – это проникнутая драматизмом (“исполнена неумолимой мрачности” А.Эйнштейн; 7.С. 238,239) фортепианская соната (KV 310), написанная под влиянием глубоко личного чувства, связанного со смертью матери.

Рондо *a-moll*, созданное Моцартом в один год с “Дон–Жуаном” и знаменитым струнным квинтетом *g-moll* (KV516), было написано в период необыкновенного озарения его творческой фантазии, далеко опережающей свою эпоху. В прославленных произведениях этого времени “все страстнее звучит его внутренний голос и искусство становится глубже и субъктивнее”, – подчеркивает Г.Аберт (2.С. 346). Рондо *a-moll* исключительно показательно для образа мышления именно зрелой поры Моцарта. В нем проявились характерные особенности, свойственные его сочинениям последних лет: тематическое разнообразие, импровизационность изложения и изящество богато орнаментированного мелодико–ритмического рисунка, обогащенность фактуры приемами полифонического письма, обилие хроматизмов, гармоническая свобода (“мерцающая светотень мажоро–минора” А.Эйнштейн; 7. С. 243), наконец, неповторимо одухотворенная лирико–поэтическая, эмоционально–образная атмосфера.

По форме – это рондо несонатного типа (кроме главной темы – рефrena, здесь два эпизода и кода), в котором отдельные разделы значительно укрупнены, чаще всего – это трехчастные построения, варьированные в повторах или расширенные в виде разработочных каденций, напоминающих свободный концертный стиль. В соотношении разделов рондо, основанных на обостренном контрастировании, заметна также тенденция к непрерывному течению музыкальной мысли, стремление к объединению и единству формы. Это проявляется в тематических взаимосвязях между рефреном и эпизодами, в

сквозной линии мелодико–ритмического развития, охватывающего форму рондо в целом, в хроматических последований. Хроматизм, которым буквально пронизана вся фактура, служит также обострению мелодических контуров и выступая здесь как основной элемент всего произведения, представляется ярким выразительным средством. В варьированных репризах рефрена, в разработочных каденциях, в связующих построениях Моцарт, по словам Г.Аберта, как бы “извлекает из своей хроматизированной линии вообще все, что только возможно”, тем самым достигая повышенной психологической выразительности (2.С.347).

Исследователи творчества Моцарта, в том числе Г.Аберт, В.Зигмунд–Шульце проглядывали в хроматике рондо, в смелых альтерированных сочетаниях и неожиданно красочных гармонических оборотах будущие очертания музыки композиторов–романтиков и даже “Тристана” Р. Вагнера (8.С.130).

Первый эпизод *F-dur* (тт.30–80), решительно вторгающийся новым контрастным материалом в скорбно–меланхолическую атмосферу, связан с основным эмоционально–ритмическим элементом (в ритме первого звена сицилианы) главной темы посредством стилизованного орнамента из трех звуков.

Этот трехзвучный форшлаг доминирует на протяжении всего рондо как ассоциативный элемент тревожно–страстного настроения. Второй, центральный эпизод *A-dur* (тт.89–128), следующий непосредственно после восьмитактовой цитаты рефрена, озарен неожиданно светлым настроением. Одновременно этот эпизод как бы выражается из заключительного кадансирующего мотива восьмитакта, что позволяет рассматривать его как своеобразное продолжение главной темы, сменившей минорный лад на одноименный мажор (светотени скорби и утешения). Здесь печаль как бы просветляется на время.

Далее тревожное настроение еще более омрачается и сгущается. Экспрессивные тенденции, усилившиеся в первом эпизоде, в этом разделе еще более возрастают. Следует отметить, что преобладание полифонических приемов развития в разработочных каденциях, неожиданные тематические смещения, многочисленные задержания, предъемы, модуляционные повороты, все это необыкновенно интенсифицирует музыкальную ткань рондо в целом.

В коде (тт.159–189) синтезируется все предшествующее развитие – тематическое и фактурное. Дифференциация эмоционального напряжения достигает своего апогея в шеститактном заключении, где на фоне триолей шестнадцатых и хроматически движущихся синкопированными четвертями голосов, гармонически напряженно (гармония II низкой и VII ступеней) на тонике в басу, в мелодии дважды – одиноко, как страстный всплеск печали и неподдельной боли – звучит основной пульсирующий мотив главной темы.

В импровизационно свободном стиле рондо проявилось влияние традиций варьирования, так называемого колорирования музыкального текста. При повторах мелодических линий мы находим различные ритмические варианты, а также разнообразные украшения, органически связанные с течением музыкальной мысли, придающие мелодии еще большую напряженность и устремленность.

Мастерство орнаментировать мелодию, замечательно проявившееся в медленных частях сонат и концертов, было самым тесным образом связано с непревзойденным даром Моцарта – импровизатора. “Его импровизация, – вспоминал друг и биограф композитора Ф.Нимечек, – превосходила все, что можно было вообразить об игре на клавире, ибо она объединяла высшую степень искусства композиции с совершеннейшим умением игры”(2.С.131). Еще одна существенная деталь в связи со стилем рондо

a–moll: Моцарт предпочитает здесь многоголосное изложение и стремится к самостоятельности средних голосов и примечательно, как в их сочетании он лаконично и тонко характеризует и разрабатывает каждый из них. Как отмечал Г.Аберт, фортепианный стиль будущего проглядывает в оборотах, подобных квартетным (т. 100; 1.С.348).

Спокойный и текущий темп *Andante* должен быть выбран именно таким, чтобы содействовать пластике мелодики и естественности музыкальной речи. Именно характер произношения является часто основным критерием при выборе темпа. Известно, что Моцарт отрицательно относился к любой попытке нарочитого замедления этого темпа. В письме к отцу от 24 октября 1777 года он писал, что темп – это “самое нужное, самое трудное и самое главное в музыке”(5.С.299). В принципе архитектонического решения в рондо проявились характерные черты композиторского письма Моцарта – ясность, легкость и изящество стиля, даже в наиболее сгущенной фактуре, насыщенной полифоническими приемами и напряженной хроматикой.

Согласно традиции того времени, Моцарт был довольно склонен на динамические и артикуляционные указания в своих произведениях. Здесь же, в рондо (вновь признак позднего периода) в большом количестве наличествуют динамические и артикуляционные обозначения. Разумеется, это может помочь углубить постижение художественного замысла и в связи с этим, как справедливо отмечают Пауль и Ева Бадура-Скода, эту пьесу можно с успехом использовать в качестве яркого примера для изучения стиля Моцарта (9.СС.29,75,118).

В настоящей статье не предполагается подробное рассмотрение вопросов, связанных с исполнительскими аспектами рондо *a–moll*. В то же время, представляется необходимым обратить внимание на некоторые особенности прочтения моцартовских динамических и артикуля-

циональных обозначений в рассматриваемом произведении.

Как известно, лиги в произведениях Моцарта предполагают разнообразные ритмо – динамические оттенки в произнесении мотивов и связанные с этим расстановки акцентов, цезур в соединениях и расчленениях мотивных структур. Даже потактные лиги в сущности выполняют роль артикуляционных, так как если обычно и не означают разрыв звучания, в то же время указывают на едва ощутимую цезуру перед наступлением сильного времени. У Моцарта лига почти никогда не связывает звук с первой долей следующего такта. Так, частая смена лиг в певучей, декламационно–выразительной теме рефрена, а также паузы и чуть заметные цезуры от звуков к опорному тону каждого такта придают особую выпуклость вокально–речевым интонациям хроматизированных дактильных мотивов. В варьированных репризах рефрена эти орнаментированные мотивы с помощью звуковых лиг ритмически дробятся и приобретают иной характер – глубоко печальное настроение наполняется непримиримой страстью (тт. 28–29, 152–153).

В тщательно помеченной в рондо лигатуре проявилась тенденция средствами артикуляции интенсифицировать выразительность мотивных образований. Например, особую экспрессивность и увеличение протяженности внутренних сопряжений Моцарт подчеркивает лигами, заходящими за тактовую черту (также признак позднего стиля) и начинающимися со слабой доли. В качестве примера укажем на полутактовые лиги, которые охватывают сменяющие друг друга в различных регистрах хроматические последования шестнадцатыми в связующих разделах рондо (тт. 49–53, 76–80, 122–123). Тонко дифференцированная акцентировка в чередованиях этих ритмически сжатых структур (посредством лиг здесь метрическое единство воспринимается уже не как 6/8, а

как 3/8) усиливает конфликт между метрическим ударением и действительной интонационной опорой. Гибко переходящие одно в другое, эти построения –“неслыханные по смелости выражения чувства горечи” (Г.Аберт) образуют единую напряженную мелодическую линию (2.С.347). Здесь можно привести и другие примеры, где Моцарт, вопреки столь характерному его стилю преобладанию сильного времени в мотивных структурах, усиливает значение слабых долей и, тем самым, произнесение фразы в целом представляется более наполненным и цельным. Богатая “прорисовка” штрихов, связанная с психологическим “подтекстом” рондо нигде не кажется перегруженной и никаким образом не исключает выразительность фразировки в передаче слитного и эмоционально непрерывного процесса развертывания произведения. Любое нарушение естественной последовательности музыкальных мыслей разрушает единую линию – *il filo* (ит., нить), как любил повторять Леопольд Моцарт (9.С. 48). Хорошо писал об этом А.Шнабель: “Линия в музыке должна оставаться цельной, независимо от *legato* и *staccato*, от большей или меньшей длительности нот, от ритмического рисунка линия должна оставаться нерушимой”(10.С. 66). М.Баринова, вспоминая исполнение рондо a-moll И.Гофманом, писала, что он стремился как можно к большему объединению материала и при этом “очень точно и замечательно изящно, не затягивая темпа” – каждая деталь как новая ступень в едином целом (11.С. 34).

В тексте рондо находим полутораактные и двутактные лиги: здесь Моцарт старается сделать как бы более зримыми внутренние связи музыкальной фразы (тт. 31–32, 33–34, 54–55, 56–57, 69–70, 126–127). В артикуляционных лигах рондо необыкновенно тонко проявилась вокальная основа искусства интонирования Моцарта. Когда Л. ван Бетховен рассказывал К.Черни о “тонкой, раздробленной” игре Моцарта, вполне понятно, что он

имел в виду мотивную расчлененность в его игре, любовь к ясному, отчетливому произношению. В то же время известно также, какое важное значение имела в его исполнении пластика ритмических и интонационных взаимоотношений, именно вокальная певучесть, к которой он всячески стремился. Певучей и одновременно говорящей мелодии Моцарта присуща, как образно поясняла Н.Голубовская, “быстрая смена характера, тонкая светотень сменяющихся чувств”(12.С. 23).

В тексте рондо находим также различные примеры применения дифференцированной артикуляции в контрастном соединении голосов. Рассмотрим некоторые из них. В первом эпизоде “певучим восьмым” *legato* и “шагающим басам” *non legato* в среднем голосе Моцарт противопоставляет сплошное движение шестнадцатыми, волевому напору которых соответствует ясное, несколько раздельное, как бы скандированное произношение. Такое рельефное разграничение музыкальных построений соответствует здесь духу приподнятой патетики. В коде, где усиливается обобщение образности в единой линии мелодико-ритмического развития, фигурации шестнадцатыми в своем движении как бы уплотняются и становятся более “пропетыми” и текучими, на что указывают проставленные здесь Моцартом потактные лиги. Принцип противопоставления артикуляционных приемов очень типичен для Моцарта. И здесь, в рондо а–moll, с помощью контрастной артикуляции можно заострить напряженность характера музыки или же создать разряжение, подчеркнуть смену эмоционального состояния или придать особое значение их взаимосвязи.

Множественность оттенков акцентирования, расстановки цезур в связной и расчлененной игре, естественным образом соединяющиеся с гибкой ритмикой и динамикой, а также мастерство сопоставления контрастных выразительных приемов, артикуляционных и динамических, все

это дает возможность создавать различные нюансы в выражении воплощенных в музыке настроений и, тем самым, еще более усиливает ход драматургического развития. В динамических нарастаниях, к которым в рондо Моцарт часто прибегает, проявились две тенденции: это переходное *crescendo*, связывающее между собой *forte* и *piano* в единое целое и активно участвующее в логике музыкального развития (признак “волнообразной” динамики, указывающий на романтический дух музыки), а также неожиданное прерывание динамического подъема *subito piano*, способствующее выражению сложного психологического состояния (прием, ставший мощным динамическим контрастом в творчестве Бетховена). Особого внимания заслуживает также прием (широко разработанный композиторами будущего) единовременного противопоставления динамики в коде, где необыкновенно эмоциональному “прорыву” шестнадцатых *forte* (тт. 163–164 и далее) в басу противостоит вступивший в верхнем голосе пластичный хроматизированный мотив главной партии на *piano*. Значительность напряжения здесь проявляется в интенсивном *crescendo*, приводящего к особо насыщенному чувством *forte* (драматическая картина усиливается). И далее, мастерски используя красочность контрастного сочетания динамики в противоречивом фактурно–тематическом столкновении голосов (в шеститактном заключении) Моцарт, тем самым, достигает яркого эмоционального эффекта.

Укажем, также, на своеобразную трактовку динамики в последований триолей шестнадцатых, повторяющихся в разных регистрах (второй эпизод): восходящим “цепям” *staccato – legato* предписано *piano*, нисходящим – *forte*. Посредством такого “обратного” решения динамико–интонационной волны Моцарту удается, с одной стороны, подчеркнуть различные оттенки тревожного душевного состояния, с другой – придать фактуре неразрывно с

артикуляцией (чередование “округленного” *staccaſo* с пластичным *legato*) удивительную легкость – пример архитектонического мастерства Моцарта.

Большое количество примеров чередования дифференцированной динамики в рондо это – превосходные образцы “света и тени”. Известно, что *forte* и *piano* в творчестве Моцарта это прежде всего способ эмоционального выражения, а не только обозначения силы звука. В рондо мы находим связи насыщения динамики с нагнетанием волевого импульса, с возрастающим волнением музыкальной речи, также удивительны изысканные перепады эмоционального тонуса *forte* – *piano* (тт.89–92), свидетельствующие о композиторском принципе мастерского решения в передаче основной музыкальной идеи всего произведения. Моцартовский текст, прочитанный с позиций исторических знаний и чуткого понимания эстетического значения его исполнительских указаний, дает простор творческой фантазии исполнителя стилистически верно уловить множество градаций в привычном диапазоне *forte* и *piano* и достичь в решении звуковой перспективы соразмерности между всеми голосами в многосоставной фактуре рондо а-мoll. Динамические крайности противоречат необыкновенно органичной и целостной сущности музыки Моцарта. В одном из писем к отцу (26. 09. 1781) Моцарт писал: “Страсти, какими бы пылкими они ни были, надлежит выражать так, чтобы они не вызывали отвращения, и музыка, передавая даже самые ужасные состояния, не должна оскорблять слух; наоборот, она должна его услаждать, именно всегда оставаться музыкой”(6.С.299). В исследовательской литературе это известное высказывание Моцарта рассматривается как творческое кредо композитора (9.С.34). Но, в то же время, как пишет Р.Штеглих, в моцартовском звуке, стройном и крепком, нет ничего бездонного, парящего, неустойчивого... И в утонченной “небесной”, и в глубокой

“земной” мелодии звук этот устойчив и естествен (13.С.284).

Многогранный, неисчерпаемо богатый образ рондо *a-moll*, в котором особенно неповторимо отразился бесконечно тонкий и возвышенный мир Моцарта, не укладывается в прокрустово ложе безоговорочных исполнительских предписаний. Недаром Ф.Бузони в своих знаменитых афоризмах о Моцарте писал, что “он страстен, но сохраняет свои рыцарские формы”, а Н.Голубовская подчеркивала, что надо уметь именно через эти “рыцарские” формы рассмотреть и почувствовать его пламенную душу” (14.С.52). Углубление в моцартовский стиль на примере рондо *a-moll* – этого небольшого, но столь значительного фортепианного шедевра, в котором гений Моцарта вторгается в искусство будущего – раскрывает новые горизонты в постижении сложного, противоречивого и загадочного мира его музыки.

Примечания:

1. Mozart W.A. Klavierstücke. Neue vollständige Ausgabe. Im Urtext nach den Quellen herausgegeben von Wilhelm Weismann. – Lpz.: Edition Peters (Nr. 4240a), 1973.
2. Аберт Г., Моцарт., Ч. 2, кн. 1.М.: Музыка,1989.
3. Чичерин Г., Моцарт., Исследовательский этюд., Л.: Музыка,1971.
4. Greither A. W.A., Mozart in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1962.
5. Mozart W.A., The Letters of Mozart and his Family., L.: Macmillan Press Ltd.,1986.
6. Dennerlein H. Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke.– Lpz.: Breitkopf & Hartel,1955.
7. Эйнштейн А., Моцарт. Личность. Творчество., М.: Музыка,1977.
8. Siegmund–Schultze W., Mozarts Melodik und Stil., Lpz.: Deuts. Verl. f. Musik, 1957.

9. Бадура–Скода Е. и П., Интерпретация Моцарта., М.: Музыка, 1972.
10. Смирнова М., Артур Шнабель., Л.: Музыка, 1979.
11. Баринова М., Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони., М.: Музыка, 1964.
12. Голубовская Н., О музыкальном исполнительстве., М.: Музыка, 1985.
13. Баренбойм Л., Как исполнять Моцарта?, Приложение к кн.: Бадура–Скода Е. и П., Интерпретация Моцарта., М.: Музыка, 1972.
14. Голубовская Н., Искусство педализации., Л.: Музыка, 1974.

Тамирглян Анна Мамиконовна
аспирантка ЕГК, преподаватель гюмрийского
филиала ЕГК им. Комитаса

О ПОДГОТОВКЕ ПИАНИСТА К ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМ КОНКУРСАМ

Музыкальные конкурсы известны с глубокой древности. Так, средневековые состязания миннезингеров или ближневосточных рапсодов неизменно собирали большие массы народа, внимавшего музыкантам, непредвзято оценившим их выступления. Причем, сами конкурсы по большей части воспринимались не как “соревнования”, а просто как праздники, торжества музыки и были по существу больше похожи на современные фестивали, чем на конкурсы как таковые. Поэтому не удивительно, что в давние времена победителям практически не выдавалось денежных премий. Самой большой наградой для истинного музыканта считалась благосклонность публики к исполняемой (и, в основном, сочиненной) им музыке.

Несколько иначе обстоит дело в нынешнюю эпоху. Музыкальные конкурсы частично утратили тот характер всенародного празднества, который они несли в старину. Во многом это связано, конечно, с огромным ростом числа всевозможных музыкальных состязаний, наметившимся во второй половине XIX века и неуклонно продолжающимся после Второй мировой войны. Конкурсы стали неотъемлемой стороной музыкального мира, так что без них уже во многом немыслима профессиональная музыкальная жизнь. Вместе с тем, любой конкурс сопряжен с эмоциональными переживаниями большого количества людей: самих участников, зрителей, жюри, педагогов,

поклонников дарований конкурсантов и т. д. Все это не позволяет конкурсам превратиться в рутинную повседневность. Уже не говоря о том, что существует достаточное количество всемирно известных, престижных музыкальных конкурсов, которые приковывают широчайшее внимание общественности не только тех стран, где они проводятся, но и всего мира.

С другой стороны, в течение последних двух столетий несколько изменились цели и задачи музыкальных конкурсов. Сложились определенные общие условия и требования, кроме того, необычайно возросло значение успеха на конкурсе в плане дальнейшей карьеры музыканта. Сама атмосфера конкуренции, пожалуй, несколько иная, чем прежде. Все это, конечно же, зачастую создает определенную стрессовую ситуацию, успешно справившись с которой удается далеко не каждому.

Среди всевозможных музыкальных конкурсов наибольшая доля традиционно принадлежит фортепианным. Соответственно, пианистам в этом предоставлен широкий выбор возможностей, и попробовать свои силы на конкурсной арене теоретически может каждый мало-мальски подготовленный пианист (не принимая во внимание лишь финансовую сторону вопроса: ведь конкурсы проводятся в разных, зачастую весьма отдаленных частях света, а победа на них никогда не бывает полностью гарантирована). Каждый может найти конкурс, уровнем сложности требуемой программы и жесткостью отбора соответствующий состоянию своей профессиональной, физической и моральной подготовленности – и принять в нем участие, трезво оценить себя, сравнить свою игру с игрой других сверстников или коллег.

Однако чем тогда объяснить, что часто многие, иногда даже блестящие музыканты–исполнители наотрез отказываются принимать участие в конкурсах? Почему пианисты, поражающие качеством своей игры на сольных

концертах, вдруг оставляют посредственное впечатление на конкурсной эстраде? И наоборот, пианисты никогда не блиставшие своим талантом, проявляют себя на конкурсах настолько хорошо, что неожиданно даже для самих себя становятся лауреатами? Откуда вошли в обиход выражения “конкурсный” и “не конкурсный” музыкант? Чем должен отличаться подход пианиста к подготовке конкурсной и концертной программы?

Эти вопросы актуальны, и пожалуй останутся актуальными всегда. Каждый зрелый музыкант должен сам искать ответы на них.

Начнем с того момента, когда пианист выносит первоначальное решение принять участие в том или ином конкурсе. Для этого существует несколько основных предпосылок.

Во–первых, он должен полностью осознавать цели и задачи, которые ставит перед собой. Кто–то стремится поучаствовать в конкурсе, чтобы просто попробовать свои силы, кто–то расчитывает таким образом мобилизовать свой творческий потенциал, сделать большой шаг в своем профессиональном развитии, кто–то хочет привлечь к себе внимание; кем–то, может быть, руководит легкое музыкантское тщеславие и поэтому он с самого начала бывает настроен на обязательную победу. А иногда, к сожалению, бывает и так, что кого–то просто прельщает размер премии. Что ж, если это может способствовать профессиональному росту – то в таком случае все методы одинаково хороши!

Во–вторых, совершенно необходимо удостовериться, что музыкант физиологически и психологически готов выдержать нагрузку, связанную с подготовкой к конкурсу. Вряд ли стоит начинать готовиться к конкурсу, если есть нерешенные острые проблемы со стороны исполнительского аппарата. Ведь нагрузка, вызванная необходимостью многочасовых занятий, при подготовке к конкурсу

усугубляется еще и нервным напряжением. В этом случае, нужно быть особо осторожным и внимательным к собственным ощущениям. Следует помнить, что отказ от участия в конкурсе не означает поражения, и поэтому при появлении любого мышечного дискомфорта необходимо серьезно взвесить все за и против; общеизвестно, к каким печальным последствиям может привести излишняя перегрузка мышечного аппарата.

Кроме того, в идеале не только руки пианиста, но и его внутренний мир должны быть абсолютно уравновешены и сбалансированы. Готовиться к конкурсу следует серьезно – но при этом в полном спокойствии. Каких результатов способен добиться пианист, которого еще за несколько месяцев до начала конкурса волнует то, как он выйдет на сцену, и что из сделанного за длительный срок подготовки удастся ему вынести? Конечно, для того, чтобы полноценно заниматься, необходимо отсутствие внешних раздражителей. Любой рода проблемы – бытовые, семейные и т. д. могут стать помехой для занятий. Поэтому пианист должен быть психологически готов к конкурсному выступлению. Разумеется, на время подготовки к конкурсу невозможно полностью отгородиться от тех стрессовых ситуаций, в которые мы все попадаем ежедневно. Было бы чересчур идеалистично полагать, что полное спокойствие нервной системы вообще сколько-нибудь достижимо.

Важно уметь отделить главное от несущественного. В тех же случаях, когда наличествуют серьезные психологические проблемы, лучше всего дождаться их разрешения, и только после этого думать об участии в конкурсе.

В-третьих, пианист (и вообще любой музыкант) должен быть уверен, что располагает необходимым количеством времени и сил для реализации серьезной подготовительной работы. На время подготовки к конкурсу желательно

избегать перегрузок любого плана: рабочих, общественных, семейных. Часто именно подобная загруженность мешает многим музыкантам вести конкурсную деятельность. Это понятно, потому что далеко не все могут позволить себе временно сбросить с себя все свои обязательства. Необходим тщательно продуманный и спланированный график регулярной работы. И если его осуществление по той или иной причине затруднительно, то это тоже должно стать причиной для размышлений о целесообразности участия в конкурсе. Конечно, бывают случаи, когда музыканты как бы “оправдывают” свои неудачи на конкурсе чрезмерной занятостью в период подготовки, но вряд ли такой подход достоин истинного музыканта.

И, наконец, в-четвертых, нужно с самого начала осознать ту, казалось бы, простую истину, что победа на конкурсе в конечном итоге лишь наименьшее благо из тех, которыми изобилует участие в нем. Конечно, победа может сыграть важную роль в смысле дальнейшей карьеры исполнителя. Однако тот творческий рост, который происходит подспудно, незаметно для самого музыканта в процессе подготовки, неизбежно дает свои плоды в будущем, обязательно сказываясь на качестве игры. Потом, сама атмосфера конкурса дает невероятный стимул для дальнейшего развития. В конце концов, никогда не следует забывать, что на музыкальных конкурсах не бывает поражений – этим они отличаются от спортивных соревнований. Неудача на конкурсе – это не конец профессиональной деятельности. Напротив, для человека сознательного это лишь толчок к дальнейшей работе над собой, выправлению собственных недостатков. Причем нигде нельзя увидеть и оценить эти недостатки лучше, чем на конкурсе, где большое число исполнителей совершенно по-разному играет однотипные программы. Соответственно, есть возможность прислу-

шаться, сравнить, сделать важные выводы...

Как уже упоминалось выше, существует великое множество разных фортепианных конкурсов. Поэтому пианисты обычно не бывают стеснены в плане выбора. И именно поэтому необходимо, чтобы этот выбор с самого начала оказался верным. Речь тут не только о соответствии норм конкурса исполнительским навыкам кандидата. Наиболее серьезные конкурсы, такие как конкурсы им. М.Лонг, Чайковского, королевы Елизаветы или мюнхенский ARD, конкурсы организации *Jeunesses Musicales* и т. д. обычно предваряются отборочными прослушиваниями, часто в виде живого исполнения, закрытого для публики; распространена также практика отбора по видеозаписи и биографическим данным – так что в этом смысле риск оказаться несоответственным общему уровню конкурса невелик (1.).

Вопрос стоит поставить несколько иначе. Дело в том, что любой конкурс – это, по сути, арена демонстрации в полной мере уже имеющихся навыков. И разумеется, каждому конкурсанту присуще естественное желание выставить на обозрение наиболее сильные стороны своей игры. Поэтому было бы как минимум целесообразно принимать участие именно в тех конкурсах, чья программа полностью или хотя бы большей частью соответствует наклонностям участника, его музыкальным предпочтениям. Совершенно естественно, что пианисту, никогда не акцентировавшему внимание на исполнении современной музыки, незачем подавать заявку, скажем, на Орлеанский конкурс. Пианисту, чьей игре свойственна камерная интимность, нечего делать на Листовском конкурсе в Будапеште. Пианистам, не прошедшим проверку на выносливость в исполнении длительных, объемных программ, противопоказан Монреальский конкурс (2.).

И наоборот, существует довольно большое число

более или менее узко-специализированных конкурсов. И если пианист, к примеру, достаточно преуспел в исполнении музыки Скрябина, самое время попробовать свои силы на Скрябинском конкурсе в России и т. д. Сказанное, конечно, не означает того, что якобы не стоит уделять внимание конкурсам, включающим многоплановую, разнохарактерную программу. Все дело только в приоритетах того или иного соревнования, а порою даже – в составе жюри! Ведь если жюри конкурса состоит, к примеру, из признанных музыкантов-барочников, то нечего и пытаться исполнять старинную музыку в неавтентичной манере – в таком случае неудачу можно считать обеспеченной.

Однако предположим, что пианист успел сделать свой выбор, удостоверился в том, что располагает достаточным количеством времени для подготовки и уже готов к работе. Дело теперь за окончательным выбором программы. К этому вопросу также следует подойти весьма скрупулезно, потому что зачастую именно от правильного подбора исполняемых произведений зависит успех или неудача на конкурсе. За исключением определенных специализированных соревнований, нужно постараться, чтобы программа содержала как можно большее количество произведений композиторов разных эпох и стилей. Особенно это касается тех конкурсов, где программа большей частью оставлена на свободный выбор кандидата, или намечены лишь ее контуры. К примеру, как бы хорошо пианист ни исполнял музыку Баха, было бы по меньшей мере неразумно заполнять одними бауховскими сюитами 45 минут или час свободной программы. Необходимо стилистическое разнообразие, демонстрирующее многогранность конкурсанта.

Однако пролистав программы требований фортепианных конкурсов, обычно можно обнаружить более или менее схожие условия. Как правило, к исполнению нужно

бывает подготовить 1–2 виртуозных этюда, полифоническое произведение (в основном, Баха или Генделя), одну классическую сонату, развернутую пьесу эпохи романтизма, одно сочинение композитора–импрессиониста, произведение композитора XX века (или композитора, представляющего страну участника), одно произведение на выбор самого конкурсанта и – для финального тура – фортепианный концерт (часто из весьма ограниченного списка) для исполнения с оркестром. Разумеется, от этой общепринятой схемы всегда бывают определенные, порой довольно существенные отклонения, но как правило суть остается нетронутой.

Даже если рамки схемы весьма ограничены, при наличии относительно свободных компонентов неизбежно всплывает проблема выбора. Здесь опять–таки нужно руководствоваться соображениями стилистического разнообразия в рамках программы каждого отдельно взятого тура. К примеру, если программа второго тура конкурса содержит одновременно развернутую романтическую пьесу и произведение композитора из страны конкурсанта, то последнее желательно подбирать из творчества композиторов другой эпохи. Кстати, многие пианисты незаслуженно пренебрегают произведениями современных композиторов, еще не успевшими прочно осесть в исполнительском репертуаре. Считается, что они непригодны для исполнения на конкурсе, потому что невозможна адекватная оценка незнакомых произведений.

На мой взгляд, это мнение ошибочно, потому что глубина дарования исполнителя просматривается при исполнении любой музыки, а исполнение им нового, “неигранного” произведения свидетельствует еще и о его многостороннем развитии. Важно тут лишь соблюсти меру и не перегружать программу новой музыкой, потому что в таком случае действительно могут возникнуть сомнения в том, не скрывает ли пианист таким образом

свои недочеты в исполнении хорошо известного репертуара.

Возвращаясь к повсеместно распространенным конкурсным требованиям относительно подбора программы, нетрудно заметить, что каждый пианист – студент или тем более выпускник консерватории – так или иначе проходит за время своего обучения все виды требуемых произведений. Таким образом, в его активе уже наличествуют и классические сонаты, и виртуозные этюды, и романтические пьесы, и т. д. И часто в процессе формирования конкурсной программы перед пианистом встает вопрос: должна ли последняя складываться из уже исполненных, знакомых произведений, или желательно разучить специально для конкурса совершенно новую программу – с тем, чтобы сохранить свежесть и остроту ощущений.

Однозначного ответа на этот вопрос быть не может. Все зависит от множества факторов. Главный из них – фактор времени. Естественно, что если пианист берется исполнять совершенно новую программу, он должен иметь в запасе солидное количество времени не только на ее разучивание, но и на “обкатку” – ведь общеизвестно, что для любого пианиста требуется определенное время, чтобы программа, как говорится, “осела в пальцах”. С другой стороны, если исполнять лишь старые, хорошо знакомые произведения, то действительно есть риск затертости, рутинности, некоего автоматизма игры, что отнюдь не способствует достижению максимального эффекта.

Наверняка наиболее рациональным решением был бы сбалансированный вариант, при котором новые произведения сочетались бы с уже когда-то подготовленными. Так, если пианиста одолевают сомнения при исполнении наизусть, скажем, полифонической музыки, то вернее всего будет повторить уже “сидящее в пальцах” произведение старинного автора, и в то же самое время освоить,

предположим, новое произведение композитора–романтика, и т. д. Некоторое исключение в этом смысле могут составить лишь виртуозные этюды, которые желательнее всего повторять, а не разучивать новые.

Хотя конечно, порою бывает гораздо легче выучить новое произведение, чем привести в порядок неверно или недостаточно хорошо заученное старое.

На многих конкурсах также практикуется исполнение новых произведений, написанных специально по заказу конкурсного оргкомитета. Эти ноты обычно рассыпаются за относительно короткое время до начала конкурса. Кроме того, иногда (как, например, на конкурсе им. Королевы Елизаветы) участникам предлагаются ноты произведения уже на месте, так что они бывают обязаны выучить его в предельно сжатые сроки. Разумеется, тем самым проверяется мобильность пианиста, его способность к быстрому чтению и усваиванию незнакомого текста. Так что это надо особенно иметь в виду. Конечно, для успешного исполнения “заказанного” обязательного произведения просто необходимо знакомство с азами исполнения современной музыки, а также хорошо развитый навык быстрой читки с листа. И то, и другое, конечно же, качества приобретаемые. Но вряд ли возможно расчитывать на то, что они могут быть приобретены в одночасье, раз и навсегда. Поэтому для пианиста, всерьез решившего посвятить себя конкурсной деятельности, очень важно не исполнять всякий раз одну и ту же программу на разных конкурсах, а постоянно всячески стремиться пополнять свой репертуар, знакомиться с огромным количеством произведений разных стилей. И хотя, конечно, многократное исполнение одних и тех же произведений “шлифует” их, так что становится возможным достичь определенных успехов, в том числе и на конкурсах, однако успех этот не будет иметь под собой серьезной почвы и окажется недолговечным.

К сожалению, в среде музыкантов довольно широко распространены предрассудки о том, что “конкурсная” игра якобы должна серьезным образом отличаться от “концертной”. Соответственно, подготовка к конкурсу часто протекает совершенно иным образом, нежели к концертному выступлению, а сами музыканты порой абсурдно классифицируются как “конкурсные” и “не конкурсные”.

Очевидно, что выступление на конкурсе должно в первую очередь с максимальной точностью отразить авторский текст произведения в его мельчайших деталях. Поэтому некоторые конкурсы иногда даже рекомендуют конкретные редакции тех произведений, которые должны быть исполнены. Чтобы избежать случайностей и недоразумений, разумеется стоит прислушаться к этим рекомендациям. Причем, скажем, в случае с произведениями старых мастеров и венских классиков желательно заниматься по уртексту, снабженному многочисленными редакторскими примечаниями – как, например, в новых сериях издательств Хенле или Беренрайтер. Но ведь это же самое качество должно всячески культивироваться и поддерживаться и при исполнении обычных сольных программ вне каких бы то ни было соревнований! Однако было бы большой ошибкой при этом предполагать, что якобы недопустима вообще какая-либо индивидуальная интерпретация. Как раз наоборот: величие классических композиторов заключается именно в том, что их музыка открывает практически безграничные возможности для индивидуального воплощения.

И пренебрегать ими только лишь потому, что расхожее мнение утверждает, будто самое главное – это лишь верно исполнить текст, было бы крайне неразумно.

Говоря о “конкурсной игре” обычно имеется в виду четкое, ясное исполнение без помарок и огехов. Однако второй смысл, вкладываемый в это выражение, означает

некоторую безликость исполнения. Часто можно услышать утверждение, дескать для того, чтобы добиться успеха на конкурсе, нужно просто правильно сыграть все ноты – и только. В тех же случаях, когда исполнитель, даже не допуская текстовых оплошностей при игре, все же пытается продемонстрировать индивидуальный подход к исполняемой музыке, его выступление считается заведомо “не конкурсным”, обретенным на неуспех. Наверно излишне даже говорить, что это утверждение в корне неверно! Конечно, необходимо стремиться к верному, точному, доскональному исполнению авторского текста. Но при этом нельзя жертвовать собственной индивидуальностью в угоду раз и навсегда установленным сомнительным постулатам. Такие крупные музыканты, как Лев Оборин, Вэн Клайберн и многие другие добивались в дни своей молодости головокружительного успеха на престижнейших конкурсах именно за счет того, что выделялись из общей массы хорошо подготовленных пианистов своей способностью *трактовать, интерпретировать* – не вмешиваясь в авторский текст, не нарушая его, но привнося в него толику своей души, своей творческой одаренности.

И это уже не говоря о том, как важен на сцене – концертной или конкурсной – художественный артистизм. Пианист вряд ли может привлечь к себе внимание и покорить сердца слушателей, если просто сыграет программу без помарок от начала до конца, не продемонстрировав при этом свое музыкальное нутро, исполнив произведения верно, но эмоционально не наполненно. Напротив, сколь часты случаи, когда премии зрительских симпатий достаются не тем, кто блеснул своей виртуозностью и сценической выносливостью, а тем, кто увлек яркостью исполнения и темпераментом. И ведь этих премий далеко не всегда удостаиваются первые призеры!

Для обеспечения полноценного выступления на

конкурсе с максимальной отдачей желательно часто “обыгрывать” конкурсную программу, начиная с той стадии работы над ней, когда основные технические проблемы можно считать решенными, а текст окончательно выучен наизусть. Конечно, здесь тоже следует проявить известную осторожность и благородство; слишком частые “прогоны” могут вызвать обратный эффект “заигрывания” программы. Но в разумных пределах они просто необходимы!

Прогоны могут иметь различный характер. Конечно, иногда следует играть целиком отдельные произведения, чтобы представить себе их общую форму. В этом смысле нет никакой разницы, готовится пианист к конкурсу, к концерту или просто к текущему экзамену. Прогоны конкурсной программы несколько отличаются по своим целям и задачам. Первой их целью, помимо проверки состояния программы, является воспитание выносливости. Поэтому обычно рекомендуют проигрывать конкурсную программу целиком, в той же очередности, что и на конкурсе, отделяя перерывами программы отдельных турнов.

Конечно, вполне допустимо устраивать прогоны для себя самого. Однако будущему конкурсанту необходима проверка себя на публике. Кроме того, одно дело – играть в полном одиночестве в комнате, на хорошо знакомом инструменте, и совсем другое дело – исполнять на сцене для слушателей. С другой стороны, нежелательно, чтобы на прогонах присутствовала та же публика, которая заведомо будет слушать конкурс. В таких ситуациях часто бывают кстати поездки с концертами в районные школы и училища. Таким образом можно достичь сразу нескольких целей. Во-первых, есть новая, неопробованная сцена с незнакомым звуком (в условиях Армении, как правило, оставляющим желать лучшего – но это как раз тоже кстати!). Во-вторых, существует аудитория (неважно,

чтобы она была многочисленной). В-третьих, выступление перед совершенно незнакомой публикой благотворно сказывается на качестве игры пианиста и, как следствие, вселяет в него уверенность в собственных силах.

Однако и тут следует соблюсти меру. Для того, чтобы понять, над чем нужно поработать, достаточно одного-двух концертов, не более! Многократные поездки или просто прогоны программы изнуряюще действуют на исполнителя, и может возникнуть опасность срыва в самый ответственный момент.

Что касается того, как следует готовиться непосредственно к выходу на конкурсную эстраду, то здесь не может быть однозначных рецептов для всех и каждого. Каждый музыкант решает эту проблему по-своему. Так, например, совершенно незачем прослушивать выступления других конкурсантов перед собственным выступлением. Конечно, всем людям свойственен соблазн узнать, каковы силы их конкурентов, сравнить, сделать выводы. Однако это всегда может помешать трезво оценить себя самого. Тем более, что во время конкурса вовсе не нужно оценивать себя – для этих целей существует жюри. Многие педагоги советуют вообще не поддаваться этому соблазну и не слушать других конкурсантов ни до, ни после себя. Впрочем думается, что при возможности все же не стоит упускать шанса послушать своих временных соперников – но лишь при том условии, что внутренняя оценка их игры будет выноситься вне зависимости от собственной самооценки. Иначе говоря, по ходу конкурса нужно не сравнивать, а лишь воспринимать хорошее – но только не для того, чтобы тут же это претворить, а на будущее.

Вообще, у каждого конкурса есть своя “внутренняя кухня”. Практически всем конкурсантам известно чувство тревоги, страха быть неадекватно оцененными, незаслуженно обделенными и т. д. Что ж, эти страхи вполне

естественны. Однако ни в коем случае нельзя заострять на них свое внимание. А тем более при выходе на сцену необходимо попросту оставить все треволнения за кулисами. Только таким образом можно донести до слушателя произведение – и соответственно, обеспечить себе если не победу, то как минимум удачное выступление.

Часто говорят, что на конкурсе важна не победа, а участие. Отчасти это действительно так. Но продолжая эту мысль, можно заметить, что даже участие не столь важно, если оно не влечет за собой стремления к постоянному внутреннему росту, самообновлению, приобретению бесценного творческого багажа. Думается, именно в этом и состоит высшая цель и назначение всех музыкальных конкурсов.

