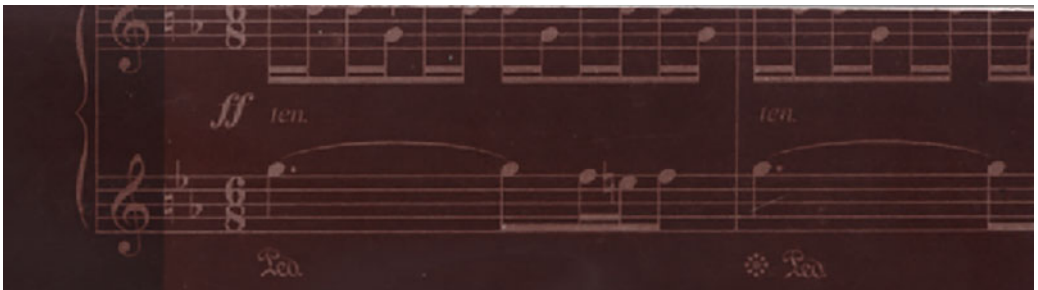
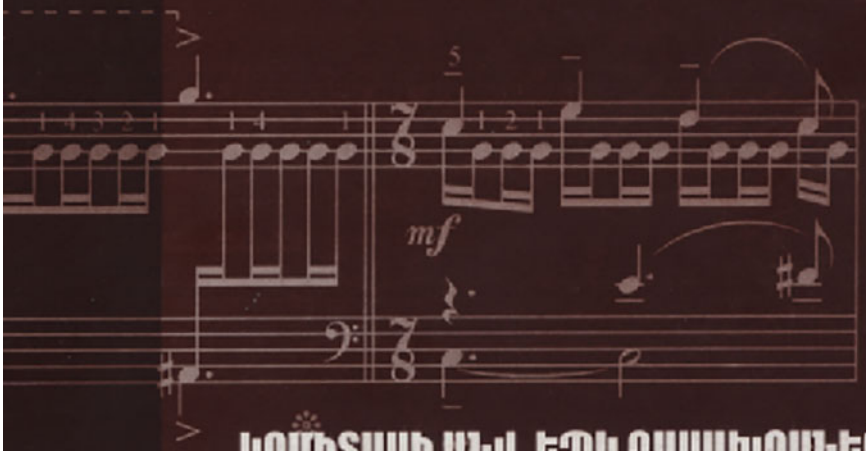


ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ



ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎ. ԵՊԿ ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՊՐԱԿ 7/2010

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ
ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ.КОМИТАСА

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎ. ԵՊԿ ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՊՐԱԿ 7/2010

СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЕГК ИМ.КОМИТАСА

ВЫПУСК 7/2010

«ԵՊԿ հրատարակչություն»
ԵՐԵՎԱՆ, 2010

“Издательство ЕГК”
ЕРЕВАН, 2010

ՀՏԴ 78:378
ԳՄԴ 85.3+74.58
Կ 685

ՀԱՍՏԱՏՎԱԾ է
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդում

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

Գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ՝ Ի.Մ.Յավրյան, Վ.Ա.Աճեմյան, Է.Ս.Գասպարյան, Բ.Ս.Վարդանյան, Ա.Ս.Բերբերյան, Ա.Շ.Գուրգենով, Ա.Ս.Ներսիսյան, Շ.Հ.Ափոյան, Ա.Մ.Սարաջևա, Ի.Ս.Հակոբյան, Շ.Հ.Ափոյան, Ս.Վ.Կոլոսարյան, Ի.Լ.Զոլոտովա, Շ.Հ.Բաբայան, Ա.Ռ.Գրիգորյան, Ա.Ս.Կոսեմյան, Ա.Եվ.Ղազարյան, Ռ.Ա.Թանդիլյան, Կ.Գ.Խուրշուդյան, Գ.Ս.Հովհաննիսյան, Գ.Պ.Գեղամյան, Ա.Մ.Մարգարյան, մանկավարժական գիտությունների դոկտոր՝ Յու.Վ.Յուզբաշյան, արվեստագիտության թեկնածու՝ Վ.Ա.Եդիգարյան, Ս.Վ.Կոլոսարյան, Ա.Ս.Բերբերյան, Դ.Գ.Ղազարյան, Ե.Դ.Երզնկյան, Լ.Ա.Մաթևոսյան, Գ.Ց.Սմբատյան, դոցենտ՝ Ժ.Ա.Քոչինյան, Գ.Ս.Մարգարյան, Վ.Խ.Թովմասյան, Ա.Վ.Հասրաթյան, Լ.Ա.Մկրտչյան, Ժ.Գ.Բաղրամյան, Ի.Ս.Բադալյան:

Հիմնադիրներ՝ ռեկտոր, պրոֆեսոր Ս.Գ.Սարաջյան,
«ԵՊԿ հրատարակչության» տնօրեն, երաժշտագետ Գ.Կ.Շագոյան
Կազմեց և պատասխանատու խմբագիր, սրբագրիչ՝ Գ.Կ.Շագոյան
Խմբագիրներ՝ Հ.Ն.Մուրադյան, Վ.Խ.Թովմասյան, Հ.Ս.Համբարյան,
Մ.Բ.Կիրակոսյան, Ա.Հ.Եսայան
համակարգչային հայերեն շարվածք՝ Ս.Ս.Ղուկասյան, (ռուսեն)Մ.Բ.Կիրակոսյան,
Ս.Մ.Ազնաուրյան
Նոտային շարվածքը՝ Ա.Ա.Բաբաջանյան, Մ.Բ.Կիրակոսյան
Գրքի ձևավորումը և էջադրումը՝ Ն.Է.Սամվելյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Հ.Ա.Երիջանյանի

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎ. ԵՊԿ ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ
ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ, ՊՐԱԿ 7.
Կ 685 Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոսների ուսումնամեթոդական
աշխատանքների ժողովածու, Պրակ 7.- Եր.: ԵՊԿ հրատ., 2010.- 392 էջ:

Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուն նախատեսված է երաժշտական բուհերի դասախոսների համար: Այն նպատակ ունի ծանոթացնելու ուսումնական գործընթացի անհրաժեշտ մեթոդների հետ:

ՀՏԴ 78:378
ԳՄԴ 85.3+74.58

ISBN 978-9939-802-09-1

© «ԵՊԿ հրատարակչություն» 2010,
“Издательство ЕГК” 2010,
YSC Publishing House, 2010