Примечания:

1. Музыкальные конкурсы в прошлом и настоящем, (справочник)., М.:Музыка,1966.
2. Музыканты соревнуются, (справочник)., М.:Советский композитор, 1973.

Хачатрян Анна Михайловна
преподаватель ЕГК им.Комитаса

РОЗАЛИН ТЮРЕК И ЕЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

В музыкальной культуре XX века Бах всегда занимал свое достойное место, его музыку исполняли известные пианисты, такие, как Эдвин Фишер, Ванда Ландовска, Глен Гульд, но истинным возрождением интереса к музыке Баха мир во многом обязан легендарной американской пианистке Розалин Тюрек, которая более шести десятилетий своей жизни посвятила не только исполнению, но и преподаванию и исследованию, по сути новому “открытию” музыки Баха. Розалин Тюрек являлась Почетным доктором музыковедения Оксфордского, Гарвардского и многих других университетов мира, в Германии она была удостоена Большого командорского креста–ордена “За заслуги”, была директором основанного ею Института исследований Баха, организатором и душой симпозиумов и мастер–классов, посвященных великому немецкому композитору.

Розалин Тюрек родилась в 1914 году в Чикаго. Первым ее педагогом была ученица Антона Рубинштейна София Бриллиант–Ливен. Позже, уже в Джулльярде, Тюрек училась у Ольги Самаровой, долгое время концертировавшей с Леопольдом Ауэром. Еще студенткой Джулльярда Тюрек дебютировала в Карнеги–холл, исполняя Баха на теременвоксе, электронном инструменте, созданном ее сокурсником Львом Терменом. В 14 лет Тюрек уже играла на органе, клавесине и клавикорде, но владела и обширнейшим фортепианным репертуаром. Исполненные

ею Второй концерт Брамса с Орманди и Пятый концерт Бетховена с Барбирови имели сенсационный успех. Невероятная работоспособность и любознательность, открытость всему новому породили в ней интерес и к современной музыке, последним изобретениям в области электронных инструментов. Тюрек рано открыла для себя лиризм Шенберга, у которого впоследствии брала уроки композиции. Она впервые исполнила сочинения, написанные для нее такими композиторами, как Дэвид Даймонд, Уильям Шуман, Витторио Джанини, Луиджи Даллапиккола, а в 1949 году Розалин Тюрек основала Ассоциацию современных композиторов Composers of Today, благодаря деятельности которой впервые в США прозвучали произведения Мессиана, Кренека, Ховханеса, Владимира Усачевского.

Но главной страстью в жизни Розалин Тюрек было служение Баху, музыкой которого она была очарована с ранних лет несмотря на то, что в те годы Бах считался “полезным” для обучения, но слишком “сухим” для концертного исполнения. Она стала изучать старинные инструменты, исполнительские практики, бытовавшие во времена Баха, а также искусство орнаментики. С 22 лет эта легендарная пианистка исполняла 48 прелюдий и фуг Хорошо темперированного клавира и Гольдберг-вариации. Но этого ейказалось недостаточно, она изучала немецкую историю, философию, психологию, стремилась проникнуть в сам стиль мышления, свойственный той эпохе. Настоящая слава и титул “жрицы Баха”, как назвал ее Гарольд Шонберг, известнейший американский критик, пришла к ней в 1937 году, когда в Таун-Холле (на тот момент самый престижный зал Нью-Йорка) она объявила неслыханно дерзкую программу: серию сольных концертов, состоявших исключительно из произведений Баха.

Выдающийся исполнитель баховского наследия Глен Гульд признавался, что Розалин Тюрек оказала на его

творчество, в частности, на его знаменитое тушево значительное влияние. Существовал даже миф о том, что Розалин Тюрек была его педагогом, хотя сама она едва ли видела в Гульде преемника. Для нее были важны не тушево или новая краска как таковые, а то где, когда, как и по каким причинам их применять. Там, где Гульд стремится к равному звучанию обеих рук для выявления в напряженных гармониях мелодических линий, Тюрек сосредотачивает внимание на строгости и точности текста, выявляя его интеллектуальную сущность. Не только в своих концертах, но и на уроках и мастер-классах в созданном ею в Оксфорде всемирно известном Институте исследований Баха, носящем ее имя, в выступлениях на симпозиумах и в своих теоретических исследованиях, составляющих три тома (*Introduction to the performance of Bach*), она смело утверждала свою концепцию, основанную на почти математических формулах.

Секрет правильного исполнения Баха, по Тюрек, заключается в том, чтобы понимать его не как современного мыслителя, а как вершину всего музыкального развития от средневековья, через протестантскую Реформацию – до наших дней. В эту концепцию укладывается и возможность исполнения музыка Баха на современных электронных инструментах.

По мнению Розалин Тюрек, при исполнении музыки композитора необходимо учитывать несколько аспектов: это историческая эпоха, художественные традиции, исполнительское мастерство, музыкальная критика, а главное – концепция произведения, которая должна отражать чувство формы у композитора, структуру произведения и, наконец, его звучание. Учитывание этих аспектов налагает дополнительную ответственность на исполнителя и определяет направление работы музыканта независимо от эпохи.

“Сначала композитор, и лишь потом – исполнитель”, –

утверждала Тюрек. Исполнитель не создает произведения заново, он представляет свою версию великого искусства. Но что будет, если каждый будет представлять свою трактовку? Тюрек никогда не обсуждала исполнение музыки Баха известными пианистами, например романтическую интерпретацию Эдвина Фишера или Ванды Ландовской, которая при встрече сказала Тюрек: “Вы играете Баха по-своему, а я – по-своему”. Но она отвергала идею о том, что исполнитель заново воссоздает произведение, считая, что это лишь локализованная и временная интерпретация. Великое же искусство достигает своей цели при наиболее точном следовании авторскому замыслу. Музыкальное произведение – это конкретные знания, определяющие огромное количество аспектов исполнения. Ничего не надо сочинять заново, в зависимости от личных представлений исполнителя.

Однако для Тюрек были одинаково неприемлемы и бездушный академизм, и эгоцентрическая “нарциссическая” игра. Четкое осознание музыкантом своих действий во время работы над произведением и в момент его исполнения на сцене ничуть не умаляло для нее значения индивидуальности исполнителя и его интуиции. Она признавала, что талантливый исполнитель, хорошо образованный и уважающий авторскую концепцию, может дополнить оригинальную версию выражением собственной индивидуальности. Глубокое, разностороннее изучение произведения, ощущение и вживление в стиль мышления эпохи рождает восхищение и творческое вдохновение, способствующие прекрасному исполнению. Мастерство великих интерпретаторов заключается именно в тонком и тактичном сочетании креативного и рекреативного искусства, но при непременном наличии хорошего вкуса и интуиции. Этими качествами в полной мере обладала Розалин Тюрек. “Нужны были бы страницы, чтобы описать каждую сыгранную ею ноту! Такая

возвышенность взглядов, грация и мистическая связь между композитором и интерпретатором, такое потрясающее ощущение рояля, в сочетании с такой царственной скромностью!” – пишет музыкальный критик Мари-Од Ру (1.). Слова Антона фон Веберна: “Ваши уши направят вас по истинному пути, но вы должны знать почему” стали для Тюрек своего рода кредо, которое она передала и своим ученикам.

Главной особенностью творчества Розалин Тюрек, составившей основу ее непререкаемого авторитета в интерпретации музыки Баха, является ее постоянная жажда познания. Она постоянно призывала своих слушателей и учеников к изучению истории, искусства, психологии и философии той эпохи, к которой принадлежит исполняемый композитор. Известно, что и другой великий пианист XX века – Владимир Горовиц выражал сожаление, что современные молодые пианисты не вникают в общий музыкальный контекст даже творчества исполняемого композитора, что они могут играть, например, сонату Моцарта, не зная его опер.

Розалин Тюрек, отвечая на вопрос, почему она посвятила свою жизнь Баху, хотя известны ее прекрасные исполнения других великих композиторов, отвечала, что жизнь слишком коротка, чтобы заниматься разными композиторами, а Бах заслуживает того, чтобы стать спутником и содержанием целой жизни.

Тюрек исполняла музыку Баха на клавесине, органе, клавикордах и даже на синтезаторе, но все же предпочла фортепиано. Услышав известное мнение Гарольда Бауэра, что Гольдберг-вариации Баха невозможны на фортепиано, Тюрек сказала, что эта мысль ей просто никогда не приходила в голову. По свидетельству ее ученицы Дженнны Оркин, Тюрек по этому поводу любила приводить в пример американских астронавтов, говоря: “Преодоление трудного занимает какое-то время, а

преодоление невозможного – чуть больше” (2.). Исполнением именно Гольдберг–вариаций эта “маленькая женщина в черном” в возрасте 81 года потрясла слушателей России в 1995 году.

Огромное количество дисков с записями Розалин Тюрек представляют интереснейший материал для изучения баховского наследия и опровергают часто приписываемую американской пианистке чрезмерную академичность и педантичность. Запись II тома Хорошо темперированного клавира отмечена глубоким проникновением в самое содержание музыки, синтезом мудрости и проникновенности. Для Тюрек в Бахе, как для Бренделя в Бетховене, каждое исполнение – выражение прежде всего страсти, а не долга. Редко можно услышать такое сочетание строгости и чувствительности, как в первой Прелюдии. Тюрек не просто передает всю человечность и широту музыки, она проживает их вместе со слушателем. Ее игру отличает удивительное чувство ритма, которому она придавала фундаментальное значение. Она говорила ученикам: “Представьте, если бы вы родились без скелета, вы были бы лишь бесформенной массой”. В Четвертой прелюдии в исполнении Тюрек постоянно ощущается четкая ритмическая композиция, стержень, на который “нанизывается” мелодия. В Прелюдии N10 поражает исключительно медленный темп, который пианистка считала обязательным, но эта интерпретация убеждает так же, как и необычайная сосредоточенность в почти ирреальном покое Девятой прелюдии и дерзкая решительность в Фуге N16. Тюрек удается проникнуть в неизведанные глубины мысли Баха, выразить светлые и страстные оттенки его музыки. По ее словам, “в Бахе все так сложно и, в конечном счете, так просто. В этом одно из великих чудес его музыки, а также в огромном разнообразии чувств, которые она в нас пробуждает. Вот что я ищу, когда играю. Это разнообразие – настоящее волшебство.

То, что видишь и слышишь в каждый миг во всем, что он написал, практически представляет собой чудо”(3.).

“Жрица Баха” умела заражать своим служением не только слушателей и учеников. У нее было много единомышленников, благодаря которым ей удалось создать в Лондоне струнный оркестр (Tureck Bach Players), с которым она долгое время выступала в качестве солиста и дирижера. Другим, осуществленным ею, крупным проектом стал Институт исследований Баха, под эгидой которого проводились мастер-классы, конференции и симпозиумы, посвященные не только Баху и музыке в целом, но и другим сферам искусства и науки.

Будучи разносторонней личностью, в своем роде человеком Ренессанса, она не ограничивала круг своих интересов музыкой и философией, серьезно увлекалась физикой, астрономией, математикой, обсуждала новейшие научные открытия со своими друзьями, среди которых можно было встретить немало Нобелевских лауреатов.

Розалин Тюрек ушла из жизни 17 июля 2003г. в Нью-Йорке. В соответствии с ее последней просьбой, на поминальной службе звучали Гольдберг-вариации, записанные ею в 1995 году в Большом Зале Санкт-Петербургской филармонии.

Примечания:

1. Roux M.-Au. Rosalyn Tureck–le meridian. LeMonde, 4 janvier 1999.
2. Rosalyn Tureck. A memoir by Jenna Orkin of wtceo. org.
3. Ramifications.be/Anniversaires/Tureck.

ԿՈՆՑԵՐՏՄԱՅՍՏԵՐԻԿԱՆ
ՊԱՏՐԱՍՏՄԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

**КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ
ПОДГОТОВКИ**

Барсегян Гаяне Казаросовна
доцент ЕГК им.Комитаса

ТВОРЧЕСКОЕ ДОЛГОЛЕТИЕ И ВОЗРАСТ

От большинства представителей творческого труда часто приходится слышать, что с возрастом им работаетсь труднее. Шостакович в 1967 году говорил: “У меня много разных планов на будущее, но мало сил и энергии. Писать я стал медленно и труднее” (1.С.143).

К.С.Станиславский, полуслутя–полусерьезно уверял, что в искусстве самое трудное – это первые двадцать пять лет, а дальше еще труднее. Но, быть может, это не более чем обычные сетования со стороны тех, кто долгие годы занимался своим тяжелым, изнурительным трудом, сетования, которые так легко понять и объяснить.

Специальные наблюдения показывают, что у людей немолодых действительно уменьшается – и подчас заметно – количество исполненных публично концертных программ и т.д. Притормаживается темп творческой работы, затрудняется ее ход.

Несомненно, что во всем этом сказываются, прежде всего, факторы объективного порядка. Сдается здоровье, иссякает энергия, казавшаяся неиссякаемой в молодости. Накапливается усталость, отказываются воспарять с прежней легкостью фантазия и воображение. “Скудеет творческая сила”, по выражению В.М.Инбер. Это одна группа причин.

Есть и другие. С возрастом усиливается требовательность к себе, растет чувство ответственности. Повышается самокритичность, ужесточается внутренний самоконтроль. Болезненнее дает знать о себе недовольство

сделанным. Оно и понятно: в пожилые годы труднее рисковать, нежели в молодости. Зрелому мастеру, если он действительно Мастер, как правило, есть что терять, у него есть имя, авторитет, заслуги, высокое место в профессиональной иерархии. Никто и никогда из больших художников не забывает об этом.

Актеры, концентрирующие музыканты, представители других творческих профессий волнуются, занимаясь своей работой, год от году все больше, все сильнее. С кем из них ни заговори на эту тему, каждый подтвердит, что это так.

Казалось бы, что у человека и солидный стаж, и отменное мастерство, и многолетняя привычка делает свое дело, но он со временем волнуется все отчаяннее. Поскольку с возрастом приходится тяжелее, первостепенное значение для человека начинает приобретать все то, что связано с упорядочением его жизненного и творческого обихода. С годами, на эту тему люди задумываются все чаще и чаще, все настойчивее, свидетельством чему являются многочисленные высказывания на страницах прессы и в доверительных беседах. Их нетрудно понять. Каждому, вкусившему сладость творчества, хочется, естественно, заниматься своим делом подольше, по возможности – успешнее. Отсюда – постоянно усиливающееся внимание к такой организации своего каждодневного бытия, собственного “Я” вообще, при которой с максимальной полнотой выявлялись бы заложенные в человеке творческие возможности и ресурсы. О неблагоприятном, а то и пагубном воздействии образа жизни современного человека на творческую деятельность говорят несчетное количество раз. Лихорадочно убыстренный темп жизни, беспрестанная спешка, постоянный гнетущий страх чего-то не успеть, груз второстепенных дел и обязанностей, отрывающих от главного, лишающих возможности сосредоточиться на

главном. К тому же, нередко острая творческая конкуренция. Врачи, социологи, психологи в один голос предупреждают о серьезных опасностях, которые несет человеку современный стиль жизни. Не остаются незамеченными эти опасности и самими представителями творческих профессий. “Темп нашей жизни вреден для человека. Беда в том, что нет времени сосредоточиться. Мешает то одно, то другое, слишком уж все происходит быстро и слишком всего много. Из-за этого мы подчас плохо работаем, не умеем работать, скачем по верхам” (2.С.189). Это слова С.Рихтера, хотя к нему эти укоры могут быть отнесены менее всего. Прямое следствие образа жизни, о котором идет речь, – хроническое эмоциональное напряжение и перенапряжение. Ощущается усталость, которая не покидает человека. Постоянная нервозность, взбудораженность, лихорадочность, взвинченность.

Современный образ жизни сопряжен со значительными трудностями для всех. Но в первую очередь – для тех, кто занят работой, требующей внутренней самоуглубленности, сосредоточенности, уединения, погружения в себя. “Истинно лишь то искусство, которое творит в тиши”, – говорит А.Франс (3.С.140). Поэтому первое, к чему обращаются, ощущая возрастающее с годами бремя творческого труда, – это отлаживание своего повседневного бытия, упорядочение собственного времяпрепровождения.

Предпринимаются все более настойчивые попытки научиться экономить свои силы. Всячески поддерживается возрастающее изнутри стремление держаться подальше от той суматошной житейской круговорти, что отнимает столько энергии и времени. “Нет” то одному, то другому. Кое-кто расстается с беспокойной и шумной городской квартирой, поселяясь где-нибудь на природе. Другие слагают с себя излишние, необязательные нагрузки (в том числе, некоторые и весьма почетные),

оставляют различные административные должности, посты. Зачастую отказываются от того, что принималось с радостью и без раздумий – от возможности лишний раз выйти на сцену.

Люди, поступающие подобным образом, ограничивают себя не в труде как таковом, не в работе вообще. Отказываются от тех видов труда, которые считают не самыми важными и интересными. Снижают общее количество своих нагрузок и обязанностей, а не интенсивность главных из них, – интенсивность эта остается как и прежде высокой. Что же касается собственно норм творческой работы в немолодом возрасте, – объема, масштаба этой работы, – можно сказать одно: вопрос это непростой, дискуссионный. Бытуют разные взгляды по поводу того, как и сколько следует трудиться в немолодом возрасте. Одни полагают, что с годами надо несколько умерять пыл в работе. Добавить себе поблажки, “сбавить обороты”, побольше отдыхать. Как-никак, организм снашивается и с этим приходится считаться.

“Человеку нужны паузы”, “перерывы в действии” – писала М.Шагинян в весьма преклонном возрасте (4.). Можно было бы сослаться на многих больших мастеров, придерживающихся подобной точки зрения. Другие рассуждают иначе, стоят на диаметрально противоположных позициях. “В старости надо больше делать, чем в молодости”, – любил повторять Гете. ”Мозг человека подобен старой лошади”, – говорил известный американский историк Д.Адамс, – для сохранения работоспособности ему нужно постоянно упражняться. Другими словами, чем человек старше, тем следует больше загружать себя работой. Чем больше изнашивается с возрастом организм, тем активнее надо его тренировать. Слабеют те или иные “узлы, системы, звенья его”, – значит надо возлагать на них дополнительную нагрузку. Таков единственный способ сохранить их работоспособ-

ность. На чьей же стороне правда? Она может быть в равной степени и там, и там. Она в данном случае непостоянна, изменчива; главное же – сугубо индивидуальна. Даже для одного и того же человека – в различных ситуациях – она может выглядеть по-разному. Единственная и неизменная правда в том, что только внимательно всматриваясь и вслушиваясь в себя, можно определить свой рабочий “оптимум”. Не максимум, который устанавливается гораздо проще, а именно “оптимум”. Только самому – поискав, попробовав, что-то приняв, что-то отторгнув, – можно найти наиболее эффективную норму творческой занятости. Ту норму, что выводится с учетом своего психофизиологического состояния на данный момент, а также иных и прочих “переменных”. Значительная часть людей более или менее здоровых физически и психически, попадает обычно под действие закономерности: больше возлагаем на себя – больше сносим. Больше расходуем сил – шире и интенсивнее их приток. В своей интересной книге “Поэзия педагогики”, режиссер М.О.Кнебель писала: “Да, каждый несет только то, что ему под силу. Но чем больший груз мы несем, тем больше зреют в нас силы. К сожалению, эту истину понимаем не сразу, а лишь с годами” (5.С.17).

Как правило, выдающиеся люди в науке и искусстве трудились в немолодом возрасте по самым высоким меркам. Такими были Бетховен и Рембрант, Бальзак и Скотт, Гюго и Гете, Чайковский и Римский–орсаков, Брамс и Вагнер.

Перечень этот можно долго продолжать. Труд был для них и привычкой, сложившейся за долгие годы, и внутренней необходимостью, и смыслом бытия. К тому же, работая на предельных нагрузках, выдающиеся мастера нередко рассуждали, что для того, чтобы добиться 100% результата, ставку надо делать на 150–200%. Нельзя без глубокого волнения читать строки, посвященные послед-

ним годам жизни И. Репина: “Когда к старости у него стала сохнуть правая рука и он не мог держать ею кисть, он сейчас же стал учиться писать левой, чтобы ни на минуту не оторваться от живописи. А когда от старческой слабости он уже не мог держать в руках палитру, он повесил ее как камень на шею при помощи особых ремней и работал с этим камнем с утра и до ночи” (6.С.587).

С.В.Рахманинов незадолго до своей кончины, обес- силевший от недуга, тревожился о том, что не может зани- маться на рояле.

В последние годы С.Прокофьев, несмотря на категори- ческие запреты врачей и болезни, не прекращал напря- женной творческой работы; случалось, он вел ее над семью новыми сочинениями одновременно. До 18-и часов в сутки мог работать, находясь в увлеченном со- стоянии Н.Я.Мясковский. Н.Л.Дорлиак, рассказывая о Рихтере, заметила, что чем старше он становится, тем больше занимается. И считает, что это принципиально важно, чтобы не потерять форму” (7. С.68).

Г.Караян говорил, перешагнув семидесятипятилетний рубеж: “Я безжалостен прежде всего к самому себе. Тре- бую от себя невероятно многоного. Без усилий и напряжения в искусстве не достичь ничего. Так я работал с первого дня и наверняка буду работать так до конца” (8.С.19).

Известно, что уподобиться таланту, тем более гению, нельзя. Следовать их курсом, копировать их бессмыслен- но, за одним лишь единственным исключением, касающи- мся их отношения к труду.

Вступая в пору зрелости, а тем более под старость, люди творческих профессий все чаще и беспокойнее обращаются мысленно к сложившейся у них структуре жизнедеятельности. Повседневный обиход – что он представляет собой? На что уходят дни, недели, годы? Вопросы такого рода периодически задает себе каждый. Редко, когда ответ на них удовлетворяет, чаще критикуют

себя – остро, болезненно, аргументированно. Высказывают наедине с самим собой серьезное недовольство недостаточной организацией своего времени. Оно и понятно: плотнее движется с годами работа – больше оснований для недовольства.

Отсюда вполне естественное желание что-то улучшить, выполнить, отменить, рационализировать. У некоторых желание такого рода выступает в формах весьма категоричных и непреклонных. У других проявляется лишь слегка, намеком, эпизодически, малоэффективно. Однако почти все рано или поздно приходят к выводу, что необходимо сосредоточиться на главном. Непозволительная роскошь, делаясь все старше и старше, откладывается из-за пустяков с основной творческой магистрали. Все чаще и настойчивее повторяются попытки взять за правило режим жесткой экономии – экономии своих сил, энергии, самого себя. И, как следствие, – отодвигается в сторону то, что мешает, отвлекает, отнимает силы, что идет от известной суеверности и хаотичности бытия. Тото в этой тенденции доходит до крайности, у кого-то она проглядывается время от времени.

Стремление к перестановке акцентов в повседневной жизненной практике характерно почти для каждого, посвятившего себя творческой работе. Пожалуй, наиболее симптоматично, что все меньше места остается для непосредственных контактов с окружающим и окружающими, даже с людьми, которые всегда стояли сравнительно близко к художнику, не говоря уже об остальных.

Видные артисты, писатели, музыканты нередко констатируют, что с годами количество встреч с людьми как-то само собой уменьшается, сужается зона общения с окружающей средой. Чем дальше, тем подчас более замкнутым и нелюдимым становится человек творческого труда. Он живет в собственном мире. И чем богаче этот мир, тем реже возникает потребность покидать его. В

неблагоприятных жизненных условиях и скорлупа даже помогает (9.С.56).

В мемуарной литературе, посвященной П.И.Чайковскому, можно прочесть, что он избегал людей и лучше всего чувствовал себя в одиночестве, и это в такой степени, что даже такие близкие люди, как сестра и братья бывали ему в тягость. В некоторые же периоды он по временам был счастлив тогда, когда кроме слуг, никого не было. По рассказам очевидцев “удрать от поклонников и спрятаться от друзей было заветнейшим и непревзойденным желанием” (10.С.397). Желание это проявлялось в формах несколько гипертрофированных. Но суть не в формах, а в том, что здесь дает о себе знать правило, а не исключение из него. Этому правилу не трудно дать объяснение. Ничто так не обогащает, как контакты с людьми. Но ничто и не истощает в такой мере, как эти контакты. Заряжает сильными душевными импульсами, и столь же сильно изнуряет. Эти взаимно меняющиеся обращения с окружающими – самое примечательное, наиболее бросающееся в глаза. Часто можно услышать жалобы, что трудно подступиться к известным мастерам по причине их самомнения и высокомерия. Жизнь больших мастеров обычно расписана по минутам, хотя свободные минуты могли бы найтись. Однако, когда эти минуты и находятся, то они предпочитают тишину и отдых. Главное – одиночество. У Шумана есть статья под весьма красноречивым заголовком: “Влияние одиночества на совершенствование ума и облагораживание души”. Шуман пишет: “Все великое, что когда-либо было задумано в мире и совершено, зародилось исключительно в школе одиночества” (11.С.198).

“Я никогда не встречал партнера столь общительного, как одиночество”, – любил говорить видный американский писатель и философ XIX века Г.Д.Торо. История духовной культуры человечества знает великолепные

образцы творческого долголетия. Завидный интеллектуальный потенциал сохраняли в возрасте весьма почтенном А.Тосканини и П.Казальс, Артур Рубинштейн и Яша Хейфец, И.Стравинский и А.Александров, А.Гольденвейзер и К.Игумнов. Неиссякаемую энергию вкладывали Г.Карайан, В.Горовиц, И.Козловский, С.Рихтер, С.Ростропович.

Энтузиастов творчества породила и земля Армении. До глубокой старости писал свои прекрасные картины всемирно известный М.Сарьян. Он не представлял своей жизни в преклонном возрасте без прекрасной и сказочной природы родной Армении.

Прекрасная плеяда армянских композиторов: Г.Егиазарян, Л.Сарьян, Г.Ахинян, А.Бабаджанян, Э.Багдасарян, А.Тертерян до последних дней своей жизни служили развитию армянской музыкальной культуры. А.Хачатурян всю жизнь трудился не покладая рук. Его знаменитые балеты “Спартак”, “Гаянэ”, Концерты для скрипки, виолончели и фортепиано вывели армянскую музыку на мировую арену.

Ныне здравствующие А.Арутюнян и Э.Мирзоян в весьма преклонном возрасте продолжают работать и поражать публику своим творчеством. Помимо этого активно участвуют в общественной жизни. Э.Мирзоян, являясь председателем Армянского отделения фонда мира, поддерживает активные контакты с прогрессивными зарубежными армянскими организациями.

Несмотря на болезни и трудности, А.Арутюнян и Э.Мирзоян продолжают служить нашему народу и обществу.

Творческое долголетие не приходит само собой, оно – не награда свыше. Быть долгожителем в творчестве можно лишь путем ежедневных, ежечасных усилий и кропотливой работы.

Примечания:

1. Шагинян М., 50 писем о Шостаковиче.,// Новый мир., 1982, N 12.
2. Мильштейн Я.И., По следам бесед со С.Рихтером., Вопросы теории и истории исполнительства, М., 1983.
3. Франс А., Собрание соч., т. 8.
4. Шагинян М., Человек и время. Воспоминания., // Новый мир 1978, N 11.
5. Кнебель М., Поэзия педагогики.
6. Чуковский К., Илья Репин., Современники., М. 1963.
7. // Юность., 1984, N1.
8. Карайан Г., О себе., // Музикальная жизнь., 1983, N 15.
9. Воробьев Г., Человек – человек.
10. Бертенсон В.Б., Лики из воспоминаний., Воспоминания о Чайковском.
11. Шуман Р., О музыке и музыкантах., 1999.

ԿԱՄԵՐԻԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՄՔՈՆ

КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Огнесян Гаянэ Симоновна
доцент ЕГК им. Комитаса

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

У нас не так часто, но все же обсуждаются многие вопросы музыкального образования. Однако в тематике обмена мнениями, к сожалению, почти отсутствуют проблемы, связанные с одной важной областью музыкальной педагогики, имеющей весьма существенное значение для формирования молодого музыканта–исполнителя. Мы имеем в виду организацию и методику занятий в ансамблевых классах.

Можно почти с уверенностью сказать, что это не случайно. Иногда совместное исполнительство почитается “второсортной” категорией артистической деятельности, уделом исполнителей неяркого дарования и недостаточно высокой квалификации. С такой точки зрения, единственна достойная цель многолетнего обучения – только сольное выступление, а все остальные виды концентрирования, строго говоря, и не требуют специальной подготовки. Однако дело обстоит совсем иначе.

Общий рост музыкальной культуры влечет за собой “спрос” не только на солистов, но и на музыкантов, профессионально владеющих навыками и опытом ансамблевой игры. Отлично подготовленный для исполнения сольных программ молодой музыкант нередко оказывается беспомощным в ансамбле и аккомпанементе. Исполнение ансамблевых произведений требует совершенно особых, необязательных для сольного репертуара навыков и умений (об этом позднее). Солистами становятся единицы, а подавляющее большинство исполните-

лей выступают в содружестве с партнерами. Репертуар для совместного исполнения превышает сольный, по своей ценности, разнообразию, богатству он никак не уступает, если не превосходит, и изучение его является не только жизненной, но и безусловно художественной необходимостью для каждого музыканта, желающего посвятить себя концертной деятельности.

Долголетний опыт многих авторитетных музыкантов убеждает в том, что совместной ансамблевой игре надо систематически и разносторонне обучать. И надо также серьезно обсудить, какие пути этого обучения являются наиболее плодотворными и целесообразными.

И так, конкретизируем: какие особые навыки и качества мы подразумеваем, говоря о специфике камерного ансамблевого исполнительства.

Прежде всего, возникает проблема организации ансамбля, объединения в единый организм людей разных по таланту, темпераменту, воспитанию, характеру. Участники ансамбля должны иметь желание создавать сообща единое здание, что требует известной доли самоограничения, самопожертвования, самоотдачи. Успех игры в ансамбле того или иного артиста зависит, прежде всего, от характера его собственной исполнительской индивидуальности и как бы от степени ее "гибкости" при взаимодействии с художественным мироощущением другого или других музыкантов. Известно, например, что такой самобытный музыкант, как В.В. Софроницкий вообще избегал играть в ансамблях. В то же время, известно немало примеров, когда чрезвычайно сильные и оригинальные творческие личности – музыканты имели замечательные ансамблевые выступления*.

Одно из важнейших качеств ансамблевого исполни-

*Здесь можно назвать знаменитые трио: А.Корт–Ж.Тибо–П.Казальс, Л.Оборин–Д.Ойстрах–Д.Кнушевицкий; или отметить совместные выступления С.Рахманинова и Ф.Крейслера, С. Рихтера и Д.Ойстраха и т.д.

тельства – умение слушать общее звучание ансамбля. Исполнитель–солист привык слушать себя и только себя. Все, находящееся за пределами создаваемого им звучания, он сознательно выключает из сферы своего внимания. Исполнитель–ансамбллист должен отказаться от привычной фокусировки слуха, звучание его инструмента зависит уже не только от него, но и от звучания других инструментов ансамбля; оно не представляет собой единственной эстетической ценности; сидящий в зале слушатель воспринимает его лишь как часть целого. Поэтому очень важно пробуждать и развивать в студенте умение слышать то, что исполняет он и что – его партнеры. Но дело не только во взаимном “прислушивании” партнеров друг к другу и ясном понимании функций каждой партии в создании художественного целого, а в органическом и непрерывном слушании и переживании общего ансамблевого звучания в процессе исполнения.

Возникающая при совместной игре необходимость вносить “ограничения” в свободу интерпретации вызывает у некоторых музыкантов инстиктивный отпор. Это относится и к пианистам, играющим обычно соло, и к струнникам или духовым, которые в какой–то мере избалованы аккомпаниаторами, послушно выполняющими “требования” солистов. Между тем, именно ансамблевое исполнение в значительной степени помогает направить творческую свободу еще недостаточно опытного артиста в русло “осознанной необходимости”.

Немаловажное качество совместного музикации – это ансамблевая техника. Умение свободно взаимодействовать с партнером – следствие тщательной и разносторонней технической работы. Развитие ансамблевой техники не является результатом индивидуальной работы исполнителя и предлагает два непременных этапа – совместной координации и совместной отработки всех деталей интерпретации. Индивидуальная техническая

работа партнеров может предшествовать или сопутствовать этим двум этапам, но не может их заменить. Камерное сочинение каждый ансамблист должен слышать целиком – и вертикально, и горизонтально. И время от времени каждый должен уметь отходить, отступить как бы на второй план ради выявления главного, во имя целого. Умение выявить, отличить главное от второстепенного – задача отнюдь не легкая. Для этого требуется и опыт, и мастерство, и ясное понимание формы сочинения данного композитора, знание его стиля и композиторских приемов. Над каждым произведением необходима детальная работа. Необходимо уточнить штрихи и установить единство штриха всех инструментов, входящих в состав ансамбля. Характер штрихов отражает разные стили исполнения, поэтому они будут меняться. Следует обратить внимание на свойство и характер каждой фразы. Полезно сравнение той или иной фразы с ее звучанием на каком-либо другом инструменте или с человеческим голосом.

Важнейшей предпосылкой ансамблевого (как и всякого другого) исполнения является также глубокое, всестороннее изучение авторского текста, нахождение не только явных, но и скрытых закономерностей, что нередко уподобляется как бы чтению “между строк”. Особенностью текста ансамблевых сочинений является его “партитурность”. Вот почему только на основе изучений партий всех инструментов – в отдельности и совокупности – могут успешно постигаться художественные особенности и закономерности сочинения. Часто какой-нибудь акцент или оттенок, лига или точка могут показаться не такими уж важными в отношении той партии, в которой они поставлены, приобретая, однако, значительно большую роль и получая ясную художественную мотивировку при учете текста другой партии.

Очень верно, что у молодых исполнителей воспиты-

вается уважение к авторской мысли. Однако часто при этом в погоне за “правильностью” трактовки теряется важнейший ориентир, а именно то, что исполнительское искусство – это творчество”. “Нотные обозначения не совершенно объясняют играющему: как исполнять точно и правильно каждую ноту, как фразировать каждое данное место и интерпретировать все произведение в целом”, – писал Л.М.Цейтлин в одной из методических записок. “Точное выполнение нотных обозначений невозможно и неверно. Тот, кто старается это делать, убивает в себе творческие художественные стороны” (1. С.119).

И как только начинается обсуждение вопроса интерпретации, то рано или поздно это сводится опять к дискуссии на тему: обязан ли исполнитель, и если – да, то насколько точно, придерживаться самих нот. Как только ставится этот вопрос, тут же возникает контр–вопрос: насколько точны бывают композиторы в отношении нот, которые сами же наносят на нотную бумагу? Спор о степени объективной точности и субъективной вольности в искусстве интерпретации не нов. Наверное, он начался с той давней поры, когда исполнительская деятельность музыканта отделилась от композиторской. Единственный разумный совет, который можно дать, и которому, наверное надо следовать, это найти, или постараться найти золотую середину между скрупулезным следованием композиторским указаниям и излишне вольным отклонением от них. Ведь исполнитель – актер на музыкальной сцене. Он – носитель чувств и идей, заключенных в произведении. Думы и чувства композитора должны стать переживаниями самого артиста, войти в его жизнь. Исполнитель доводит музыкальный замысел композитора до реального звучания. Он принимает на себя радость и горе, раздумье или ликование – весь идеально–эмоциональный, образный замысел произведения.

Путей к тому, чтобы эмоционально увлечь студента, разумеется, много. Здесь и конкретно-исполнительский показ, и искусство жеста, своеобразное дирижирование. Но прежде всего, это, конечно, слово. Оно должно нести и рациональную, и эмоциональную функции; не только указывать на ошибки и неточности, не только декларировать те или иные выводы, правила, но и пояснять, раскрывать, дополнять их образными сравнениями, ассоциациями. Словесные музыкальные характеристики, сравнения в ряде случаев имеют значительные преимущества перед исполнительским показом. Конечно, важность музыкальной иллюстрации не сможет быть поставлена под сомнение. Но известно, что показ на инструменте в “больших дозах” таит в себе опасность навязывания исполнительской воли, подражание и копировку. Иное дело словесные образы и сравнения, тем более, что они столь же бесконечны, как и окружающая действительность, из которой они могут быть почерпнуты.

Сколько образов, сравнений рождает окружающая нас природа. Например, помнить, что красота и пышность дерева более всего заключена в кроне (в звучании), но крепость – в стволе (ритм). А говоря о важности начального звука темы, сравнить его с родником, питающим всю дальнейшую мелодическую фразу. А сколько ассоциаций можно привести в музыке с водой и морем. Обширный материал для сравнений дает область спорта. Об ощущении “старта” можно говорить о внутренней подготовке к началу исполнения. Например, сравнения из области спорта – особенно шахмат и тенниса – особенно любил приводить Гольденвейзер.

При работе над музыкальным произведением естественно и непринужденно возникают ассоциации с другими видами искусств. Как часто при резкой смене тональностей или гармоний можно сказать о “полной смене

декораций” (театр). Нажатие правой педали у фортепиано до извлечения звука можно сравнить с техникой акварельного письма: сперва смочить бумагу и затем нанести на нее краску. Или другой пример из живописи: добиваясь большего охвата целого посоветовать “как бы отойти от картины”.

И все же, задача сводится лишь к тому, чтобы словесными определениями выявить общий эмоциональный тон, характеризующий музыкальные образы произведения.

Ведь живое образное мышление – основа основ всякого вдохновенного музенирования и даже слушания музыки. Образное мышление неотемлемо от художественного творчества в любом виде искусства, но оно особенно важно в музыке потому, что являясь самым свободным, самым отвлеченным и наименее скованным из всех видов искусств, музыка предоставляет самые широкие просторы воображению. У музыки есть, конечно, свои дисциплинирующие начала: свои строгие формы и ритмы, программное содержание. Но всей своей природой музыка как бы призывает к богатству воображения.

Теперь чуть подробнее о строгом ритме. Умение чувствовать коллективный ритмический пульс – одно из важнейших качеств ансамблевой игры. Существование работы над ритмом и в сольном, и в ансамблевом искусстве одно и тоже: и в том, и в другом случае музыкант стремится найти художественно выразительный ритм, добиться точности и четкости ритмического рисунка, сделать ритм гибким, живым, свободно владеть самыми трудными метроритмическими построениями и т. д. В ансамбле все это осложняется тонкой взаимозависимостью всех ритмических нюансов и необходимостью коллективного их решения.

Основные трудности в ансамблевой работе, связанные с ритмической дисциплиной, обычно бывают:

- 1) при изменении динамики (так *f* или *cresc.* вызывают ускорение, *p* и *dim.* – замедление);
- 2) при смене построений с различным характером музыки (оживленные – быстрее; напевные, лирические – медленнее);
- 3) при смене ритмического рисунка (например, переход от восьмых к шестнадцатым очень часто влечет ускорение);
- 4) при неточном выдерживании паузы или нот большей длительности;
- 5) при неточном выдерживании паузы или нот большей длительности;
- 6) при исполнении пунктирного ритма;
- 7) при недостаточной точности исполнения залигованных нот, из которых часто вторая передерживается (например, при двух *legato*).

Трудными для исполнения являются места с одинаковыми ритмическими рисунками в обеих или нескольких партиях. Чтобы сохранить единое движение требуется особое внимание.

Конечный результат – воспитание ансамблевого ритма – можно определить как свободу, покоящуюся на хорошо осознанной необходимости.

Пассивное “подлаживание” к метроному, так же как и одного партнера к другому, лишит исполнение живого дыхания. Единый ритмический пульс в ансамбле может возникнуть лишь в итоге совместного музыкального переживания и неразрывного музыкального общения партнеров.

Специфические требования к звуковой стороне ансамблевого исполнения определяются двумя главными предпосылками. Первая из них – политембровость звучания, степень и характер которой зависят от состава инструментов в данном ансамблевом содружестве; при частом одновременном звучании различных по тембрю

инструментов крайне важно не утратить ощущения собранности их в единый “звуковой букет”. Вторая, не менее важная особенность игры в ансамбле заключается в том, что каждому из партнеров дано “нарисовать” лишь часть общей звуковой картины. Вот почему главным требованием к ансамблистам является слышание не только себя, но и игры партнеров, будь то исполнение темы с сопровождением или одновременное звучание примерно равнозначных музыкальных линий.

К различию тембров часто присоединяется различие динамических оттенков в партиях совместно звучащих инструментов. Очень важно помнить с каким инструментом музыканты находятся в контакте (со скрипкой или, скажем, с трубой). Надо ясно себе представить разницу в силе звучания различных инструментов (*forte* у струнных одно, у духовых – другое).

Особенную роль приобретает динамическая согласованность и в силу регистровых различий звучания разных инструментов. И часто не учитывается разница в силе и характере звучания регистров у струнных (густой басок, яркий высокий регистр, сравнительно слабый средний регистр). Необходимо считаться и со сменой дыхания у исполнителей на духовых инструментах.

Большинство сочинений мировой музыкальной литературы требует от исполнителей известного “культа звука”. В ансамблевом исполнительстве при соблюдении равновесия звучания партнеры должны стремиться избегать резкостей, если только это не нужно делать специально. Хочется напомнить струнникам о необходимости обращать внимание на качество звучания. Нужно смело пользоваться приемом *vibrato*, но не утрировать его при этом. Полезно напомнить и пианистам о способе “добывания” красивого тянущегося звука, когда следует не тыкать в рояль, а извлекать звук как бы лаская клавишу. Лучшие представители московской пианисти-

ческой школы всегда уделяли немалое внимание вопросу звукоизвлечения на фортепиано. Как Игумнов, так и Нейгауз не отрицали того, что “звук – средство, а не самоцель, наилучший звук тот, который полнее всего выражает данное содержание”, и тем не менее, оба музыканта всегда стояли за пение на фортепиано (2. С .362).

Игумнов также отмечал значение игры в ансамбле для пианиста, заметив, что играя с другими, пианист начинает лучше осознавать и собственные цели. Он говорил: “Пианисту очень помогает общение с инструменталистами и вокалистами. Оно расширяет его общий музыкальный кругозор, углубляет понимание им стиля, наконец делает его более самостоятельным. В ансамбле главное – это контакт, взаимопонимание, – и не только головой, но и чувством, ощущением музыки. Очень полезно бывает сочетать свои намерения с намерениями других; часто это помогает лучше разобраться в собственных намерениях”(2. С.408).

И коль скоро речь зашла о пианистах, поговорим о роли, значениях и особенностях пианиста в ансамбле.

Современный концертный рояль – инструмент, обладающий чрезвычайно большими звуковыми возможностями в связи с ударным характером звукоизвлечения, мгновенностью “атаки”, при которой на момент взятия звука приходится максимум его динамической силы. Зная это и учитывая меньшие, как правило, динамические ресурсы других инструментов, пианисту следует пользоваться всем этим очень экономно (особенно это относится к тому, что связано с обертональным богатством фортепианной звучности, то есть с использованием басового регистра и правой педали).

Итак, специфика фортепианной партии в ансамбле в следующем:

1. Пианист должен пересмотреть вопросы динамики в сторону ее смягчения. *Forte* в совместной игре со скрипа-

чом или виолончелистом, никогда не достигает той силы, которая возможна при исполнении сольной программы или концерта с оркестром. Слушать партнера и установить правильный баланс звучания – основной закон ансамблевого исполнительства.

2. Пианист–ансамблист должен знать технологию струнных инструментов, их штриховую специфику с тем, чтобы в соответствующих местах приближать звучание фортепиано к характеру извлечения звука инструменталистом (*arco*, *pizzicato*, *flagioletto*), а также учитывать регистр, в котором исполняется данная фраза, и также штрих (*detache*, *spiccato*, *legato* и т.д.).

3. Пианист–ансамблист должен приспособиться к совместному исполнению аккордов. Как известно, инструменталисты их “ломают”, и надо подхватить верхнюю часть аккорда, пропустив нижнюю (как бы перечеркнутый фошлаг). Следует учитывать моменты переходов со струны на струну или смену позиций при скачках.

Пианист–ансамблист должен установить общность фразировочных лиг и штрихов с тем, чтобы в аналогичных местах они точно совпадали. Целый ряд подобных деталей возникает и при игре с духовыми инструментами.

Пианист–ансамблист должен пользоваться более экономно педалью. Опытным ансамблистам известно, каким страшным врагом струнных является правая педаль. “Жирная” педаль, как правило, противопоказана струнным инструментам. Она как бы “затапливает” их. Многие пианисты часто забывают о том, что, несмотря на значительную протяженность звучания струнных и духовых инструментов, педаль у них все же отсутствует. Забывают также и о существовании оркестровой педали, о возможности ее использования на фортепиано в камерных сочинениях.

Пианисты также забывают о том, что существует акустическая разница между аккордом, который держат руки,

и звучащим аккордом на педали без рук.

Конечно, нет правил без исключения. Таковым является педализация в некоторых произведениях современной музыки или импрессионистов. Особо важно сохранить педальную чуткость в местах прозрачного звучания струнных. В произведениях, связанных с полифоническим развитием (например, баховские ансамбли), педаль сводится к минимуму. Очень точно следует снимать педаль при окончаниях общих фраз или совместных фермат, когда прекращение звука должно быть одновременным с остановкой смычка у скрипки или окончанием дыхания у исполнителя на духовом инструменте.

Исполнителю – струннику или духовику – надо тщательно ознакомиться и прислушаться к фортепианному звучанию и стремиться не подчеркивать различия, а наоборот, искать общие моменты, добиваясь звукового слияния.

Все, сказанное о специфике камерно–ансамблевого исполнительства, относится к первейшим задачам педагога камерного ансамбля, к его роли в формировании ансамблевого мышления у молодых исполнителей.

Вообще, педагогика требует от занимающихся ею полной отдачи эмоциональных и интеллектуальных сил. Не случайно, известный режиссер и педагог М.О.Кнебель в своей книге “Поэзия педагогики” пишет: “Педагогика требует от человека качеств, близких к материнским. Так же как мать отдает своим детям лучшее, чем она владеет, так и педагог вкладывает свою душу в учеников”(З. С.11). Каждый педагог получает взамен “поток молодой энергии, который с лихвой окупает все затраты, все трудности и все муки”. И все же, встречается иногда музыкальная молодежь, которая не всегда эмоционально откликается на творческое горение своих наставников. И как говорят иногда, студента можно научить не только слушать, но и слышать, не только смотреть, но и видеть – задача не

столь простая. Но если педагог забывает о творческом начале, лежащем в основе исполнительского искусства, то в его работу проникает догматизм, и педагог лишает своих студентов творческой смелости.

И как метка и актуальна формулировка – студент не сосуд, который нужно наполнить знаниями, а светильник, который нужно зажечь! Однако нельзя забывать, что светильник молодого исполнителя может и загорится на мгновение от эмоционального пламени педагога, но сразу же и погаснет, если в светильнике не будет горючего. А этим горючим являются знания и культура. Но иногда имеет место и противоречие между художественной школой педагога и яркой индивидуальностью студента. Все зависит от кругозора педагога и от того, чему и как он учит. Если педагог считает свои эстетические вкусы единственными возможными, если рассматривает исполнение ученика только в микроскоп (подчеркиваем слово “только”, ибо “микроскоп” также бывает порой нужен), если требует главным образом эмоциональности – противоречия между такой школой и индивидуальностью неизбежны. Но этот конфликт не возникнет, если педагог знает, что объективная сущность музыкального произведения может быть раскрыта по-разному, если обучает пониманию объективных законов искусства, пониманию стилевых закономерностей, музыкальной логике. Но для достижения всего этого сам педагог должен обладать многими качествами. Важнейшие из них: живой интерес, любовь и доброта к людям, умение точно формулировать свои мысли. Педагог должен уметь показать сам то, что он предлагает ученику. Он должен обладать неиссякаемой фантазией, воображением, широким культурным кругозором, темпераментом, волей, организаторскими данными; должен быть психологом. А также, он обязан еще знать, хотя бы в общем плане, и специфику различных инструментов.

Подлинный учитель должен расширять свои познания. Уча других, он учиться сам. Как говорил Г. Нейгауз: “Я не профессор, я ваш старший товарищ”. Если же сформулировать конечную задачу педагога, то, по словам того же Нейгауза она очень проста: “Нужно сделать себя нужным ученику!”

Конечная задача педагога-учителя – подготовить музыканта исполнителя к выступлениям на эстраде. Работа, проводимая в классе, должна принести свои результаты на сцене. Ни в коем случае нельзя на сцене “мучить” музыку, терзать самого себя. На эстраде работу показывать нельзя, на эстраде нужно музенировать – искренне, естественно, от души. И если исполнитель сам не тронут, слушая собственную игру, то он едва ли растрогает аудиторию.

Живое исполнение должно быть именно живым, а не просто хорошо отрепетированным. Исполнительский процесс должен быть праздником, приносить радость. Как писал А. Франс: “Не надо ничего вымучивать из себя: прекрасное рождается легко. Забудем о самих себе: единственный враг наш – мы сами...”(4.С.129).

Конечно, в одной работе трудно обсудить все методические и исполнительские трудности и проблемы камерного ансамбля, но некоторые аспекты все же здесь рассмотрены. Камерная музыка столь богата, многообразна и все время пополняется за счет новых произведений, что к этому вопросу можно возвращаться постоянно, ибо обучение камерному ансамблю – это, в значительной мере, обучение музыкально–исполнительскому искусству вообще.

Примечания:

1. // Советская музыка; 1966, #9.
2. Мильштейн Я., К.Н.Игумнов., М., 1979.
3. Кнебель М., Поэзия педагогики., М., 1976.
4. Франс А., Собрание сочинений т. 8., М., 1960.

Իսկանդարյան Քրիստինե Սկրտչի Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

Պ.Ի.ՉԱՅԿՈՎՍԿՈՒ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՏՐԻՈՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՈՐՈՇ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ

«Ես չեմ կարող չխոնարհվել Պ.Ի.Չայկովսկու հիշատակի առջև, որի երաժշտությունը ստիպեց ինձ խորհել երաժշտության մասին»:
Բ.Ասաֆիկ (1. էջ 17)

1858թ. Պ.Չայկովսկին առաջին անգամ լսեց Անտոն Ռուբինշտեյնին: Հզոր անհատականության և աշխարհահոչակ դաշնակահարի կատարումն անջնջելի տպավորություն թողեց երիտասարդ երաժշտի վրա:

1861թ. Չայկովսկին թողնում է իր ծառայությունը և երաժշտության տեսության դասեր առնում Զարեմբի դասարանում: Ա.Ռուբինշտեյնի ջանքերով բացվում է Ա.Պետերբուրգի կոնսերվատորիան ուր և 1862թ. ընդունվում է Չայկովսկին: Եղբոր՝ Մոդեստ Չայկովսկու հիշողությունները վկայում են, որ Պյոտրը գրունում էր երկար մազերով, հնամաշ հագուստով: Վերջապես Չայկովսկին գրադպում է իր սիրած գործով՝ երաժշտությամբ, գտնվում այն միջավայրում, որին ծգտում էր նրա միտքն ու հոգին: 1865թ. փայլում ավարտելով կոնսերվատորիան, որպես ավարտական ստեղծագործություն ներկայացնում «Զոն ուրախության» կամտադր ըստ Շիլերի:

1867թ-ից սկսվում են Չայկովսկու լուրջ հաջողությունները: Համերգային ծրագրերում դաշնակահարները մեծ մասամբ ընդգրկում էին արևմտաեվրոպական դասական և ռոմանտիկ երաժշտություն, իսկ ռուս կոմպոզիտորներից՝ Գլինկայի, Ա.Ռուբինշտեյնի, Դարգոմիշևսկու, Բալակիրևի, Չայկովսկու ստեղծագործությունները: Այս փաստը վկայում է այն մասին, որ ռուս այլ կոմպոզիտորների հետ միասին Չայկովսկին արժանացել է երաժշտասեր հասարակության ընդունելությանը:

1868թ. փետրվարի 3-ին Ն.Ռուբինշտեյնի ղեկավարությամբ Մոսկվայում հնչեց Չայկովսկու 1-ին սիմֆոնիան: Այն մեծ հաջ-

դուրյուն ունեցավ և կարելի է ասել, որ դա երիտասարդ կոմպոզիտորի առաջին հաղթանակն էր:

Ի սկզբանե Զայկովսկին աճքակտելիորեն կապված էր ոուսական ժողովրական երաժշտության հետ: Դա է վկայում կոմպոզիտորի անդրադարձը հիսուն օուսական ժողովրական այն երգերին, որոնք մշակել էր դաշնամուրի համար: Յարկավոր էր լինել երգի գիտակ, որպեսզի հնարավոր լիներ իրագործել այն, ինչը հաջողվել էր երիտասարդ կոմպոզիտորին: Այսինքն ընկալել և ընտրել պատճականորեն առավել կայուն և կենսունակ տարրերը: Զայկովսկին ինքն իր մասին գրել է. «Ոուսական երգի հանդեպ ես այն այգեգործն եմ, որը գիտի որ ընթերքում, երբ և ջերմության ինչ պայմաններում պետք է տնկի իր թամկագին սերմը»:

Նրա դաշնամուրային բազմաթիվ պիեսները կազմում են կոմպոզիտորի կամերային երկերի զգակի մասը: Զայկովսկին տիրապետում է, «դաշնամուրով երգելու» բացահիկ արվեստին:

Ա.Ռուբինշտեյնի մահը ծանր վիշտ պատճառեց Զայկովսկուն և սրտի խոսք ասելու ցանկությունը հանգեցնում է նոր կերպարների, հնչերանգի, ժամրի փնտրություն: Կոմպոզիտորը գրել էր արդեն վեց օպերա, չորս սիմֆոնիա, բալետ, դաշնամուրի և ջութակի կոնցերտներ, կվարտետներ, ռոնանսներ: Որոնումների արդյունքը եղավ դեռևս անդրադարցած դաշնամուրային տրիոյի ժամը: «Մեծ արտիստի հիշատակին» դաշնամուրային Տրիոն դարձավ XIX դարի ոուսական կամերային երաժշտության մեջ տրիոյի ժամը գագաթնակետը: Այն համաշխարհային ճանաչում ստացած ոուսական դաշնամուրային տրիոներից մեկն է, որը դարձավ նաև այս ժամրի պատճերյան մեջ որպես մեծագույն արարումներից մեկը:

Կոմպոզիտորը Տրիոն սկսեց գրել 1881թ. դեկտեմբերին և ավարտեց 1882թ. փետրվարին: Այս խիստ կարծ ժամանակահատվածը վկայում է կոմպոզիտորի ոգեշնչման մասին:

Լարոշի «Դիշողություններ»ը վկայում են, որ դեռևս Պետերբուրգի կոմսերվաստորիայում ուսանելու տարիներին Զայկովսկին չեղ սիրում գործիքային անսամբլները: Կոմպոզիտորը դաշնամուրային անսամբլների հանդեպ իր բացասական վերաբերմունքը արտահայտել է նաև հետագայում:

Ն.Ֆոն Մեքքին ուղղված նամակում Զայկովսկին գրել է. «Արդեն, երբ ստեղծագործությունը գրված է, ես վստահությամբ կարող եմ ասել, որ ուշ եմ անդրադարձել կամերային երաժշտության այս. նոր կողմին տարիներ շարունակ գրելով նվազախմբի համար՝ ես աչքաթող եմ արել տվյալ կազմը: Մի խոսքով, արդյոք

սա սիմֆոնիկ երաժշտություն չէ՝, միայն թե, փոխադրված տրիոյի համար..., բայց զգիտն ինչ է ստացվել» (2. էջ 124):

Տրիոյի ձեռագիրն ուղարկելով Յուրգենստամին՝ կոմպոզիտորը գրել է. «Խնդրում եմ Տամեսկին, որ այս տրիոն կատարի Գրժիմալիի և Ֆիտցենհագենի հետ և միասին քննարկեն ուղղման ենթակա հատվածները» (4. էջ 205): Հրատարակչին հայտնում է նաև, որ Տրիոն նվիրված է Ա.Ռուբենշտեմին, այդ իսկ պատճառով ունի «մի փոքր թախտոտ, հուլարկավորության երանգ» (2. էջ 125): Խնդրում է նաև Տրիոն հրատարակել ճաշակով և շքեղ: 1882թ. հոկտեմբերին այն հրատարակվեց: Չայկովսկու օրոք այն հաճախ էր կատարվում: Տարիների ընթացքում տրիոն ավելի լայն տարածում ստացավ և որոշակի ազդեցություն ունեցավ այլ կոմպոզիտորների այս ժանրի ստեղծագործությունների, հատկապես Արենսկու, Ռախմանինովի տրիոների վրա:

Զգուշանալով, որ Տրիոն կարող է ննանվել սիմֆոնիայի, փոխադրված երեք գործիքի համար, Չայկովսկին ակամա նշեց իր ստեղծագործության բնորոշ գիծը՝ սիմֆոնիզմը: Տրիոն, ունենալով դաշնամուրային անսամբլի յուրահատկություններ, տարրերվում է զուտ սիմֆոնիկ մասշտարմերով՝ կերպարային զարգացմանը և ձայնի հագեցվածությանը: Երաժշտության բովանդակությամբ, կերպարների հակադրմանը, զարգացման ձևով այս ստեղծագործությունը համարվել է խիստ նորարարական:

Դաշնամուրային Տրիոյի ժանրը իր արմատներով հասնում է 16-17 դդ.: Այս ժանրում Ջայդնը, Սոցարտը ստեղծել են դասական եռամաս տրիոյի տեսակ: Քերիվունը տրիոյի ձևը զգալիորեն սիմֆոնիկացրեց, իսկ ռոմանտիկները ներմուծեցին երգային թեմատիկա, կերպարների կոնկրետություն, պարզ, մտերմիկ քնարականություն: Չայկովսկու դաշնամուրային Տրիոն համախմբեց բերիվ նյայան տրիոյի և ռոմանտիկների անսամբլներին բնորոշ գծերը:

Չայկովսկուն, որպես ողբերգակ մտքերի և զգացմունքների արտահայտչամիջոց խորթ էր, երեք գործիք՝ դաշնամուրի, ջութակի և թավջութակի ներդաշնակումը: Այստեղ կոմպոզիտորի համար բացահայտվեցին նոր արտահայտչամիջոցներ: Դաշնամուրի վիրտուոզության և լարայինների երգայնության գումեղ միացումը հավանաբար հնարավորություն տվեց էլ ավելի վերապատկերել նվազախմբայնության պատրամքը, ինչը, բնականաբար, չէր կարող զգացվել Չայկովսկի-սիմֆոնիստին:

Տրիոն հնարավորություն տվեց տվյալ ժանրի պատմության մեջ նոր ուղղության բացահայտմանը՝ կապված կերպարագաղա-

փարական բովանդակության հիմնավորապես փոփոխման և նրա մեթոդի մարմնավորման հետ: Մեծ մասամբ այն վերաբերում է մինչ այդ դեռևս չկիրառված երկմաս կողա-էպիլոգով անսովոր ձևին (I մաս Pezzo elegiaco, II մաս A. Tema con variazioni, B. Variazione finale e Coda): Յուրահատուկ է նաև կերպարների զարգացումը, որոնց պայքարում բացահայտվում է մշտական փիլիսոփայական հիմնախնդիրը. Մարդը և գոյությունը: Ի դեպ, հանգուցալուծման հետ է կապված առաջին մասի գլխավոր թեման, այն ցիկլի ինտոնացիոն կերպարային կորիզն է, որն ընդունակ է զգացմունքային բարդ կերպարանափոխության. Էքսպոզիցիայում՝ փափուկ է ենթական, մշակման մեջ դրամատիկ, ռեպրդայում՝ թախծալի, մտածկոտ և կողայում՝ վառ արտահայտված զգացմունքներով, որի վերջաբանում զգացվում է յուրատեսակ անվարտություն, որն ընկալվում է որպես «շարունակելի»:

Երկրորդ մասի վարիացիաները կարծես հեռացած լինեն իրենց ժանրային բազմազանությամբ: Ցիկլի վերջաբանում վերադարձ է գլխավոր թեմային՝ Pezzo elegiaco, նոր գործիքավորմամբ, հզորությամբ և լարվածությամբ, իսկ երաժշտական շնչի էքսպրեսիան ստիպում է ընկալել այն որպես համանարդկային նշանակության ողբերգության խորհրդանշ:

Տրիոյում լուսավոր սկզբի հետ է կապված մեկ այլ կերպարային գիծ: Դա Pezzo elegiaco-յում օժանդակ պարտիայի երկու թեմաներն են և էպիզոդ մշակման մեջ ու կողայում, ինչպես նաև թեման և առանձին վարիացիաները:

Չայկովսկին գլխավոր գաղափարը իրականացնում է Տրիոյում օգտագործելով «խավարի և լույսի» հակադրումն ու համադրումը, ինչու և մեծացնում է երաժշտության ծավալը, որը հարկավոր է դրամատուրգիական բախման իմաստավորման համար: Նման պարագայում ստատիկայից խուսափելու համար հնարավորություն է տալիս յուրաքանչյուր զգացմունքային վիճակի ինքնուրույն զարգացում: Չնարավոր չեն նաև չնկատել թեմատիկ նյութի ալիքային զարգացմամբ ծավալումը:

Աշխատելով ռիթմի, դինամիկայի և կոլորիտի վրա պետք է տիրապետել կոմպոզիտորին բնորոշ և յուրահատուկ լեզվամտածողության: Այսինքն պետք է դիտարկել նրանկատ, զգայուն, հատկանիշներով: Այդպիսին էր Չայկովսկու եռյայունը և զգացմունքները և որ հարկավոր է նմանապես էլ փոխանցել:

Կոմպոզիտորի հոգեկան կյանքի ողբերգությունն էլ ավելի սուր է ընդգծում նրա վերաբերմունքը մահվան նկատմամբ: Դաշնամուրային Տրիոն առաջին անգամ կատարվել է Ա.Ռուբինշտեյ-

նի մահվան առաջին տարվա կապակցությամբ՝ Տանեսի, Գրժիմալիի և Ֆիտցենհագենի կատարմամբ երաժշտների և ներկաների նեղ շրջանակում:

«Զայկովսկին իիմնադրեց նոր տրիոյի տեսակը, ոչ միայն ռուսական երաժշտության մեջ, և սխալ կլիներ կատարել այն այնպես, ինչպես մինչև այդ Դայդնի, Բեթհովենի, Մենդելսոնի և նույնիսկ Շումանի երկերը», - գրում է Ա.Գոլդենվեյզերը:

Ծանթագրություն

1. Асафьев Б., О музыке Чайковского., М : Музыка., 1972.
2. Туманина Н., П.И.Чайковский., Великий мастер, ч.2., М. : Наука, 1968.
3. Альшванг А., П. И. Чайковский., 2-е изд., М. : Наука., 1967.
4. Раабен Л., Инструментальный ансамбль в русской музыке., М.: Госмузиздат., 1961.
5. Розанова Ю., История русской музыки, ч. 2., М. : Музыка, 1981.

ЛАВЧЯН АНАИТ ВАРУЖАНОВНА
преподаватель ЕГК им. Комитаса

НЕМНОГО О ШТРИХАХ

“...исполнитель только тогда выполнит свою задачу, когда почувствует полную ответственность перед музыкой; он будет убедительным и сильным посредником между композитором и слушателем лишь в том случае, если его интерпретация будет проникнута чувством и мыслию, если и его душа зазвучит в произведении, которое он правдиво передает”.

Бруно Вальтер (1.C.14).

Штрих (нем. *strich*, букв. – линия, черта) – прием звукоизвлечения на музыкальном инструменте, основанный на определенном характере движения смычка (или, соответственно, рук, пальцев, губ, языка) исполнителя – плавном, толчкообразном, отскакивающем и др., который порождает и особый характер звучания. Выбор штрихов определяется содержанием интерпретируемого произведения, художественным замыслом исполнителя, фразировкой.

Важнейшей предпосылкой ансамблевого исполнения является глубокое всестороннее изучение авторского текста. Участникам ансамбля необходимо осознать идеино-художественное содержание произведения, ознакомиться с формой сочинения, прочувствовать основные направления музыкальной мысли, определить функции голосов. После предварительного ознакомления с произведением, после того, как осмыслены ритм, динамика, определены темпы участники ансамбля долж-

ны перейти к работе над штрихами. Удачно найденный штрих во многом способствует наиболее верному раскрытию характера того или иного звучания. С самого начала необходимо уточнить штрихи, а также установить единство штриха всех инструментов, входящих в состав ансамбля. Важнейшей задачей является поиск верного образа, выразительное звучание каждой партии и партитуры в целом. При этом возникает множество проблем: подбор штрихов, аппликатуры, точное интонирование отдельных голосов и инструментов – иногда приходится отказаться от некоторых, заранее намеченных нюансов и штрихов. В этих новых поисках и проявляется творческий подход к исполнению того или иного произведения.

Весьма важно, чтобы образный характер, динамика и технические приемы у исполнителей были согласованы до мельчайших подробностей, были тождественны.

Пианист должен знать технологию различных инструментов, которые участвуют с ним в ансамбле, знать их штриховую специфику, приемы звукоизвлечения с тем, чтобы максимально приблизить звучание фортепиано к характеру звучания инструментов, входящих в состав ансамбля.

Раскрытие музыкально–выразительных сторон произведения, наиболее верное отражение эмоционального характера музыки во многом определяется штрихами.

Рассмотрим некоторые из штрихов, наиболее часто встречающиеся в музыкальной литературе. Это, в первую очередь, *legato* (итал. – связно, плавно) – связное исполнение звуков, при котором они плавно переходят один в другой, обозначается лигой. Исполняется движением смычки только вверх или только вниз. Лиги выражают смысловую сторону фразы, логику музыкальной мысли. Они должны быть согласованы с техническим удобством исполнения и с учетом совпадения направления движения смычки у участников ансамбля, но не в ущерб непрерыв-

ности мелодического дыхания. Однако исполнение большого количества нот в одну сторону движения смычка не представляется возможным в техническом плане, так как сковывает звучание.

Л. ван Бетховен, Соната № 4, соч. 23



Однако не допустимо делить лигу в первых двух тахтах сонаты Л. Бетховена соч. 24, ч. 1

Скрипка
Ф.п. Allegro

Шестнадцатые ноты необходимо играть как составную часть мелодии, чтобы они не превратились лишь в проходящие ноты. Для этого, при исполнении целого такта одним смычком (*legato*), нужно правильно распределить смычок и значительную его часть оставить шестнадцатым.

Надо отметить, что правильное распределение смычка – часто решающий момент в вопросах удобства или неудобства штрихов.

Важную роль в исполнении музыки И. Брамса играют расставленные автором лиги. Они придают своеобразие и выразительность каждой фразе.

И. Брамс, Трио N 3, оп. 87.

The musical score consists of two staves of music for strings. The top staff begins with a dynamic *p* and a marking *arco*. It features sixteenth-note patterns with slurs and bowings indicated by the number '3'. The dynamic changes to *cresc.* towards the end of the first measure. The second staff begins with a dynamic *p*, a marking *3 K arco*, and a dynamic *p* with a tie over the first note. It also contains sixteenth-note patterns with slurs and bowings. The dynamic *cresc.* appears again. Both staves include performance instructions like 'D' and 'ит. д.' (and so on). The bottom staff starts with a dynamic *Animato* and a marking *stringendo*.

И. Брамс, Соната N 1, соч. 78.



И. Брамс, Соната N 3, соч. 108.



Обычно скрипачи не соглашаются с предложенным Дебюсси штрихом (4 такта на один смычок). Восьмые разделяются на более короткие группы, а подчас каждый звук берется на отдельный смычок. При этом, мелодия приобретает как-будто большую бархатистость и полнозвучность, хотя и исполняется на грифе (*sur la touche*).

К. Дебюсси, Соната для скрипки и фортепиано, ч. 1



Теперь рассмотрим штрих *detache* (фр. – отделять) – извлечение каждого звука отдельным плавным движением, без отрыва от струны.

Л. ван Бетховен, Соната N4, соч. 23, ч. 3.



Л. ван Бетховен, Соната N 8, соч. 30, ч.3.



Тему третьей части следует начать штрихом “легкое” *detache* на *piano*, затем на *forte* сменить его на *detache*. То же самое следует сделать во второй вариации 2-й части Крейцеровой сонаты Л. ван Бетховена: сменить отскакивающий штрих на *detache*, необходимое для *crescendo*, а также в 3-ей части сонаты а-моль Р.Шумана.

Л. ван Бетховен, Соната N 9, а-моль



Р. Шуман, Соната N 1, ч. 3

Musical score for Robert Schumann's Sonata No. 1, Op. 14, No. 1, Movement 3. The score is in 2/4 time and starts with a dynamic of *p*. The first measure is labeled *Lebhaft (♩ = 94)*. The score continues with ten measures of sixteenth-note patterns. The text "и т. д." appears at the end of the score.

Штрих “легкое”, или французское *detache* рекомендуется использовать в быстрых частях бауховских сонат для скрипки и фортепиано. Некоторые редакторы ставят лиги, но в уртексте их нет. В этом штрихе ноты как-бы отделяются друг от друга.

И. С. Бах, Соната № 6, G-dur, ч. 1

Allegro

Этот штрих исполняется в верхней половине струны, ближе к середине. В то же время, в фортепианной партии используется штрих, близкий к *portato* (итал. – нести, выражать, утверждать) – способ исполнения, средний между *legato* и *staccato*. Все звуки исполняются подчеркнуто, отделены друг от друга небольшими паузами “дыхания”. В игре на фортепиано – указание играть протяжно, но не связно. Обозначается горизонтальными черточками (или точками) и лигой над нотами. Применение *portato* придает исполнению декламационную приподнятость, выразительность. И здесь большая роль отводится педализации у фортепиано. “Что неупотребление педали

есть часто лучшее ее употребление, – это положение следовало бы принять к руководству не только при исполнении И. Баха, но и при фортепианном исполнении вообще” (2.С.56). “Элегантные нюансы, как то: “прочувствованная напыщенность фразы, кокетливые ускорения и замедления, слишком легкое *staccato*, слишком вкрадчивые *legato*, педальные излишества и т. п. являются и останутся дурными наклонностями, где бы они ни встречались; при исполнении Баха это возмутительные ошибки” (2.С.153).

Близок к *detache* штрих *martebe*; каждый звук извлекается твердым движением смычка в разные стороны, с резкой остановкой. Этот штрих выражает волю, энергию, но применение вибрации, особенно в нюансе *piano*, придает звуку красивый, нежный оттенок.

Л. ван Бетховен, Соната N5, соч. 24



Во многих произведениях используется, так называемый, пунктирный штрих, в котором особую сложность представляет исполнение короткого, “отталкивающегося” звука. Нота с точкой, как правило, берется вверх смычком и желательно – в верхнем отрезке смычка.

Л. ван Бетховен, Соната N 9, “Крейцерова”, Финал

Р. Шуман, Трио N 1, ч. 2.

Lebhaft, doch nicht zu rasch (Оживленно, но не слишком скоро) *d=88*

f *p*

p

p

Л. ван Бетховен, Квартет Es-dur, ч. 1

Violino

Violoncello

Viola

Grave

p

p

p

Violoncello

Grave

p

p

p

Перейдем к группе “прыгающих” штрихов. Один из основных приемов звукоизвлечения – *staccato* (итал. – отрывать, отделять) – короткое, отрывистое исполнение

звуков на один смычок вверх или вниз. Близок ему штрих *spiccato* (от *spiccare* – отрывать, отделять), но, в отличие от *staccato*, при *spiccato* звук возникает в результате броска смычка на струну: так как смычок сразу отскакивает от струны, звук получается коротким, отрывистым.

Ф. Мендельсон, Трио d–moll, ч. 3

Leggero e vivace L. - 120

Л. ван Бетховен, Трио D-dur, оп. 70, ч. 1

Allegro vivace e con brio.

Allegro vivace e con brio.

С. Шакарян, Французский квинтет “Retro”, ч. 2

Noon
II

Shakarjan

marcato assai

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Piano

От *spiccato* следует отличать штрих *sautillé* (фр. – подпрыгивать), выполняемый мелкими движениями только одной точкой смычка (близ его середины) в быстром темпе и при небольшой силе звучания.

С. Рахманинов, Элегическое трио, *g-moll*

Lento lugubre

S Rakhmaninov

Piu vivo

Violin
Cello
Piano

Vln. Vc. Pno.

Vln. Vc. Pno.

И, наконец, *saltando*, при котором звуки извлекаются посредством броска на струну смычка, который подпрыгивает нужное количество раз.

Д. Шостакович, Трио, оп. 67, ч. 4



С. Прокофьев, Соната № 2, оп. 94 bis, ч. 4.



Использование всей богатой штриховой палитры – от легких грациозных штрихов до мужественных и энергичных, в соответствии с характером исполняемой музыки, – позволяет более точно и ярко выразить замысел автора.

Выдающиеся исполнители настолько уверенно владеют техникой смычка, что это дает им возможность в соответствии с музыкальными требованиями использовать самые разнообразные штрихи, и, чем выше мастерство исполнителя, тем больше вариантов штрихов для выражения музыкальной мысли. “Воспитай свой технический аппарат так, чтобы быть готовым и вооруженным на любой случай; тогда, разучивая новую пьесу, ты сможешь направить все свои силы на ее духовное содержание. Технические проблемы тебя не задержат” (3.).

Примечания:

1. Вальтер Б., О музыке и музенировании., М.: Госмуз издат., 1962.
2. Бузони Ф., О пианистическом мастерстве., М.: Госмузиздат, 1962.
3. Бузони. Ф., Рабочие правила пианиста., правило 9., пер. Г. Когана., // Советская музыка, 1959, N 1.

ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ
ՄԱՍԿԱՎԻՐՁԱԿԱՆ ՊՐԱԿՏԻԿԱԿԱՅԻ ԱՄԲԻՈՆ

**КАФЕДРА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ**

Бабаян Шушаник Оганесовна
доцент ЕГК им. Комитаса

СВОБОДНЫЕ ФОРМЫ ЭПОХИ БАРОККО И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ

Музыка всегда воспринимается как нечто единое. Последовательные моменты вовинуты один в другой... Воспринять музыкальное произведение, значит как-то слитно соединить и переработать все последовательности, из которых оно состоит.

А.Ф.Лосев

Обратимся к тем возможностям, которые открывает полифоническая речь, рассмотрим принципы развития в полифонии.

Мелодическим линиям в полифонии свойственно свободное развертывание и “неделимость” в отличие от расчлененности гомофонной мелодии, кроме того, почти все средства ритма направлены на то, чтобы обеспечить текучесть, непрерывность музыкальной ткани. То есть, свободное развертывание – характерный принцип развития в полифонической музыке и, как указывает В. Цуккерман, “это вытекает из “горизонтальной природы” полифонического мышления, текучести и поступательности движения” (1.С.43).

Этот тип развития требует от воспринимающего особой сосредоточенности, концентрации внимания, так как на протяжении всего произведения необходимо следить за строгой последовательностью излагаемых событий. При этом нельзя отвлечься, упустить хотя бы одно звено: все

крепко взаимосвязано и обусловлено особым способом изложения – одно следует за другим, постоянно продолжая развитие мысли, здесь отсутствуют такие облегчающие восприятие факторы, как повторность и расчлененность*.

Именно в свободном развертывании ярко проявляется времененная природа музыки. В. Цуккерман пишет: “Здесь отсутствует движение “вспять” (как при повторности), нет и членящих развитие тематических сопоставлений (как при контрасте). Непрерывность гармонирует с течением времени, идет как бы вровень с ним» (1.С.31).

Этот принцип развития способствует сохранению постоянства движения, приводит к сглаживанию границ разделов формы. Так, например, в двухголосной инвенции C-dur ясное кадансирование на границах довольно определенных контуров формы не останавливает движение, не позволяя тем самым осмыслить каданс как фактор, завершающий одну часть и отделяющий ее от другой, так как на нем не фиксируется внимание – главным здесь становится то, что сначала нижний голос (в 7-м такте), а затем верхний голос (в 15-м такте) подхватывают движение (мысль), именно продолжая развитие. Подобное кадансирование скорее как бы намечает расчлененность, которой на самом деле нет – развитие в целом непрерывно.

При свободном развертывании три фазы формообразования (“изложение – развитие – завершение”) как бы разомкнуты, в непрерывном движении переходя одно в другое, что вызывает “открытость формы” (В. Цуккерман). Сама форма отражает процесс становления музыкальной мысли в его единстве и неразрывности, отсутствие определенной схемы при данном способе изложения приводит к индивидуализации формы, ее

* Разумеется не полностью, а именно в качестве принципа, способствующего расчлененности формы.

своеобразном решении всякий раз в соответствии с художественной идеей.

Период барокко представляет богатейшее претворение этого принципа в различных формах, и прежде всего надо сказать о целом ряде свободных форм импровизационного характера – фантазиях, токкатах, прелюдиях. В. Цуккерман отмечал, что по своей сути данный принцип сродни импровизации, свободному высказыванию.

Более того, этим формам по-видимому отдается предпочтение в указанный период. Так, например, Томас Морли, современник Берда, в своем описании инструментальных форм, имеющих распространение в творческой практике того времени, на первое место ставит фантазию, подчеркивая, что в этой форме композитор может проявить больше искусства, мастерства, поскольку он не скован какой-то заданной схемой, определенной структурой и свободно следует своему воображению (2.).

Ф. Куперен в “Искусстве игры на клавесине” предлагает учащимся восемь прелюдий. Интересно, что для обучения он выбирает именно свободную форму прелюдии. Куперен определяет ее как свободную композицию, где можно дать волю фантазии. Принцип развития в прелюдиях – свободное развертывание, движение непрерывное, все звенья неразрывно связаны между собой, причем эта связанность усиливается бесконечными сцеплениями задержанных нот (напомним, например, первые три прелюдии). В результате музыкальная ткань представляет собой причудливые узоры, где постоянные смещения, переплетения чередующихся голосов способствуют, с одной стороны, прозрачности, легкости фактуры, не утяжеляя ее введением более сложной полифонической разработки, а с другой – как бы независимости голосоведения.

Наверное, ярчайшим проявлением духа эпохи, его свободы формотворчества, импровизационности, ко-

торая накладывала отпечаток почти на все существующие формы и жанры, можно считать творчество Генделя, где принцип свободного развертывания находит свое наиболее полное и последовательное выражение, часто видоизменяя привычные пропорции формы, нарушая их непринужденностью, неудержимостью импровизационного высказывания.

Так, в клавирных сюитах его аллеманды, куранты, аллегро, не говоря уже о прелюдиях, больше напоминают фантазии, когда музыкальное развертывание увлекает композитора, и он охотно отступает от избранного пути (конструкции формы).

Заметим, что эти черты творчества Генделя объясняются еще его особой склонностью, приверженностью к импровизации. Р.Роллан приводит слова Маттеозона, который сравнивая И.С.Баха и Генделя "... находил, что Гендель более велик в композиции двойной фуги и в импровизации" (3.С.119).

И значительная роль вариационности в его творчестве также вызвана импровизационностью развертывания. В.Цуккерман указывает, что "свободное развертывание естественно сравнивать с другим "промежуточным" типом развития – варьированием. Основа их родства – постоянная изменчивость". Напомним две его Чаконы G-dur, в одной из которых 21 вариация, а другая содержит 62 (!) вариации – фантазия композитора как будто не может остановиться, продолжая открывать все новые и новые возможности модификации одной и той же темы. Интересно наблюдать, что четкость разделов, явная расчлененность в вариациях не мешает созданию непрерывности, текучести развития: тема связывает все вариации, а постоянное обновление способствует устремленности движения вперед.

В характернейшем жанре эпохи барокко – органном импровизационном прелюдировании – принцип свобод-

ного развертывания обусловлен самой природой жанра, особенностями бытования: органист в церкви выражает в своих прелюдиях–импровизациях всю полноту высоких чувств, которым нет границ.

Вообще, импровизационная форма прелюдии широко распространена в это время, при этом композиторов особенно привлекает именно возможность сочетания импровизационной свободной формы прелюдии, токкаты, фантазии и более строгой, более организованной композиции (например, фуги, или даже танцев в сюите). Можно напомнить те сюиты Генделя, которые открывает прелюдия, а также сложившиеся циклы прелюдии и фуги, токкаты и фуги и т.д.

В своем анализе английских сюит Баха Б.Асафьев подчеркивает особое значение открывающих каждый цикл прелюдий, “как противоположение “свободного” движения движению, скованному ритмо–формулой танца, как пышная заставка и как импровизация” (4.С.165–166).

Насколько ценил И.С.Бах эту свободную форму прелюдии можно судить по “Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха” (единственному документальному свидетельству педагогики И.С.Баха), основное содержание которой составляют прелюдии и инвенции, т.е. обучение, как мы видим, построено в основном на формах, где принцип развития – свободное развертывание, когда восприятие обязательно последовательное – одно слушаешь за другим, без возврата и воспоминаний о предыдущем. Видимо, особенно плодотворным представляется сочетание в музыкальном обучении форм, где последовательность изложения обусловлена полифоническими принципами развития (например, инвенция, фуга) и свободных, импровизационных форм. Эти формы как бы дополняют друг друга, и при их одновременном изучении сущность музыкального развертывания проясняется до конца, так как и в том, и в другом случае

изложение музыкальной мысли предстает единым в своей логической взаимосвязанности.