ԽՄԲԱԳՐԻ ԿՈՂՄԻՑ

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան իր գրեթե 90-ամյա գործունեության ընթացքում բազմաթիվ գրքերի և նոտային գրականության հրատարակությունների հեղինակ է հանդիսացել իր գիտական ներուժի շնորհիվ: 2004թ-ին ստանալով ՊՈԱԿ կարգավիճակ, այն հնարավորություն տվեց. հիմք ընդունելով կոնսերվատորիայի կանոնադրության 2-րդ գլխի 10-րդ կետի զ) ենթակետը և Գիտական խորհրդի որոշումը ստեղծելու «Երևանի Կոմիտասի անվ. Պետական Կոնսերվատորիայի հրատարակչություն» («ԵՊԿ-Հրատարակչություն») ստորաբաժինը, չնայած որ 2003թ. փետրվարի 5-ին, հ.15 որոշման համաձայն էր ստեղծվել, սակայն հաստատվեց միայն 2004թ. հունվարի 28-ի ԵՊԿ գիտխորհրդի թիվ 1-ի որոշմամբ, նախագահությամբ ԵՊԿ ռեկտոր, պրոֆեսոր Սերգեյ Սարաջյանի: «ԵՊԿ հրատարակչությունը» հիմնադրվեց ռեկտորի և երաժշտագետ Գոհար Շագոյանի ջանքերով դեռևս 2003 թվականից: Վերջինս ՀՀ վաստակավոր գործիչ, ԵՊԿ ռեկտոր Արմեն Սմբատյանի հետ միասին հիմնադրել էին «Երաժշտական Հայաստան» ամսագիրը, որը գործում էր կոնսերվատորիայում և այդ արդեն կազմավորված խմբագրության առկայությամբ, հնարավոր եղավ նույն աշխատակազմով և ընդլայնումով հիմնադրելու «ԵՊԿ Հրատարակչությունը»: Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կառուցվածքում «ԵՊԿ Հրատարակչությունը» գործում է որպես գրահրատարկչական հիմնարկ կոնսերվատորիայի ռեկտորի անմիջական ենթակայությամբ:

Հրատարակչությունն իր գործունեությամբ ղեկավարվում է Հայաստանի Հանրապետության համապատասխան օրենքներով, ԵՊԿ Մեծ խորհրդի, Գիտական խորհրդի, ռեկտորատի և Հրատարակչական խորհրդի՝ նախագահ Ս.Գ.Սարաջյան, Ա.Բ.Սմբատյան, Ժ.Պ.Զուլաբյան, Ի.Գ.Տիգրանովա, Գ.Կ.Շագոյան որոշումներով, ԵՊԿ կանոնադրությամբ և «ԵՊԿ հրատարակչության» կանոնադրությամբ:

Իհարկե «ԵՊԿ Հրատարակչության» առաջնահերթ նպատակն է ծավալել գրահրատարակչական հիմնական գիտական գործունեություն, որն առաջին հերթին նպատակաուղղված է լույս ընծայած գրքերով նպաստել ԵՊԿ պրոֆեսորադասախոսական կազմին ժամանակի պահանջներին համապատասխան առավել արդյունավետ կազմակերպել ԵՊԿ ուսումնակրթական գործընթացը: Հրատարակել կոնսերվատորիայի ամբիոններում, գիտական խմբերում կատարվող ստեղծագործական աշխատանքի լավագույն արդյունքները, կոնսերվատորիայի ուսանողությանը ապահովել ուսումնական և գիտական գրականությամբ:

Հրատարակչության գործունեությունը՝ խնդիրներով և աշխատակիցներով հետամուտ է գիտահրատարակչական գործունեությամբ և իր կանոնադրությամբ ամրագրված է որպես առաջնահերթ խնդիր հրատարակել հենց ա) կետով. Գիտական պարբերականներ՝ վառ օրինակը արդեն 7 պրակ իրականացած ժողովածուն է:

«ԵՊԿ Հրատարակություն»ը իրականացրել է Ուսումնամեթոդական աշխատանքների պարբերաբար հրատարակվող գիտամեթոդական ժողովածուի հիմնադրումը և 1-ին հրատարակումն անմիջապես հրատարակչության ստեղծվելու հետ միասին էր, քանի որ խորհրդային կարգերի ընթացքում չի եղել և հնարավորություն էլ չի ընձեռվել իրականացնելու այդ հույժ կարևոր աշխատութունը, ի նպաստ կրթական գործընթացին: Կոնսերվատորիայի պրոֆեսորադասախոսական կազմը իրենց ուսումնամեթոդական աշխատանքները տպագրում էին Խ.Աբովյանի անվ. հայկական մանկավարժական ինստիտուտի նմանատիպ ժողովածուում: 2004թ-ի Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ Գիտխորհրդի որոշմամբ, ՀՀ ԲՈՀ-ի ընդառաջմամբ իրականություն դարձավ և գրանցվեց ՀՀ Ազգային Գրապալատում Երևանի Կոմիտասի անվ. Պետական Կոնսերվատորիայի Պրակ 1-ին Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուն, որի դերակատարումը մեծ է պրոֆեսորադասախոսական կազմի գիտամանկավարժական ասպարեզում՝ դոցենտուրայի, պրոֆեսուրայի հաստատման ընթացքին նպաստում է առավելապես:

Ժողովածուն լույս է տեսնում տարին մեկ անգամ: Այն իր բովանդակային հարստությամբ, տարեց-տարի բարձրացնում է մասնագիտական մոտեցումների գիտական մակարդակը և նյութերի քանակով նույնպես հարստանում է. եթե Պրակ 1-ում մասնակցեցին սակավ մասնագիտություններից դասախոսներ, այն ընդգրկեց 19 նյութ, ապա 2-րդում՝ 18, 3-րդում՝ 23, 4-րդում՝ 30, պրակ 5-ում՝ 38, պրակ 6-ում՝ 14 և սույն 7-րդ Պրակում՝ 42 աշխատանք, որոնք ներկայացնում են կոնսերվատորիայի որոշ ամբիոնները, համապատասխան դասախոսի գործունեությանը տվյալ ամբիոնում: Ժողովածուն ունի անգլերեն ամփոփում, հոդվածները տպագր-

վում են բնագրով ռուսերեն և հայերեն, ուստի այդ լեզուներով էլ գրվում են համապատասխան ամփոփումներ: Քննադատաբար պետք է վերաբերվենք նաև այն փաստին, որ ցավոք, մեր կատարող-երաժիշտների ինչպես ցանկացած խորհրդային շրջանի բնագավառի մասնագետների կրթությունը ռուսական է և եղած գիտական գրականությունը նույնպես և ժողովածուում տպագրված աշխատանքների մեծ մասը ռուսերեն է: Եվ քանի որ վերջին 20 տարիների աճող սերունդն էլ ռուսերեն վատ է տիրապետում, սրանք խնդիրներ են ստեղծում ոչ թե գիտական առումով, այլ առաջին հերթին կրթության, որ պետք է լրացվի թե՛ մատաղ սերնդի բազմալեզու դաստիարակման ոչ միայն անգլերեն, այլ եղած ավանդույթը շարունակելու նաև ռուսերենով և հնարավորինս զարգացնել նաև այլ լեզուները, իհարկե ակադեմիական հայերենի կրթության հիման վրա: Օրինակ, իտալերենը՝ որ երաժշտական տերմինների և հատկապես երգիչների համար պարտադիր է, կամ գերմաներենն ու հունարենը, նաև տերմինաբանության ու միջնադարագիտության՝ այստեղ կարող ենք ավելացնել նաև գրաբարը և հին հունարենը երաժշտագետների և երգիչների համար: Հատկապես պետք է շեշտել, որ այս լեզուները կարևոր են բոլոր երաժիշտների դաստիակության համար, քան անգլերենը՝ որը միայն ջազ երաժիշտներին է անհրաժեշտ և ընդհանուր առմամբ զարգացած լինելուն:

Հարկ է այստեղ կրկին անգամ փաստենք հայերենի պարտադիր պետական և գիտական լեզու լինելու խնդիրը և շեշտել նաև, որ առ այսօր ստեղծված չէ Երաժշտական հայերեն տերմինների բառարան, բավարարվում ենք խորհրդային ժամանակներից մնացած երկու հրատարակություններով՝ Դարպասյանի փոքրիկ, սակայն շատ արժեքավոր և գիտական առումով բարձր աշխատանք կատարած երաժշտական բառարանով և Կ.Ե.Մելիք-Վրթանեսյան-Մ.Ա.Տոնյանի Երաժշտական բացատրական բառարանով, ԵՊԿ հրատարակչության կողմից հրատարակվել է ԵՊԿ պրոֆեսորների Ա.Շ.Գուրգենովի, Ռ.Ա.Թանդիլյանի, Ի.Ա.Չուգուրյանի «Օտարալեզու երաժշտական տերմինների բառարան»ը, 2004թ.:

Քանի որ 2004թ-ից հրատարակում ենք ԵՊԿ դասընթացների ծրագրերը, որտեղ առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձվում հայերեն տերմիններին, լինելով այդ ծրագրերի թողարկման պատասխանատուն, խմբագիրը, որն իրականացնում է «ԵՊԿ հրատարակչություն»ը մեր նախաձեռնությամբ և Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ-ի ռեկտոր Ս.Սարաջյանի հրամանագրով 2004թ-ից ստեղծվեց Երաժշտական տերմինաբանության խորհուրդ՝ հասարակական հիմունքներով, որտեղ ընդգրկվեցին դասախոսներ, բանասերներ (որոնք ունեն նաև երաժշտական կրթություն, այն պարտադիր նախապայման է) աշխատանքային խումբը շարունակում է իր գործունեությունը, սկզբում՝ 12 մասնակից էր, առ այսօր իրենց աշխատանքը շարունակում են՝ 7-ը: Առանձնապես կարևոր է երաժշտական տերմինների բառարանի ստեղծումը, որի աշխատանքները շարունակվում են և աստիճանաբար պատրաստվում հրատարակման «ԵՊԿ հրատարակչություն»ում:

Այսօր, հրատարակվում է «Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոսների ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուի» 7-րդ Պրակը:

Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուն Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ անվանի պրոֆեսորների գրախոսականների բարձր գնահատականի շնորհիվ, պատկառելի խմբագրական խորհրդի և բարյացակամ վերաբերմունքի առկայությամբ ճանապարհ հարթեց՝ արժանացնելով ժողովածուում հրատարկվելու արդյունքում. ներառյալ 6-րդ Պրակի հրատարակումը՝ 65 դասախոսի՝ դոցենտի և 14 դոցենտի՝ պրոֆեորի կոչումներին:

Ուսումնամեթոդական գիտելիքի ու մտքի փոխանցումն առաջին հերթին հույժ կարևոր է ասիստենտների, դասավանդողների, մեթոդիստների համար, քանի որ այժմ մեծ նշանակություն է տրված մեթոդ կաբինետների գործունեության վերականգնմանը ՀՀ Մշակույթի և Գիտության նախարարություններում: ԵՊԿ այս նախաձեռնությունը դեռ 7 տարի առաջ մեծ ոգեշնչում առաջացրեց, ոչ միայն մեր բուհում, այլ նաև Մանկավարժական համալսարանի դասախոսական կազմում և նրանց աշխատանքներից՝ մի քանիսը տպագրվել են Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ ժողովածուի պրակներում:

«Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոսների
ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածու»ի
հիմնադիր, կազմող և խմբագիր, երաժշտագետ՝ Գ.Կ.ՇԱԳՈՅԱՆ

ԼԱՐԱՅԻՆ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА КАМЕРНОГО СТРУННОГО АНСАМБЛЯ

ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ ԱԼԻՍԱ ՀԱԿՈԲԻ
դաշնակահար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ԳԱԳԻԿ ՀՈՎՈՒՆՑԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՏՐԻՈՅԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ՈՐՈՇ ՀԱՐՑԵՐ

Գագիկ Հովունցը 2007 թվականին գրեց դաշնամուրային Տրիոն և նվիրեց ականավոր ջութակահար, Վերսալի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր և *“Ricercata de Paris”* լարային անսամբլի ղեկավար Ալեքսանդր Բրուսիլովսկուն: Նա էլ իր գործընկերների հետ կատարեց ստեղծագործությունը Փարիզում, իսկ այնուհետև ձայնագրեց: Տրիոյի գեղարվեստական արժանիքները գնահատեցին նաև հայ կատարողները: Այն հնչեց Արամ Խաչատրյանի անվան դաշնամուրային տրիոյի՝ Արմինե Գրիգորյան (դաշնամուր), Կարեն Շահգելդյան (ջութակ), Կարեն Քոչարյան (թավջութակ) և երկրորդ կատարումը, Սեդրակ Երկանյան (դաշնամուր), Լուսինե Աղաբաբյան (ջութակ) և Լուսինե Նավոյան (թավջութակ):

Գոհունակությամբ պետք է նշել, որ Տրիոն առաջին անգամ կոնսերվատորիայում հնչեցրին տողերիս հեղինակի ուսանողները, կատարելով այն Արամ Խաչատրյան տուն-թանգարանում, իսկ այնուհետև հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործություններին նվիրված փառատոնում, որը կազմակերպել էր կոնսերվատորիայի լարային գործիքների կամերային անսամբլի ամբիոնը: Ներկա էր նաև հեղինակը: Պարապմունքներին մեզ անչափ օգնեցին Գ.Հովունցի արժեքավոր խորհուրդները: Այսօր, այն ընդգրկվել է նաև լարային գործիքների կամերային անսամբլի ամբիոնի դասախոսներից շատերի ուսումնական ծրագրերում, ինչը պետք է համարել ամբիոնի կարևոր նվաճումներից:

Կամերային անսամբլային երաժշտությունը կատարողական արվեստի կարևորագույն ճյուղերից մեկն է: Կյանքն ու ժամանակը ցույց են տվել, որ կատարողների զգալի մասը հիմնականում զբաղ-

վում է անսամբլային համերգային գործունեությամբ: Հասկանալի է, թե ինչպիսի էական նշանակություն է ստանում բազմակողմանի կատարողական դրսևորումներ ունեցող երաժշտի կրթության հարցը, և որքան է մեծանում այդ համակարգում կամերային անսամբլի ամբիոնի և նրա դասախոսական կազմի դերը:

Կամերային-գործիքային նվագացանկը՝ գեղարվեստական բարձրարժեք և անսպառ աղբյուր է և ծանոթությունը նրա հետ՝ կենսական անհրաժեշտություն է ուսանողի գեղարվեստական ճաշակի, պրոֆեսիոնալիզմի, ընդհանուր զարգացման և հետագա համերգային գործունեության համար: Ծանոթանալով համաշխարհային երաժշտության լավագույն ստեղծագործություններին, նրանք հաղորդակցվում են մեծ արվեստի հետ:

Մեր կարծիքով, ազգային կոնսերվատորիայի ուսանողների նվագացանկում առանձնակի տեղ պետք է գրավեն հայ կոմպոզիտորների այնպիսի արժեքավոր գործեր, որոնք իրենց արժանի տեղն են գտել ոչ միայն հայ, այլև օտարազգի անվանի կատարողների նվագացանկում: Մեզ համար պատվաբեր է, որ Գ.Հովունցի դաշնամուրային Տրիոյի կատարողները եղել են Երևանի Կոմիտասի անվան պետկոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի ուսանողները:

Գ.Հովունցը հայ ինքնատիպ կոմպոզիտորներից է: Ավարտելով կոնսերվատորիան որպես ջութակահար (պրոֆեսոր Կ.Դոմբաևի դասարան), ապա որպես կոմպոզիտոր (պրոֆեսոր Գ.Եղիազարյանի դասարան), իր ստեղծագործության մեջ նախընտրել է գործիքային երաժշտության ժանրը: Դրանց թվում են սիմֆոնիկ նվագախմբի Ինվենցիաների 3 ցիկլը, դաշնամուրի և նվագախմբի կոնցերտային ինվենցիան, ջութակի և թավջութակի կոնցերտները, կվարտետը, ինվենցիոն պիեսները տարբեր գործիքային միատարր կազմերի և դաշնամուրի համար՝ 10 լարայինների, 10 պղնձյա փողայինների, 10 փայտյա փողայինների, սոնատներ, պրելյուդներ և այլ երկեր: Հետաքրքիր է, որ կոմպոզիտորը բազմիցս դիմում է ինվենցիային, բացահայտելով նրա երկու բնութագիրը, որպես պոլիֆոնիկ երաժշտության ոչ ծավալուն ժանր և որպես պիես, որում մեծ տեղ են գրա-

վում հնարներն ու հնարամտությունը՝ թեմայի շարադրման և զարգացման առումով:

Գ.Հովունցը «սակավախոս» կոմպոզիտորներից է, ով կարողանում է ոչ մեծ ծավալի գործերում մարմնավորել խոր զգացմունքներ: Նրա ստեղծագործությունները հակիրճ են, հստակ, կուռ կառուցվածքի և տրամաբանված՝ թեմատիզմի զարգացման առումով, միևնույն ժամանակ շատ քնարական, հուզական ու ազգային են՝ իրենց բովանդակությամբ: Դաշնամուրային Տրիոն բացառություն չէ: Պատկանելով կոմպոզիտորի վերջին գործերի թվին այն իր մեջ է ներառում նաև իմաստնացած ստեղծագործողի կյանքի կուտակած փորձն ու հարուստ գիտելիքները, զգացմունքի արտահայտման անկեղծությունը:

Աշխատանքի նախնական փուլում, ծանոթանալով նոտային տեքստին և ձայնագրություններին, պարզվեց, որ նրա ստեղծագործության մասին գրախոսական և վերլուծական հոդվածներ գրեթե սակավ են: Սեփական դիտարկումների ընթացքում հաշվի առնելով նաև հեղինակի արժեքավոր խորհուրդներն ու ցանկությունները, մենք առանձնացրեցինք մի քանի կարևոր կետեր, որոնցով և առաջնորդվեցինք աշխատանքի ընթացքում:

Տրիոն եռամաս է, մասերի ավանդական փոխհարաբերությամբ՝ դինամիկ և շարժուն ծայրի մասերին հակադրվում է քնարական միջին մասը: Կոմպոզիտորն օգտագործել է (հետաքրքիր ծրագրայնություն) անվանելով մասերը *Maestoso* (վեհորեն, վսեմ) *Con grazia* (նրբին, նրբագեղ) և *Con Brio* (ոգևորությամբ): Յուրաքանչյուր մասում բացահայտվում է հոգեվիճակն ու նրա զարգացումը և կարևորը՝ կատարման բնույթը: Սա արժեքավոր ուղեցույց է կատարողների համար:

Կատարողները պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնեն կոմպոզիտորի նշած տեմպերին: Ցանկացած նշում (օր.՝ *andante* կամ *allegro*), համապատասխանեցնելով տվյալ տեմպի միջին սահմանումներին, այնուամենայնիվ յուրաքանչյուր կատարող ընկալում է յուրովի՝ ելնելով տարիքից և խառնվածքից: Գ.Հովունցի համար հույժ կարևոր է ճշգրիտ տեմպին հետևելը, այդ պատճառով նա նշում է մետրոնոմի աշխատանքը: Եվ իսկապես, մասնավորապես

2-րդ մասում, տեմպի խախտումը կարող է բերել ժանրային տրանսֆորմացիայի (փոփոխություն): Տեմպի նույնիսկ աննկատելի արագացման դեպքում մասը կընկալվի որպես վալս. դանդաղ կատարման ժամանակ այն կարող է ձեռք բերել ներքին ստատիկա: Եվ միայն ♩= 72 դեպքում է, որ մասը հնչում է որպես նրբագեղ հյուսվածք:

Չնայած հակադիր մասերին, ստեղծագործությունը կատարվում է մեկ շնչով և ընկալվում որպես ամբողջականություն: Նման դրամատուրգիական ամբողջության հասնելու համար կատարողները պետք է հստակ պատկերացնեն խնդիրն ու այդ միասնության հասնելու միջոցները: Նշենք, որ մասերի միջև առկա է թեմատիկ ընդհանրություն և դա պիտի բացահայտվի ու ընդգծվի կատարման ժամանակ: Ընդհանրապես, թեմա-կորիզը, հաճախ շատ ցայտուն մոտիվի տեսքով, որից «ծաղկում» է ամբողջ ստեղծագործությունը, բնորոշ է Հովունցին: Երկու թեմաների վրա է հիմնվում Տրիոյի 1-ին մասը՝ զուսպ, հանդիսավոր, խորալային դաշնամուրի նվագաբաժնում և կիսատոնային հարցական՝ լարայինների: Հենց այս հարցական թեման էլ դառնում է ամբողջ ստեղծագործության լայտմոտիվը, ապահովելով մասերի միջև թեմատիկ ընդհանրություն: Այդ ընդհանրությունը ակնհայտորեն բացահայտվում է 1-ին և 3-րդ մասերի միջև: 2-րդ մասի քնարական թեման ասես ինտոնացիոն կապ ունի *Maestoso*-ի միջին բաժնի թեմայի հետ, որն իր հերթին ինտոնացիոն կապ ունի առաջին «իմպերատիվ» (հրամայական) դաշնամուրային թեմա կորիզի հետ: Բացահայտելով այս կապերը և թեմաների վերահիմաստավորման սկզբունքը, կատարողները կարող են հասնել այն դրամատուրգիական ամբողջականության, որին ձգտել է կոմպոզիտորը:

Ինչպիսի՞ն է գործիքային նվագաբաժինների փոխհարաբերությունը Տրիոյում: Հենց սկզբից կոմպոզիտորը համադրում է դաշնամուրի հնչողությունը լարայինների զուգանվագի հետ: Դաշնակահարները պետք է հաշվի առնեն, որ նրանք են ապահովում կուռ և հստակ ռիթմիկ հենքը, մասնավորապես 1-ին և 3-րդ մասերում և կուլմինացիոն հատվածներում: Լարայինների զուգանվագն ասես

երկխոսություն լինի, համակցված ընդհանուր տրամադրությամբ և զգացմունքներով: Լինելով պրոֆեսիոնալ ջութակահար՝ Գ.Հովունցը լավ գիտե լարայինների տեխնիկական, տեմբրային, դինամիկ և արտահայտչական հնարավորությունները և հմտորեն օգտագործում է դրանք: Գաղտնիք չէ, որ անսամբլային կատարման ժամանակ դաշնակահարները պետք է նկատի ունենան, որ ժամանակակից դաշնամուրային կատարողական արվեստը հզոր, դինամիկ հնարավորություններ ունի և լարային կամ փողային գործիքների հետ նվագելիս ցանկալի է փափկացնել հնչողությունը, մասնավորապես *f*, *ff*, *fff* ժամանակ: Հակառակ դեպքում այն կարող է ծածկել մնացած գործիքների հնչողությունը, քանի որ դրանց դինամիկ հնարավորություններն ավելի սահմանափակ են: Գ.Հովունցն իր Տրիոյում մասամբ լուծել է այդ խնդիրը: Կուլմինացիոն հատվածներում լարայինների զուգանվագի հագեցած տեմբրը հնարավորինս «հնչել» ռեգիստրների օգտագործումը թույլ է տալիս պահպանել հնչողության անսամբլային հավասարակշռությունը:

Յուրովի է մեկնաբանվում ջութակի և թավջութակի զուգանվագը, որն ինչպես նշվեց, համադրվում կամ հակադրվում է դաշնամուրին: Իմիտացիոն շարադրանքի դեպքում, 1-ին մասում պետք է կարողանալ ստանալ հարց ու պատասխանի տպավորություն: Միևնույն ժամանակ, առաջին մասի հարցական ինտոնացիաները պիտի հնչեն վեհ և զուսպ, այլ ոչ թե քնարական և թախծոտ: Ուսանողների ուշադրությունը պետք է հատուկ սևեռվի 3-րդ մասի մեկնաբանման վրա, ոչ միայն այն պատճառով, որ մասը տեխնիկապես հագեցած է: Անսամբլային ամբողջականության առումով այն ևս հեշտ չէ: Ռիթմը դառնում է ձևակառուցման կարևոր միջոցներից մեկը, հետևաբար դաշնամուրը կատարում է նաև որոշակի հարվածային գործիքի դեր, վերարտադրելով ազգային արագ պարերի ռիթմը: Պատահական չէ նաև 12/8 չափը: Հայկական պարերին բնորոշ է նաև «կոտրտված» ռիթմի՝ պոլիռիթմիկայի սկզբունքը, որը կիրառում է նաև Գ.Հովունցը: Այստեղ հույժ կարևոր է, որպեսզի դաշնամուրի եռաչափ զարկերակը համընկնի լարայինների խառը երկ-եռաչափ ռիթմի հետ: Շատ դեպքերում (օրինակ հենց մասի սկզբից)

ամբողջական թեման բաժանվում է լարայինների նվագաբաժնում: Աշխատանքի ընթացքում այս հանգամանքին պետք է ուշադրություն դարձնել և ձգտել, որպեսզի նման շարադրանքի ժամանակ կատարողները կարողանան մոտեցնել ջութակի և թավջութակի տեմբրերը, «փոխանցեն» թեման մեկը մյուսին, չկտրեն իրենց ֆրազի վերջին նոտաները և լսեն պաուզաները: Դա արդեն կատարողական որոշակի վարպետություն է պահանջում, և դրան պիտի ձգտի դասախոսը ուսանողների հետ պարապելիս:

Դասախոսի հիմնական նպատակն է դաստիարակել խելացի և մտածող երաժիշտներ, միևնույն ժամանակ ուսանողի ուշադրությունը դարձնել մեկնաբանման և կատարողական այն նրբությունների վրա, որոնք երիտասարդ երաժիշտը ինքը դեռ նկատել չի կարող, բայց, անհրաժեշտ են մասնագետ դառնալու համար: Եվ եթե տեխնիկական խնդիրները ժամանակի ընթացքում հաղթահարել են, ապա ստեղծագործության ճիշտ ընթերցումն ու մեկնաբանումը ամբողջականի մեջ մասնակին տեսնելու, այդ մասնակիից ամբողջականը կերտելու ունակությունը պրոֆեսիոնալիզմի, հասունության և հմուտ մանկավարժի աշխատանքի արժանի ու ցանկալի արդյունքն է:

Գ.Հովունցի դաշնամուրային Տրիոն այն ստեղծագործությունն է, որն անհրաժեշտ է ուսանող-երաժիշտների մասնագիտացման համար: Եվ կարևոր է, որ հայտնի կատարողների հետ մեկտեղ, նրանք հնարավորություն ունենան բեմից հնչեցնել անվանի կոմպոզիտորի նոր ստեղծագործությունը՝ գեղարվեստական բարձրարժեք մի երկ, որը երևույթ է ոչ միայն կոմպոզիտորի, այլև հայ կամերային երաժշտության համար:

ՇԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Հարությունյան Մ.Գ., Բարսամյան Ա.Ա., Հայ երաժշտության պատմություն, Ե., Նոր դպրոց, 1996:
2. /Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը, Ե., 1973:
3. История музыки народов СССР., т.5., часть 2., М., 1974.
4. Оганесян Г.С., Некоторые аспекты методики преподавания камерного ансамбля., /Сборник учебно-методических работ преподавателей ЕГК им.Комитаса, Ер.: Издательство ЕГК, 2007.
5. Музыкальная энциклопедия., т.2, М.: БСЭ, 1974.