Причем импровизационные формы занимают особое место при формировании мышления. Они дают толчок развитию творческой фантазии, раскрепощают мышление, приучают учащегося к отступлениям и нарушениям формы – здесь непредвиденность и свобода музыкального движения вызваны неожиданными поворотами мысли и нет ограничений, которые могли бы его связать или остановить. Логическая взаимосвязь в этих пьесах высочайшая, но есть обстоятельство, которое помогает начинающему музыканту в этом сложном виде восприятия: непосредственность выражения какого-нибудь одного чувства, настроения (здесь сказывается импровизационная манера высказывания) захватывает слушателя, вовлекает в свой поток, не позволяя отвлечься. Напомним маленькие прелюдии из “Нотной тетради Вильгельма Фридемана” под номерами: 1,4,8,10, особенно обе F-dur'ные прелюдии, такие светлые по настроению, переполненные радостью, воспринимаемые как бы на одном дыхании. Эти прелюдии, безусловно, бесценный материал для воспитания музыкального мышления учащегося, причем при их изучении формируются принципы, характерные прежде всего для полифонического мышления. Во-первых, сознание учащегося нацелено на охват формы в целом: в пьесах либо полностью отсутствует расчлененность, либо она сглаживается; в случае двухчастности (прелюдия g-moll, например) развитие все равно осуществляется по принципу свободного развертывания – вторая часть продолжает развитие музыкальной мысли предыдущей части после остановки. Все это способствует формированию “длинного” мышления.

Кроме того, движение в прелюдиях непрерывно от начала до конца. Этот второй принцип полифонической

речи (то есть непрерывность движения) в прелюдии также является непременным условием жанра. Как отмечает В.Цуккерман, в прелюдиях большое значение имеет единообразность рисунка фигурации, которая поддерживает непрерывность, цельность развертываемого движения.

Каждая прелюдия уникальна, свободное развертывание всякий раз решено своеобразно. Подчеркнем отсутствие всяких схем – значение имеет только настроение, характер данной пьесы, в соответствии с которым и группируются все средства.

Укажем на еще одно обстоятельство. Отмечая характерное для периода барокко “полифоническое выполнение гомофонных форм”, можно видеть, что в этом выполнении каждый композитор выбирает свой путь, при этом ярко проявляется стремление раскрепостить голоса, поддержать непрерывность движения (особенность полифонической фактуры), которая будет способствовать как бы иллюзии свободы мелодического движения голосов. Здесь необходимо специально подчеркнуть одно средство, которое, при всей своей простоте, находит свое последовательное осуществление в ряде стилей того времени. Мы имеем в виду орнаментику.

Подтверждение тому, что орнаментика сознательно использовалась в композиции для поддержания непрерывности, текучести движения, мелодической подвижности голосов можно найти в старинных трактатах. Так, Хейнихен делит все средства, имеющиеся в распоряжении исполнителя для оживления гармонической ткани, на два класса (5.). Первый из них включает в себя украшения, Хейнихен считает их наиболее простыми, так как они известны каждому и остаются неизменными при разработке. Второй – различного рода мелодические образования, целиком зависящие от фантазии, изобретательности и индивидуальности исполнителя.

И конечно, мысли о роли орнаментики в музыкальной ткани сразу же вызывают в памяти раннее искусство английских верджиналистов, а также период расцвета, поистине кульминацию данного способа музыкального развития – творчество французских клавесинистов XVII–XVIII вв., и, в первую очередь, Ф.Куперена.

Наблюдая особенности развития в музыке У.Берда (*My Ladye Nevells Book of Virginal Music*), обращаешь внимание на два средства поддержания текучести, подвижности музыкального развертывания, обусловленные возможностями верджинела: орнаментику и виртуозные мелодические “прорывы” пассажей (6). Заметим, что оба средства как бы дополняют друг друга. В своей вступительной статье Хильда Эндрюс указывает, что орнаментика являлась, безусловно, специфическим средством развития (связанным с особенностями инструмента), и считает, что точное и тонкое исполнение этих украшений на современном фортепиано сопряжено с серьезными техническими трудностями, кроме того, на фортепиано украшения значительно проигрывают в красоте и блеске, неизбежно укрупняются, утяжеляются (из-за механики) и перегружают, заслоняют мелодическую линию. В связи с этим, Х.Эндрюс предлагает при исполнении украшения сокращать. Думаем, что с данным предложением согласиться нельзя, достаточно исполнить любую из пьес сборника без украшений, чтобы убедиться: линии стали яснее и проще, но музыка лишилась живости, непосредственности – она потеряла движение.

В творчестве Ф.Куперена можно видеть, как орнаментика становится существенной составной частью особого способа развития музыкальной мысли. Непрерывность, текучесть музыкального развертывания у Куперена поразительны, и этому в немалой степени способствуют украшения, сглаживая кадансовые формулы, обеспечивая гибкость, мягкость переходов, сохраняя почти

постоянную связность, несмотря на отчетливость гармонической основы, и, в то же время, легкость, ясность фактуры. Эту непрерывность развития можно сравнить (насколько это возможно) с баховским принципом мотивного развития. Если у Баха плавность переходов обусловлена плавностью, незаметностью мотивных преобразований, то у Куперена достижение этой плавности в значительной мере зависит от украшений.

Видимо, на определенном этапе музыкального развития украшения несли в большей степени мелодическую нагрузку – эти короткие мелодические образования были связующим элементом (Ф.Э.Бах говорил, что “украшения связывают ноты...”), поддерживали текучесть, непрерывность движения, сглаживали расчлененность, придавали гибкость мелодическому движению. И лишь позже, функции украшений начинают больше соответствовать их названию (декоративный элемент). О том, что это был особый специфический принцип мелодического развития, может свидетельствовать тот факт, что у И.С.Баха, вследствие большой роли других полифонических средств развертывания, доля орнаментики в сравнении с его современниками, особенно с упереном, очень невелика.

Подчеркнем еще одну важную закономерность полифонической речи. Тяготение мелодических линий к свободному развертыванию, достижению цельности от начала до конца; избегание расчленения формы на разделы, а также родовые принципы полифонического письма – постоянные несовпадения мелодических устремлений различных голосов, вызванные их самостоятельным развитием – все это приводит к возникновению неквадратных структур в полифонии. В.Холопова указывает, что в противоположность музыке гомофонно–гармонического склада, “полифоническое многоголосие противоречит квадратности по самому

своему существу... Неквадратность может опираться ... на нерегулярность ударений, на полиакцентность голосов, которую несет с собой полифония" (7.С.92).

Надо сказать, что в большинстве музыкальных форм периода барокко наблюдается тяготение к неквадратности, это объясняется преобладанием в композиции факторов, способствующих неквадратности: во–первых, особенностями полифонической речи (то есть использование в ткани полифонических приемов чаще всего вызывает неквадратность формы либо в целом, либо какой–то ее части); и, во–вторых, принципом свободного развертывания, которое из–за импровизационности, непосредственности высказывания не укладывается в определенные рамки. Вполне закономерно, что все инвенции Баха отмечены ярко–выраженной неквадратностью в силу действия в пьесах обоих факторов.

Кроме того, в музыке указанного периода мы можем часто встретить, помимо определенной неквадратности, всевозможные отклонения от квадратности, причем проявления отклонений разнообразны в различных формах и жанрах. Все это объясняется нестабильностью формообразования, вызванного особенностями развития – свободным развертыванием. Если помнить, что квадратность подразумевает определенную группировку тактов по четыре, т.е. расчлененность формы, то становится понятным, что стремление к единству, целостности формы при свободном развертывании мешает появлению квадратности. Так, например, первая фугетта Т.Муффата, имеющая восемь тактов, но представляющая неделимое единство, вряд ли может считаться квадратной в полной мере (8.).

Интересно, что в танцах, "где удельный вес квадратности весьма велик" (В.Цуккерман) тоже можно наблюдать преодоление квадратности. Здесь, как указывает Цуккерман, нужно иметь в виду построения 12–тактовые и

кратные им (24, 48 тактов), занимающие промежуточное положение, близкое к квадратности.

В Менуэте F–dur из “Нотной тетради Анны Магдалены Бах” при отсутствии повторности непрерывное развертывание осуществляется как бы в рамках танцевальной расчлененности. Структура двухчастная (12+20), но внутри каждой части намечены грани (4+8; 4+8+8), то есть внутренняя квадратность внешне маскируется: во–первых, постоянное расширение четырехтакта подчеркивает независимость движения, которое нельзя “удержать” – оно прорывается, а во–вторых, расчлененность сглаживается нижним голосом, продолжающим развитие (частый прием преодоления границ разделов формы в танцевальной музике того времени).

Примеры свободного формообразования с преобладанием неквадратности широко представлены в “Клавирной книжечке” Д.Скарлатти. Так, в *Grave* спокойное, непрерывное развертывание занимает 15 тактов, но в этой неделимости просматривается структура 4+4+7. Именно данная структура придает заключительной части завершающий, обобщающий характер. Безусловно, о границах можно говорить лишь условно, расчлененность и здесь сглажена – при непрерывном движении кадансы намечают контуры.

Жига N3 из “Клавирной книжечки” имеет определенную двухчастность при структуре 7+8. В этой пьесе главной особенностью является, как ни странно при весьма незначительных размерах и расчлененности, непрерывность увлекаемого движения, которое, пожалуй, носит характер свободного развертывания, свойственного скорее тарантелле, чем жиге. Естественно, что такое развертывание не может не привести к расширению.

Первый номер Сюиты с–moll (N9) – один из сложных в данном сборнике примеров свободного развертывания – состоит из двух больших частей (21+28), которые, в

сущности, неделимы, но в каждой части расчлененность обозначается тематическим различием: из общего развертывания отделяет мотив (в 13-м такте), который получает самостоятельное развитие. В этом сказывается импровизационность: можно остановиться и повернуть развитие в другую сторону, если возникла новая мысль. Развитие данного мотивного образования занимает 9 тактов, при этом неожиданы его смещения относительно тактовой черты – двухдольный мотив в трехдольном такте.

Обратим внимание, что для широко распространенной в эпоху барокко свободной формы прелюдии неквадратность может считаться почти нормой. В.Цуккерман отмечает, что “жанр прелюдии, более полифоничный, склонный к непрерывности движения и сохранивший следы импровизационного происхождения, естественно склоняется к неквадратности” (2.С.142). Это можно видеть в маленьких прелюдиях Баха. Например, самая простая, на первый взгляд, прелюдия F–dur N8 из “12 маленьких прелюдий” – яркое свидетельство того, как стремление к единству, неделимости формы приводит к неквадратности (15 тактов).

В школьной практике особенно любима прелюдия с–moll N2 из “Шести маленьких прелюдий”, в своей обманчивой простоте чаще всего привлекающая внимание педагогов, но задачи, которые она в себе концентрирует, в значительной степени сложны. При определенной двухчастности (20+20), движение в прелюдии фактически непрерывно. И непрерывное развертывание мелодической линии, почти не имеющей “передышки”, ее гибкость, свобода движения, развивающегося в широком диапазоне, требуют достаточной подготовленности для восприятия.

Итак, непрерывность музыкального развития, постоянство движения не дает возможности остановиться,

отдохнуть, переключить внимание, а требует сосредоточенности и концентрации внимания в течение всего произведения. Стремление полифонических форм к целостности, единству вызывает необходимость в способности “длинно” мыслить.

Заметим, что такие особенности полифонической речи, как отсутствие квадратности, или избегание ее в той или иной степени, свободное от метра развертывание мелодических линий безусловно затрудняют восприятие, но при формировании мышления обучающихся становятся принципиально важными и полезными, так как способствуют широте, независимости мышления от определенных структур и стереотипов.

Подчеркнем главное: принцип последовательного развертывания в полифонии проясняет сущность музыкального развертывания в музыке любого стиля, так как главное в этом принципе – отражение процесса становления музыкальной мысли в его логической взаимосвязанности. Именно поэтому свободное развертывание при его опоре на общелогические принципы структурного мышления могло бы стать основополагающим принципом развития при формировании мышления учащихся.

Примечания:

1. Цуккерман В., Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. М., 1980.
2. My Ladye Nevells Booke of Virginal Music by W.Byrd. Edited, with Historical and Analytical Notes, by Hilda Andrews N.–Y., 1969.
3. Роллан Р., Гендель., М., 1984.
4. Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс., Л., 1971.
5. F.T.Arnoid, The Art of Accompaniment from a Thorough–Bass as Practiced in the XVIIth and XVIIIth centuries. N.Y., 1965.
6. Вступительная статья к сборнику Берда.
7. Холопова В., О природе неквадратности., // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
8. Полифоническая тетрадь И.А.Браудо., Л., 1972.

Баграмян Жанна Григорьевна
преподаватель ЕГК им.Комитаса

АУТОГЕННАЯ ТРЕНИРОВКА КАК ОДИН ИЗ МЕТОДОВ ПРЕОДОЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ

Публичное выступление музыканта-исполнителя является венцом творческого процесса: именно на эстраде находит завершение весь сложный комплекс творческих устремлений его личности(1.).

Ученикам исполнительских классов с детства необходимо прививать чувство ответственности за качество исполнения на эстраде и обязательно любовь к игре на публике. В этот очень важный момент творческой жизни исполнителя проявляется его музыкальная индивидуальность. Поведение на эстраде, самочувствие во время игры, реакция на отношение аудитории – все это происходит у каждого исполнителя по–своему.

Различны и формы подготовки к концертным выступлениям у разных исполнителей. Прекрасно пишет об этом, ссылаясь на опыт видных исполнителей, Г.К.Коган, давая рекомендации по конкретному режиму как “игровому”, так и “внеигровому”(2.).

Этой же теме посвящена одна из глав замечательной книги Л.А.Баренбойма “Музыкальная педагогика и исполнительство”. Очень ценные его советы по воспитанию концентрации внимания с помощью конкретных художественных “задач – действий”, расставленных в отдельных местах произведений и связанных непосредственно с воплощаемым музыкально–поэтическим образом.

К написанию этой статьи побудил тот факт, что в сегодняшней практике воспитания и обучения музыкан-

тов–исполнителей психологической подготовке не уделяется должного внимания.

Часто приходится наблюдать, как прекрасно подготовленный в техническом и художественном отношении исполнитель, выйдя на эстраду, становится совершенно неузнаваемым. Разволновавшись, он буквально дрожит, ответственность за выступление словно придавливает его, парализует творческую волю. Последствия такой тревожной напряженности часто самые нежелательные: меняется качество звука, появляются технические неточности, разрушается исполнительский замысел. Подобные неудачи часто вызывают своеобразную психологическую травму, которая представляет особую опасность для учащегося (у него может понизиться интерес к занятиям музыкой) и для молодого исполнителя, у которого появляется страх перед концертной деятельностью.

Сценическое выступление требует формирования особого состояния психической готовности, являющегося важным фактором при реализации исполнительского замысла. Это умение "погружаться" в исполнительский процесс дает возможность максимально приблизить исполнение пьесы к своему замыслу, способствует возникновению особого эмоционального, творческого состояния (вдохновения, одухотворенности), в значении которого скрыт основной секрет наиболее активного воздействия на слушателей. Это и умение уменьшить тревожную напряженность, умение снижать отрицательные эмоции.

Формирование у исполнителей этих навыков должно стать важной задачей музыкальной педагогики.

К сожалению, наиболее уязвимы исполнители, обладающие слабым типом высшей нервной системы, отличающиеся высокой чувствительностью и тонкой душевной организацией.

В результате, в большинстве случаев на эстраду вы-

ходят преимущественно те музыканты, которые обладают сильной нервной системой и могут благодаря природной выносливости выдержать ту колоссальную нагрузку, которую требует публичное выступление и условия конкурса.

Цель психологической подготовки состоит в том, чтобы научить исполнителя в моменты наивысшего эмоционального напряжения сохранять полный контроль за своими действиями, сознательно управлять приобретенными навыками, с максимальной полнотой раскрывать свои исполнительские способности.

Музыкант–психолог В.И.Петрушин, анализируя предконцертное состояние исполнителя, различает три вида “предконцертных состояний”: “боевое возбуждение”, “предконцертная лихорадка” и “эстрадная апатия” (3.).

Для первого состояния физиологической основой является уравновешивание нарастающего возбудительного процесса достаточно сильным торможением. У выступающего повышается быстрота реакций, обостряется внимание и мыслительные процессы, увеличивается физическая сила. Общее настроение бодрое с ощущением подъема и уверенности в своих силах. Огромное желание выступить и добиться успеха.

Если эмоциональное возбуждение вырастает настолько, что тормозные процессы не могут его сдержать и направить в нужное русло, человеческий организм переходит в состояние “эстрадной лихорадки”. На этой стадии характерно значительное повышение эмоциональной и двигательной активности. Движения становятся импульсивными и суетливыми, внимание неустойчивым и поверхностным. Нарушается ритм дыхания, учащается пульс. Нарастает ощущение тревоги и беспокойства за исход выступления.

Постоянно истощаясь от возбуждения, кора головного мозга впадает в тормозное состояние, наступает фаза

“эстрадной апатии”. Появляется вялость, сонливость, нежелание выступать. Человек делается замкнутым, молчаливым, безразличным к окружению. По мере роста тормозных процессов, психологическая активность падает, реакции замедляются координация движений нарушается, появляются навязчивые мысли неприятного содержания. Разумеется, в таком состоянии, исполнитель уже не может эффективно управлять собой в столь ответственной обстановке.

С.И.Савшинский так характеризует это состояние: “Запредельное торможение является причиной страшного бедствия, одна мысль о которой парализует волю к выступлениям даже у выдающихся исполнителей, вдруг отказывает заторможенная память. Иногда это сказывается только на двигательной памяти. В таких случаях пианист, испытывая затруднения, все же может выйти из положения, опираясь на слуховое представление музыки. Если же парализуется собственно музыкальная память, то неизбежна остановка или, если артист не потерял самообладание, скачок на кусок музыки, который следует дальше по ходу пьесы” (4.С.110).

Конечно, концертная практика укрепляет нервную систему, вырабатывает сопротивляемость внешним воздействиям, мешающим игре. Но не всем исполнителям удается справиться с предконцертным волнением.

В данной работе будет предложен один из методов решения этой сложной проблемы, а именно умение овладеть навыками аутогенной тренировки.

Еще в 20–30-е годы XX столетия австрийский профессор И.Шульц, занимаясь лечением людей гипнозом, заметил, что благодаря самовнушению некоторые его пациенты могли сами развивать в себе, то, что он внушал им: состояние покоя, расслабленности и сна. Это наблюдение побудило его заняться разработкой методики, которая получила название аутогенной тренировки.

Наибольшая ценность аутогенной тренировки заключается в том, что ее основными приемами могут самостоятельно овладеть практически все люди (5).

Для этого надо при помощи мысленно выраженных и обращенных к себе слов создавать состояние душевного и физического покоя. Влиять на функции нервной системы через воспроизведение в памяти образных представлений, связанных с ранее пережитыми и эмоционально окрашенными ощущениями.

В процессе психической саморегуляции используются два уровня психики – сознательный и подсознательный.

Самовнушение – условно-рефлекторный механизм, при котором слово может вызвать определенные реакции и без его произнесения или написания.

Можно сказать, что самовнушение в широком смысле есть методика психологического, психо-профилактического воздействия человека на самого себя, посредством мысли, слова с целью благотворного влияния на свое душевное состояние, настроение, эмоции, чувства.

Первый этап аутогенной тренировки: расслабление мышц тела. Когда человек произвольно расслабляет мышцы своего тела при помощи образных представлений, кора головного мозга рефлекторно входит в промежуточное состояние между сном и бодрствованием. Физиологи это состояние называют фазовым. Его важнейшей особенностью является то, что в нем способность человека к внушению и самовнушению сильно увеличивается. Восстановительные процессы в этом состоянии протекают в полтора – два раза быстрее, чем в состоянии сна. К.Н.Игумнов, по воспоминаниям близко знавших его людей, перед концертом умел в течение нескольких минут расслабиться и отдохнуть.

Как погрузиться в аутогенное состояние?

Положение тела – лежа или сидя, голова свободно опущена, ноги разведены. Дыхание должно быть совер-

шенно спокойным. Надо суметь сосредоточиться на внутренних ощущениях, которые будут вызывать произносимые слова. Говорите себе:

1. Я спокойно отдыхаю.

Освобождаюсь от всякого напряжения.

Чувствую полный покой.

Мое тело расслаблено.

Мне хорошо и приятно.

Я спокойно отдыхаю.

2. Расслаблены мышцы правой руки.

Расслаблены мышцы левой руки.

Руки расслаблены и опущены.

Чувствую тяжесть рук.

Приятное тепло чувствую в руках.

3. Расслаблены мышцы правой ноги.

Расслаблены мышцы левой ноги.

Мышцы ног расслаблены.

Мои ноги тяжелые.

Приятное тепло ощущаю в ногах.

4. Все тело расслаблено.

Расслаблены мышцы живота.

Чувствую приятное тепло во всем теле.

5. Расслаблены мышцы лица.

Брови свободно разведены.

Лоб разглажен.

Веки опущены и мягко сомкнуты.

Расслаблены крылья носа.

Расслаблены мышцы рта.

Губы слегка приоткрыты.

Чувствую прохладу на коже лба.

Все лицо спокойно, без напряжения.

6. Дышу свободно и легко.

Приятная свежесть вливается в легкие.

Мне дышится легко и свободно.

Мне приятно.

Я отдыхаю.

7. Сердце бьется спокойно.

Оно бьется ровно и ритмично.

Оно совсем спокойно.

Мне приятно и хорошо.

Второй этап: в состоянии глубокого мышечного расслабления, вызванного аутогенной тренировкой, необходимо с помощью образных представлений научиться вызывать в себе эстрадное волнение и побеждать его.

Нужно с максимальной яркостью представлять мельчайшие детали обстановки: свет, инструмент на котором придется играть, шум зала или напряженную тишину, царящую на экзамене.

Представив подробную картину, музыкант ощутимо почувствует знакомое эстрадное волнение. В это время нужно быстро внушить себе ощущение собранности, подъема и полностью переключиться на мысленное исполнение своих произведений.

Таким методом можно добиться высокой адаптации к эстрадному выступлению. После достаточного количества подобных мысленных выступлений реальное выступление принесет гораздо меньше тревожных волнений и музыкант сумеет выступить на уровне своих действительных возможностей.

Эстрадное самочувствие ученика перед выступлением в значительной мере зависит от психологического настроя его педагога. Педагог должен уметь вселять бодрость

и уверенность в своих учеников, поэтому и для педагогов навыки аутогенной тренировки желательны.

Разумеется, психологическая подготовка музыканта к выступлению потребует от него большей затраты сил и нервно-психологической энергии. Но этот труд окупится полным самообладанием в момент того наивысшего эмоционального напряжения на эстраде, которое царит на экзаменах и на международных конкурсах.

Примечания:

1. Бочкарев Л., Психологические аспекты публичного выступления музыкантов–исполнителей., / Вопросы психологии., 1975, #1.
2. Коган Г., Работа пианиста., М.: Музыка., 1969.
3. Петрушин И., Музыкальная психология., М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС., 1998.
4. Савшинский И., Пианист и его работа., М. :Музыка, 1962.
5. Леви В., Искусство быть собой., М.: Знание., 1990.

Дарбинян Лариса Мамиконовна
преподаватель ЕГК им. Комитаса

ПРЕПОДАВАНИЕ ИНВЕНЦИЙ, ПРЕЛЮДИЙ И ФУГ БАХА

Данная статья предусматривает последовательный ряд приемов, облегчающий работу над полифоническими произведениями и приводящий к качественной и осмысленной трактовке и исполнительскому уровню. Выборочно остановимся на трех трехголосных инвенциях Баха. Эти инвенции можно пройти в пятом, шестом и седьмом классах музыкальной школы, а также на первом курсе музыкального училища.

Первая инвенция, на которой мы остановимся – это инвенция *C-dur*. Любое полифоническое произведение требует серьезного, глубокого подхода к каждому голосу, а потому, следует выучить каждый голос не только формально, а осмысленно, следя за началом, продолжением и завершением темы, т. е. следя за динамикой самой темы. В данной инвенции имеются небольшие противосложения, которые исполнитель должен почувствовать, как нам кажется, изменив окраску звука при каждом проведении, чтобы слушатель ясно прочувствовал разное содержание темы. Своеобразие инвенции в том, что она начинается паузой, за которой следует восходящая с доминантовой ноты гамма, затем тоническая гамма и снова доминантовая гамма. В этой инвенции необходимо соблюсти четкий ритм, при несколько расплывчатой, не совсем четко выраженной форме самого произведения. Выучив каждый голос данной трехголосной инвенции, надо начать учить отдельными руками, что несет в себе

некоторую механичность, однако, крайне необходимо, так как и в этой, и в других инвенциях Баха есть переходы темы из одной руки в другую и поэтому этот переход должен быть тщательно отработан для того, чтобы тема не прозвучала отрывисто, а была бы цельной. Как писал замечательный итальянский композитор, пианист, дирижер, музыкoved, педагог Ферручио Бузони (1866–1924): “Ученик, которому впервые выпадает задача овладеть трехголосным контрапунктическим построением – и по сему случаю исполнять одной рукой два голоса, сначала часто недооценивает значение выдержаных нот. Поэтому он должен быть привязан к строгому самоконтролю в отношении выдерживания “лежачих звуков” (1.СС.153, 155).

Следует обратить внимание на ровность ведения звукоряда темы и точность вступления следующего голоса, учитывая, что тема начинается паузой и ритмическая точность крайне важна. Впрочем, любое полифоническое произведение требует предельной четкости ритма. Объясняя ученику характер темы в данной инвенции, надо обратить внимание на ее чистоту, размеренную текучесть. Важно *legato*, даже *legatissimo* в ведении темы.

В отличие от первой инвенции, следующая, которую мы будем рассматривать, по характеру несколько отличается. В сборнике трехголосных инвенций она десятая по счету. Тональность – G-dur. Эта инвенция – стремительная, четкая, динамическая, упругая, энергичная. Четкое акцентированное начало и восходящее продолжение темы требуют активной технической оснастки. После проведения первых трех голосов и противосложения, ведомого другим звучанием, начинается разработка. Здесь также очень важно выучить инвенцию отдельными голосами, затем отдельными руками, а также учить эту инвенцию в комбинациях разных двух голосов: верхний голос и нижний голос вместе, затем верхний голос и

средний голос вместе, затем средний голос и нижний вместе и так далее. Таким образом достигается хорошее знание и слышание каждого голоса в отдельности и всех голосов вместе взятых. Хочу несколько слов сказать об инвенции XV h–moll. Она стоит несколько особняком. Думается, она чуть легче предыдущих, так как голосование здесь не столь самостоятельно для каждого голоса. Трудность данной инвенции в точности высчитывания восьмых, шестнадцатых, тридцать вторых нот, хорошем слышании слигованных и задержанных нот, четком ведении тридцать вторых нот с завершенными закругленными фразами в конце. Еще раз хочу отметить, что все указанное применимо к любому полифоническому произведению. Эта инвенция по характеру очень изящная, грациозная. Важно ведение темы точными штрихами. А также важна отработанность движений, так как в противном случае переходы будут взяты толчками.

От беглого обзора работы над инвенциями перейдем к прелюдиям и фугам. Первая прелюдия C–dur (I том). При видимой, кажущейся легкой фактуре – прелюдия необычайно трудна для исполнителя. Прежде всего, отметим обязательную точность в движениях. Пальцы ощущают поверхность клавиатуры, переход от левой руки к правой незаметен и гибок, предельное *legato*, фразу начинать с опоры на второй палец левой руки и *legato*, переходящее в правую завершается округло и закончено. Движения предельно лаконичные и четкие. Окраска данной инвенции должна быть чуть приглушенной, но при этом прозрачной. Ученик должен проникнуться высочайшей духовной прозрачностью, чистотой и явной молитвенностью этой прелюдии. Не мешало бы сопроводить исполнение этой прелюдии пением “Аве Марии” Гуно, что поможет точности звучания.

Фуга C–dur (I том). Характер этой фуги – обстоятельная, текучая поступь. Тема очень выразительная, с недолгим

противосложением и стреттными вступлениями тем во второй половине фуги, очень важно ведение темы *legato-simo*, с наблюдением дыхания и прочувствованием смен тональностей и красок.

Другая прелюдия и фуга, к которой я хочу обратиться – это прелюдия и фуга с–moll (I том). Прелюдия четкая, моторная, энергичная, целеустремленная. Трудность этой прелюдии, прежде всего, в четкой ритмике и скоординированности рук. Важна опора на пятые пальцы и четкое продолжение темы. Чаще всего студенты затрудняются ритмически точно сыграть речитативы и на едином дыхании сыграть всю прелюдию. Рекомендуется учить и обеими руками, и отдельными.

Фуга с–moll (I том) – надо учить кропотливо все штрихи темы, так как в небольшой лаконичной, грациозной теме соединены и *legato* и *non legato* и *staccato*. Важно и то, что от искажения штрихов может измениться смысловое значение темы. В противосложении важно четко и точно, легко и стремительно сыграть восходящие гаммы.

Следующая прелюдия и фуга, к которой хочу обратиться – это прелюдия и фуга g–moll (II том). Прелюдия – исключительно волевая, утвердительная, мужественная, возможно трагичная. При ее исполнении трудно не впасть в однообразие и потому важно менять краски и чувствуя смену тональностей добиться цельности. Мелизмы должны быть сыграны очень убедительно, точно. В статье “Интерпретация полифонии Баха” С.Фейнберг пишет: “Для полифонии характерно не только сплетение одновременно протекающих голосов. Чрезвычайно важно то, что голоса отмечены своей устремленностью, движением, развитием. Каждую линию характеризуют свои спады и кульминации. Для полифонии характерно отсутствие синхронности” (2.С.266).

Фуга – одна из вершин творчества Баха. Если эту фугу не прочувствовать точно, она не прозвучит столь убе-

дительной и может быть даже фатальной, трагичной, как она есть на самом деле.

Точность штриха в сочетании со следующей паузой и повторяющимися восьмыми, близким соприкосновением, четким ведением темы (чуть разбросанной по фактуре) логическое вступление каждого голоса фуга эта довольно развернутая. Очень важно найти в каждом проведении темы свою точную окраску и тем самым, сделать эту фугу очень выразительной, по характеру точной и, может быть, монументальной.

Примечания:

1. Предисловие и примечания к двух– и трехголосным инвенциям И.С.Баха., 1891, / Исполнительское искусство зарубежных стран., В.1., перевод с немецкого Г.Когана., М., 1962.
2. Файнберг С.Е., Мастерство пианиста., / Апоян Ш.А., Золотова И.Л., Из истории фортепианной педагогики и исполнительского искусства XX века., хрестоматия., Ер.: Комитас., 1998.

Дарбинян Лариса Мамиконовна
преподаватель ЕГК им. Комитаса

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ
В.А.МОЦАРТА**

Вольфганг Амадей Моцарт – великий австриец, давший человечеству музыку, которая во всей полноте выражает громадное по значимости и величию состояние духа – Любовь. Любовь к человеку, к жизни, к природе, ко всему тому, что достойно любви. Исполнение музыки Моцарта трудно прежде всего потому, что музыка эта беспределно искренняя, прозрачная, чистая. “В центре внимания мира Моцарта был человек. Его искусство черпало свою силу в его поразительном даре наблюдать людей. Его суждения содержат радость выявления в каждом человеке самого существенного” (1.С.6–7).

Сонаты Моцарта, совершенные по форме, стилю, жизнеутверждающие, оптимистичные, философские, задорные, обаятельные, грациозные, изящные, простые в своем величии и великие в своей простоте. Все творчество Моцарта пронизано идеей добра над злом. Музыку Моцарта никак нельзя конкретизировать, она образна, но образы эти символические, они философски обобщают жизнь.

Фортепианные сонаты Моцарта также, как и другие его произведения, артистичны, театральны в лучшем понимании этого слова. Исполнитель сонат Моцарта, глубоко вникнув в замысел произведения, прежде всего должен точно представить себе образ данной сонаты.

Рассмотрим сонаты: a–moll (Кехель #310); C–dur

(Кехель #545); C-dur (Кехель #330); B-dur (Кехель #570)*.

Соната a-moll # 8 по замыслу несколько отличается от других сонат Моцарта. Часто первую часть этой сонаты играют бравурно, помпезно, тяжело, что абсолютно не соответствует ни духу, ни образу данной сонаты. Эта соната сияющая, искрящаяся, победная со своей радостной, приподнятой, торжественной главной партией и исключительно гибкой, грациозной побочной партией. Для исполнителя трудности заключаются, прежде всего, в координационной четкости, в умелом сочетании фона левой руки с ведущей тему правой, трудности сохранить единый, четкий метр с начала и до конца произведения.

Важен гибкий переход от экспозиции к разработке и репризе, тонкое ощущение смены тональностей при темпе *allegro*. Эта соната должна быть сыграна на едином дыхании и, в то же время, выражать повествование.

Несколько слов о сонате C-dur #15. Первая часть этой сонаты – классическое проявление той самой образности, о которой говорилось выше: строгая, лаконичная по форме, необыкновенно мелодичная, с большими певучими фразами и блестящими завершениями в конце периодов. Хочется особо остановиться на второй части, о которой можно сказать одним словом – говорящая. В исполнении этого *Andante* требуется длинный перечень профессиональных навыков для передачи одухотворенности, глубины мысли и чувства, ясности гениальной простоты, философии. Хорошее исполнение этой музыки предполагает безупречное *legato*, владение всеми видами “дыхания”, звуковой палитры. Сказанное здесь в равной мере относится и к другим медленным частям сонат Моцарта.

Третий части сонат Моцарта в основном написаны в форме рондо. В них наиболее полно отражена грациозность, шаловливость, искрящийся юмор, лукавство, уме-

* Рассматриваемые сонаты предлагаются в редакции А.Б.Гольденвейзера.

ние Моцарта удивляться, радоваться. Именно такова третья часть сонаты #15 C-dur.

Десятая соната Моцарта C-dur – образ изящества и грации с несколько “капризной” первой частью. Она трудна для исполнителя фразировкой, координацией, метрикой, мелизматикой. В сонатах Моцарта очень важно точно знать смысловое значение каждой фразы.

Соната Моцарта #16 написана в B-dur'e. Перед исполнителем стоит задача владения безупречным *legato* для того, чтобы выявить редкую по певучести, богатейшей гармонии музыку.

Главная и побочная партии разнохарактерны. В первой части этой сонаты исполнитель обычно сталкивается с трудностью четкой координации рук. Музыканты–профессионалы знают, как важно найти для каждого произведения соответствующее точное звучание. Точное звучание – понятие профессиональное, вобравшее в себя точный штрих, точную аппликатуру, точное прикосновение. В случае неточного выполнения вышеперечисленных факторов, инструмент, на котором исполняется произведение, будет бормотать, а не говорить, тараторить, а не мыслить. От неточного звучания инструмента меняется смысловое значение фразы.

Хочется привести высказывание русского просветителя А.Улыбышева, который писал: “ Само имя Моцарт выражает идею об абсолютном совершенстве в музыкальном творчестве. Даже не зная и не любя музыки можно интересоваться Моцартом как умственным и нравственным феноменом, как существом, жизнь которого носит печать чудесного предопределения. Эта печать определяет божьих избранников, коим является Моцарт. Любить Моцарта – значит быть поклонником прекрасного и великого везде и во всем. Это значит любить Музыку чисто, просто, абсолютно” (2.).

Примечания:

1. Аберт Г., В.А.Моцарт., кн.1., ч.2., М.: Музыка, 1989.
2. Улыбышев А., Новая биография Моцарта., Санкт-Петербург: Юргенсон , Варшава:Зенневальд., 1890.