АРЗУМАНЯН АЛИСА АКОПОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОДГОТОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЯ К КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Во всем, что касается выступления — этого решающего момента в творческой жизни исполнителя — особенно отчетливо сказывается индивидуальность музыканта. Поведение на эстраде, самочувствие во время игры, реакция на отношение аудитории — все это выявляется у каждого исполнителя по своему. Чрезвычайно различны и формы подготовки к концертным выступлениям.

Само собой разумеется, что в систему подготовки исполнителя должно входить воспитание творческого эстрадного самочувствия. Но воспитуемо ли оно? Попытки убедить исполнителя (студента) “не волноваться”, “не бояться”, как известно, не только бесполезны, но и вредны, так как фиксируют внимание на эстрадном волнении. Отдельные педагоги, в том числе и весьма авторитетные, не раз высказывали мнение, что эстрадное самообладание воспитать невозможно. “Никаким способом, - пишет Л.Ауэр, - невозможно излечить или хотя бы временно парализовать тот вид нервозности, который называется “боязнью сцены” (1.С.52). Спросите исполнителей-музыкантов, чего они собственно говоря боятся выступая на сцене? Ответ в огромном большинстве случаев бывает точен и конкретен, Оказывается, что одного исполнителя преследует боязнь забыть текст, другой опасается технических неполадок, третий, играющий на смычковом или духовом инструменте, тревожится об интонации, четвертый, певец боится верхних нот. К.С.Станиславский считает, что побороть боязнь сцены можно посредством “замещающего

представления". А единственно возможным "замещающим представлением" может быть только полное — без малейшего отвлечения — сосредоточение внимания на самом произведении искусства, непрерывная и неустанная концентрация внимания на развитии художественного образа. Предельная сосредоточенность такого рода "выманит" увлеченность, творческое самочувствие и поможет сохранить самообладание.

Когда артист выходит на сцену перед многочисленной толпой, он от испуга, конфуза, застенчивости, ответственности, трудностей, теряет самообладание.

Если музыкант под влиянием волнения думает о том, "как бы не забыть текст", "как бы не ошибиться", "как бы скорее уйти со сцены", "попаду ли я на соответствующую ноту", разве может идти речь об исполнительском творчестве? При таком самочувствии исполнитель, в лучшем случае, внешне продемонстрирует то, чего он не чувствует, в худшем — начисто провалит интерпретацию музыкального произведения.

Сознание ответственности, непривычная обстановка, боязнь провала — все это дезорганизует "аппарат переживания" и "аппарат воплощения" и естественно парализует творческую способность. Но чем вызван этот страх, эти опасения и нарушения? Ведь в обычной обстановке всего этого не было. Причину неполадок в работе памяти и технического аппарата, которые сопутствуют эстрадному волнению, надо прежде всего искать в обострении сознательного контроля над автоматически налаженными процессами. В действие вступает "сверхконтроль" (термин В.Бардаса). С одной стороны, исполнителя непроизвольно и неудержимо охватывает стремление проконтролировать автоматически налаженные психические процессы, с другой стороны, он утрачивает способность произвольно направлять внимание на то, что нужно. "Сверхконтроль" не только не улучшает качество исполнения, но, обычно, ухудшает его. Вот почему сполнитель должен избавиться от мешающего ему фактора "сверхконтроля".

Но не всякое эстрадное волнение влечет за собой потерю самообладания. К.С.Станиславский проводит грань между “волнением от сущности”, то есть волнением, вызванным увлечением, сущностью исполняемого, и волнением — боязнью. Волнение от сущности создает подъем творческих сил, а волнение от страха перед публикой убивает исполнительское творчество. Что касается собранности и сосредоточенности исполнителя, то они в значительной мере зависят от метода художественно-педагогической работы и от тренировки внимания. Несмотря на все это, паническое волнение иной раз сметает все на своем пути, в том числе и волю к сосредоточенности. На практике приходится сталкиваться с двумя категориями. Одним процесс “вхождения” в произведение дается сравнительно легко. Достаточно перед началом исполнения продумать темп, характер пьесы, извлечь первые звуки. Другие — таких большинство — нуждаются в “специальных приспособлениях”, которые помогли бы им сосредоточится, вникнуть, “увлечься” исполняемой музыкой. Лишь конкретные задачи могут вызвать целесообразные действия. Задачи эти должны быть заранее точно намечены. Играющим следует привыкнуть ими пользоваться, а это требует специальной тренировки.

Этой категории играющих следует напомнить совет Антона Рубинштейна: “Прежде чем ваши пальцы коснутся клавиш вы должны начать пьесу мысленно, то есть, вы должны определить в уме темп, характер, звуки первых нот, до того как начинается ваша “действительная игра” (1.С.55). К.С.Станиславский отмечает: “Надо разъяснять, что все эти волнения исходят из самолюбия, тщеславия и гордости, из боязни оказаться “хуже других” (1.С.56). Ту же мысль высказывают и музыканты. В ответ на вопрос, как бороться с “нервозностью” на сцене, Иосиф Гофман указывает: “Вы должны научиться забывать свое драгоценное “я”, а также “я” ваших слушателей и отношение к вам” (1.С.56).

Есть и другой аспект — стремление к достижению успеха,

“престижная мотивация”. На первый взгляд, этот мотив имеет положительную функцию и является активным двигателем развития личности, отражая ее стремление к наилучшему выполнению задачи. Но став доминирующим, он может подавлять другие важнейшие мотивы исполнительской деятельности, например, выявление художественного содержания произведения. В этом случае в основе предконцертного состояния будет стремление к личному успеху, что в ответственной ситуации публичного выступления часто вызывает состояние максимального напряжения, и это не позволяет исполнителю сосредоточиться на процессе воплощения творческого замысла. Не меньший вред может принести преобладание мотива извлечения неудачи. В некоторых случаях могут сочетаться одновременно оба мотива — стремление к достижению успеха и избежанию неудач. Противоречия, борьба между ними иногда приводят к повышению нервозности, неуверенности в себе, могут появиться импульсивные решения: отказ от выступления или потребность выступить как можно раньше, чтобы избавиться от волнующих переживаний. Выступления должны исходить из учета индивидуальных особенностей. Так для тревожных студентов снижение значимости выступления может положительно повлиять на результат исполнения, а чрезмерно высокая мотивация — способствовать усилению стресса.