Գրիգորյան Լիլիթ Երվանդի
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր
արվեստագիտության թեկնածու

**Ֆ.ԼԻՍԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ
ԱՐՎԵՍՏԸ**

Դաշնամուրային կատարողական արվեստը մեծ տեղ է գրավում գեղարվեստական մեկնաբանության ժամանակակից արվեստում: Երիտասարդ տաղանդների հոգատար և նրբանկատորնեն դաստիարակունք նոր նվաճումներ է ապահովում կատարողական արվեստի այդ ոլորտում: Նշանակալից մի շարք խնդիրներ կարող են լուսաբանվել հենց երաժշտկատարողների ամենօրյա գործնական աշխատանքում: Սակայն այդ հարցում լայն հնարավորություններ է ընձեռում նաև անցյալի մեծ վարպետների ստեղծագործական փորձի ուսումնասիրությը: Նրանց ստեղծագործական կյանքը լի է արժեքավոր և ուսանելի օրինակներով, որոնք արդիական են առ այսօր. դրանցում կարելի է գտնել երիտասարդ երաժշտկատարողներին հոլով բազմաթիվ հարցերի պատասխաններ:

Ֆ.Լիստի համակողմանի կերպարը մշտապես հետաքրքրում է ոչ միայն մասնագետներին, այլև երաժշտասերների լայն շրջաններին: Ընթեցողի ուշադրությանը ներկայացվող սույն հոդվածում հեղինակը անդրադառնում է այդ բազմակողմանի կերպարի միայն մեկ դրսնորմանը՝ դաշնամուրային կատարողական ոլորտին:

Մեծ հունգարացին շատ է տարբերվում իր նախորդներից և ավագ ժամանակակիցներից: Նրա նվազին հատուկ չէ այն ապշեցնող հստակությունն ու հավասարությունը, որը զուգակցվելով թերևության և նրբագերության հետ բնութագործ էր Մ.Կեմենտիի (1752-1832), Յ.Կրամերի (1771-1851), Յ.Շումելի (1778-1837), Զ.Ֆիլի (1782-1837) և այլ դաշնակահարների նվազը: Լիստի ժամանակակիցներ, փարիզյան մոդայիկ դաշնակահարներ Կ.Կալկբրենները (1784-1849), Ա.Ներցը (1803-1888), Ա.Դրայշորը (1818-1869) և այլոք անկասկած զիջում էին նրան գեղարվեստական միտումների լրջությամբ: Դաշնամուրի հնարավորություններին գերազանց տիրապեսող Լիստը երթեք չէր ելնում նվազի հարմարությունից: Դաշնամուրային կատարման ոլորտում նրա

բոլոր նվաճումները հիմնված էին կատարողական տեխնիկան իր ստեղծագործական նպատակներին ծառայեցնելու ձգտմանը: Իր ուսուցիչ Կառլ Չեռնիից Լիստը ժառանգել էր կատարման բեթհովենյան ոճը, այնպես որ հուզառատ, պարետիկ նվազը նրա համար սովորական երևույթ էր:

Լիստը կրակուտ խառնվածքի տեր երաժիշտ էր: Նրա կատարողական ոճի այդ կողմի մասին հրաշալի տեղեկություններ է հաղորդում Թալբերգի կատարողական ոճի հետ համեմատությունը: Յ.Յայնեն, այդ երկու դաշնակահարներին բնութագրելիս, ընդգծում է նրանց ստեղծագործական անհատականությունների հակամետությունը. «Ազմիվ, զգացմունքային, խոհեն Թալբերգը և անսանձ, կայծակնային, հրաբխային և չսահմանափակվող Լիստը» (1. էջ 463):

Լիստը գիտակցաբար ընդգծում էր իր կատարած ստեղծագործությունների դիմամիկ հակադրությունները, երբեմն փոխարինելով f-ն ff-ով, իսկ p-ն pp-ով, և նույնիսկ marcato-ն marcatissimo-ով. Լիստի կատարման մեջ խապար բացակայում էր mf-ն*: Նույնը կարելի է նշել նաև տեմպերի առումով: Թեև իր խմբագրումներում հիմնականում պահպանում էր տեմպի հեղինակային նշումները, սակայն նվագելիս կարող էր յուրովի մեկնաբանել դրանք: Մ.Յու.Վիելգրոսկին, օրինակ, պնդում էր, որ արագ տեմպով մասերը Լիստը նվագում էր էլ ավելի արագ, դանդաղ մասերը՝ ավելի դանդաղ (2. էջ 489): Լիստը Շուլերտի cis-moll «Երաժշտական ակնթարթի» իր ծանոթագրությունում նշում էր, որ բազմիցս թույլ է տվել իրեն նվագել այդ պիեսի մինորային (cis-moll) մասը vivacissimo agitato` moderato-ի փոխարեն, իսկ մաժորային մասը (Des-dur)` moderato-ի փոխարեն allegretto:

Լիստի դաշնամուրային նվազի տեխնիկան զարգանում էր արվեստագետ կատարողի ստեղծագործական նպատակներին համապատասխան և չափազանց բազմակողմանի էր, իսկ իր հսկայական հնարավորություններով՝ բացարձակապես անսովոր, մանավանդ այն ժամանակ: Լիստի կատարումը նրա ժամանակակիցներին ցնցում էր պասաժների թեթևությամբ ու ծկունությամբ, ակորդային տեխնիկայով, օկտավաների և դեցիմաների ապշեցուցիչ արագությամբ: Լիստը նաև թռիչքների տեխնիկայի վարպետ էր:

* Տես Բեթհովենի, Վեբերի, Շուլերտի և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների նրա խմբագրումները:

Մշտապես օգտագործելով դաշնամուրի բոլոր կատարելագործումները, հիմնվելով ոտնակին տիրապետելու իր արվեստին, Լիստը լայնորեն կիրառում էր երկու ծեռքի կողրդինացիան, մեղեդային ծայների, պասսաժների և ակորդների բաշխումը աշ և ծախս ծեռքի միջև: Վերջապես, անհնար է չիշատակել որոշ ծայները «նշելու», իսկ ուրիշները՝ սքողելու նրա հրաշալի կարողությունը, և այլն: Լիստին կողմնակից էին բոլոր նրանք, ովքեր կողմ էին ռոմանտիկ արվեստի նոր հոսանքին: Ֆրանսիացի բանաստեղծները, գրողները, մկարիչները, երաժշտարվեստի նոր նվաճումների կողմնակիցները պաշտում էին Լիստին: «Մենք սիրում ենք Ֆերնենց Լիստին, - գրել է Թենֆիլ Գոտիեն, - որովհետև նա մնացել է նույն արվեստագետը՝ կրակոտ, վայրագ, հերարձակ, նույն երաժշտական Սազեպան, որը պլանում է անսանծ դաշնամուրով..., եթե նա ընկնում է, ապա որպես թագավոր կրկին բարձրանալու համար: Մի խոսքով, նա այսօր էլ նույն ռոմանտիկն է» (3. էջ 62):

Լիստի դաշնամուրային կատարողական արվեստը առանձնահատկությունների ընթրնման և կատարողի ստեղծագործական կարողությունների սահմանների բնորոշման ուսանելի օրինակ է: Համերգներում մշտապես կատարելով այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ՝ Լիստն իր առջև դնում էր նրանց երաժշտության ոճերն ի հայտ բերելու հարցը: Այդ ոլորտում Լիստի նախորդների ստեղծագործական փորձն անբավարար էր, որովհետև նրանք կատարում էին իհննականում սեփական ստեղծագործությունները, կամ օգտագործում էին այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների առանձին մոտիվներ որպես ազատ իմպրովիզացիաների, ֆանտազիաների կամ պարաֆրազների նյութ, ուստի կաշկանդված չէին դրանց բուն ոճի և բնույթի պահպանան անհրաժեշտությամբ: «Իմ տաղանդով, - գրել է Լիստը, - ես ոչ միայն դաշնակահար եմ, որը լոկ գեղարվեստականորեն վերարտադրում է Բախի, Չենելի, Բեթհովենի երկերը: Ես հպարտ եմ, որ երաժիշտ արվեստագետ եմ: Սակայն պետք է խոստովանեմ, որ այդքանով հանդերձ այնքան էլ չեմ գնահատում այն երաժիշտներին, ովքեր միմիայն վիրտուոզներ կամ նմանակողներ են. դրանց և իսկական արվեստագետների միջև տարբերությունը հսկայական է» (4. էջ 13):

Կատարվող ստեղծագործության ոճի վրա Լիստի աշխատանքին խթանում էր նաև Կառլ Չեռնիի դպրոցը. Լիստի գեղարվեստական զարգացման վրա վերջինիս ազդեցությունը չափազանց մեծ էր: Սակայն Չեռնիից ժառանգած ամենաեւականը հենց

Երաժշտական ստեղծագործության ոճի և բնույթի յուրահատկությունից ելնելու անհրաժեշտության համոզվածությունն էր: Չեռնին կարծում էր, որ «Նշանակալից բոլոր կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները պետք է կատարվեն նրանց համար հատուկ ոգով» և ամրագրում էր այդ միտքը դիպուկ օրինակներով: «Դումելի ստեղծագործությունները,- գրել է նա,- պահանջում են բավական աշխույժ, ազատ, սակայն միաժամանակ հստակ կատարում... Այնինչ Բեթհովենի երկերում նվազի այդ տեսակը հազվադեպ կիրառելի է. Վերջիններիս համար անհրաժեշտ է բնորոշ ուժը, խոր զգացմունքը, ֆանտաստիկ թովչանքը, և մասսամբ շաղկապված, մասամբ էլ հստակորեն ընդգծված նվազը» (5.):

Ինչպիսի խորությամբ էլ թափանցեր Լիստը գուտ դաշնամուրային արվեստի ոլորտ, ինչ էֆեկտներ էլ ստանար գործիքից, իր կատարման մեջ նա մշտապես ներմուծում էր խոր զգացմունք և զարգացնում այն որոշակի մտքով: Լիստը հաճախ անդրադառնում էր գրականության և կերպարվեստի ստեղծագործություններին, փիլիսոփայական աշխատություններին, առասպելներին, ժողովողական ասքերին: Դրանցում նա փնտրում էր հնարավոր զուգահեռներ, բանաստեղծական նմուշներ, որոնք կարող էին ոգեշնչել գեղարվեստական կերպար ստեղծելու համար:

Իր աշակերտուիի Վալերիա Բուլասիեի, Մոշելեսի Էտյուդը հանձնարարելուց առաջ, Լիստը առաջարկել է նրան ընթերցել Վ. Ջուլգոյի «A Jeppi» ներքողը՝ երաժշտության բնույթին ավելի լավ հասկանալու համար (6. էջ 23): Լ. Ռամանի բերած մեկ այլ օրինակ. «Ոմն մի վիրտուոզ չէր կարողանում տիրապետել Շոպենի ազատ տեմպին (tempo rubato): Վարպետը նվազում էր նրա համար, բացատրում, սակայն՝ ապարդյուն: Այն ժամանակ նրանք մոտեցան պատուհանին: Ծառերն ուժեղ քամուց օրորվում էին: «Նայե՛ք ջուղերին, - ասաց Լիստը, - ինչպես են խառնվում, ինչպես են տերևները բախվում իրար: Իսկ ցողունը և ոստերը մնում են կայուն. սա է «tempo rubato»-ն (7. էջ 105):

Լիստի դիտողականությունը նկատելի էր դեռևս վաղ հասակից: Նա ազահորեն ուսումնասիրում էր շրջապատող կյանքը, նրան խորապես հետաքրքրում էր մարդու հոգեբանությունը: Ըստ Վ. Բուլասիեի վկայության, քսաներկուամյա Լիստը, ծգտելով ստանալ ուժեղ զգացողություններ, որոնք հետագայում հնարավոր կլիներ արտացոլել կատարման մեջ՝ Վերջինիս հաղորդելով դրամատիզմի որոնելի ուժ և կրոգուտություն, այցելում էր հիվանդանոցներ, բանտեր, հանդիպում դատապարտվածներին (6. էջ 39):

Նաև հասուն տարիքում Լիստը սիրում էր «իշնել Օլխանսից» և խորանալ կյանքի մեջ, զննելով այն և դրանից ստանալով աշխատանքի նոր ազդակներ: Այդ առօւմով Լիստին բնութագրելու համար հետաքրքիր նյութ է հաղորդում նրա գրույցը Պ.Օ.Սեբեցկու հետ, որը 1842 թ-ին ցույց էր տալիս կոմպոզիտորին սեփական ստեղծագործությունները. «...Ես կարծում եմ, որ Դուք հանգիստ եք, զուսապ, սառը: Թեպետ դեռ այնքան երիտասարդ եք, որ Ձեր բնավորությունը դեռևս լիովին չի կազմավորվել... Ապրեք Ձեր կյանքով, ծանոթացեք նրա հույզերին՝ կամրապնդվի Ձեր բնավորությունը, և Ձեր երաժշտության մեջ վարդաշրի փոխարեն կիայտնվի կրքի բուռն հոսանք. դրամատիզմն անհրաժեշտ է ինչպես մարդու կյանքում, այնպես էլ գրական և երաժշտական ստեղծագործություններում» (8. էջ 90-92):

Լիստը գրեթե չէր պատրաստվում իր հրապարակային ելույթ-ներին: Նրա ընտրած ստեղծագործությունները բացառիկ հիշողության շնորհիվ ամուր ընդգրկվում էին նրա նվազացանկում և նախնական կրկնողություն չէին պահանջում:

Լիստի ժամանակակիցները նկարագրում են հանպատրաստից նվագելու նրա կարողությունը ոչ միայն արվեստագետի ֆանտաստիկ ընդունակություններն ընդգծելու, այլև երեմնն նկատվող թերություններն ու վրիպումները նշելու համար: «Սոմնամրուլա»-ում, («Լուսնոտը») (Բելլինի «Սոմնամրուլա» օպերայի թեմաներով ֆանտազիայում) Լիստը մեծ մասամբ պարզապես բախտի թերումով հանկարծաստեղծում էր, սակայն ոչ այնքան հաջող: Դա բացադրվում է նրանով, որ մեծ դաշնակահարն սկզբից (եթե իր ժամանակ օրվանից ի վեր) հոգ չտարավ իր հայտարարած պիեսները թեկուզ մեկ անգամ վերիշելու» (9.):

Թերևս Լիստը ինքն էլ անթերի չէր համարում այդ մեթոդը: Նա ստիպված էր այդպես վարվել, քանի որ լայն լսարանում երաժշտական ստեղծագործությունների լավագույն նմուշների տարածման՝ նրա ձեռնարկած հսկայական գործը, անկասկած, շատ ժամանակ էր խլում: Այնուամենայնիվ, խորհուրդ էր տալիս իր աշակերտներին նախևառաջ ձեռք թերել լայն, բժախնդրորեն մշակված նվազացանկ, և հետո միայն սկսել համերգային գործունեությունը: Նա սահմանափակ և թերի էր համարում լոկ մի քանի հատուկ պատրաստված ստեղծագործություն կատարելու հնարավորությունը: Հանս Բյուլովը, սկսելով Լիստի հետ պարապմունքները, 1851 թ-ին գրում է մորը. «Նրա նախագիծը հետևյալն է. Ես պետք է մեկ տարվա ընթացքում մնամ Վայմարում և այնտեղ հնարավորինս լավ ուսումնասիրեմ նրա ինը ստեղծագործություն,

Բեթհովենի ծավալուն Սոնատները, Շոպենի, Շումանի լավագույն երկերը: Մի խոսքով, սերտեն մի նվազացանկ, որին ոչ բոլոր դաշնակահարներն են տիրապետում» (10. էջ 343):

Լիստը որպես արվեստագետ կատարող տիրապետում էր բացառիկ ստեղծագործական ազատության, և որոշակի ստեղծագործությունների կատարման մեջ օգտվում էր իր կատարողական հմտություններից նույնպիսի թեթևությամբ և անկաշկանդությամբ, ինչպես և համկարծաստեղծելիս: Հանկարծաստեղծման արվեստին էր հիմնված նրա համերգային կատարման ստեղծագործական ազատությունը:

Տարբեր կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ կատարելիս, ընթացքում* Լիստի առաջ ծառանում էր ոչ միայն նրանց երաժշտության ոճի և բնույթի, այլ նաև ձևի, կոմպոզիտորի ստեղծագործական մտահղացման հարցը: Իր կատարումն ավելի պատկերավոր դարձնելու համար նա գտնում էր բանաստեղծական զուգորդություններ, որոնք համապատասխանում էին երաժշտության բնույթին, իսկ կատարման համար ձեռք էին բերում «քարնված» ծրագրի նշանակություն: Լիստը, որպես մեծ երաժիշտ, վախենում էր ծրագրային մեկնարաանություններով սահմանափակել բուն երաժշտության արտահայտչական հնարավորությունները, որոնք հաճախ արտահայտելի չեն բառերով: «Լուսնի» սոնատի միջին մասը բնութագրելով որպես «երկու անդունդների միջև մի ծաղիկ»՝ Լիստը զգուում էր բանաստեղծական կերպարի օգնությամբ էլ ավելի վառ պատկերացնել Սոնատի կառուցողական առամձնահաստկությունները, տարբեր մասերում նյութի հարաբերակցությունը, և էլ ավելի մեծ խորությամբ ընթառնել դրանց տրամադրությունները**:

Ընդհանուր առճամբ, Լիստը ստեղծագործական հսկայական աշխատանք է կատարել, որը մի կողմից աղերս ուներ հետազոտության հետ, կատարողին հասցնելով կոմպոզիտորի մտահղացման մեջ ներթափանցման բացարիկ բարձունքի, իսկ

* Եթե նկատի ունենք բենական կատարումը, ապա հենց Լիստը, Մոշելեսը, Շենգելսը, Կլարա Շումանը հիմք դրեցին այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեկնարաանման արվեստին: Սա էլ, կարելի է ներադրել, պատմական նշանակություն ունեցող նաև գեղարվեստական մեկնարաանման արվեստի համար առհասարակ:

** Ժամանակի որոշ երաժիշտներ այդ սոնատի երկրորդ մասն օտարածին երևույթ էին համարում առաջին և երրորդ մասերի համեմատությամբ: Հայտնի է, որ այդ համեմատությունը հետազոյւմ խթանել է որոշ դաշնակահարների, այդ թվում նաև Ա.Ռուբինշտեյնի ստեղծագործական միտքը:

մյուս կողմից՝ նրա առջև բացում էր գեղարվեստական կայացման նորանոր հնարավորություններ:

Դամերգային կատարման ժամանակ Լիստը հատուկ ուշադրություն էր դարձնում լսարանի հետ շփման կազմավորմանը: Նրա երաժշտական մտքերի արտահայտման դաշնամուրային ոճը, նրա նվագելառը նախատեսված էր մեծ լսարանի համար. իր նվագի ուժգնությունն ընդգծելու, վերջինս երանգներով հարստացնելու, բայո-մերը դահլիճի ամենահեռավոր անկյունում լսելի դարձնելու Լիստի զգումը վկայում է երաժշտության ընկալման գործընթացը հեշտացնելու ցանկության մասին: Նա հսկայական նշանակություն էր տալիս ստեղնաշարի առջև գեղարվեստական պահվածքին: «...Պետք է լսել, ինչպես նաև տեսնել Լիստին, - գրել է Շումանը, - երբ չես տեսնում նրան, կորչում է բանաստեղծականության մեծ մասը» (11. էջ 159):

Լիստի կատարողական գործունեությունը մեծ իրադարձություն էր կատարողական արվեստի զարգացման ասպարեզում. նրա ելույթները որպես կանոն նտքեր ու սրտեր էին խռովում և հետաքրքրություն առաջացնում երաժշտական մեկնաբանման հարցերի շուրջ: Այդ նվաճումների թվում պետք է հիշատակել նաև երաժշտարվեստի լավագույն ստեղծագործությունների տարածողի դերում համեմ գալու, դաշնակահարի նվագն ավելորդ վիրտուոզությունից ազատելու նրա զգումը: Լիստը երաժշտական մեկնաբանության արվեստը հասցել է իսկական ստեղծագործական կայացման բարձունքի:

Ուշադրությունը կենտրոնացնելով դաշնամուրային երաժշտության մենահամերգներին՝ Լիստը հանդես էր գալիս նաև միացյալ համերգներում՝ ժամանակի անվանի արվեստագետների՝ իտալացի տենոր Ռուբենի, դրամատիկ դերասանութիւն Շրեդեր-Գրիհանտի, նորվեգացի ջութակահար Ուլե Բուլլի, դաշնակահարներ Քենգելտի, Սայերի և այլց հետ համատեղ: Յարկ է, սակայն, նշել, որ հավաքական համերգներին Լիստի մասնակցությունը բացառություն էր նրա կատարողական գործունեության մեջ:

Լիստը հիմնականում հանդես էր գալիս մենահամերգներով: Դրանք արդեմ իսկ նշանակալից էին, քանի որ համերգային պրակտիկայում կլավիրաբենիների ներմուծումը կատարողական մշակույթի բարձր աստիճանի վկայություն էր: Ահա նրա ծրագրերից մի քանի օրինակ.

1. Լոնդոնում 1840 թ-ի մայիսին Լիստի համերգի ծրագիրը.
2. Շենդել՝ Ֆուգա: 2. Ոսսահմի-Լիստ՝ «Վիլիելմ Տելլ» օպերայի նախերգանքը: 3. Շուրերտ-Լիստ՝ Սերենադ: 4. Շուրերտ-Լիստ՝

«Անտառի արքան»: 5. Շոպեն՝ 2 Մազուրկա: 6. Լիստ՝ Շունգարական քայլերգ:

II. Բեոլիխում 1842 թ-ի հունվարին Լիստի համերգի ծրագիրը.

1. Բերիովին՝ «Լուսնի սոնատ»: 2. Մայերբեր-Լիստ՝ «Դիշողություններ»՝ «Շունգանոտներ» օպերայից: 3. Վեբեր՝ «Պարի հրավեր»: 4. Շենդել՝ Ֆուգա: 5. Ռոսսինի-Լիստ՝ Տարանտելլա: 6. Շոպեն՝ Մազուրկա: 7. Բելլինի-Լիստ Քայլերգ՝ «Պուրիտաններ» օպերայից: 8. Լիստ՝ Շունգարական քայլերգ:

(Որպես բխ Լիստը կատարել է իր մշակմանը Շուբերտի «Անտառի արքան»):

III. Օդեսայում 1847 թ-ի հուլիսի 19-ին Լիստի համերգի ծրագիրը.

1. Ռոսսինի-Լիստ՝ «Վիլիելմ Տելլ» օպերայի նախերգանքը: 2. Վեբեր՝ «Պարի հրավեր»: 3. Լիստ՝ Ֆանտազիա Բելլինիի «Նորմա» օպերայի թեմաներով: 4. Շոպեն՝ 2 Մազուրկա: 5. Շուբերտ-Լիստ՝ «Անտառի արքան»: 6. Լիստ՝ Քրոնատիկ գալոպ:

Դաշնամուրային երաժշտության մեջահամերգների կուլտուրան շատ շուտով մեծ բարձունքների է հասել ինչպես Լիստի աշակերտների, այնպես էլ նրա ժամանակակիցների շնորհիվ: Արդեն 1843-ին, 13-ամյա Ա. Ռուբինշտեյնը Շանովերում իր առաջին կլավիրաբենդը, իսկ հետագայում մի շաբթ նույնանման համերգներ, որոնք «կատարած ստեղծագործությունների թվով (դրանք 12 էն) գերազանցեցին Լիստի ծրագրերը» (12. էջ 22):

19-րդ հարյուրամյակի 50-ական թվականներին սկսվեցին Լիստի աշակերտներ Տառլիգի և Բյուլովի կլավիրաբենդները (Վերջինս ներմուծել է մենագրություն կլավիրաբենդների պրակտիկան): 1860-ականներին առանձին կլավիրաբենդներից բացի սկսեցին կազմակերպվել թեմատիկ հատուկ նշանակության երեկոներ:

Լիստը առաջինն էր, որ ընդունեց դաշնակահարի համերգային նվազացանկը: Իր նախորդների նման նա կատարում էր սեփական բազմաթիվ ստեղծագործություններ՝ ինչպես հեղինակային, այնպես էլ մեծ կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ, օպերային և կամերային երաժշտության բազում լավագույն էջեր ներառող տարբեր փոխադրումներ: Բացի այդ, Լիստը կատարում էր նաև դասական կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ՝ Բախի և Շենդելի վարիացիաները, ֆուգաները, սյուիտները, Սկառլատիի ստեղծագործությունները, Բերիովինի Սոնատները (հատկապես պետք է նշել Բերիովինի վերջին հինգ Սոնատների նրա հաճախակի կատարումները), Շուբերտի, Վեբերի և իր ժամանակակից-

ներ՝ Սենդելսոնի, Շոպենի և Շումանի դաշնամուրային երկերը: Իր ժամանակի դաշնակահարկումազգիտորների վիրտուոզ ստեղծագործություններից Լիստը հատկապես կատարում էր Յումելի, Մոշելենի և Չեռնիի երկերը:

Ստեղծագործությունների մեջ մասը Լիստն անգիր էր կատարում: Յանգամանք, որն անսովոր էր, քանի որ այն ժամանակ անգիր նվազելը սակավաթիվ դաշնակահարների մենաշնորհն էր:

Ազնվական սալոնների ունկնդիրների նեղ շրջանակից դուրս գալու ձգտումը բնորոշ էր Լիստին, իսկ համերգային շրջագայությունների տարիներին (1839-1847) այն որոշիչ դեր խաղաց նրա գեղարվեստական գործունեության համար:

Լիստը սիրում էր մեծ համերգասրահներ, և իր համերգների գգալի մասը կայացնում էին օպերային ու դրամատիկական թատրոնների, հսկայական համերգասրահներում (Փարիզի Grand Opera-ն, Միլանի La Scala-ն, Լայպցիգի Gewandhaus-ը և այլն): Իր ինքնատիպությամբ հանդերձ, Լիստի նվազն անցյալի կատարողական գործնականի ամփոփումն էր: «Այն լավագույնը, որ մնեն լսել ենք առ այսօր պիանոֆորտեի լավագույն էկզեկյուտորներից,- գրել է Կոնին,- Լիստն ամբողջացնում էր իր մեջ. նրա նվագում լսելի են Յենգելտի ուժն ու իմաստությունը, Կամիլա Պլեյելի քնչշանքն ու կիրքը, Թալբերգի վարպետությունն ու պճնությունը, և այդ ամենի վրա իշխում է միայն իրեն բնորոշ խոր, ոգեշունչ երաժշտական զգացողությունը» (13):

1847 թ-ի սեպտեմբերին Լիստը տալիս է իր վերջին համերգը և, դեռևս ստեղծագործական ուժերի կիզակետում, ընդիասում իր դաշնամուրային կատարողական գործունեությունը:

Արդեն 1843 թ-ից Լիստը ելույթ էր ունենում որպես դիրիժոր, սակայն շարունակում էր նաև ընդիասումներով դաշնամուրային ելույթները: 1850-ականներին ստեղծագործությունն ու դիրիժորությունը նրա գործունեության հիմնական ոլորտները դարձան: Այնուամենայնիվ, նա ազդեցություն է թողել երաժշտական կատարողականության զարգացման վրա, ամկասկած, նաև հետագայում՝ 50-80-ական թթ-ին, նախևառաջ իր մանկավարժական գործունեությամբ: Լիստի բազմաթիվ աշակերտներից են անվանի դաշնակահարներ Է. Դ. Ալբերը, Է. Զառւերը, Ա. Զիլուտին, Ս. Մետները, Ա. Ռայզենառեւերը, Մ. Ռոգենթալը և այլոք, որոնց կատարողական գործունեությունը նշանակալի դեր խաղաց XIX և XX դդ. սահմանագլխին:

Դաշնամուրային արվեստի զարգացումը Լիստից հետո ընթացավ այլ ուղղությամբ. երաժշտկատարողի բազմակողմանի գոր-

ծունեությունը հետզիետե սահմանափակվեց՝ ընթանալով հատուկ ստեղծագործական ուղղությամբ, շեշտելով երաժշտական գործունեության տվյալ ոլորտը: Լիստի ուժը նրա գեղարվեստական շնորհի տարրեր կողմերի օրգանական գուգակցությունն է:

Լիստի դաշնամուրային կատարողական գործունեությունը երաժիշտ կատարողների համար կարող է խևական ստեղծագործական աշխատանքի օրինակ ծառայել: Երաժշտական կատարողական արվեստում նրա առաջադրած երենն չափազանց արդիական գեղարվեստական հիմնախնդիրները կարելի է լուծել տարրեր կերպով, սակայն անհնար է հերքել դրանց առաջադրման փաստի արժեքը:

Ահա թե ինչու, լայնորեն օգտագործելով անցյալի և ներկայի մեջ վարպետների ստեղծագործական փորձը, լուրջ մասնագետը չի կարող ամստարբեր անցնել Լիստի հսկայական նշանակություն ունեցող դաշնամուրային կատարողական ժառանգության կողքով:

Ծանոթագրություն

1. Гейне Г., О французской сцене. Письмо 10-е. Полное собр. соч., т.5.
2. Письма графа М.Ю.Вильегорского к его детям в Петербург из Рима. 1839 г., “Русская старина”, 1886 г., т.52.
3. Raabe P., Franz Liszt. Leben und Schaffen, Stuttgart, 1931.
4. // Музыкальное обозрение, 1886, N2.
5. Письма Карла Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано, письма 6-е и 10-е.
6. Boissier A., Liszt – Pedagogue, Paris, 1927.
7. Ramann L., Fr.Liszt, v.4.
8. Селецкий П.Д., Записки. Часть 1, Киев, 1884.
9. Лист в Киеве // Московский городской листок, 1847, N49.
10. Bülow H., Briefen und Schriften, B.1, Leipzig, 1895.11. Gesammelte Schriften von R.Schumann, 3te Auflage.
11. Gesammelte Schriften von R.Schumann, 3 Auflage.
12. Глебов И.А., Г.Рубинштейн, М., 1929.
13. Кони Ф., Лист и его концерты., // Литературная газета, 1842, N17.

Գրիգորյան Լիլիթ Երվանդի
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր
արվեստագիտության թեկնածու

**ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՏԱՐՄԱՆ
ԱՌԱՋԱՎԱՏԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐԶ**

Երաժշտությունը կատարողական արվեստ է. առանց կատարման, նորանոր վերարտադրման այն չի կարող ապրել լիարժեք կյանքով: Դեգելի կարծիքով, քանի որ «հնչյունները որպես այդպիսիք չունեն երկարատև օրյեկտիվ գոյություն, ինչպես շինությունը, արձանը և նկարը, այլ վերանում են վաղանցիկ երևալուց հետո, ապա երաժշտական ստեղծագործությունն արդեն իսկ այդ վայրկյանական գոյության շնորհիվ անընդհատ կարիք ունի կրկին վերարտադրման» (1. էջ 295-296): Դայտնի է, որ երաժշտարվեստի զարգացման վաղ շրջանում այդ դերը կատարում էր ինքը կոմպոզիտորը: Դետագայում, կատարողական արվեստը առանձնացավ որպես երաժշտական պրակտիկայի ինքնուրույն տեսակ: Ի հայտ եկավ գործունեության երկու ձև տարրեր մասնակիցներով՝ կոմպոզիտոր և կատարող յուրօնացյուրն իր առանձնահատկություններով, կարողություններով, աշխարհայացքով և ըմբռնումով:

Իհարկե, երաժշտական տեքստը կարելի է ընթերցել հայացքով, որպես գիրը՝ պատկերացնելով նրա հնչողությունը: Դա հնարավոր է պրոֆեսիոնալիզմի շատ բարձր աստիճանի առկայությամբ: Սակայն այս դեպքում երաժշտությունը չի կենդանանում իր ամբողջ հարստությամբ, քանզի ցանկացած պատկերացումն իր բնույթով ընկալումից բռույլ է: Այմինչ կատարողը ոչ միայն վերարտադրում է ընթերցած տեքստը այս կամ այն գործիքի հնչողությամբ, այլ վերարտադրում այն որոշակի մշակութային ավանդույթի շրջանակում: Նա կարող է նաև նոր ավանդույթ ստեղծել: Ոչ շարքային ստեղծագործական երևակայությամբ օժտված արվեստագետ-մեկնաբանը ձգտում է հեռանալ ստանդարտից և ստեղծել սեփական մտահղացք:

Երաժշտության պատմությամ մեջ կամ ոչ միայն կատարողական արվեստի, այլև ամբողջ երաժշտարվեստի սահմաններն

ընդլայնած հանճարեղ արվեստագետներ: Նորարարներ էին Ն.Պագանինին, Ֆ.Լիստը, Ա.Ռուբրինշտեյնը, Ա.Սկրյաբինը, Ֆ.Շալյափինը և այլոք: Նրանք ուրվագեցին երաժշտության զարգացման նոր ուղիներ, ստեղծեցին նոր ավանդույթներ: Երաժշտությունը ստեղծագործող արվեստագետների մեկնաբաննամբ ստացավ գեղագիտական բացարձակապես նոր արժեք, բացեց իր խորքային առանձնահատկությունները:

Երաժշտարվեստի առաջընթացի մեջ այդպիսի երաժիշտ կատարողների դերը հսկայական է: Եթե կոմպոզիտորը ջանում է իր երաժշտությամբ հարստացնել շրջապատող աշխարհը արտահայտելու կարողությամբ, ապա կատարողը ստեղծում է այդ աշխարհի կերպարների մարմնավորման գործիքային նոր արտահայտչամիջոցներ: Տաղանդավոր կատարողն իր արվեստով ոչ միայն բացահայտում է հեղինակի ստեղծագործական մտահղացումը, այլ նաև կարծես «շարունակում» ստեղծագործությունը՝ դրա մեջ շեշտելով այն կողմերը, որոնք առավել հոգեհարազատ են նրան որպես արվեստագետի: Այդպիսի կատարողը գեղարվեստական միջնորդ է կոմպոզիտորի և ունկնդրի միջև:

Անցյալում ստեղծված երկերում կատարողն ընդգծել է իր ժամանակակիցների համար կարևոր ու անհրաժեշտը և այդպիսով «կամուրջ կառուցել ժամանակների միջև»: Այսպես, Ս.Ռիխտերը Բեթհովենի երաժշտությունը կատարելիս ոչ միայն վերարտադրել է կոմպոզիտորին բնորոշ արտահայտման վերանբարձ հուզառատ տոնը, աշխարհի ընկալման նրա մասշտաբը, մտածողության դիալեկտիկ միտումը, այլև շեշտել այն գծերը, որոնք բնորոշում են հանճարեղ կոմպոզիտորի նշանակությունը պատմական կտրվածքում՝ մատնանշելով Բեթհովենից դեպի Շուման, Բրամս և Շոստակովիչ ծանապարհը. նա կատարվող ստեղծագործությունները լցնում է ժամանակակից իրականության շնչով. «Կանխատեսելու և տեսնելու շնորհը, շնորհը լսելու, զգալու այն, ինչով լի է կյանքի մթնոլորտը, ինչով շնչում է արվեստը, չափազանց հատուկ է Ռիխտերին,- գրել է Մ.Նեստյան: - Ինչպիսի նրբությամբ, ասենք, նա այսօր ընկալեց և ընբռնեց երաժշտության շարժող ուժի նոր սկզբունքները: Ամեն դեպքում, նրա նվազում ոռմանտիկականի ծգտումը... հարազատ է ժամանակակից երաժշտություն ստեղծողների ծգտնանը դեպի նեռունանտիզմը, բնական հնչյունավորումը, մարդկային հոգու առաջնային մղումների արտահայտումը, յուրաքանչյուրիս մեջ հնչող երաժշտության վերհանելու միտումը» (2. էջ 91):

Կոմպոզիտորական և կատարողական ստեղծագործ աշխա-

տանքի բաժանման շնորհիվ* հնարավորություն ստեղծեց կատարելու տարբեր ժամանակաշրջանների ոճական և տեխնիկական առումնվ դժվար ստեղծագործություններ: Արտիստը երաժշտության մեջ իմբնուրույն, ուստի նաև ազդեցիկ կերպար դարձավ: Այդուհանդերձ նրա առջև ծագեցին հեղինակային մտահղացման մարմնավորման համապատասխան խնդիրներ, քանի որ ունկնդիրն արդեն կապված էր կոմպոզիտորի հետ հիմնականում կատարողի միջոցով: Այդ նպատակով կատարողը հաճախ դառնում է կարծես հետազոտող: Նա անդրադառնում է սևագրերին ու էսքիզներին, ստեղծագործության մտահղացման վերաբերյալ կոմպոզիտորի խորերին, ուսումնասիրում է ժամանակաշրջանը՝ պարզաբանելով մշակութային ոլորտը, որի շրջանակներում ծնվել է տվյալ երկը: Կատարողի հիմնախնդիրն է դառնում ստեղծագործության գեղարվեստական և նրա ընթերցման տրամաբանության որոնումը: Հաճախ կատարողն այնպիսի խորությանը է բացահայտում կոմպոզիտորի մտահղացումը, որ ստեղծագործությունը հնչում է կարծես նոր ստեղծված:

Երաժիշտ կատարողը նախևառաջ բացահայտում է ստեղծագործության կենսական կապերը, ուժեղացնում և հստակեցնում ամեն տեսակի գուգորդությունները: Երաժշտական մշակույթի զարգացմանը համընթաց, կենսական կապերի բացահայտման փորձը բազմապատկվում է, աճում են երաժշտության մեջ դրանց կոնկրետացման հնարավորությունները: Այսպես, Ֆ.Շոպենի ստեղծագործություններում այսօր ավելի պարզ են նշմարվում կապը լեհական մշակույթի, հեղափոխական հրադարձությունների հետ: Ժամանակակից կատարողը, օգտագործելով երաժշտադրամատիկական հնարավորությունները, ընդգծում լեհական մշակութային ավանդույթն արտացոլող ժանրային բնութագրերը (պոլոնեզի վենությունը, սլավոնական երգայնության անկեղծությունը): Կատարողական արվեստում հատուկ նշանակություն ունի ազգային երաժշտական ավանդույթների մարմնավորումը, որը նպաստում է ազգային տեսակի երաժշտական մտածողության զարգացմանը: Ժամանակից պահանջներին համապայլ ընթանալու համար

*Արդեն XIX դարում իրաշալի կատարողներից շատերը նաև արտակարգ կոմպոզիտորներ էին՝ Պազանինի, Լիստ, Չոպեն, Վենյավսկի, Ա.Ռուբինշտեյն: XX դարում Ռախմանինովը, Պրոկոֆևը, Չոստակովչը, Բարաջանյանը հոյակապ դաշնականացներ էին, ինչպես նաև Շիմանովսկին ու Բարտոլկը, Յինեմիթը՝ ալտօնար, Սահլերը՝ դիրիժոր:

Երաժիշտը պետք է ոչ միայն հեղինակի և ունկնդրի ժամանակը զգացող ոգեշունչ կատարող լինի, այլև՝ լուսավորիչ, որը ունկնդրի առաջ կրացի երաժշտական գանձարանների հարստությունը և կրաստիարակի ունկնդրելու կուլտուրան: Երաժիշտ կատարողն այսօր ավելի քան երես պետք է տիրապետի նաև իր արվեստի տեսողական մատուցման վարպետությանը: Այդ առումով «Էստրադային» տերմինը կարելի է հասկանալ նաև որպես հանդիսություն: Ելույթների «թատերականության», հանդիսություն լինելու վառ վկայությունն է Ե.Սվետլանովի, Գ.Ռոժենստվենսկու, Է.Գիլեսի, Ս.Ոհիստերի, Վ.Սայփակովի, Վ.Տրետյակովի, Ն.Շախովսկայայի արվեստը: Այդ միտումը բնորոշված է Գ.Ռոժենստվենսկու մենագրության մասին Մ.Տուրովսկայայի հրապարակումներում, որը ոչ պատահականորեն անվանված է «Մեկ դիրիժորի թատրոնը»: «Դժվար է հասկանալ,- գրում է նա,- թե ինչ է փոխվում այն մտքից, որ ներկա ես մոռացված մի ստեղծագործության առաջին կատարմանը, կամ ընդհակառակը, հայտնի մի երկի տարեդարձին: Ոնժեստվենսկին ունի բնագիրն արթնացնելու հասուկ զգացողություն, բացարիկ մի հատկություն՝ իրադարձության անկրկնելիության զգացողության գիտակցությունը առաջ բերելու հատկություն» (3):

Այն զգացողությունը, որ երաժշտի աշխատանքը ձեռք է բերել լուսավորչական սկզբունք, ըստ դաշնակահար Ն.Պետրովի, երջանկություն է. «չչորանալով բոլորին ծանոթ երաժշտությունը՝ մարդկանց համար բացահայտել անհայտ երաժշտությունը, անհայտ մի աշխարհ» (4): Յուրաքանչյուր կատարող, ելնելով իր խառնվածքից, գեղարվեստական վարպետությունից և հեղինակային մտահղացման անհատական ընթերցումից, յուրովի է մեկնարանում դա: Տարբեր արվեստագետներ ունկնդրի հետ շփումը, տարբեր ձևով են իրականացնում, ստեղծագործական առնչություններ հաստատում: Բնական է, որ համերգի ծրագիրը, լսարանի կազմը, որի առջև ելույթ է ունենում արվեստագետը, որոշիչ դեր ունի շատ հնարժերի և կատարողական լուծումների համար:

Համերգային կատարումը, որը երաժշտական կատարողական արվեստի ձևերից է, ապահովում է երաժշտի և լսարանի զգացմունքային շփումը: Համերգի ընթացքում երաժիշտը իսկույն զգում է նվագի թողած տպավորությունը, զգայնությամբ ըմբռնում դրա առաջացրած ռեակցիան: Լսարանի փոխազդեցությունը կատարման բարենպաստ նախապայման է և ստեղծագործական մեծ ազատություն է ապահովում կատարողին:

Վերլուծելով դաշնակահար Մ.Պլետնյովի նվազը՝ Ա.Կանդինս-

կի-Ռիբնիկովը, սահմանելով ժամանակակից կատարողական արվեստի «դեմքը» բնորոշող հիմնական գծերը, գրում է. «Դրանցից առաջինը վերաբերում է նվազացանկին: Տարբեր դաշնակահարների մոտ այն կարող է տարբեր լինել: Սակայն «դարաշրջանի նվազացանկի» մասին խոսելիս՝ անհնար է անուշադրության մատնել դրա աննախադեպ ընդարձակ ու ոճական ունիվերսալությունը... ժամանակակից կատարողական արվեստի 2-րդ բնորոշ գիծն է մեկնարանումների աճող պատճականությունը, օրեւկտիվությունը... 3-րդը՝ արած է քաշում մեկնարանողի ունիվերսալ տեսակը, որն իրեն հավասարապես ազատ է զգում տարբեր ոճերի երաժշտության մեջ և զարմանալիորեն վերամարմնավորվում է ելնելով իր կատարած երաժշտությունից» (5. էջ 69): Դասական երաժշտության նկատմամբ նոր մոտեցումը, նոր ստեղծագործությունների ընթերցումը (ինչպես խոշոր, այնպես էլ փոքր կտավի) պետք է ծևավորի նախևառաջ կատարողը:

Արվեստագետի խնդիրն է ունկնդիրի մեջ արթնացնել ստեղծագործական սկզբունք, գեղարվեստական գիտակցության գործընթացների ակտիվություն։ Մտահղացման խորությամբ, մեկնարանման արտահայտչականությամբ նա ոգևորում է հասարակությանը կողմնորոշելով նրա երաժշտական կատարողականության համաստեղծագործական ընթացումը։ Եվ այդ ժամանակ ստեղծագործությունները շարունակում են ապրել, ինաստավորվում են. ներկայացնում իրենց դեռևս չբացահայտված կողմերը և զարմացնում նորությամբ։ Ամեն անգամ դրանց մեջ բացահայտում ենք էլ ավելի մեծ խորություն և գրավչություն, եթե, իհարկե, դա իսկական, մեծ արվեստ է։

Ծանոթագրություն

1. Гегель., Эстетика, в 4-х т., т.3, М., 1973.
2. Нестьеева М., Рихтер играет Бетховена., // Советская музыка, 1981, №9.
3. Туровская М., Театр одного дирижера.,// Литературная газета, 16.07.1986.
4. Петров Н., Любить музыку не прикажешь., // Советская культура, 08.07.1986.
5. Кандинский-Рыбников А., Заметки об искусстве Михаила Плетнева.,// Советская музыка, 1982, №11.

ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Бабаян Христофор Петрович
профессор ЕГК им.Комитаса

РАБОТА НАД ЭТЮДАМИ

Среди различных форм упражнений в инструментальной музыке особое место принадлежит этюдам.

Этюды – это сочинения, в которых какая-либо техническая форма повторяется многократно. Это позволяет инструменталисту легче преодолеть те или иные технические трудности.

Музыкальная структура этюдов и их драматическое содержание, как правило, просты. Все это способствует тому, что играющий может лучше сосредоточиться на способе преодоления технических трудностей в художественных произведениях. Ознакомление с литературой в области методики работы над этюдами показало, что специализированных пособий для духовых инструментов почти не имеется, тогда как в методических пособиях по игре на фортепиано, скрипке, виолончели этот вопрос получил определенное освещение.

В целом надо отметить, что в практической работе педагоги не всегда правильно используют этюды для развития тех или иных технических навыков, исправления природных и приобретенных дефектов игры учащихся.

В небольшом обзоре мы ставили перед собой задачу на основе литературных данных осветить состояние вопроса о методике обучения этюдам и дать некоторые соображения по этому вопросу опираясь на собственный педагогический опыт. Музыкальная литература содержит множество этюдов, написанных для разных инструментов. Известны например прекрасные этюды К.Черни,

М.Клементи и другие, написанные для фортепиано, этюды Р.Кайзера, Я.Донта для скрипки, Ф.Крепша для кларнета, Т.Бема для флейты, Г.Милле для гобоя.

Преимущество этих этюдов состоит в том, что наряду с технической целью, они не лишены и художественных достоинств. Кроме того, эти этюды подготавливают к преодолению ряда исполнительских трудностей. Например у В.Келлера, В.Флеминга, Клозе, Вайсенборна и т.д. можно найти много этюдов, посвященных развитию только мелкой пальцевой техники. Имеется огромное множество этюдов, предназначенных для исполнения аккордов, октав, терций, секст, обучения скачкам, арпеджио, трелям и т.п.

Хорошие этюды сочетают ряд технических вариантов и обучают определенным формам игры. Естественно, что техника сама по себе не является самоцелью, а играет функционально подчиненную роль в раскрытии музыкальных мыслей.

В технике игры решающее место имеет чувствительность к динамическому рисунку. Большие композиторы писали во всех смыслах полезные этюды, развивающие эти динамические качества игры.

В технике чувствительность к динамическому рисунку и агогике (греческое слово – отклонение от прежнего темпа) – как основа для образования тембра – занимает решающее по значению место и таким образом, техника в действительности может быть лишь функцией музыкальных мыслей. Возможно, что именно эта противоречивость причина тому, что только великие композиторы писали этюды, способствующие развитию техники во всех отношениях. Только талантливые специалисты были способны к созданию этюдов, в которых техническая цель вдохновляла на музыкальные мысли, которые могут быть в совершенстве выражены заданной технической формулой.

Что же получается в тех случаях, когда музыкальная мысль, техническая формула не образуют органического единства, иначе говоря, когда этюд пуст, бессодержательен? Играть такие этюды опасно, ибо если техническая формула ничего не выражает, инструменталист работает лишь механически, перебирает пальцами.

К сожалению, значительная часть этюдной литературы состоит из слабого по музыкальному содержанию материала. На это можно услышать возражение: хорошо, если этюд преследует исключительно технические цели и его играют без какой-либо особой выразительности, стремясь, в первую очередь, к равномерности. Но ведь ровной игры нельзя достигнуть равнодушными, механически однообразными движениями.

Развитие быстроты, подвижности пальцев достигается и независимо от игры этюдов. Механическая игра этюдов, не имеющих музыкального выражения, не способствует развитию техники, а скорее вредит ей. К тому же, при внимательном исследовании обнаруживается, что при механической игре этюдов инструменталист пренебрегает главнейшим элементом: выявлением содержания этюда.

Основной существенной чертой этюдов является как можно частое повторение разучиваемой технической формулы. Но эта черта таит в себе опасность. Лишь талантливый композитор в состоянии разрешить проблему постоянного повторения одной и той же технической формулы таким образом, чтобы это не отразилось ни на выразительности, ни на форме. Вместе с тем, для определения той границы, в пределах которой возможно постоянное повторение правильными техническими средствами одной формулы, автору этюдов нужно быть хорошим инструменталистом.

Имеется большое количество концертных этюдов, созданных крупными композиторами, специалистами, хорошо знающими специфику данного инструмента: это

концертные этюды Ф.Листа, Ф.Шопена, С.Рахманинова, А.Скрябина, А.Гедике, Л.Книппера, И.Комаровского, А.Знелла, В.Щелокова, Ю.Янкелевича, А.Шлимана и т. д., где с развитием техники развиваются и художественные стороны инструменталиста.

Как ни странно, определенное число специалистов считают, что технику можно приобрести, играя произведения, предназначенные для слушания, и лишь эту, уже имеющуюся технику можно развивать дальше при помощи этюдов, отвечающих всем нормам и требованиям, профессионально написанным со стороны лучших специалистов. Мы считаем, что если такая теория применима для некоторых феноменов, то ее обобщать нельзя.

Систематическое прохождение качественных этюдов необходимо для успешного учащегося. Выбор этюдов должен подчиняться определенной цели. При этом надо выбрать те этюды, которые на каждом этапе развития соответствовали бы музыкально-техническим задачам студента, что и позволит быстрее достигнуть намеченной цели.

Чтобы извлечь из этюдов максимальную пользу, важно обратить внимание не только на технические задачи, но и на более тщательную отделку музыкального произведения. Надо помнить, что работа над хорошим качеством звучания, над фразировкой даже самых, казалось бы, элементарных технических фигур способствует успешному преодолению технических трудностей. Учащийся должен проходить столько этюдов и упражнений, сколько необходимо, чтобы без особых усилий преодолеть трудности художественных произведений.

Если мы говорим о том, что этюд или упражнение имеют цель, то эта цель должна быть доведена до сознания учащегося. Это сориентирует его и поможет в работе.

На практике мы сплошь и рядом сталкиваемся с фактами неумения работать над этюдами. Учащийся,

ничего не понимая, проигрывает этюд до конца много раз, приходит на урок с невыученным заданием, и естественно, время затрачено попусту.

Приступая к работе над этюдом, после общего ознакомления, необходимо установить трудные места и работать над ними в медленном темпе, применяя различные штрихи и ритмические усложнения. Например, играть пунктирным ритмом, темп наращивать постепенно, по мере усвоения технически трудных мест, разнообразную динамику применять в зависимости от возможности учащегося, причем динамику в процессе работы можно и несколько утрировать. Важно, чтобы учащийся при работе над трудными пассажами осмысливал, осознавал их ладо-гармоническую и ритмическую структуру и лишь потом приступил к поиску средств для их успешного воспроизведения. Очень хорошо задавать на дом этюды по аналогии с пройденными в классе, а также выучивать наизусть отдельные, наиболее трудные из них.

Подбирать этюды необходимо не по шаблону, а с учетом индивидуальных особенностей учащихся, а также с учетом перспектив развития их слабых сторон. Здесь нужна осмысленная работа. Важно, чтобы этюды и упражнения прорабатывались с учетом двойной пользы – технической и музыкальной, постараться раскрыть в каждом, даже слабом этюде, художественные и музыкальные стороны. Этюд не требует многократных проигрываний, в результате которых можно по-настоящему преодолеть все его трудности и главное – приобрести необходимую выдержку, научиться бороться с возникающим мышечным напряженем. Сознательная, умная тренировка здесь также необходима, как в спорте.

Во время работы над этюдом с длительным непрерывным движением учащийся должен знать, что при появлении усталости в руках ни в коем случае не следует продолжать игру через силу. И не только потому, что это

может привести к болезни рук. Надо убедить учащегося в том, что такая игра бессмысленна и даже вредна для преодоления нерационально протекающего движения и таким образом идет по пути регресса, а не совершенствования своего исполнения. Поэтому, когда исполнитель чувствует, что руки начинают уставать, ему следует или остановиться, или – часто это целесообразнее – продолжать играть тише или замедлить темп (1.).

Можно дать некоторые советы для предотвращения усталости: не переходить к быстрому темпу, пока руки не привыкли к исполнению фигурации в умеренном темпе; соблюдать постепенность в переходе к более быстрым темпам. К изучению данного этюда учащийся должен подойти настолько подвижным, чтобы свободно сыграть в быстром темпе каждое звено фигурации.

В этюдах, как самой полезной форме упражнений для подготовки учащихся, следует учесть следующее. При составлении учебного плана студентов, полезно включать этюды разного профиля для работы над многими аспектами техники в течение года. Так, например для развития быстрого *staccato* и координации языка и пальцев у гобоистов, очень полезны этюды Л.Берти (24 каприччио).

Allegro



В программу студента, преодолевшего указанную техническую трудность, можно включить концерт Д.Чимарозы C-dur, не опасаясь за преодоление технически трудной быстрой 2-й части. Или для гобоистов представляет большую трудность игра широких интервалов и

скаков в быстром темпе. Между тем, такие музыкальные обороты часто встречаются в концертном и оркестровом репертуаре. Эта трудность может быть преодолена, например, включением в учебную программу этюдов К.Шимана (7 этюдов).

Трубачам для исполнения двойного *staccato*, скаков и других технических трудностей очень полезны этюды Галле, В.Брандта, упражнения Ж.Арбана и др.

У учащихся–пианистов, например, характерно напряжение рук, вплоть до судорожного скрючивания пальцев при игре партий с плавным переходом от партии левой руки к правой. Например,

Педагог при этом должен следить за плавностью перехода от левой руки в правую. Можно задать упражнение: исполнить пассаж 1-го такта предписанными пальцами с различных ступеней гаммы в одной – двух тональностях, например С – dur, G – dur. Необходимо небольшое “объединяющее” движение руки и активность каждого пальца (2).

Вышеприведенные примеры являются лишь мелкими деталями в неограниченном арсенале технических трудностей, с которыми встречается исполнитель.

Подбор этюдной литературы следует производить для общей технической подготовки и, при необходимости, для разрешения частной задачи: преодоления конкретной определенной технической фигурации. Последнее может помочь, как выше показано, добиться совершенства в исполнении художественных произведений. Рамки этюдной литературы расширяются за счет многих сонатных произведений, которые являются настоящим сокровищем. Например, сонаты А.Скарлатти, А.Вивальди, Лойэ, Л.Платти, И.Баха, Г.Генделя могут способствовать развитию орнаментационной техники в большей степени, чем любой этюд.

В целом, и это естественно, любой педагог не может фетишизировать этюд как форму упражнений и должен правильно сочетать все существующие формы упражнений, включая и гимнастику пальцев, и дыхательные упражнения для гармоничного совершенствования технического мастерства. Надо указать также, что на протяжении всего периода исполнительской деятельности любого музыканта должен быть сохранен комплекс правильно выбранных упражнений, включая этюды.

В заключение считаем необходимым отметить, что композиторы все еще в долгую перед исполнителями-духовиками в деле создания этюдной литературы. Что касается методических пособий по игре на духовых инструментах, то при наличии сотен пособий для пианистов и струнников, имеющаяся литература для духовых инструментов относительно бедна. Почти нет пособий в отдельности для гобоя, кларнета, флейты и др., что создает для преподавателей школ, училищ и вузов определенные трудности.

Примечания:

1. Федотов А., Методика обучения игре на духовых инструментах., М., 1975.
2. Шультияпов О., Техническое развитие музыканта-исполнителя., Л., 1973.

**ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ
ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՄԲՈՆ**

**КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Գրիգորյան Յրաչ Շմավոնի

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ 18-19-ՐԴ ԴԱՐԵՐԻ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՍՏԵՂՋԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

18-րդ դարի կատարողական արվեստում մեծ տեղ էին գրավում ջութակի Սոնատներն ու Կոնցերտները, որոնց հիմնադիրներն էին Արքանցելո Կորելլին և Անտոնին Վիվալդին: Ահա, այդ Կոնցերտների և Սոնատների հետ մեկտեղ կոմպոզիտորները նմանատիպ ստեղծագործություններ էին գրում նաև փողային գործիքների համար:

Կոմպոզիտոր, դիրիժոր, երգեհոնահար, ջութակահար, կոնցերտի ժանրի հիմնադիր Անտոնին Վիվալդին (1678-1741թ.) ապրել է Վենետիկում, իրև երգեհոնահար ծառայել Եկեղեցում. նրա ստեղծագործությունները լայն տարածում և ճանաչում ունեին ժամանակի երաժշտների շրջանում, մասնավորապես լարայինների և նվազախմբային գործիքների համար գրած գործերը: Դասավանդել է տեղի Ospedale De la Pietà կոնսերվատորիայում, որի փողային գործիքների բաժինը, լարայինների հետ մեկտեղ, համարվել է Վենետիկի չորս կոնսերվատորիաներից լավագույնը: Ստեղծել է փողային տարրեր գործիքների եռամաս կոնցերտներ, որոնք նորություն էին իրենց ձևով: Կոմպոզիտորի այս ժանրի երկերի առաջին մասը զարգանում է ավանդական սոնատային ձևով, ունդոյի տարրերակով: Երկրորդ մասը՝ քնարական բնույթի է, իսկ երրորդը՝ աշխատյժ, փայլուն ֆինալ:

Գրել է ֆլեյտայի 20 կոնցերտ, 11 կոնցերտ՝ հոբոյի, 38 կոնցերտ՝ ֆագոտի և մեկ կոնցերտ գալարափողի համար: Կոնցերտներն իրենց ծավալով փոքր են՝ 7,8,12 րոպե տևողությամբ: Աշաջին անգամ բոլոր փողային գործիքների համար օգտագործվում է մեղմոց (sord): Վիվալդին գրել է ծրագրային կոնցերտներ, որոնք կազմել են հետագա ծրագրային սիմֆոնիաների հիմքը: Գրել է նաև կոնցերտների շարք «Գիշեր» խորագոռով՝ ֆլեյտայի, հոբոյի և ֆագոտի համար: Հատկապես հայտնի են ֆլեյտայի՝ Դո մաժոր և դո մինոր, հոբոյի՝ լա մինոր և Դո մաժոր, ֆագոտի՝ Ֆա մաժոր և ռե մինոր կոնցերտները: Վիվալդին գրել է բազմաթիվ անսամբլներ՝ փողային գործիքների տարրեր կազմերի համար:

Նրա ստեղծագործական ժառանգությունը բարձր է գնահատել Յ.Ս.Բախը:

Յ.Ս.Բախի (1685-1750թ.) բացի հանրահայտ ստեղծագործություններից, մեծ արժեք ունեն նաև փողային գործիքների համար նրա գրած գործերը: Քյոլնում լսելով հայտնի ֆլեյտահար Յոհան Կվանցին (1697-1773), հիմնալով նրա կատարողական արվեստով, ի պատիվ նրա գրել է ֆլեյտայի 6 Սոնատ: Դրանցից 3-ը ֆլեյտայի և չեմբալոյի համար (չեմբալոյի նվազարաժինը գրել է հեղինակը), մյուս երեք Սոնատը թվային բասով: Գրել է նաև ֆլեյտայի լա մինոր Սոնատը (մենանվագ): Մեծ տեղ է տվել փողային գործիքներին իր օրատորիհաններում և մեսսաներում: Գրել է նաև 5 սյուիտ, լարային և փողային (խառը) գործիքների համար: Ֆլեյտայի, 2 ջութակի, ալտի և բասի համար՝ սի մինոր Սյուիտը աննահայտնիներից է: Բրանդենբրուրգյան հայտնի 6 Կոնցերտներից 4-ի մեջ փողային գործիքներն ունեն մենանվագ մեջ նվազարաժիններ: 1-ին Կոնցերտում 3 գալարափող, 2 հորոյ, 1 ֆագոտ, լարայիններ, 2-րդ Կոնցերտում շեփոր, երկայնակի ֆլեյտա և ջութակ, 3-րդ Կոնցերտում 2 ալտ, մենեղոփչմեր, 4-րդ Կոնցերտում 2 երկայնակի ֆլեյտա, ջութակ, 5-րդ Կոնցերտում լայնակի ֆլեյտա, 6-րդ Կոնցերտում լարային կազմ: Այս կոնցերտները յուրահատուկ են մենակատար գործիքների և նվազախմբի միջև երաժշտական նյութի հավասարաչափ բաշխման իմաստով: Բախն իր նվազախմբի լարայինների խումբը միշտ կազմել է 4 գործիքներից (առաջին և երկրորդ ջութակ, ալտ և թավջութակ), իսկ փողային գործիքներն օգտագործել է ըստ ստեղծագործության բնույթի ու պահանջի: Շատ է սիրել հորոյը և անգլիական եղջրափողը, հատուկ նվազարաժիններ գրել այդ գործիքների, նաև ֆագոտի, ալտ և բաս տրոմբոնների և հորոյ դ'Անուրի համար: Բախի ստեղծագործությունները դարեր շարունակ մեծ տեղ են գրավում կատարող երաժշտների ծրագրերում, միջազգային տարբեր մրցույթներում և ուսումնական գործընթացում:

Կոմպոզիտոր, երգեհնահար, ջութակահար և դիրիժոր, Գեորգ Ֆրիդրիխ Յենդելը (1685-1753թ.) յոթ տարեկան հասակում սկսել է նվազել հորոյ, սիրելով այն՝ մեծ տեղ է հատկացրել իր ստեղծագործություններում. ընդհանրապես մեծ է նրա թողած ժառանգությունն, այս բնագավառում: Գրել է 6 սոնատ (4 մասանի) հորոյի և թվային բասի, 6 կոնցերտ, 7 սոնատ ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար (դո և սոլ մինոր), որոնցում օգտագործել է միայն գործիքի միջին ձայնասահմանը՝ 2 օլտավ հնչունաշարով, 6 տրիո սոնատ՝ 2 հորոյի և կլավիրի համար: Ուսումնասիրելով փողային գործիք-

ները, դրանց համար գրել է շատ հարմար, օգտագործելով գործիքի տեսքրային, արտահայտչական և տեխնիկական հնարավորությունները: Նրա Կոնչերտո-գրոսսոն, գրված հոբոյի և նվազագախմբի համար (N6), որտեղ նույնպես մեծ տեղ է տրված փողային գործիքներին, առաջին անգամ կատարվել է 1711թ-ին Անգլիայի թագուհի Աննայի պալատում: Յենդելի նվազախմբի լարային խումբը, ինչպես Բախի մոտ, կազմված է 4 գործիքներից (առաջին և երկրորդ ջութակ, ալտ և թավջութակ), իսկ փողային գործիքներից օգտագործել է ֆլեյտա, հոբոյ, գալարափող և տրոմբոն: Այս գործիքներին նվազախմբում մեծ մասամբ տրվել է նվազակցողի, լարային գործիքներին ձայնակցողի դեր: Տոնակատարությունների ժամանակ նվազախմբի կազմը մեծացվել է և հասցվել մինչև 120-ի:

Բախի և Յենդելի թողած ստեղծագործական մեծ ժառանգությունն այսօր էլ ուսումնասիրփում է, հաճախ կատարվում, ընդ որում ոչ միայն համերգային, այլ կիրավուում է նաև մանկավարժական պրակտիկայում: Ապագա երաժիշտ կատարողների ճշշտ դաստիարակության գործում, նրանց ստեղծագործությունները մեծ ազդեցություն են թողնում:

18-րդ դարի երկրորդ կեսը հայտնի է որպես դասական երաժշտության և սիմֆոնիկ նվազախմբի լրիվ կազմավորման ժամանակաշրջան: 1750 թ-ին Ջայմը գրում է իր «դասական» սիմֆոնիան, որը փաստորեն դարնում է դասական երաժշտության սկիզբ, վերջ դնում թվային բասի դարին: Արևմտա-Եվրոպական կոնցերտային կատարումը ձեռք է բերում լայն մասսայականություն, օպերային արվեստի զարգացման հետ մեկտեղ:

Քրիստոփ Վիլիբալդ Գլուկը (1714-1787թ.) հարստացրել է նվազախմբի հնչողությունը՝ փողային խմբերը կազմելով զույգ գործիքների սկզբունքով 2 կլառնետ, 2 հոբոյ կամ 4 կլառնետ, 4 հոբոյ: Առաջին անգամ օգտագործել է կլառնետը, որպես մենակատար գործիք: Գերմանիայի Մանհայմ քաղաքում կազմվել է այսօրվա սիմֆոնիկ նվազախմբի նախատիպը և այդ ժամանակաշրջանի ամենաուժեղ սիմֆոնիկ նվազախումբը Յան (Յոհան) Ստանիցի (1717-1757թ.) դեկավարությամբ, որին հետո փոխարինել է իր որդին՝ Անտոնին Ստանիցը: Վերջինս դեկավարել է նվազախումբը 1754 թ-ից մինչև 1809թ-ը: Առաջին անգամ այս նվազախմբն է, որ իր կատարողական արվեստում դիմում է կրեչչենդը և դեկրեչչենդը նշաններին (մինչև այդ կատարումը հնչել է կամ ֆորտե կամ պիանո): Գործիքաշեն վարպետները շարունակում են մտածել փողային գործիքների կատարելագործման մա-

սին: 18-րդ դարի Երկրորդ կեսին կատարելագործվում են պղնձ-յա-փողային գործիքները՝ հատկապես շեփորը: 1801թ-ին Ավստ-րիացի շեփորահար և պղնձյափողային գործիքների վարպետ Ան-տոն Վայրինգերը պատեմու է ստացել շեփորի փականներ ստեղ-ծելու համար: Կատարելագործվել է նաև տրոմբոնը, փականնե-րին փոխարինել է կուլիսը և վերջապես 1860թ-ին իբրև կատարե-լագործման արդյունք օպերային երաժշտության մեջ օգտագործ-վում է տուբան, դրանով իսկ ավարտելով նվազախմբում ներգ-րավկած գործիքների կազմավորումը:

Ծանոթագրություն

1. Լևիկ Բ.Վ. Արտասահմանյան երաժշտական գրականություն, պրակ 1, Երևան, «Լույս» 1974:

Գրիգորյան Յրաչ Շմավոնի

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ ՎԻԵՆՆԱԿԱՆ ԴԱՍԱԿԱՆՆԵՐԻ ԵՐԿԵՐՈՒՄ (ՀԱՅՈՆ, ՄՈՑԱՐՏ, ԲԵԹԱՆՈՎԵՆ)

Վիեննական դասական դպրոցը ներկայացնող կոմպոզիտոր ների ժամանակաշրջանը, փողային գործիքների կատարելագործման համար, ծաղկուն շրջանն էր: Դատկապես Յայնը և Մոցարտը մեծ թվով ստեղծագործություններ են գրել փողային գործիքների համար. բարձր գնահատել նրանց կատարողական արվեստը, ուսումնասիրել փողային գործիքները և ստեղծել հիանալի երեր:

Վիեննական դասական դպրոցի ներկայացուցիչները գրել են փայտյա և պրնձյա բոլոր փողային գործիքների համար կոնցերտներ, որոնց նշանակությունը անցյալի և ներկայի համար անգնահատելի է:

Վիեննական դպրոցի ավագ ներկայացուցիչ, ավստրիացի կոմպոզիտոր և կապելմայստեր Ֆրանց Ցողեֆ Յայնը (1732-1809թ.) ստեղծագործական մեծ ժառանգություն է թողել հատկապես գործիքային երաժշտության մեջ (104 սիմֆոնիա, կամերային ստեղծագործություններ, օրատորիա և այլն): Որպես կապելմայստեր երիտասարդ տարիներին աշխատել է կոմս Մաքսիմիլիան Մորցինայի պալատում: Նրա նվազախումբը բաղկացած է եղել 12 երաժշտից, որի համար գրել է դիվերտիսմենտներ, սիմֆոնիաներ: Դա նրա ստեղծագործական գործունեության առաջին շրջանն էր: 30 տարի շարունակ Յայնը աշխատել է իշխան Էստերհազիի դրյակում: Նրա նվազախումբը բաղկացած է եղել 14 երաժշտից՝ 4 ջութակ, ալտ, թավջութակ, կոնտրաբաս, 1 ֆիետա, 2 հորոյ, 2 ֆագոտ և 2 զալարափող, իսկ հետագայում այն մեծացել է և դարձել 25 երաժշտից բաղկացած: Կյանքի վերջին շրջանում Յայնը ծևավորել է 45-50 երաժշտից բաղկացած մեծ սիմֆոնիկ նվազախումբ, զույգ փողային գործիքներով, 4 զալարափողով. չեն եղել միայն տրոնմբոնը և տուբան, կլարոններն օգտագործել է հազվադեպ: Միայն կյանքի վերջին շրջանում որոշ նվազաբաժիններ փոխելով տեղ է հատկացրել նաև կլարոններին: Գրել է կոնցերտներ ֆլեյտայի, հորոյի, շեփորի և 3 կոնցերտ զա-

լարափողի և նվազախմբի համար: Հայտնի են 2 ֆլեյտայի և թավ-ջութակի 4 «Լոնդոնյան տրիոները», Տրիո ֆլեյտայի թավջութակի և դաշնամուրի համար, «Դիվերտիսմենտ» երկու կլառնետի և երկու գալարափողի համար և փողային Կվինստետ՝ ֆլեյտայի, հրոր-յի, կլառնետի, ֆագոտի և գալարափողի համար:

Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտի (1756-1791թ.) ստեղծագոր-ծական ժառանգությունը բոլոր ժամբերում շատ հայտնի է: Մեծ տեղ են գրավում նաև փողային գործիքների համար գրած ստեղ-ծագործությունները: Բացի շեփորից և տրոմբոնից, մյուս բոլոր փողային գործիքների համար Մոցարտը գրել է կոնցերտներ, տարբեր կազմերի համար կամերային ստեղծագործություններ: Ինչպես Հայդնի, այնպես էլ Մոցարտի երկերում նվազախումբը բաղկացած է զույգ փողային գործիքների խմբերից: Սկզբնական շրջանում շատ քիչ է օգտագործել կլառնետը (գրել է նվազարա-ժիններ՝ ենթելով կատարողի հնարավորությունից) և միայն 3-րդ Սինֆոնիայում գրել է առանձին նվազաբաժին: Փողային գործիք-ների համար Մոցարտի գրած կոնցերտները ծավալով մեծ չեն (բացի կլառնետի կոնցերտից) և գրված են դասական հճով: 1774 թ-ից գրել է 2 կոնցերտ ֆագոտի համար (Սի բեմոլ մաժոր), Սո-նատ ֆագոտի և թավջութակի համար, ֆլեյտայի N2 Կոնցերտը 1779թ-ին (Ու մաժոր), որը կատարում են նաև հորոյնվ (Դո մաժո-րում): Գրել է 4 Կոնցերտ և Կոնցերտ-ռոնդո գալարափողի համար: Այս Կոնցերտները գրել է Զալցբուրգյան կապելլայի հայտնի գա-լարափողահար Իգնաց Լայտգերի համար: Մոցարտը գրել է նաև ֆլեյտայի և տավլի նվազախմբի կրկնակի Կոնցերտ՝ (1778, Դո մաժոր), հորոյի Կոնցերտ-սիմֆոնիան, հորոյի, ջութակի, ալտի և թավջութակի Կվարտետը: Գրել է նաև ֆլեյտայի, ջութակի, ալտի և թավջութակի երեք Կվարտետ, հորոյի, կլառնետի, ֆագոտի, գալարափողի և դաշնամուրի Կվինստետ, կլառնետի և լարային կվարտետի Կվինտետ: Վերջին գործիքային կոնցերտը, որը գրել է Մոցարտը, կլառնետի Լա մաժոր Կոնցերտն է, գրված 1791թ-ին՝ նվիրված Վիեննացի կլառնետահար Անտոն Շտանցերին:

Մոցարտի ստեղծած հարուստ գրականությունը փողային գոր-ծիքների համար անգնահատելի է և ընդհանրապես փողային գործիքների նշանակությունն ու զարգացումը 18-րդ դարի դասա-կան երաժշտության մեջ հասցեց բարձրագույն աստիճանի: Դրանք իրենց գեղարվեստական բարձրությամբ կարող են դաս-վել դաշնամուրային և լարային նույնատիպ ստեղծագործություն-ների շարքին:

1789թ-ի ֆրանսիական հեղափոխությունը մեծ դեր խաղաց

Լյուդվիգ Վան Բեթհովենի (1770-1827թ.) ստեղծագործական կյանքում: Յամամարդկային մեծ զաղափարներ արտահայտելու համար գորեղ հնչողության պահանջ էր զգացվում. ահա այդ ժամանակաշրջանում է, որ Վերջնականապես կազմավորվում է սիմֆոնիկ նվագախմբի կազմը, որը կոչվում է մեծ սիմֆոնիկ նվագախումբ: Բեթհովենը գրում է իր հայտնի 9 սիմֆոնիաները, որտեղ փողային գործիքները հանդես են գալիս ոչ թե նվագակցողի, այլ ինքնուրույն նվագաբաժններով: Շատ հաճախ դրանց տրվում է ամբողջ երաժշտության զարգացման ծանրությունն իրենց վրա կրող պատասխանատու և առաջատար գործիքների դեր: Բոննի սիմֆոնիկ նվագախմբի ֆլեյտահար Անտոնին Ռեյխայի հետ հանդիպումը նշանակալից դեր է խաղում փողային գործիքների հարցում, մեծ կոմպոզիտորի ունեցած հետաքրքրությունների խորացման գործում: Նա ոչ միայն ուսումնասիրում, այլև սովորում է նվագել ֆլեյտա, իսկ նվագախմբում նվագում է նաև ալտ:

Բեթհովենը փողային գործիքների համար գրել է բազմաթիվ ստեղծագործություններ, որոնց թվում՝ 2 ֆլեյտայի, 2 հորոյի, 2 կլարոնետի և 2 ֆագոսի Օկտետ, կլարոնետի և ֆագոսի 3 դրւետ, 2 հորոյի և անգլիական եղջրափողի Տրիո, ֆլեյտայի, ֆագոսի և դաշնամուրի Տրիո, ֆլեյտայի, ջութակի և ալտի Սերենադ, ջութակի, ալտի, թափութակի, կոնտրաբասի, կլարոնետի, գալարափողի և ֆագոսի Սեպտետ, դաշնամուրի, հորոյի կլարոնետի, ֆագոսի և զալարափողի Կվինտետ: 1800թ-ին գրել է զալարափողի և դաշնամուրի Սոնատ, որի առաջին կատարողներն են Եղել՝ հեղինակը և չեխ հայտնի զալարափողահար Յոհան Շտիխը (1748-1803թ):

Շտիխը կրել է նաև Զովանի Պոնտե անունը: Նա հյուրախաղերով հանդես է եկել Եվրոպայի տարբեր քաղաքներում, գրել է նաև ձեռնարկ և կոնցերտներ զալարափողի համար: Բեթհովենն իր ստեղծագործություններում փողային գործիքները սկզբնական շրջանում օգտագործել է փոքր դիվերտիսմենտներում, իսկ այնուհետև սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում, որտեղ մեծ տեղ է հատկացրել դրանց:

Ինչպես Յայդնի և Մոցարտի, այնպես էլ Բեթհովենի փողային գործիքների ստեղծագործությունները, լայնորեն օգտագործում են թե՛ կատարողական արվեստում և թե՛ երաժշտական ուսումնական հաստատություններում:

18-րդ դարի երկրորդ և 19-րդ դարի առաջին կեսերին փողային կամերային ժանրում մեծ հետք են թողել մի շարք կոմպոզիտորներ, որոնցից հայտնի են Լեոպոլդ Կոժելուխը, Ֆրանցիշեկ Կրամաները և Անտոնին Ռոզետտին:

Չեխ կոմպոզիտոր Լեռպոլդ Կոմելուխը (1747-1818թ.) ապրել է սկզբում Պրահայում, ապա Վիեննայում: Գրել է օպերաներ, սիմֆոնիաներ: Փողային գործիքների համար գրել է հոբոյի, ֆագոտի և կլարնետի և նվագախմբի 2 կոնցերտ:

Զութակահար, դիրիժոր, կոմպոզիտոր, ծագումով չեխ Ֆրանտիշեկ Կրամարժը, կամ Կրամմեր-Կրամարժը (1759-1831թ.) գրել է սիմֆոնիաներ, կվարտետներ, կվինտետներ: Յորոյի և նվագախմբի 2 կոնցերտ, կլարնետի և նվագախմբի 2 կոնցերտը նրա լավագույն ստեղծագործություններից են: Զեկի և ոճի մեջ նրա երկերը շատ նման են Վիեննական դասականական գործություններին, ձևի և բովանդակության մեջ նրա մոտ նորություն չկա, բայց հոբոյի և կլարնետու կոնցերտները գրված են գեղարվեստական բարձր մակարդակով:

Ավստրիացի կոմպոզիտոր, ծագումով չեխ Յոհան Նեպմուկ Յունմելի (1778-1837թ.) ստեղծագործությունների մեջ մասը նվիրված է դաշնամուրային երաժշտությանը: Փողային գործիքների համար հայտնի են դաշնամուրի, ջութակի, կոնտրաբասի, ֆլեյտայի, կլարնետի և շեփորի նրա «Զինվորական սերտետը» (Դո մաժոր), դաշնամուրի, ֆլեյտայի, հոբոյի, գալարափողի, ալտի, թավջութակի և կոնտրաբասի (Ու մաժոր) Սեպտեմբեր, հոբոյի և դաշնամուրի Ադաչոն և Վարիացիաները: Ֆագոտի Ֆա մաժոր և շեփորի ու նվագախմբի համար Մի բեմոլ մաժոր կոնցերտները:

Չեխ կոմպոզիտոր, դիրիժոր Անտոնիո Ռոգետտի (1736-1809թ.) իսկական ազգանունը Ռյուսլեր է: Բացի օպերաներց ու սիմֆոնիաներից նա գրել է նաև ֆլեյտայի 4 կոնցերտ, հոբոյի կոնցերտ, կլարնետի 4 կոնցերտ, ֆագոտի կոնցերտ, գալարափողի 3 կոնցերտ, 2 գալարափողի 2 կոնցերտ, 2 գալարափողի, ֆլեյտայի և լարային գործիքների սերստետ:

Ծանոթագրություն

1. Էսիկ Բ.Վ., Արտասահմանյան երաժշտական գործականություն, պրակ 5, Երևան, «Լույս», 1984:

ՀԱՍՏՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

Պողպատյան Սոնա Գրիգորի
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս,
մանկ. գիտ. թեկնածու

**ԱՆՁԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ
ԶԵՎԱԿՈՐՍԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑԸ ՈՐՊԵՍ ՄԱՍԿԱՎԱՐԱԾՈՒԹՅԱՆ
ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐ**

Գեղագիտական և գեղարվեստական մշակույթը անձի հոգևոր կերպարի կարևորագույն բաղադրիչն է, որի առկայությունից և զարգացման աստիճանից է պայմանավորված մարդու հոգևոր զարգացվածությունը, նպատակների ու գործողությունների ստեղծագործական ուղղվածությունը, աշխարհի և մարդկանց նկատմանը զգայական վերաբերմունքը: Եթե մարդկությունը գուրկ լիներ գեղագիտական զգացումներից և դրանք վերապետությունը ընդունակությունից, ապա հազիվ թե կարողանար ինքնարտահայտվել այդքան հարուստ և գեղեցիկ «երկրորդ բնության» աշխարհում, այսինքն՝ մշակույթում:

Մարդկության առաջնաթագը կենսագործունեության բոլոր բնագավառներում օրինաչափորեն պայմանավորված է անհատի և հասարակության գեղագիտական զարգացման աստիճանով, գեղեցիկին արձագանքելու, գեղեցկության օրենքներով ստեղծագործելու մարդկային ընդունակությամբ: Լինելով հասարակական գործընթացի լծակ՝ անձի գեղարվեստական և գեղագիտական զարգացման դերն ու նշանակությունն առավել ցայտուն են դրսնորվում և արժեքավորվում անցունային շրջանում, երբ մարդուց պահանջվում է ստեղծագործական ակտիվության շեշտակի ած և հոգևոր բոլոր ուժերի լարում: Կենց այսպիսի պատմական ժամանակաշրջանում է ապրում մեր երկիրը այսօր, և հասարակության գեղագիտական ներուժով պայմանավորված կյանքի կոչվող բարեփոխումների կենսունակությունը: Այս կարևոր հանգամանքը այժմեական հզոր հնչեղություն է հաղորդում անձի գեղագիտական և գեղարվեստական մշակույթի ձևավորման խմելին: Գեղագիտական միջավայրը հետին պլան մղելու այն միտունը, որն ակնհայտորեն նշանակում է մեր իրականության մեջ, պիտի արդյունավետ հակահարված ստանա, քանի որ այն չափանց վտանգավոր է և հղի ծանր հետևանքներով՝ հասարակու-

թյան մշակութային կյանքի աղքատացմամբ, անհատի հոգևոր սնանկացմամբ: Ժամանակակից նորարարների ուշադրության կենտրոնում գտնվող և գուտ նյութական արժեք ունեցող ձեռքբերումներին չի կարելի հասնել հասարակություն հոգևոր կրողուստների գնով: Ավելին, կասկածից վեր է, որ իրականացվող բարեփոխումներում գեղագիտական գործոնի բացակայությունը չափազանց թուլացնում է դրանց ազդեցությունը սոցիալական ոլորտների վրա: Մեր կյանքում հայտնվող նորամուծությունները հարկավոր է անհապաղ ենթարկել անշահախնդիր բարոյա-գեղագիտական փորձաքննության:

Անձի գեղագիտական մշակույթը՝ գեղագիտական գիտելիքների, համոզմունքների, զգացումների, հմտությունների, գործունեության և վարքի նորմերի միասնությունն է: Այս բաղադրիչների յուրօրինակ որակական-քանակական միաձուլումը անձի հոգեկերտվածքում որոշում է գեղագիտական մշակույթի յուրացման աստիճանը մարդու կողմից և միաժամանակ ցույց է տալիս նաև հնարավոր ստեղծագործական ինքնատուրքի չափը: Անձի գեղագիտական մշակույթի կայացումն ու զարգացումը փուլային մի գործնարար է, որն ընթանում է ժողովրդագրական, սոցիալական, սոցիալ-հոգեբանական և այլ գործոնների ազդեցության տակ: Գործում են ինչպես ինքնարերաբար, այնպես էլ նպատակառող-ված բնույթի գիտակցական մեխանիզմներ, որոնք պայմանավորված են շփման միջավայրով, անհատների գործունեության պայմաններով և դրանց գեղագիտական չափորոշչներով (1.): Անձի գեղագիտական և գեղարվեստական մշակույթի ծևավորումն ու զարգացումն իրականացվում են գեղարվեստական և գեղագիտական դաստիարակության միջոցով, որը ներդաշնակում ու զարգացնում է մարդու հոգևոր ընդունակությունները, որոնց առկայությունն անհրաժեշտ է ստեղծագործության տարրեր ոլորտներում: Գեղարվեստական մշակույթը հանդիսանում է անձի վրա նպատակալաց գեղագիտական ազդեցության գլխավոր գործոնը է: Թեև այսօր նկատելի են դարձել մշակութագեղագիտական սպառման մասսայականացումն ու գեղարվեստական տեղեկատվության լայնածավալ տարածումը հեռուստա, ռադիո, տեսահղողակցության միջոցներով, սակայն այս թվայցալ մատչելիությունը չի կարող լուծել գեղագիտական որակյալ դաստիարակության կազմակերպման խնդիրը: Լիովին հիմնավորված է այն պնդումը, որ երիտասարդներն աստիճանաբար ավելի ու ավելի են օտարանում արվեստից ու մշակույթից: Ավելիս է, որ մատուցվող արտադրանքի շատ չնշին մասը միայն կարելի է

«արվեստ» կոչել: Նմանօրինակ «արվեստը» քայլայիշ ազդեցություն է ունենում Երիտասարդության վրա, որոնց մոտ բարոյագեղագիտական բարձր չափանիշները դեռ չեն հասցրել ծևավորվել: Նախընտրությունն արվեստի այդ տեսակների, որտեղ գերիշխում է զգարձանքը, սահմանափակում է նախասիրությունների շրջանակը և հանգեցնում արվեստի մակերեսային ընկալման: Հիմնականում սպառվում են արվեստի, այսպես կոչված, «թերև» ժամրերը. Երաժշտության մեջ՝ Էստրադան, կինոյում՝ մարտաֆիլմերը, «սարսափ» ֆիլմերը, գրականության մեջ՝ սիրային և դետեկտիվ վեպերը: Սպառնան այսպիսի պայմաններում Երիտասարդության գեղագիտական պահանջարկը դրւում չի գալիս կոմերցիոն կետիքի, ննանակումի սահմաններից: Այսօր գեղագիտական և գեղարվեստական դաստիարակությունը հաճախ ընկալվում է որպես ճոխություն, մինչեւ այն հասարակության հոգևոր առաջննորացի կարևոր ու անհրաժեշտ պայմանն է:

Դայտնի է, որ գեղագիտական կրթությունն ու դաստիարակությունը Երկարատև գործընթացներ են, որոնք սկսվում են ընտանիքից, շարունակվում դպրոցում, իսկ այնուհետև՝ ամբողջ կյանքի ընթացքում: Այս շղթայի ամենաարդյունավետ և կառավարելի ժամանակահատվածը դպրոցական տարիներն են, քանզի դպրոցի միջոցով է անցնում յուրաքանչյուր անձ և դպրոցն է պարտավոր ծևավորելու իսկական քաղաքացիներ ապագա առողջ հասարակության համար:

Տարեցտարի ամբողջ աշխարհում ավելի ու ավելի մեծ ուշադրություն է հատկացվում գեղագիտական կրթության և դաստիարակության խնդիրներին: Այդ են վկայում աշխարհի բոլոր Երկրների բարձրագույն կրթության համակարգի մեջ՝ ընդգրկված՝ «Համաշխարհային մշակույթի պատմություն», «Մշակութաբանություն», «Գեղարվեստական մշակութային ժառանգություն» պարտադիր դասընթացները: Դասընթացների դասավանդման անհրաժեշտությունը գիտակցվում է նաև հանրակրթական դպրոցում: Այդ իսկ պատճառով գեղարվեստական մշակույթի դասավանդման մերոդի առաջատար ուղղությունների մշակումը դարձել է չափազանց հրատապ ու կարևոր: Անհապաղ լուծում են պահանջում հետևյալ խնդիրները.