Должен ли быть на сцене самоконтроль? На этот вопрос даются различные ответы. “Есть такая точка зрения, по которой исполнитель должен все время контролировать себя во время исполнения”, - отмечает венгерский методист, профессор Йосиф Гат (2.С.266). Но было бы вредно в процессе эстрадного исполнения все время акцентировать внимание на недостатках, на том, что не удалось сделать. Но ведь контроль за собственной игрой к этому отнюдь не сводится. Он не исключает и возможности “вживаться” в роль. Творческое состояние тем и характеризуется, что у исполнителя при высокой степени увлечения создаваемыми образами обостряется и контроль за процессом этой

работы, без которой она не могла бы быть успешной.

Успеху подготовки к публичному выступлению способствует создание положительного душевного настроя. Опыт психологии учит, что при отрицательных эмоциональных состояниях повышается рассеяность, ухудшается деятельность мышления и памяти. Физиологические компоненты отрицательных эмоций проявляются в треморе (дрожание конечностей) и гипергидрозе (чрезмерная потливость), скованности и занятости движений, нарушении их скорости и точности - мышечно-двигательные ощущения притупляются. При положительных эмоциональных состояниях, наоборот, проявляются гибкость и активность мышления, его логичность и последовательность, стабильность и ясность процессов памяти. Повышается и улучшается активность и скорость движения, контроль за ними. Появляется ощущение “разыгранности” мышц. Принято считать, что эстрадное самообладание требует умения “забывать о слушателях” и что величайшая собранность играющего позволяет “совсем не замечать” аудиторию. Иногда говорят: “Представь себе, что в зале никого нет, что тебя никто не слушает”. Неверная и вредная установка. Исполнитель не может и не должен забывать о публике. Артистизм - это способность общаться со слушателем. А общение предполагает взаимную связь. Исполнитель-музыкант не только воздействует на аудиторию, но и испытывает на себе ее влияние. Подготовка “душевного аппарата” к исполнительскому творчеству, в конечном счете, имеет в виду воспитание способности “воспламеняться” и “хотеть”, “увлекаться” и “желать”, другими словами — эмоционального отклика на искусство и страстной потребности воплощать и передавать другим исполнительские замыслы. Исполнитель должен воспитать в себе специфические качества:

- способность “воспламеняться”, проникаясь музыкой;
- волю к воплощению музыки;
- общение со слушателем;
- воздействие на слушателя.

Все это — “загораюсь”, “хочу воплощать”, “хочу передать другим и воздействовать на других” - можно назвать формированием исполнителя. Итак, высший интерес исполнителя к разучиваемому произведению, развитие потребности наслаждаться им и делиться этой радостью с другими - таковы психологические стимулы, наиболее благоприятствующие подготовке к публичному выступлению и достижению наилучших результатов.

Большое значение для устранения чрезмерного волнения имеют частые выступления. Известно, что даже самые опытные исполнители после долгого перерыва в концертной работе, как правило волнуются значительно больше, чем в период систематических выступлений. Таким образом, нужно чаще выступать на сцене. Исполнение программы целиком требует устойчивости и внимания. Достигнуть этого помогает неустанная забота о внутренней логике музыкального развития, стремление по возможности ярче воплотить звуковой образ. Устойчивость, внимание, подобно физической выдержке, также необходимой при исполнении программы, вырабатываются в процессе тренировки не только на сцене, но и в период подготовки к выступлению. Важно иногда проигрывать программу концерта во время домашних занятий.

Исполнитель должен научиться целостно охватывать программу. Важно, прежде всего, как можно лучше подготовить студента к концертному выступлению, не выпускать с “сырыми”, недоработанными произведениями. “Когда чего-либо не знают, считают это непознаваемым, когда не умеют чего-либо делать, считают, что это невозможно сделать”.

Каждый исполнитель находит свои методы подготовки к эстраде. Например, Рихтер отмечает: “Многим кажется, что пианист должен быть окончательно готовым к концерту за пять дней. А я считаю, что я все время должен играть. Последнее время я всегда занимаюсь в день концерта и порядочно, по шесть часов. Проигрываю отдельные места, куски. Только не нужно играть целиком всю вещь, чтобы не испортить возможность беспрепятственно

осуществлять свои художественные намерения, тогда можно говорить о хорошем, подлинно творческом эстрадном самочувствии" (2.С.264). Если обладающий громадной выносливостью в игре Святослав Рихтер может, не растрачивая сил, несколько часов заниматься перед концертом, то для большинства исполнителей это нецелесообразно. В день выступления следует не переутомляться (физически и эмоционально), не играть много, не совершать никакой изнурительной работы. Если концерт вечером, перед ним желательно немного отдохнуть. Г.Нейгауз так описывает подготовку к концерту: "Я замечал за собой, что когда я много занимаюсь перед концертом, то я иногда играю хуже. В самый день концерта я должен лишь немного потренироваться, а потом отдохнуть, заняться какими-нибудь другими делами, может быть, совершенно не имеющими отношения к музыке, и потом отправляться на концерт. Очень часто я не трогаю перед концертом тех вещей, которые буду играть, я повторяю другие вещи" (2.С.265).

Исполнитель должен обладать рядом качеств: творческой страстностью, иначе говоря, творческой способностью ярко, эмоционально, страстно воспринимать художественные произведения, сосредоточенностью, рельефным представлением, гибким воображением, пылким и сильным желанием воплотить и передать воплощенное другим, творческим эстрадным самочувствием, высоким интеллектуальным уровнем, общей специальной, культурой, связанной со спецификой данного искусства, техническим мастерством. Все вышеперечисленные качества теснейшим образом переплетается друг с другом. Недостаток или отсутствие одного из компонентов неизбежно отразится на исполнительском творчестве.

В завершение хотим отметить, что когда возникает контакт с аудиторией, когда ее "дыхание" окрыляет и вызывает прилив творческих сил, когда чувствуешь полную духовную и физическую свободу, дающую возможность беспрепятственно осуществлять свои художественные намерения, тогда можно говорить и

о хорошем, подлинно творческом эстрадном самочувствии. Познав это драгоценное чувство, надо бережно хранить его в памяти и каждый раз вновь вызывать его во время игры. Лучше всего в этом поможет увлечение исполняемой музыкой, отдача ей целиком, наслаждение ее красотой и стремлением к тому, чтобы слушатель наслаждался вместе с исполнителем — таков вернейший путь для достижения нужной цели.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Баренбойм Л.А., Музыкальная педагогика исполнительства., Л.:Музыка., 1974.
2. Алексеев А., Методика обучения игры на фортепиано., М.:Музыка., 1971.