- իմ մեթոդներով հետաքրքրություն արթնացնել սովորողների մեջ գեղարվեստական մշակույթի հանդեպ,

- ծևավորել գեղարվեստական հետաքրքրությունների բավարարման պահանջարկ,

- պայմաններ ստեղծել համաշխարհային գեղարվեստական

մշակույթի մասին պատկերացումների ծևավորման համար,

- գեղարվեստական ստեղծագործությունների տարբեր ժանրերի ու տեսակների հետ հաղորդակցության ունակությունների ծևավորման համար գտնել ամենաարդյունավետ միջոցներ,

- դասընթացի յուրացման ընթացքում բարոյագեղագիտական դիրքորոշումը ծևավորող ուղիների նախանշում,

- դեռահասի մոտ ծևավորել գեղարվեստական ստեղծագործության գնահատման չափանիշներ,

- աշակերտներին մղել զբաղվելու ստեղծագործական ակտիվ գործունեությամբ (2.):

Դասընթացն ինտեգրվող առարկաներից մեկն է, որը որակապես մի նոր աստիճան է բարձրացնում գիտելիքները՝ մարդու և աշխարհի մասին, ստեղծելով վերջիններիս ամբողջական պատկերը:

Համաշխարհային գեղարվեստական մշակույթի ուսուցման ծրագիրը նախատեսում է լայն ինտեգրացիա և պատմության, փիլիսոփայության, գեղագիտության, բարոյականության, արվեստաբանության, սոցիոլոգիայի, սոցիալ-հոգեբանության, մանկավարժության և այլ գիտությունների հետ գեղարվեստական մշակույթի ունեցած սերտ կապերի իմաստավորում՝ համաշխարհային ամբողջ մշակույթի զարգացման համատեքստում: Առարկայի դասավանդումը առավել արդյունավետ կլիմի պատանեկան հասակում, որը համապատասխանում է միջնակարգ դպրոցի 9-10-րդ դասարաններին:

Առարկայի ինտեգրվող բովանդակությունը պահանջում է դասընթացի կազմակերպման վերանայում: Դասի բառասունիհինգ րոպեանոց տևողությունը աշակերտի մոտ առաջացնում է միայն մակերեսային տպավորություններ ու հետաքրքրություններ: Ավելի արդյունավետ են երեք-չորս ժամյա պարապմունքները՝ երկու շաբաթը մեկ, երբ դասի տևողությունը թույլ է տալիս կիրառելու, այսպես կոչված «խորասուզվելու, ընկերմվելու մեթոդիկան»: Նման մոտեցումը հնարավորություն կտա վերացնելու արվեստի մակերեսային ընկալման սովորությունը երիտասարդության մոտ և կփոխի նրա մոտեցումը արվեստին՝ որպես գուտ ժամանցի ու զվարծության տարրի:

Միայն բազմաժամյա պարապմունքների ընթացքում կարելի է ստեղծել յուրահատուկ մինոլորտ, սովորողների մոտ առաջացնել համապատասխան տրամադրություն արվեստի ստեղծագործությունների յուղորինակ գեղարվեստական ընկալման համար, նրանց պատրաստել գեղարվեստական մշակույթի բազմազան

Երևույթների իմաստավորմամբ ընկալման՝ հաճաշխարհային պատմության համատեքստում:

Որպեսզի աշակերտները հաճաշխարհային գեղարվեստական մշակույթն արդյունավետ յուրացնեն՝ ուսուցման պրոցեսը պետք է բաղկացած լինի երեք անհրաժեշտ ու փոխկապակցված օղակներից.

1. լսարանային (պարապմունքները անցկացվում են լսարանում, դասարանում) և արտալսարանային (ցուցահանդեսներում, թանգարաններում) պարապմունքներ,

2. ուսումնական և արտառուսումնական ինքնուրույն գործունեություն,

3. արտառուսումնական գործունեությունը զարգացնող ժամանցի ձևով:

Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ ուսուցչի համար սովորողների ինքնուրույն աշխատանքի կազմակերպումը, գրեթե ամենակարևոր խնդիրն է: Բանն այն է, որ դասաժամերի ցանկացած քանակ չի կարող լիովին ընդգրկել ինտեգրվող առարկայի ամբողջ ծավալը: Ուստի, անհրատեսական է մասնագետների ծգուումը ընդգրկելու դասընթացում ոչ միայն գեղարվեստական մշակույթի կարևոր ուղղությունները, այլև դրանց մանրամասները: Ուսուցչի գործունեության նպատակն այլ է՝ սովորեցնել ինքնուրույն ընկալել և գնահատել գեղարվեստական մշակույթի երևույթները:

Պետք է նշել, որ ոչ ուսուցչի գրեթե կատարյալ իրազեկությունը գեղարվեստական մշակույթի խնդիրներին, ոչ էլ սերը արվեստի հանդեպ, չեն ենթարկում դրանց գուտ մեխանիկական փոխանցումն ու յուրացումը: Սովորողները պետք է ինքնուրույն ընկալեն, գնահատեն, իմաստավորեն արվեստը, գտնեն գեղարվեստական երևույթների միջև գոյություն ունեցող կապերը: Այդ դեպքում գեղարվեստական մշակույթի հիմունքների յուրացումն արդյունավետ կլինի: Յուշարձանների քանակը, կամ հսկայածավալ տարաբնույթ նյութի ընդգրկումը չէ, որ պիտի դառնան առարկայի ուսումնասիրնան իմաստը, այլ սովորողների կողմից գեղարվեստական արժեքների յուրացումը, որի հիմքում երևույթների համընդիանուր փոխկապակցվածության գիտակցումն է: Աշխատանքի ընթացքում անհրաժեշտ է ոչ միայն զարգացնել սովորողների պատրաստականությունն ու արվեստն ընկալելու կարողությունը, այլև նպաստել մասնակիցների պասսիվ դիրքորոշումն ակտիվիվ վերափոխելու: Աշակերտի ակտիվությունը վկայում է հետաքրքրության առկայության, առաջարրանքը կատարելու պատրաստականության մասին, որոնք էլ գեղարվեստական մշա-

կույրի յուրացման հետևանքն են: Առանց սովորողի հետ ունեցած փոխադարձ կապի՝ անհնար է պատկերացում կազմել լսարանի արձագանքի առկայության մասին:

Սովորողների բազմակողմանի և ինքնուրույն ամբողջ գործունեությունը հիմնված է փոխադարձ շիման վրա: Առաջադրանքների բովանդակության ձևակերպումը թույլ է տալիս այդ գործունեությունը կազմակերպելու սովորողների փոքր խմբերում, որոնք կազմվում են գործընկերների ընտրության հիման վրա: Դենց այդ փոքր խմբերում էլ կազմակերպվում է ինքնուրույն ուսումնական աշխատանքի հիմնական մասը:

Ինքնուրույն գործունեության նման ծևն ունի իր առանձնահատկությունները: Զարգացնող ժամանցի ձևով սովորողների արտառուսումնական ինքնուրույն գործունեությունը, նույնպես անհրաժեշտ օղակ է համաշխարհային գեղարվեստական մշակույրի հիմունքների ուսուցման գործընթացում: Այդ յուրօրինակ գործունեությունը չպետք է վիրայի դասավանդողի ուշադրությունից, քանի որ, որպես օրենք, հենց այս ասպարեզում են սովորողները ձեռք բերում գեղարվեստաստեղծագործական գործունեության ինքնուրույն փորձ, առանց որի գեղարվեստական մշակույթի յուրացումը թերի է: Զափազանց կարևոր է սովորողների գեղարվեստաստեղծագործական և գեղագիտական գործունեության այդ փորձը ձեռք բերվի ամենատարբեր ոլորտներում՝ գրական (գրեն բանաստեղծություններ, պատմվածքներ), կերպարվեստի (նկարնեն, քանդակնեն, կազմակերպեն ցուցահանդեսներ), երաժշտական (երաժշտություն հորինեն, նվագեն որևէ երաժշտական գործիք, կազմակերպեն երաժշտական երեկոներ), քատերական, պարային և այլն (3):

Սովորողների արտառուսումնական ինքնուրույն գործունեությունը՝ դասընթացի ուսումնամասին ընթացքում պետք է ընկալվի ուսուցչի կողմից, որպես ուսուցման գործընթացի ինքնուրույն օղակ: Ուստի աշակերտներին կարելի է տրամադրել ստեղծագործական ազատ մեկ օր:

Նման օրերի կազմակերպիչները պետք է պարտադիր գիտակցեն, որ աշակերտներին տրվում է գործունեության ձևերի և տեսսակների ազատ ընտրության հնարավորություն, որպեսզի նրանք ինքնուրույն զբաղվեն գեղարվեստական և գեղագիտական ինքնադաստիհարակությամբ, աշխատեն զրադարանում, ցուցահանդեսներ, քատրոններ այցելեն, մասնակցեն էքսկուրսիաների: Իհարկե, հարկավոր է աշակերտներին օգնել ստեղծագործական օրերը կազմակերպելու գործում, այլապես դրանք կարող են վե-

րածվել սովորական հանգստյան օրերի, սակայն ընտրության, ինքնուրույն որոշումներ կայացնելու իրավունքը անհրաժեշտ է թողնել սովորողին: Դասավանդվող առարկայի յուրօրինակությունը, գեղարվեստական մշակույթի և մարդկանց գործունեության բարդ աշխարհը՝ համաշխարհային պատմության համատեքստում, ուսուցման ոչ ավանդական ձևեր ու մեթոդներ է ենթադրում:

Եթե ակտիվ, գործունյա անձնավորության անտեսումը դասավանդվող այլ ուսումնական առարկաներում սահմանափակում է միայն ուսուցման հնարավորությունները, ապա գեղարվեստական մշակույթի բնագավառում նման անտեսումը հանգեցնում է գիտելիքների անհավաստիությանը և անիմաստությանը: Մեռած են արվեստի մասին այն գիտելիքները, որոնք չեն կազմում անձի արժեքային համակարգի մի մասը: Այդ իսկ պատճառով՝ սովորողների ինքնուրույն ակտիվ գործունեության կազմակերպումը, երբ յուրաքանչյուրին տրվում է ընտրության և սեփական արժեքային համակարգ ունենալու հնարավորություն, հանդիսանում գեղարվեստական մշակույթի աշխարհին հաղորդակցվելու միակ իրական ուղին:

Ուսուցման ընթացքում հնարավոր չէ հաշվի չառնել սովորողների նախասիրությունները գեղարվեստական գործունեության այս կամ այն ձևը ընտրելիս, քանի որ գեղարվեստական մշակույթի հիմունքների ուսումնասիրությունը ենթադրում է գեղարվեստական գործունեության տարբեր ձևերի ընտրություն՝ ըստ նախասիրությունների: Նախասիրություն ասելով՝ նկատի ունենք ոչ միայն բնածին տվյալները, ընդունակությունները, օժտվածությունը, այլև՝ հնտությունները, ունակությունները, վարպետությունը, ինքնուրույնության աստիճանը: Որպեսզի ապահովվի ուսուցման բարձր արդյունավետությունը՝ մենք պետք է հաշվի առնենք յուրաքանչյուրի առանձնահատկությունները, հիմնվելով անհատականացման սկզբունքի վրա, սակայն, իհարկե, անհնար է ուսումնական գործընթացն անվերջ հարմարեցնել յուրաքանչյուրի անհատական առանձնահատկություններին:

Խնդրի լուծումը կարելի է գտնել աշակերտներին իրավունք տալով ընտրելու գործունեության այն տեսակները, ձևերը և միջոցները, որոնք առավելագույնս համապատասխանում են նրանց անհատականությանը: Այս դեպքում ուսուցչի համար կարելոր խնդիր է՝ աշակերտների աստիճանական և նտածված ներգրավումը գործունեության այն տեսակների, ձևերի և ոլորտների մեջ, որոնք նրանց ծանոթացնում են գեղարվեստագեղագի-

տական գործունեության՝ դեռևս ոչ այնքան հայտնի և յուրացված տեսակների հետ:

Սակայն գեղարվեստական մշակույթի հիմունքների ծևավորումը չի կարելի դիտել լոկ որպես առանձին աշակերտի սեփական աշխատանք: Հայտնի է, որ յուրաքանչյուր տեղեկատվության (մանավանդ գեղարվեստական) ընկալումն ու յուրացումը կրում է ընտրական բնույթ, որը պայմանավորված է ինչպես աշակերտի անձնական հատկություններով, այնպես էլ ամենամոտ շրջապատի ազդեցությամբ:

Ուսուցման պրոցեսում պակաս կարևոր չեն նաև սովորողների փոխադարձ շփումը և այդ շիման կազմակերպումն ու կարգավորումը դասերի ընթացքում: Կարելի է կազմակերպել շիման այնպիսի ծևեր, որ գեղարվեստական և գեղագիտական փորձի փոխանցման մեխանիզմը գործի ոչ միայն ուսուցչից դեպի աշակերտ ուղղությամբ, այլ մի աշակերտից փոխանցվի մյուսին: Շիման այդ տարրերակը գործնականում կազմակերպվում է շնորհիվ աշակերտներին տրվող որոշակի առաջադրանքի, որը կատարելու համար նրանք կարող են ինքնուրույն ընտրել գործնկերների՝ առաջնորդվելով փոխադարձ համակրանքով և ընկերների գործնական ու ստեղծագործական հատկություններով: Ընկերների շրջապատում բարձր գնահատականի արժանանալը, հեղինակություն վայելելը նպաստում է անձի ինքնահաստատմանը և ինքնահարգանքի աճին, սա էլ իր հերթին նպաստում է պատահական իրավիճակային հետաքրքրության փոխակերպմանը գեղագիտական պահանջարկի: Արվեստին հաղորդակից լինելուն կարող են նպաստել նաև այլ գործններ, օրինակ՝ խմբի կամ հեղինակավոր անձնավորության աչքում բարձր կարգավիճակ ձեռք բերելու ձգուումը:

Աշակերտին կարելի է մղել ակտիվ մասնակցելու ուսուցման գործնքացին մի քանի եղանակով, որոնցից առանձնանում են երկուս՝ հետաքրքրություն առաջանել դասի բովանդակությանը նկատմամբ և հետաքրքիր ձևով մասուցել այդ բովանդակությունը: Կատարյալ, ամենաարդյունավետ տարբերակն է՝ երկուսի համակցումը:

Այսպիսով՝ ուսուցման գործնքացի կառավարման ամենաարդյունավետ համակարգն է՝ աշակերտների բազմակողմանի շիման կազմակերպման և փուլային գործունեության մի մեթոդը, որն իր սկզբնական փուլում ընտրում է գեղարվեստական ստեղծագործությունների այնպիսի տեսակներ, որոնց յուրացումը հնարավորություն կտա յուրաքանչյուր անհատին առավել լիար-

Ժեք արտահայտելու իր ընդունակությունները և սեփական վերաբերնունքը՝ ուսումնասիրվող առարկայի նկատմամբ:

Ծանոթությունն արվեստի ստեղծագործություններին և գեղարվեստական մշակույթի երևույթների ճամաչումը որոշակի համակարգում, մշակութային նյութի ինքնուրույն ինաստավորման հմտություններին տիրապետելը, գեղարվեստական և գեղագիտական գործունեության մեկ կամ մի քանի ծևերում ինքնուրույն ստեղծագործելը՝ գեղարվեստական մշակույթի հիմունքների յուրացման անհրաժեշտ բաղադրիչներն են: Միայն վերը նշված բոլոր բաղադրիչների փոխազդեցությունն ու համագործակցությունը կարող են հիմք ստեղծել համաշխարհային գեղարվեստական մշակույթը ներկայացնող՝ ինտեգրվող առարկայի լիարժեք և խորը յուրացման համար:

Ծանոթագրություն

- 1. Бессонов Б.Н., Человек. Пути формирования новой личности.** М., 1988.
- 2. Кривцун О.А., Искусство в системе общественных отношений.** М., 1982.
- 3. Кудина Г.Н., Как развивать художественное воспитание у школьников,** М., 1988.

ՄԵՆԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ԱՄՔԻՈՆ

КАФЕДРА СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

Մահյան Աննա Լեռնիդի Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ ԵՐԳԻՉ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

Աստված մարդուն պարզենել է բազմաթիվ ունակություններ, շնորհներ, որոնցից մեկը երաժշտության ընկալումն ու արտաքերումն է: Երաժշտությունը, ըստ Կոմիտասի՝ «գեղարվեստի մի ծյուղ է, որը իին հույնները վերագրում էին իրենց աստվածներին՝ Մուսաներին, որոնց ասում են Սուրբիկա: Երաժշտական բացատրական բառարանն այսպես է մեկնաբանում այս բառի իմաստը. «Արվեստի այդ ծյուղը, զաղափարազեղարվեստական բովանդակությունն արտահայտում է երաժշտական ծայներից մարմնավորված երաժշտական կերպարների միջոցով: Այն հանդիսանում է մտածողության հատուկ ձև, որը իրականանում է երաժշտության մեջ գործածվող ծայների տարբեր բարձրությունների, տևողությունների, հնչերանգների և ուժգության հարաբերակցությամբ» (1. էջ 359):

Ըստ մեծն հայ փիլիսոփա Դավիթ Անհաղթի (V դ.) երաժշտությունը մաքենատիկայի ոլորտին է պատկանում: Այն որպես արվեստ բացահայտել են փոռոգիացիները: «Երաժշտությանը, - նշում է Անհաղթը, - միշտ զուգորդում է իր նյութական կողմը (նվազագարաններ), իսկ ինքը՝ երաժշտությունը աննյութ է և իսկական երաժշտությունը իր իսկ ստեղծման համար կարիք ունի միանալու խոսքի հետ միայն: Քիմնականը երաժշտության մեջ, ըստ Անհաղթի, իր զգացնունքային բնությունն է, «այդտեղ է իր ազդեցության հզոր ուժը»:

Պատմությունը տեղեկացնում է, որ մեր նախնիները հավատացել են բնության հանդեպ երաժշտության ազդեցիկ ուժին: Օրինակ երգել երգեր հատուկ անձրև կանչելու համար: Նաև երաժշտության միջոցով կատարվել են բուժումներ: Այդ ավանդույթները խորապես պահպանվում են ժողովրդի մեջ նույնիսկ մինչև այսօր:

Երաժշտությունն ինչ է երաժշտի համար:

«Երաժշտությինը փիլիսոփայութիւն չէ, որի համար հարկադր են հանճար եւ տաղանդ, այլ մի գեղարուեստ է, մի արուեստ է,

որը կարելի է ձեռք բերել միայն ընդունակութեամբ, որը ձեռք բերելու համար հարկաւոր է ընդունակութիւն ունենալ», գրում է Կոմիտասը (2. էջ 3):

Երաժշտությունը կատարողատեղծագործող երաժշտի համար ոչ միայն մասնագիտություն է ու ապրելակերպ, այն հացի և ջրի նման աշխարհիկ և աղոթքի պես՝ հոգևոր սնունդ է, առանց որի ուղղակի անհնար է պատկերացնել կյանքը: Սա մեկ կողմից: Արվեստագետերաժշտի համար երաժշտությունը տառապանք է և երջանկություն, սրբնթաց վերելք և վայրէջք, հրճվանք և դառը հեկեկանք, անքուն գիշերներ և ստեղծագործական բերկրանք, հերթարային աշխարհ և հետապնդող խառնիճաղանց իրականություն, ի վերջո այն կյանք է, ուրույն աշխարհ, որը միզուցե անհասանելի է ոչ երաժիշտների համար: Օնորե դը Բալզակը գրում է. «Մեծ տաղանդը հիացնում է նրանով, որ նա կարող է լինել նման բոլորին, բայց նրա նման ոչ չի կարող լինել»:

Արվեստագետին հասկանալը և ոյուրին է և ոչ այնքան: Ալեքսանդր Բլոկը գրում է. «Արվեստագետի համար աշխարհը բափանցիկ է, այն երեխայի հայացը ունի, միևնույն ժամանակ այդ հայացքի մեջ կա մեծ մարդու գիտակցություն»:

Արվեստագետն ի վերջո ստվորական մարդ է, սակայն կուռք դառնալու վլուանգը նրան միշտ հետապնդում է: Մարդիկ հաճախ, չհասկանալով, կառուցում են «ոսկե խոյ» և ծնրադիր երկրպագում են:

Զարա Դոլուխանովան ասում է. «Պետք է վախենալ ուռճացած, երկերեսամի հաճոյախոսություններից: Որանք մթագնում և արբեցնում են միտքը քաղցրահունչ բառերով, խանգարում են տարբերակել ներկա իրականությունը»:

Իհարկե երաժշտի և ընդանրապես արվեստագետի համար բարձր գնահատականը ժողովրդի կողմից ընդունված և սիրված լինելու է: Ինչքան հաճելի է, երբ փողոցում քայլելիս հանկարծ մեկը կանգնեցնում և սիրո խոստովանությամբ ջերմացնում է մտորումներից, փնտրությունը և միզուցե հիասքափություններից հոգնած արվեստագետի եռթյունը, ինչպիսի բերկրանք ես ապրում, երբ բեմի վրա կերտած կերպարներդ և նրանց խոր ապրումները ստիպում են դահլիճին ապրել քեզ հետ, հոլգվել քեզ հետ և բուռն ծափահարություններով հայտնել ստացած վառ տպավորությունը:

Շնորհակալ ենք այդ հանդիսատեսին, այն մարդկանց, որոնք գիտեն գնահատել և իրենց սրտում կրել սիրված արվեստագետին և նրա գործը: Հոնորարները գալիս ու անցնում են, բայց այն

առաքելությունը, որով աշխարհ գալիս են ոչ շատերը, մնայուն է և լուրջ, հիմք է ապագա սերունդների ստեղծագործական առաջնորդի համար: Ուզենք թե չուզենք պետք է համաձայնենք Ռ.Շումանի հետ, որն ասում է.«Արվեստը նպատակ չունի հարստություն կուտակելու» (Յ. էջ 127):

Երաժիշտարվեստագետը ինքնամփոփի, նրբազգաց, մարդամոտ և միևնույն ժամանակ մարդկանցից խուսափող մի եակ է: Նրան հեշտ է նեղացնել և երջանկացնել: Նա շատ շուտ դառնում է սիրելի և շուտ էլ՝ ատելի: Ինքնահաստատնան, ինքնամփոփման և ինքնազարգացման անվերջ ճանապարհը բերում է այն եզրահանգման, որ արվեստսագետ-երաժիշտը այդպես էլ մնում է չհասկացված և միայնակ այս աշխարհում: Ի վերջո, ինչ է արվեստագետի կյանքը՝ պայքար, քննական շրջան ինքնահաստատնան համար: Ինչ երջանիկ են այն մարդիկ, որոնց համար արվեստը մասնագիտություն չի, ասում են շատ շատեր:

Բայց ով իմանա, ով է ավելի երջանիկ և ընդհանրապես ինչ է երջանկությունը: Յանրահայտ դաշնակահար Ջերալդ Մուրը գրում է.«Արվեստագետի հաջողության համար պետք է թիրեոնիկի նրբազգացություն և գոմեշի կաշի՝ եթե նա ուզում է ողջ մնալ»:

Նոյն Մուրը գրում է.«Էսկական երաժիշտը՝ իրականում համեստ է, իսկ մնացած իր ինքնավատահությունը հանդիսատեսի համար է: Ինչքան լուրջ և անվերապահորեն նա նվիրվում է իր արվեստին, այնքան հասկանում է թե ինչ նեղ ճանապարհով է ընթանում» (Յ.):

Դայտնի է, որ նյարդային վիճակում, օրվա ծանր բեռը կրելուց հետո, ցանկանում ենք լսել որևէ հանգիստ, գեղեցիկ կատարում, որը կարողանա մեզ հանել այդ ստրեսային վիճակից, որը կտանի մեզ հեռու աշխարհիկ առօրյայից: Իսկ ինչ իրաշքներ է գործում մարդկային ձայնը, այդ իրաշալի, անտեսանելի գործիքը:

Զայնալարերը մարդու օրգանիզմի մի մասն են՝ անտեսանելի և անշոշափելի ձայնարտաբերման գործիք: Այն ենթարկվում է մարդու՝ երգչի, հոգեբանական և ֆիզիկական ինքնակառավարմանը և այդ աշխատանքի համար երգիչը պետք է զինված լինի ոչ միայն երգեցողության գիտելիքներով, այլև մինչև բեմ և բեմում լինելու ժամանակ ստեղծված հոգեբանական փոփոխություններին դիմադրելու փորձառությամբ:

Զայնի ամենօրյա մարզումը անհրաժեշտ է ձայնալարի կայուն և աշխատունակ վիճակը ապահովելու համար: Սակայն ոչ պակաս կարևոր է հոգեբանական մարզանքը: Քրտնաջան աշխա-

տանքը մինչև բեմելը փորձասենյակում դեռ չի նշանակում, որ երգիշը պատրաստ է բեմում լիարժեք ներկայացնելու համերգային ծրագիրը, մանավանդ խոսքը վերաբերում է մենահամերգին, երբ երգիշը գտնվում է մեն մենակ հանդիսատեսի հետ էներգետիկ երկխոսության մեջ: Պետք չի ուսումնասիրել հանդիսատեսին բեմ դուրս գալուն պես: Այնտեղ անպայման կգտնվի անհանգստացնող մի հայացք կամ շարժում, որը կշեղի երգչին ստեղծագործական աշխատանքից և անհանգստություն կհարուցի: Դարկավոր է ստեղծել երկխոսություն, անմիջական վերաբերումունք կատարողի և հանդիսատեսի միջև, չվերաբերվելով նրան որպես առանձին մարդկանց հավաքի, այլ մեկ լիարժեք նարմնի:

Սովորական մարդկային ստրեսը բեմ բարձրացող սկսնակի դեպքում խոչընդոտում է ելույթի լիարժեք ընթացքը, իսկ պրոֆեսիոնալի պարագայում դառնում է ստեղծագործական պրոցեսի անբաժանելի, նույնիսկ երբեմն ցանկալի մեկ մասը: Այն անհրաժեշտ խթան է զգացնունքների տիրապետման և կատարած նախնական աշխատանքի վերհիշման, ուժերի կենտրոնացման, նյարդային համակարգի կայունացման համար: Այն իսկապես ազդանշանի դեր է կատարում: Սակայն ինչ է բեմ բարձրացող երգչի ստրեսը և ինչպես կարելի է դիմադրել այդ իրավիճակին:

Սովորաբար նախահամերգային փորձաշրջանում ամբողջ ուժերը ուղղվում են դեպի ստեղծագործական պրատուններ, որի շնորհիվ մոռանում ենք սպառնացող հոլոգնունքի ու ստրեսսի մասին և ամբողջովին կլանվում ենք գույների և կերպարների ստեղծմամբ: Այդ հրաշալի աշխատանքը շուտով մեզ տանում է դեպի տիեզերք, որտեղ միայն Աստվածային պարզ երաժշտությունն է: Մի քանի օր է մնացել մինչև համերգը, մեզ թվում է որ համարյա ամեն ինչ արված է, անհանգստանալու արիթ չկա: Բայց անկախ մեզանից, երբ մի պահ մտքով հայտնվում ենք արդեն բեմում, հասկանում ենք, որ մենք կատարյալ պատրաստ չենք այդ փորձությանը: Ներ ուղղակի մտովի ես հայտնվել բեմում, բայց արդեն սիլստ տեղից թուզում եմ, շնչառությունն անկայուն է, նյարդային լարվածությունը հանում է հունից և ըստ այդմ փլվում է ստեղծագործության կառուցվածքը, վերանում է ստեղծված կերպարը, ուղղակի մտածում ես մի կերպ անցկացնելու մասին: Եվ ահա համերգի օրը նոտեցել է: Մի կողմից լցված ես անհամբերությամբ, ի վերջո երկար ժամանակ կուտակած ստեղծագործական ամբողջ պաշարը բեմից սիրով արտաբերելու, մյուս կողմից էլ ծայրաստիճան պատասխանատվության զգացումը առաջ է բերում ստրեսս:

Ելույթը սկսվում է ոչ թե անմիջապես, երբ դու արդեն բեմի վրա ես, այլ դեռ կուլիսներում, որտեղ դեռ իրական կյանքն է, դեռ դու ես և քո պայքարում ինքը քեզ հետ. կարծես երկու նարդ մեկի մեջ պայքարում են, թե ով կհաղթի: Մեկն ուզում է պոկել քեզ գետնից, վախ ներշնչել, որի պատճառով մի պահ կորչում է ինքնազգացողությունն ու ինքնատիրապետումը, կարծում ես թե ոչինչ չես արել մինչև այդ պահը, երգերի տեքստերը անհետանում են հիշողությունից, հանկարծ աչքիդ երևում են ոչ այնքան բարի կերպարներ, որոնց համար քո անհաջողությունը միայն ուրախալի լուր կլինի և այլն և այլն, ամեն բան ինչ պետք է, որ ստապալի ելույթը: Եթե հանկարծ այդպիս էլ դրւու գաս թեմ, որը հաճախ է պատահում, ելութի մի մասը և միզուցե ամբողջ ընթացքը անցնում է ստրեսսի և գիտելիքի դժվարագույն պայքարի մեջ: Հաղթանակում է պրոֆեսիոնալիզմը:

Հաճախ հենց դրա շնորհիվ է բարցվում ստրեսսի մեջ գտնվող երգչի «խոհանոցը»: Եվ Աստված մի արասցե, եթե այդ զգացումը փոխանցվի հանդիսատեսին, որը շատ զգոն է և միանգամհյ ընդունում է թեմից եկող լավ և վատ ենթօգտական հոսանքները և այդ ժամանակ նա չի կարող օգնել երգչին իր դրական դաշտով, երգիչն էլ կզգա այդ լարվածությունը, որ ստեղծեց հիմնականում հենց ինքը իր անիմաստ հուզմունքի պատճառով: Սակայն հաճախ հենց այդպիսի ելույթների ժամանակ կարծես զգոնությունդ էլ ավելի է առաջ զալիս և անկախ քեզանից ամեն բան ստացվում է կարծես ավելի լավ, քան սպասում էիր, քանի որ գործում է արդեն իսկ փորձառության շնորհիվ ծենքը բերված հոգերանական և մկանային հիշողությունը: Իհարկե հոգեսոր առումով այնքան էլ հաջող ելույթ չի ստացվում, քանի որ հուզմունքի պատճառով կորցնում ես ստեղծագործական ազատությունն ու անմիջականությունը:

Հուզմունքը, ստրեսսը հաղթահարելու համար յուրաքանչյուր երգիչ ունի իր սեփական միջոցները: Իհարկե կան չհուզվողներ, սակայն ես չեմ հավատում նրանց ստեղծագործական ամկեղծությանը, նրանց արվեստագետ լինելուն, ընդհանրապես:

Յուրաքանչյուր նվիրյալ ունի բարձր պատասխանատվության զգացում և այդ զգացումն է, որ հաճախ դառնում է լարվածության պատճառ: Այս ամենը վերաբերում է հարցի զուտ մասնագիտական կողմին:

Հոգեսոր կողմը պահովելու համար պետք է հիշենք Կոմիտասի խոսքերը. «Երաժշտության նպատակն է հոգին ու սիրտը կապել, մտավոր գործողությանը, կարողությանը սրտի զգացման

հետ միացած արտահայտել, այնպես որ մեր սիրտը մաքրվի, որ նմանվի արձաթի, այսինքն շատ մաքուր լինի»:

Ծանոթագրություն

- 1. Музыкальный энциклопедический словарь., (ред. Т.В.Келдыш)., М.: Советская энциклопедия., 1991.**
- 2. Мур Дж., Певец-аккомпаниатор., Воспоминания, размышления о музыке., М.: Радуга., 1987.**
- 3. Կոմիտաս, Յոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Ե., Յայպետիրատ, 1941:**

**Խաչիկյան Հրանտ Հովհաննեսի
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս**

**ՊԱՌԻՉԱՅԻ ԴԵՐԸ ՖՐԱԶԱՎՈՐՄԱՆ ՄԵՋ
ԿԱՄԵՐԱՅԻ ՎՈԿԱԼ ՍՏԵՂՋԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

Հիմ ժամանակներից կամերային երգեցողությունը ունի իր արտահայտչամիջոցները՝ պայմանավորված սալոնային կատարողականությամբ: Կամերային երաժշտությունը, որը ենթադրում է ունկնդրի և կատարողի նեղ շրջանակ, առավել խորությամբ է ազդում մարդու ներաշխարհի վրա՝ հնարավորություն ընծեռելով խոհափիլխոփայական նտորումների և հոգեբանական ներքափանցումների: Կամերային երգեցողության արվեստը մեկ արտիստի արվեստ է: Ցանկացած կատարման ժամանակ երգիչը հիմնվում է միայն իր սեփական կարողությունների վրա՝ բեմական պահվածք, գիտելիքների պաշար, կյանքի մեջ դիտողականություն, ստեղծագործական երևակայություն: Այս ժամանում հատկապես օրգանական է երաժշտության և պոեզիայի սինթեզը: Կամերային յուրաքանչյուր ստեղծագործություն կարող է վերածվել ժանրային տեսարանի, պոեմի կամ դրամայի:

Կամերային երգեցողությունում կարևոր են նույր արտահայտչականությունը, խոսքային ինտոնացիայի հատակությունը, ստեղծագործության ենթատեքստի բացահայտումը, ինչպես նաև գեղարվեստական կերպարի վերհանումը:

Այս խնդիրների իրականացման համար կարևոր դեր ունեն ֆրազավորումը, արտահայտիչ բառը, դիմամիկան, դիմախաղը, որոնք կազմում են փոխկապակցված անբաժանելի մեկ համակարգ: Այստեղ հատուկ տեղ է գրավում ֆրազավորումը, որ կազմավորվում է ոիթմից, մեսորից (որով պայմանավորված է իմաստային շեշտադրումը), դիմամիկ նրբերանգներից, բառից, պատզաներից, ֆրազի հենակետերից, տրամաբանական շեշտերից, կետադրական նշաններով առանձնացված ֆրազներից (1. էջ 28-44), որոնք կազմում են նախադասություն: Սակայն վերոհիշյալ բոլոր արտահայտչամիջոցների շաբրում հատուկ տեղ է գրավում պատզան իր տեսակներով (2. էջ 101-127):

Ամենատարածված տեսակներից է այն պատզան, որն անջատում է ֆրազները միմյանցից: Դրանք բազմաթիվ են, սակայն բե-

Իենք հետևյալ օրինակները. Կոմիտաս «Խնձկի ծառ» երգերը (օրինակ՝ 1.) և Ն. Ոհմակի-Կորսակով “Роняет лес багряный свой убор” ռումանսը (օրինակ՝ 2.):

Օրինակ՝ 1.

Կայուան
Gaiο
p dolce più piano

Solo

Piano

leggierissimo sostenuto

pp

Սոն
իսըն
զօ - սա - նը
իսըն - արա -
օնը
իսըն - րո - տիկ
արա - սոն
լար,

Կոմիտասի «Խնձկի ծառ» երգը կազմված է երկու նախադասությունից, որոնցից յուրաքանչյուրը համընկնում է ֆրագի սահմանների հետ: Այդ երկու ֆրագները տարանջատված են 8-րդական պառկապով:

Օրինակ՝ 2.

Голос *p*

Голос *p*

Ro - mi - st leo bag - rya - nый свой u - bor, spre - bryat mo -

Bassoon

roza u - il-nuya-shie po - le,

Piano

և այլն:

Ն.Ռիմսկի-Կորսակովի “Роняет лес багряный свой убор” ռոմանսը հարուստ է տարբեր չափերով՝ 7/4, 2/2, 6/4, 4/4, 5/4: Երգաբաժնի մեղեդային գիծը սկսվում է 4-րդ տակտից: Այն իր զարգացումը ստանում է մինչև 5-րդ տակտը, կազմելով մեկ ամրող ջական ֆրազ, և ընդհատվում է 8-րդական պառլայով: Պառլան անջատում է ռոմանսի առաջին ֆրազը երկրորդից:

Մեծ դեր ունեն մեկ ֆրազի բաղադրիչ մաս կազմող պառլաները, որոնք ընդգծում են ոչ միայն պառլային հաջորդող բառը, այլև շատ դեպքերում նպաստում են գեղարվեստական կերպարի ցայտունությանը, զարգացնում են զգայական կողմը և հաճախ ստեղծում երաժշտական ֆրազմերի ներքին մեծ լարվածություն: Այս տեսակի պառլայի օրինակը կարելի է հանդիպել Գ.Յենդելի “Where'er you walk” (օրինակ՝ 3), Ն.Ռիմսկի-Կորսակովի “Пленившись розой соловей” (օրինակ՝ 4), Ս.Ռախմանինովի “Она, как полдень, хороша” (օրինակ՝ 5), Ա.Բորոդինի “Для берегов отчизны дальний” (օրինակ՝ 6) ռոմանսներում:

Օրինակ 3

Գ.Յենդելի ռոմանսում “Where'er you walk” նշված պառլայի տեսակը հանդիպում ենք ռոմանսի 4-րդ տակտում, երգաբաժնի մեկ ամրողջական մեղեդային գծում:

Ն.Ռիմսկի-Կորսակովի “Пленившись розой соловей” ռոմանսի երգաբաժնի մեղեդային գիծը սկսվում է 13-րդ տակտից (օրինակ՝ 4):

Օրինակ 4

vez' и день и ночь по - ет над ней; но ро . за мол . ве . сням

p

pp

Մեկ ամբողջական ֆրագի մաս կազմող պատրակ (քառորդ պատրակ) հանդիպում է ռոմանսի 17-րդ տակտում՝ “**И день и ночь поет над ней**” նախադասությունում՝ շեշտելով և ավելի ծանր դարձնելով “**поет**” բառը: Այս ֆրագը պետք է կատարվի կարծես թե մեկ շնչով, որն էլ ամբողջականացնում է այն:

Օրինակ 5

О - на За - га - доч - ней пол - но - чи.

pp

Ս.Ռախմանինովի “**Она, как полдень, хороша**” ռոմանսում (օրինակ՝ 5) մեկ ամբողջական ֆրագի բաղկացուցիչ հանդիսացող պատրակ հանդիպում է նախադասության 6-րդ տակտում՝ “**Она загадочней полночи**”: Դերսունի առեղջվածայնությունը համեմատելով կեսգիշերվա հետ, իմաստային նշանակությամբ ընդգծում է “**п полночь**” բառը:

Օրինակ 6

cresc.

ру - ки то - бы ста - ре - лись у - дер - жать; том -

cresc.

Ա.Բորոդինի “Для берегов отчизны дальний” ռոմանսում (օրինակ՝ 6) պատվան, որը կազմում է մեկ ամբողջական ֆրագի մի մաս, հանդիպում է 12-րդ (քառորդ) տակտում, “тебя ста-
рались удержать” նախադասությունում, որտեղ ընդգծում է
“удержать” բարի կարևորությանը:

Մեկ այլ պատվայի տեսակ է այն պատվան, որը ֆրագի սկզ-
բում տակտի ուժեղ մասում է և հենակետ է՝ երաժշտական մորի
լրացումով: Սրա օրինակը կարելի է հանդիպել Յա.Մյասկովսկու
“В борьбе с тяжелою судьбою...” (օրինակ՝ 7) ռոմանսում:

Օրինակ՝ 7

The musical score consists of three staves. The top staff is for the piano, showing a bass clef and a key signature of one sharp. The middle staff is for the voice, with a soprano clef. The bottom staff is also for the piano. The music is in common time. A dynamic 'f' is placed over the piano's first measure. In the second measure, there is a piano dynamic 'ff' and a vocal dynamic 'ff'. The lyrics 'Нет!' (No!) appear above the vocal line, and 'ед - на - ли!' (they - did - it!) appear below it. The vocal line has a melodic line with eighth-note patterns. The piano accompaniment includes sustained notes and eighth-note chords. The score ends with a fermata over the piano's final note.

Ունանակի հերոսը պատմում է, թե ինչպես դառն ճակատագրի
հետ պայքարում նա երգում էր իր ցավերի մասին, և եթե այդ ժա-
մանակ սիրած կինը հայտնվեր, գուցե վերջինիս հայտնվելը
կթերևացներ տառապանքները: Սակայն 15-րդ տակտում հերոսը
բացականչում է “**Нет!**”, ապա 8-րդական պատվայից հետո, որն
ընկած է 16-րդ տակտի առաջին շեշտված մասում, շարունակում
է միտքը **“Едва ли!”** բառերով, այսինքն՝ սիրելիի ներկայությունը
դժվար թե փարատեր իր տրտմությունը, թեև վստահ է, որ նրա
կողքին ինքն ավելի կրակու կերպեր՝ **“Но я бы был пламеннее
пел”**.

Չատ մեծ դեր այստեղ ունի “rit” նշանը 8-րդական պատվայի
վերևում: Այն երկարացնում է պատվան, ստեղծելով տպավորու-
թյուն՝ ի խորոց ծնվող մտքի և դրա արտահայտումը բառերով
“Едва ли!”:

Մեկ այլ տեսակ է այն պատվան, որը հանդիս է գալիս որպես
ֆրագի հիմնական տրանսարանական շեշտ: Այս պատվայի օրի-
նակը կարելի է հանդիպել Ս.Ռախմանինովի **“Сон”** (օրինակ՝ 8)
ռոմանսում, որտեղ արտահայտվում են հերոսի երազ դարձած
հիշողությունները հայրենիքի մասին:

Օրինակ՝ 8

Allegretto

Ուստանար 3/4 չափում է: Երգաբաժնի մեղեդային գիծը սկիզբ է առնում 2-րդ տակտից, որի 1-ին ուժեղ մասում ընկած է 8-րդական պառլազան: Շատ կարևոր դեր ունեն 1-ին տակտի երեք վարութաց նոտաները f, es, d դաշնամուրային բաժնի ձախ ձեռքում: Մրանք արդեն հենց սկզբից ստեղծում են վերհուշի տրամադրությունը: Եթե 2-րդ տակտում դաշնամուրային բաժնի ձախ ձեռքը վերադարձնում է արդեն հնչած es-ին, մինչեւ երգաբաժնում պառլազան, ստեղծվում է անցյալին վերադառնալու պատկերը: Երգաբաժնում այդ պառլազայի ժամանակ կարծես թե մեկ ակնթարթում կենդանանում են անցյալի հուշերը, որոնք էլ դրդում են հերոսին արտաքրելու “**И у меня был край родной**” բառերը:

Մեկ այլ պառլազայի տեսակ է այն պառլազան, եթե երգաբաժնի մեղեդային գիծը հնչում է դաշնամուրային բաժնում, իսկ հետո այն շարունակվում է երգաբաժնում: Այս պառլազայի օրինակը կարող ենք հանդիպել Յ.Բրամսի “*Immer leiser wird mein Schlummer*” (օրինակ՝ 9ա, բ) ռումանասում:

Օրինակ՝ 9ա

Op. 105 Nr. 2

Langsam und leise

Օրինակ՝ 9թ

Վերոհիշյալ պաուզայի տեսակը հայտնվում է ռոմանսի 25-րդ տակտում և տևում է մինչև 28-րդ տակտի կեսը, որտեղից էլ սկսվում է երգաբաժնը “Ja, ich werde sterben müssen” նախարարությամբ (օրինակ՝ 9 թ): Պաուզայի ամբողջ տևողության ժամանակ, դաշնամուրային բաժինը, սկսած 25-րդ տակտի աջ ծեռքի նախավերջին ակնորդից (eis-g) կրկնում է այն մեղեդային գիծը, որը արդեն հնչել է երգաբաժնում ռոմանսի 1-3 տակտերում (օրինակ՝ 9 ա): Հետո նույնությամբ կրկնվում է դաշնամուրային բաժինը, որն էլ մուտք է պատրաստում երգաբաժնի համար: Այսպիսով, 1-3 տակտերի երգաբաժնի մեղեդային գիծը, ռոմանսի 25-27 տակտերում փոխարինվում է դաշնամուրային կատարմանը (մինչդեռ երգաբաժնում պաուզա է), որից հետո շխրայված ձևով մեղեդային գիծն անցնում է երգաբաժնին:

Պաուզայի տեսակ է այն, որը մինյանցից անջատում է մեկ ֆրազում միավորված մոտիվները (3. էջ 696): Այս տեսակի պաուզայի օրինակը կարող ենք հանդիպել Գլինկայի “**Сомнение**” ռոմանսում (օրինակ՝ 10):

Օրինակ՝ 10



Մեկ ֆրազում մեղենիմերը միմյանցից անջատող պառլամենտը հանդիպում են “**Надежда надежда мне счастье гадает**” նախադասությունում:

Դարձ է ուշադրություն դարձնել տրամարանական շեշտերի վրա: Բոլոր երեք տակտերում պառլամ ընկած է 2-րդ քառորդում՝ համեմատաբար ուժեղ մասի վրա և առաջացնում է պարտի զգացողություն: Ստեղծագործության այս մասում սույն արտահայտչամիջոցը ստեղծում է հուզմունքի տպավորություն, քանի որ պառլամերի պատճառով հերոսի ծայնը անընդմեջ ընդհատվում է: Անշուշտ երգիչը խստորեն պետք է հետևի կոնպոզիտորի նշումներին, սակայն այս շեշտերը պետք է կատարվեն այնպես, որպեսզի չտուժի երգչական և ընդհանրապես երաժշտական ֆրազի անբողջականությունը:

Այսպիսով, հոդվածում մենք դիտարկեցինք պառլայի հետևյալ տեսակները.

1. տարբեր ֆրազներ միմյանցից անջատող պառլա (օր.՝ 1,
- 2) 2. ֆրազի բաղադրիչ մաս կազմող պառլա (օր.՝ 3, 4, 5, 6)
3. Ֆրազի սկզբում որպես հենակետ հանդիսացող պառլա՝ հետագա իմաստային լրացումով (օր.՝ 7)
4. ֆրազի հիմնական տրամարանական շեշտ հանդիսացող պառլա (օր.՝ 8)
5. պառլա, որի դեպքում մեղեղային գիծը դաշնամուրային բաժնում է, ապա շարունակվում է վոկալ բաժնում (օր.՝ 9)
6. պառլա, որը միմյանցից բաժանում է մեկ ֆրազում ընդգրկված մոտիվները (օր.՝ 10):

Ծանոթագրություն

1. Ն.Վ.Դերոյան «Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն», դասագիրք կոմսերվատորիայի ուսանողների համար Ե.: «Լուս», 1985 թ.;
2. Մազոև Լ., Строение музыкальных произведений., изд. 2., М.: Музыка., 1979.
3. Музыкальная энциклопедия 3 том., гл.ред. Келдыш Ю., М.: Советская энциклопедия., 1976.

**Խ.ԱԲՈՎՅԱՆԻ ԱՆԿԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ՄԱՆԿԱԿԱՐԺԱԿԱՆ ՀԱՍՏԱՏՈՒՄԻ
ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԻ ԱՄՔԻՈՆ**

**АРМПЕДУНИВЕРСИТЕТ ИМ.Х.АБОВЯНА
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КАФЕДРА**

Կարոյան Մարինե Ռաֆիկի

Խ.Աբովյանի անվան ՀՊՀՍ-ի գործիքային
ամբիոնի դասախոս

ԽՄԲԱԳՐՈՒՄՆԵՐԻ ԴԵՐԻ ՓՈՓՈԽՈՒՄԸ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՏՈՒՄ

Այս ուսումնասիրությունը սկիզբ առավ մի պարզ դիտարկումից: Ընդամենը երկու-երեք տասնամյակ առաջ որևէ կոմպոզիտորի ստեղծագործություն նվազացանելի մեջ ընդգրկելիս, ամպատճառ նկատի էր առնվում, թե այդ ստեղծագործության հատկապես ո՞ր խմբագրմանը պետք է առավելություն տալ: Խոսքը կատարումից առաջ տարբեր խմբագրումներ ուսումնասիրելը և առավելագույն ճիշտ եզրակացություններ անելու նաևին էր:

Այս փորձը կիրառեցինք մեր աշխատանքում, միաժամանակ ուսանողներին հորդորելով չահմանափակվել միայն խմբագրի գորառումներով և, ավելին, հաճախ որանց վերաբերվել քննադատաբար:

Տարիներ անց շփվելով բազմաթիվ հայտնի երաժիշտների հետ, եվրոպական տարբեր կոնսերվատորիաներում ներկա գտնվելով նրանց դասերին և անձամբ շփվելով նրանց հետ, մեր առջև բացվեց մեկ այլ պատկեր: Ընդամենը երկու-երեք տասնամյակի ընթացքում համաշխարհային մասշտարով տեղի է ունեցել երաժշտական մտքի այնպիսի մի տեղաշարժ, որի արդյունքում կատարող՝ կոմպոզիտորի ստեղծագործություն ընտրելիս, այլևս կարիք չուներ որևէ «թարգմանչի», ինչպես օրինակ ստեղծագործության խմբագրիր: Այժմ, բազմաթիվ կատարողներ ու մանկավարժներ ոչ միայն իրենք չեն անդրադառնում խմբագրումներին, այլևս՝ նույնիսկ իրենց երիտասարդ գործընկերներին՝ ուսանողներին հորդորում են աշխատել ինքնուրույն և միայն *սրբածություն*:

Երևոյթի խորբային պատճառներն ավելի ընդգծվում են որանց պատճառական զարգացման ընթացքն ուսումնասիրելիս: Այս տեսակետից հետաքրքիր է Յ.Ս.Բախի ստեղծագործության, և, հատկապես «Լավ տեմպերացված կլավիդ»ի օրինակը:

Եթե 1828 թվականին Ֆ.Մենդելսոն-Բարտոլդին «Մատթեոսի կրթեր»-ի բեռլինյան կատարմամբ դրեց մարդկության ամենամեծ հանճարմերից մեկի՝ Յ.Ս.Բախի ստեղծագործության վերածննդի սկիզբը, բոլորը հասկացան, որ 18-րդ դարի սկզբի, և առանձնա-

պես Բախի ստեղծագործության հետ կապերը խախտված են, և որ իրականում ոչ ոք լավ չի պատկերացնում, թե ինչպես պետք է կատարվի այդ երաժշտությունը: Ժամանակի հետ հասարակական պրակտիկայից հեռացնում էին իին երաժշտական ավանդույթները և այն, ինչ նախորդ սերունդներին թվում էր ակնհայտ, հաջորդների համար առաջ էր քաշում կատարողական բազմաթիվ բարդ խնդիրներ:

Դայտնի է, որ ռոմանտիկ դարաշրջանը առանձնանում էր մեղեդու, կոլորիտի, տենքրի, ֆակտուրայի ու հարմոնիայի հանդեպ աճող հետաքրքրությամբ, և այն կետերում, որտեղ Բախի ստեղծագործությունը սահմանակից էր այդ կողմնորոշմանը, այն բնականոն ձևով մտնում էր երաժշտական պրակտիկա: Դակառակ դեպքում այն, այսպես ասած, «հարմարեցվում էր» ընդհանուր ուղղվածությանը (որը իհարկե արվում էր ամենաբարի նկատառումներով, այդ երաժշտությունը ավելի հասկանալի դարձնելու ցանկությամբ): Ուղանատիկները անխոս, խոնարիվում էին Բախի հանճարի առջև՝ ստեղծագործություններ նվիրում նրա հիշատակին (ինչպես օրինակ Ֆ.Լիսատի “B-A-C-H” թեմայով ֆանտազիան) կամ յուրովի շարունակում էին նրա գործը (ինչպես Բեթհովենը՝ իր ստեղծագործական գործունեության ավարտին, կամ Բրամսը, Բրուկները ու Շեգերը):

Դայտնի է նաև, որ սա կատարողական արվեստի ծաղկման հրավառություն էր և, բնականաբար, Բախի ստեղծագործությունը պիտի իր հաղթարշավն անցներ նաև այս բնագավառում: Այս գործնրացն ուներ երկու ուղղվածություն. մի կողմից կոմպոզիտորի ստեղծագործություններից առանձնացվում էին երգեհոնային կամ լարային այն գործերը, որոնք «հարմար ու հասկանալի» էին ժամանակի պահանջներին, և դրանց հիման վրա գրվում էին տպավորիչ տրանսկրիպցիաներ (Լիստ, Տառլիգ, Բուզոնի), մյուս կողմից փորձ էր արվում կատարողական արվեստում ընդգրկել նրա հենց կլավիրային գործերը: Բնականաբար, Բախի սրտեք-ը այս դեպքում ներկայանում էր լրիվ մերկ, որը կարծես պահանջում էր այն “լրացնել” տեմպային, դինամիկ ու շտրիխային նշաններով:

Մոտեցումը նույնն էր. Բախի ստեղծագործությունը մոտեցնել ժամանակի ոճային շեշտադրումներին՝ այսպիսով նպաստելով դրա ավելի սահուն մուտքը կատարողական պրակտիկա, որն ինքնին պատճականորեն փոփոխական մի ոլորտ է, սերտ կապված տվյալ ժամանակի երաժշտական ոճային առանձնահատկությունների հետ:

Այսպես սկսվեց Բախի ստեղծագործությունների խմբագրումը:
Մի փոքր շեղվենք՝ դիմելով «Երաժշտության հանրագիտարանում» «Խմբագրում» բարի բացատրությանը: Կարդում ենք.

«Խմբագրում – (աստ. redactus բարից) – կարգի բերված: Կոմպոզիտորի գրած նոտային տեքստի մեջ կատարել փոփոխություններ ու լրացումներ, որ դյուրին դարձնի նրա օգտագործումը պրակտիկայում»:

Յ.Ս.Բախի «Լավ տեմպերացված կլավիդ»-ի խմբագրան պատմությունը վառ կերպով կրում է ժամանակների փոփոխության, այն «կարգի բերելու» դրոշմը: Յուրաքանչյուր ժամանակահատված իրեն բնորոշ փոփոխություններն ու լրացումներն էր մտցնում ստեղծագործության սրտեք-ի մեջ՝ դրանով իսկ ցույց տալով ժամանակի հիմնական ոճային ամբողջ ներկապնակը:

Դրան նպաստեց երկու հանգամանք.

ա) կոմպոզիտորի բնագիր ձեռագրերում նշումների իսպառ բացակայությունը.

բ) որոշ ձեռագրերի առկայությունը, որոնք նույնիսկ նոտային մակարդակով բավական տարբեր են:

«ԼՏԿ»-ի մասնակի և ամբողջովին խմբագրելու ավելի քան հիսուն փորձերից կանդրադառնանք հատկապես նրանց, որոնք ավելի վառ են արտացոլում տվյալ ժամանակը և ավելի ակնառու դարձնում պատմականորեն փոփոխական կատարողական ավանդույթների և ստեղծագործությունը խմբագրելու ձևերի սերտ կապը:

Ինչպես հայտնի է, առաջինը ամբողջ «ԼՏԿ»-ին՝ որպես մանկավարժական ձեռնարկի, դիմեց Կառլ Չեռնին: Ամբողջ ցիկլը նրա խմբագրմանք առաջին անգամ լույս տեսավ 1837 թ. Լայպցիգում, «Պետերս» հրատարակչությունում:

Անկասկած, ազնիվ մոլումներից դրդված և նպատակ ունենալով երաժշտություն լայն շրջանին ավելի ճանաչելի դարձնել Բախի այս գոհարը, Չեռնին կոմպոզիտորի ստեղծագործությանը մոտեցավ իր ժամանակի սալինային-վիրտուոզային ուղղության տեսանկյունից: Նրա խմբագրած «ԼՏԿ»-ի յուրաքանչյուր համարին նախակցված է տեմպային նշանակում, որը հիմնականում բավական արագ է՝ տուրք տալով ոռմանտիկ ժամանակաշրջանի ոգուն: Չեռնին կցել է նաև մեծ թվով դիմանմիկ նշաններ, նամերային արտիկուլյացիոն շտրիխներ: Կան նաև տեքստային բազմաթիվ անձտություններ:

Այս խմբագրման անկատարությունը վտանգավոր էր նրանով, որ՝ Չեռնին, մեծ հարգանք էր վայելում որպես մանկավարժ, նաև

նշումները արդարացնում էր Բերհովենի դասարանում ստացած իր գիտելիքներով: Սա է պատճառը, որ մինչև 1866թ-ը Չեռնիի խմբագրած «ԼՏԿ»-ը վայելում էր երաժշտական հասարակության անսահման վստահությունը:

Իսկ ի՞նչ կատարվեց 1866-ին: «Բախի ընկերություն»-ը լույս ընծայեց «ԼՏԿ»-ի ևս մեկ հրատարակություն՝ Ֆ.Լիստի աշակերտ Ֆ.Կրոլի խմբագրմամբ:

Սա որակապես այլ մոտեցում էր գլուխազործոցին: Կրոլը ուսումնասիրել էր ոչ միայն բազմաքանակ ձեռագրեր (նշելով դրանց տարբերությունները), այլև այնպիսի առաջնային նշանակության սկզբնաղբյուր, ինչպիսին է Վագներ-Ֆուկմանի ձեռագիրը: Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ սա առաջին խմբագրումն էր, որտեղ, հանգամանորեն ուսումնասիրելով սկզբնաղբյուրները, նպատակային ծևով օգտագործվեց ամենակարևոր նյութը: Խմբագրումը լի է տեքստային մեկնություններով, օգտագործված ձեռագրերին հղումներով (դրանց կարծ բնութագրությամբ) և եզրակացություններով:

Այս հրատարակությամբ «Բախի ընկերություն»-ը հասարակությանը նվիրեց «ԼՏԿ»-ի առաջին տեքստաբանորեն ստուգված խմբագրումնը, որը բավարարում էր թե՛ գեղարվեստական և թե՛ գիտական պահանջները՝ հանդիսանալով միաժամանակ յուրահատուկ մեկնարկային կետ՝ հետագա բոլոր հրատարակությունների համար:

Այս հրատարակությունից հետո 19-րդ դարի երկրորդ կեսի և 20-րդ դարի առաջին կեսի «ԼՏԿ»-ի հրատարակչային պատկերը արմատապես փոխվում է: Մեծ թվով նոր խմբագրումներ են հայտնվում, որոնք կազմում են կատարողական և մանկավարժական մի յուրահատուկ բախիանա:

Այս նոր ժամանակների խմբագրումներից ցանկանում ենք առանձնացնել Ֆ.Բուզոնիի և Բ.Մուջելլինիի աշխատանքները: Բայց նախքան այս խմբագրումների ընդհանուր բնութագրին անցնելը կուգենայինք ընթերցողի ուշադրությունը թևեռնել մի շատ կարևոր հանգամանքին: Դա պատճական այս ժամանակահատվածի առանձնահատկությունն է՝ կապված կատարողական այլևայլ դպրոցների բուռն, որակական զարգացման հետ: Երաժշտական մանկավարժությունը դադարում է լինել միայն ազնվագարմ օրինորդների կրթության մասը: Այն հետզհետեւ ձեռք է բերում ավելի լայն իմաստ և նորաստեղծ երաժշտանոցներում հանդես է գալիս որպես կատարողական նոր սերնդի դաստիարակության հիմնական միջոց: Ի տարբերություն ռոմանտիզմի դարաշրջանի

կատարողների, որոնք դարի ամենահայտնի կոմպոզիտորներն էին, այժմ երևան են գալիս մարդիկ, որոնց ակտիվության աջուրծի բաժինը կազմում է հենց կատարողական գործունեությունը:

Այսպիսով, ի՞նչ նոր շունչ բերեցին նոր խմբագրումները և ինչ-պես դրանք արձագանքեցին ժամանակի նոր պահանջներին:

Եթե Կրոլի խմբագրման ծանրության կենտրոնը տեքստային ոլորտի հարցերի քննարկումն է, ապա Բուզոնին այն տեղափոխում է կատարողական ոլորտ, այսինքն՝ առաջնային է դարձնում տեքստի կատարողական մեկնաբանումը: Բուզոնին տեքստին կցում է ոչ միայն բազմաքանակ կատարողական ցուցումներ և խորհուղմներ, այլև այն ուղեկցում է դրա ընդարձակ մեկնություններով, որոնք արդեն դուրս են գալիս սովորական մեկնաբանությունների շրջանակից և դաշնում մի յուրահատուկ «դաշնամուրային դպրոց»: Այս մեկնաբանությունները Բուզոնիի դաշնամուրային կատարողական սկզբունքների հետևողական շարադրանք են՝ ներկայացնելով նրա վերաբերմունքը դրա տարբեր բաղկացուցիչների վերաբերյալ: Աչքի են ընկնում մանրամասներ, որոնք անվերջ պայքարի մեջ են ժամանակին բնորոշ զգացմունքային, կամ ինչպես Բուզոնին է ասել, «էլեգանտ» կատարումների հետ: Կատարումը չպիտի լինի ձևականորեն նրբացված, այն պիտի գերծ լինի ավելորդ legato-ներից: Նա այն համոզմունքն ուներ, որ դաշնամուրով երկար շնչով մեղեդիներ նվազելը հակասում է գործիքի բնույթին և ընկալվում որպես անբնական մի բան: Դիմամիկայի և ռիթմիկայի հարցերը նույնպես դրվում էին նորովի: Անվերջ րսետ-ներին, «լավ կլրացցած» ritardando-ներին ու «կոլետ» արագացում-դանդաղացումներին դիմելը Բուզոնին համարում էր «վատ ճաշակի ցուցադրություն»: Ինչ վերաբերում է մետրիկային, ապա այն «պիտի լինի շատ ճգրիտ»: Նույն բնույթն ունի դիմամիկայի նկատմամբ նրա վերաբերմունքը: Զակառակ Չեռնիի, Բուզոնին մեծ նասանք առաջարկում է «մեկ ամբողջական պարբերության համար միևնույն ձայնային երանգավորում» սկզբունքը (նրա հայտնի «տերասային դիմամիկան»): Տեխնիկայի հետ կապված Բուզոնիի մտքերը նույն կոմպլեքսային, մեծ կտորներով մտածողության համակարգի մեջ են: Չեռնիի «եռամատ» ապլիկատուրան փոխարինված է «հնգամատով», որը հնարավորություն է ստեղծում երաժշտական պասսաժը դիտել որպես մեծ կտորների մի ամբողջական շարք: Այդ նպատակին են ծառայում նաև ձեռքի արագ փոխադրումը (**перебрасывание**) և ոչ թե առաջին մատի վերադնումը (**перекладывание**), կամ

պասսաժի բաժանումը ձեռքբերի մեջ:

Այսպիսով, «ԼՏԿ»-ի Բուլղոնիի խմբագրումը վառ կերպով ցուցադրում է իր ժամանակի կատարողական արվեստի հիմնական միտումները, որոնք միևնույն ժամանակ թե՛ հենվում են նախորդի վրա և թե՛ մերժում դրանք:

Կուլտենայինք մասամբ անդրադառնալ նաև «ԼՏԿ»-ի Բ.Մուշելինի խմբագրմանը:

Բ.Մուշելինին Ֆ.Բուլղոնիի հայրենակիցն ու համախոհն էր: Նա քաջածանոթ էր վերջինիս խմբագրմանը և հավանաբար հենց այս հանգամանքը սեփական խմբագրում ձեռնարկելու դրդապատճառ դարձավ: Իհարկե նա էլ, Բուլղոնիի նման, հանրես է եկել դրանք ռոմանտիկ ավանդությների կրող, սակայն, ինչ խոսք, ավելի մոտ է 20-րդ դարասկզբի երաժշտական մտածողությանը:

Խմբագրումը լի է բավկական մանրամասն մեկնաբանություններով, դիմամիկ, ազոգիկ, տեմպային և արտիկուլյացիոն նշումներով, ինչպես նաև ապահովութային առաջարկներով:

Այս խմբագրումը հաջողությամբ ընդհանրացրեց 19-րդ դարի վերջի – 20-րդ դարի սկզբի Բախի երաժշտության մեկնաբանումների նվաճումները: Այդ հանգամանքը, ինչպես նաև մանկավարժական տեսանկյունից հարմար լինելու փաստը, նրան երկար կյանք ապահովեցին (օգտագործվում է մինչ օրս):

20-րդ դարի խմբագրումներից կուլտենայինք առանձնացնել հատկապես Բ.Բարտոկինը, որը ներառում է բազմաթիվ հետաքրքրական և արժեքավոր ցուցումներ:

Զուտ նոտային տեքստը ներկայացված է շատ մանրամասն և բազմակողմանի ուսումնասիրությունից հետո միայն: Անդրադարձ է արված կատարողական բոլոր անհրաժեշտ տարրերին – տեմպ, դիմամիկ, պեղալիզացիա... Բուն իմաստին անդրադարձող հստակ ծանոթագրությունները, ֆրազավորմանն ու արտիկուլյացիային վերաբերվող կոնստրուկտիվ դատողությունները որակապես առանձնացնում են «ԼՏԿ»-ի այս խմբագրումը: Շատ հետաքրքրական է նաև որոշ ֆուզաների պարտիտուրային շարադրանքը, որը մեծապես օգնում է մանկավարժական պրակտիկայում: Վերջինիս է ծառայում նաև Բարտոկի նորարարությունը՝ կապված պրելյուդիա (ֆուզաների հաջորդական դասավորության հետ: Սրանք դասավորված են ըստ դժվարության, որն օգնում է մանկավարժին՝ ծիշտ բարդության պրելյուդիա) ֆուզա -ի ընտրության մեջ:

Այժմ նորից կուլտենայինք վերադառնալ մեր առաջնային դիտարկմանը – վերջին տասնամյակներում ավելի ու ավելի շատ

Երաժիշտներ, որպես Յ.Ս.Բախի (և ոչ միայն նրա) ստեղծագործությունների ուսուցման մերոդ են ընտրում միայն կոմպոզիտորի սրբաշխ-ը՝ առանց որևէ խմբագրման միջամտության, լրացումների կամ առաջարկների:

Կատարողը մի անտեսանելի կամրջով մի քանի դար ետ է գնացել և իրեն շատ ավելի մոտ է օգում այդ հանճարների ստեղծագործությանը, քան կոմպոզիտորից ընդամենը երեք քառորդ դար հետո ապրող երաժիշտը: Նա գերադասում է աշխատել հենց իր՝ կոմպոզիտորի հետ երես առ երես, միայն սրբաշխ-ի միջոցով և փորձել հասնել երաժշտության առավելագույն արտահայտչականության այդ «մերկ» երաժշտական տեքստի հետ սեփական աշխատանքի շնորհիվ:

Փորձենք հասկանալ այս երևույթի խորքային պատճառները: Դրանք նույնպես թաքնված են ժամանակի բերած հրամայականների մեջ:

Հանճարների ստեղծագործական ուղիների պրոֆեսիոնալ չափազանց բարձր մակարդակի ուսումնասիրությունները (ինչպիսին են վերջ ներկայացված բոլոր խմբագրումները) արդյունքում հանգեցրել են երաժշտական մտքի աննախադեպ զարգացման, գիտելիքների ահենի կուտակման, ինչը անհատականացման մեր դարաշրջանում հանգեցրել է կատարող-երաժշտի անկախության: Իսկ որպես ինչ է հանդես գալիս անհատականացման դարաշրջանում որևէ ստեղծագործության որևէ խմբագրում: Արդիական երաժիշտ-գիտնական-կատարողի տեսանկյունից այն դիտվում է որպես ստեղծագործական մտքի սահմանափակում մի ուրիշ անհատի կողմից, առավել ևս, որ ոչ բոլոր խմբագրներն են սեփական նշումները ավելացնում այնպես, որ դրանք հստակ բաժանելի լինեն հեղինակի նշումներից: Հաճախ դրանք պարզապես հնարավոր չեն զանազաննել: Արդյունքում բավական դյուրին կարելի է հայտնի մի իրավիճակում, եթե կատարողը հետևելով նշումներին՝ կարծում է, թե դրանք հեղինակի ցանկությունն են, իսկ արդյունքում կատարում է ընդամենը խմբագրի ավելացումները: Ստեղծագործական սահմանափակումների բուռն ժխտումն էլ, որպես արդյունք, բերում է կատարող-կոմպոզիտոր գերադասելի ուղիղ կապին՝ վերջինիս սրբաշխ-ը որպես միակ աղբյուր օգտագործելով միջոցով:

Յ.Ս.Բախի «Լավ տենմակերացված կլավիր»-ի նկատմամբ տարբեր ժամանակներում տարբեր մոտեցումների այս համառոտ նկարագրությունն էլ ապացուցում է, որ մարդկության ստեղծած բոլոր գլուխգործոցները՝ ապրելով դարերի ընթացքում, անկաս-

կած, որպես կանոն բեկվում են ժամանակի պրիզմայի միջով՝ իրենց վրա ընդունելով դրա արտացոլանքները: Եվ որքան ստեղծագործությունը խորն ու նշանակալից է, այնքան ավելի բազմաբնույթ հնարավորություններ է ստեղծում իր մեկնարանման համար՝ ասես յուրովի «հարմարվելով» տվյալ ժամանակի ոգուն ու պահանջներին:

Ծանոթագրություն

1. Бах И.С., “Хорошо темперированный клавир”, ред. Бишофа Г., М.: Госмузиздат, 1963.
2. Бах И.С., “Хорошо темперированный клавир”, ред. Черни К., М. : Госмузиздат., 1956.
3. Бах И.С., “Хорошо темперированный клавир”, ред. Бузони Ф., М. : Госмузиздат., 1941.
4. Бах И.С., “Хорошо темперированный клавир”, ред. Муджеллини Б., М. : Музыка., 1977.
5. Бах И.С., “Хорошо темперированный клавир”, ред. Барток Б., Будапешт, 1977.
6. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха М. : Музыка, 1980.
7. Швейцер А., И. С. Бах, пер. Савелевой К., М., 1934.
8. Швейцер А., И. С. Бах, пер. Друскина К., М., 1964.
9. Мильштейн Я., “Хорошо темперированный клавир” И.С. Баха и особенности его исполнения. М.: Музыка, 1967.
10. Друскин М., Очерки, статьи, заметки., М., 1987.

Summary

This very Educational and Methodical Collection (vol. 4) of the Yerevan State Conservatory after Komitas (YSC) consists of several parts. Each part presents the educational and methodical works of the specialists of a concrete chair at the YSC. The last part is for the works of the specialists from the Armenian State Pedagogical University after Aboyan (ASPU).

The first part that presents the Chair of overall piano at the YSC starts with the article by pedagogue Izabella Kostandyan. It is about the development of some aspects of the piano technique. Pedagogue Anelia Asratyan illuminates the role of internet as an educational subject in musical Universities.

Pedagogue Inga Kazumyan tells about some pedagogical principles of the YSC professor Z.Barseghyan.

Docent Nelli Nazaryan her article dedicates to the problem of motor apparatus in the work with the students of the overall piano course.

Docent Margarita Sargsyan presents two articles. In them she gives a performing analysis about the “Six Moods” by Alexander Harutyunyan (NN 1-3) and (NN 4-6).

Pedagogue Naira Abrahamyan presents two articles. In the first one she gives a comparative analysis of the stylistic peculiarities in the piano creation of F.Chopin and R.Schumann. The second one is dedicated to the feature characters and innovative tendencies in the piano creation of R.Schumann.

The part presenting the works of the specialists of the special piano playing chair starts with the article by docent Irina Hakobyan. She illuminates the role of the polyphonic music by Beethoven in the formation of piano sonatas.

Docent Anzhelica Harutyunyan writes about the style of the rondo a-minor by W.Mozart.

The YSC post graduate student, pedagogue at the YSC branch in Gyumri Anna Tamiroghlyan writes about the preparation of students for the piano performing competitions.

Pedagogue Anna Khachatryan presents Rosalyn Tureck with her performing and teaching principles.

The chair of concertmaster training is presented with the writing by docent Gayane Barseghyan “Creation Long Life and Age”.

The part presenting the chair of chamber ensemble begins with the article of docent Gayane Hovhannisyanyan. It is dedicated to some aspects of chamber ensemble teaching methods.

Pedagogue Kristine Iscandaryan tells about some performing observations concerning to the piano trio by P.Tchaikovsky.

Pedagogue Anahit Lavchyan writes about accents in music performing.

The part presenting the chair of performing and pedagogical practice starts with the article by docent Shushanik Babayan. It illuminates the free forms of Baroque epoch and their role in the formation of young pianists' philosophical way of thinking.

Pedagogue Zhanna Baghramyan writes about self training as one of the methods to overcome the agitation on the stage.

Pedagogue Larisa Darbinyan presents two articles. The first one illuminates how to teach playing inventions, preludes and fugues by J.Bach. The second one is dedicated to some aspects of interpretation of the piano sonatas by W.Mozart.

Professor Lilit Grigoryan presents two articles. The first one illuminates F.List's piano performing art, whereas the second one is dedicated to the peculiarities of music performing.

The chair of wind instruments is presented with the work by Kristafor Babayan "Work at Etudes".

The chair of chamber ensemble of wind instruments is presented with two articles by Hrach Grigoryan. The first writing is dedicated to the role of wind instruments in the works of the composers of the 18th – 19th centuries, whereas the second one illuminates the wind instruments in the works of Hydn, Mozart and Beethoven.

The chair of social sciences is presented with the article by pedagogue, PhD Sona Poghpatayan. In her article she illuminates the formation process of a person's aesthetical and artistic culture, as a basic problem in pedagogy.

The chair of academic solo singing is presented with the articles by pedagogues Anna Mailyan and Hrant Khachikyan. A.Mailyan tells about the role of music in singers' activity, whereas H.Khachikyan illuminates the role of pose in vocal chamber music phrasing.

The last part of the collection is presented with the article of pedagogue Marine Karoyan from the instrumental chair at the YSPU. The author illuminates the role of editions in the performing art.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
СОДЕРЖАНИЕ

Ընդիանուր դաշնամուրի ամբիոն.....	3
Կաֆեդրա общего фортепиано	
Костандян И.Э.	
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ.....	4
Асратьян А.В.	
МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНФОРМАТИКА КАК УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗАХ.....	15
Казумян И.М.	
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРОФЕССОРА ЕГК З.С.БАРСЕГЯН.....	24
Назарян Н.Э.	
О РАБОТЕ НАД ПОСТАНОВКОЙ ДВИГАТЕЛЬНОГО АП- ПАРАТА СО СТУДЕНТАМИ КУРСА ОБЩЕГО ФОРТЕПИА- НО.....	36
Саркисян М.М.	
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ "ШЕСТИ НАСТРОЕНИЙ" АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА (NN1-3).....	47
Саркисян М.М.	
ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ "ШЕСТИ НАСТРОЕНИЙ" АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА (NN 4-6).....	59
Абрамян Н.М.	
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ХАРАКТЕРНЫХ ОСОБЕН- НОСТЕЙ СТИЛИСТИКИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТ- ВЕ Ф.ШОПЕНА И Р.ШУМАНА.....	73
Абрамян Н.М.	
ЧЕРТЫ СТИЛЯ И НОВАТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ФОРТЕ- ПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р.ШУМАНА.....	81
Դաշնամուրային ամբիոն.....	88
Կաֆեդրа специального фортепиано	
Չակորյան Ի.Ս.	
ՊՈԼԵՖՈՆԻԱՅԻ ԴԵՐԸ ԶԵՎԱԿԱԶՄԱԿՈՐՄԱՆ ՏԵՍԱԿՅՈՒՆԻՑ ԲԵԹՅՈՎԵԼԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՈՆՏՏԵՐՈՒՄ.....	89
Արսենյան Ա.Ա.	
Կ ВОПРОСУ СТИЛИСТИКИ РОНДО а-moll В.А.МОЦАР- ТА.....	93

Тамироглян А.М.	
О ПОДГОТОВКЕ ПИАНИСТА К ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМ КОНКУРСАМ.....	106
Хачатрян А.М.	
РОЗАЛИН ТЮРЕК И ЕЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ.....	121
Կոնցերտայստերական ամբիոն.....	128
 Кафедра концертмейстерской подготовки	
 Барсегян Г.К.	
ТВОРЧЕСКОЕ ДОЛГОЛЕТИЕ И ВОЗРАСТ.....	129
Կամերային անսամբլի ամբիոն.....	139
 Кафедра камерного ансамбля	
 Оганесян Г.С.	
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ.....	140
Իսկանդարյան Ք.Ս.	
Պ.Ի.ՉԱՅԿՈՎՍԿԻ ԴԱՇԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՏՐԻՈՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՈՐՈՇ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ.....	154
Лавчян А.В.	
НЕМНОГО О ШТРИХАХ.....	159
Կատարողական արվեստի պատմության և մանկավարժական պրակտիկայի ամբիոն.....	173
 Кафедра исполнительства и педагогической практики	
 Бабаян Ш.Օ.	
СВОБОДНЫЕ ФОРМЫ ЭПОХИ БАРОККО И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ.....	174
Баграмян Ж.Г.	
АУТОГЕННАЯ ТРЕНИРОВКА КАК ОДИН ИЗ МЕТОДОВ ПРЕОДОЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ.....	187
Дарбинян Л.М.	
ПРЕПОДАВАНИЕ ИНВЕНЦИЙ, ПРЕЛЮДИЙ И ФУГ БАХА.....	195
Дарбинян Л.М.	
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАН- НЫХ СОНАТ В.А.МОЦАРТА.....	200

Գրիգորյան Լ.Ե.	
Ֆ.ԼԻՍԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ.....	204
Գրիգորյան Լ.Ե.	
ԵՐԱԺԾՏԱԿԱՆ ԿԱՏԱՐՄԱՆ ԱՊԱԽԱՋԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՐՑԻ ԾՈՒԶ.....	214
Փողային գործիքների ամբիոն.....	219
Կաֆեդրա դуховых инструментов	Բաբայն Խ.Պ.
РАБОТА НАД ЭТИОДАМИ.....	220
Փողային գործիքների կամերային անսամբլի ամբիոն.....	228
Կաֆեդրա камерного ансамбля духовых инструментов	
Գրիգորյան Յ.Չ.	
ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ 18-19-ՐԴ ԴԱՐԵՐԻ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՒՐՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ.....	229
Գրիգորյան Յ.Չ.	
ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ ՎԻԵՆՆԱԿԱՆ ԴԱՍԱԿԱՆՆԵՐԻ ԵՐԿԵ- ՐՈՒՄ (ՀԱՅՈՒ, ՄՈՑԱՐՏ, ԲԵԹՀՈՎԵՆ).....	233
Հասարակական գիտությունների ամբիոն.....	237
Կաֆեդրա общественных наук	
Պողպատյան Ս.Գ.	
ԱՆՁԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՏԱԿԱՆ ՄԸԱԿՈՒՅԹԻ ԶԵՎԱ- ՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑԸ ՈՐՊԵՍ ՄԱՆԿԱԿԱՐԱԺԱԿԱՆ ՀԻՄԱԿԱՆ- ԴԻՐ.....	238
Մեներգեցողության ամբիոն.....	247
Կաֆեդրա сольного пения	
Մահլյան Ա.Լ.	
ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ ԵՐԳԻՉ ԱՐՎԵՏԱԳԵՏԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒ- ԹՅՈՒՆՈՒՄ	248
Խաչիկյան Յ.Յ.	
ՊԱՌՈԽԱՅԻ ԴԵՐԸ ՖՐԱԶԱՎՈՐՄԱՆ ՄԵԶ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ՎՈԿԱԼ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ.....	254
Խ.Աբովյանի անվան պետական մանկավարժական համալ- սարանի նվագարանների ամբիոն.....	262
Արմեդունիվերսիտետ им.Խ.Աբօվյանա, ինստրումենտալյան կաֆեդրա	
Կարոյան Ա. Ռ.	
ԽՄԲԱԳՐՈՒՄՆԵՐԻ ԴԵՐԻ ՓՈՓՈԽՈՒՄԸ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵ- ՏՈՒՄ.....	263

**ՈՒՍՈՒՄԱՍԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱԾԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱՅՈՒ
ՊՐԱԿ 4**

**СБОРНИК
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ
ВЫПУСК 4**

Զափսը՝ 60x84 1/16. Թուղթը՝ օֆսեթ:
17. 25 տպ. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 101:

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

«ԵՊԿ հրատարակչություն» - Երևան 2007, Սայաթ-Նովա 1ա
“Издательство ЕГК” - Ереван 2007, ул. Саят-Нова 1а

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