Ամփոփում

Դաշնակահար, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս Ա.Հ.Արզումանյանի «Կատարողի համերգային գործունեությանը նախապատրաստելու որոշ հարցեր» հոդվածը երիտասարդ երաժշտի ստեղծագործական համերգային գործունեությունն ու դրան վերաբերող հարցեր է շոշափում:

Հոդվածագիրը նշում է, որ այն ինչ վերաբերում է ելույթներին՝ երիտասարդ երաժշտի ստեղծագործական անհատական կյանքի որոշիչ պահն է, որտեղ հատկապես արտահայտվում է նրա անհատականությունը: Հոդվածում, մեջբերելով Ս.Ռիխտերի, Հ.Նեյհաուզի, Կ.Ստանիսլավսկու, երիտասարդ արվեստագետի (այդ թվում նաև երաժշտի) քեմին ընտելանալու, պահվածքի, կեցվածքի, վարպետության և այլ բաղադրիչների վերլուծությունն ու խորհուրդները, իր հերթին մանրազնին քննարկում երիտասարդ մասնագետների համար: Օգտավետ և օգտակար խորհուրդներով հեղինակը նշում է նրանց անելիքներն ու նպատակները:

Summary

YSC pedagogue Alisa Hakob Arzoumanyan writes another article that speaks about several questions of performer's preparation of concert function. The article speaks about the fact, that whatever refers to the performance, it is young musician performing individual life's decisive moment, which is particularly reflected in his personality.

The article quotes S.Richter's, H.Neihous's, K.Stanislavsky's, the young artist stage acclimatize behavior, attitude, skill and other components analysis and advice. The author in detail discusses these points and gives useful advice to the young specialists about their work and aims.

АЛАВЕРДЯН ТИГРАН ГАРИКОВИЧ
пианист,
доцент ЕГК им.Комитаса

РОЛЬ ПЕДАЛИЗАЦИИ В ПИАНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Цель настоящей статьи — обобщить высказывания выдающихся педагогов и пианистов о роли педализации при том, что нет общего правила пользования педалью.

Целью педализации является улучшение звука, изменение его тембра, удлинение продолжительности звучания. Главное свойство педали — различное действие при нажатии. То есть имеется в виду полная педаль, полупедаль, четверть педаль, а также полу- или треть педали, которой добиваются при использовании средней педали *(sostenuto),* введенную в конструкцию рояля Ф.Стейнвеем. Правую педаль или педаль форте - два рычага, которые поднимают демпферы по отдельности левой и правой половины диапазона - изобрел в начале XVIII века Готфрид Зильберман. Левая педаль - пьяно - изобретена одним из изобретателей фортепиано — Бартоломео Кристофори.

Левая педаль при игре сдвигает клавиатуру с механикой правее при этом молоточки ударяют по двум струнам и звучание от этого становится тихим, а третья струна, на которую не приходится удар, резонирует. Взятие левой педали уменьшает громкость, правой - увеличивает, средняя на нее практически не влияет. Взятие и снятие левой педали обозначается *una corda* и *tre corde* соответственно.

Определенных правил взятия и снятия педали нет. Проблема педализации является одной из сложных, так как зависит от художественного мышления исполнителя. Она проявляется в глу-

бине понимания исполняемого произведения. Искусство педализации является творческим актом пианиста, точнее пианиста-художника.

Вслушиваясь в произведение, исполнитель находит звуковые расцветки, пользуясь педалью. Как заметил Я.Мильштейн "... в наше время роль педали настолько ясна, что не требует каких-либо специальных комментариев. Кажется невозможным пренебрегать теми функциями педали, которые бесконечно расширяют технические возможности пианиста" (1.С.323). Причем автором приводится тот факт, что до Ф.Листа употребление педали было сильно ограничено в исполнении самых крупных виртуозов. И.Н.Гуммель отмечает, что В.А.Моцарт и М.Клементи не нуждались в педализации, чтобы приобрести славу выразительных пианистов своего времени (2.С.220). То есть, для И.Н.Гуммеля педаль была лишь вспомогательным, незначительным художественно-техническим средством.

Со времен творчества Л.Бетховена фортепианная литература воспринималась как педальная. По словам К.Черни лишь Л.Бетховен почувствовал новую роль педали и ее великое значение, как средства способствующего достижению полнозвучия. Именно у Л.Бетховена можно встретить тот подход к педали, который со времен Ф.Листа окончательно вошел в пианизм и без которого ныне обойтись невозможно (3.).

Ф.Лист уравнял технические возможности обеих рук, применив педали. Помимо развития чувства ориентировки и исполнительской техники перекладывания и перекрещивания рук, он применял педаль как средство, "умножающее" пальцы и удерживающее звук. Именно применение педали позволило Ф.Листу выделять ведущий голос, затушевывать сопровождение и создавать объемную звуковую перспективу. Я.Мильштейн пишет: "Техника перекрещивания и перекладывания рук, быстрых переносов и скачков была у Ф.Листа непосредственно связана с новой техникой педализации. Именно от Ф.Листа ведут свое проис-

хождение почти все новые способы, применяемые современными композиторами с целью достижения полноты и объемности звучания" (1.С.325).

"Ф.Лист ввел более тонкую педальную нюансировку — полупедаль, четверть педали, педальное тремоло" (1.С.293). Почти в каждом произведении Ф.Листа мы чувствуем своеобразное красочное применение педали.

"Он, если того требуют художественные соображения, не чуждается и педали дисгармонической — смешивающей воедино различные звуковые комплексы, как бы накладывающей одну гармонию на другую" (1.С.327).

"Применял Ф.Лист педаль и для воссоздания на фортепьяно оркестровых эффектов для имитирования различных инструментов. Воспитание слуха к восприятию и точному ощущению звуковой краски причислялось Ф.Листом к числу важнейших задач, стоящих перед пианистом. Ибо только соответствующим образом воспитанное ухо является верным сейсмографом, отмечающим мельчайшие отклонения в окраске звука, и позволяет уйти от сухой, аскетической педали, столь ненавистной ему" (1.С.439, 441).

Как отмечает Я.Мильштейн "... у Ф.Шопена, как у Ф.Листа, взятие педали превращает короткие звуки в длинные. Тем самым значительно расширяются возможности использования инструмента (разновременный и одновременный охват различных регистров инструмента).

Ф.Шопен всегда рассматривал педаль как одно из главных условий красоты и благородства фортепианного звука"(4.С.71).

А.Ф.Мармонтель отмечает тот факт, что "Никто до Ф.Шопена не умел с таким искусством применять педали, чередуя их и используя обе одновременно" (5.).

Ф.Шопен больше всего любил промежуточную сферу звучания, где-то между педальной и беспедальной. Именно эта неполная педаль была характерна для него. Педальные рекомендации

Ф.Шопена выходят далеко за пределы обычных элементарных представлений, вплоть до непрерывной пульсации и вибрирования педали. “Хорошему употреблению педалей, — как справедливо полагал Ф.Шопен, — надо учиться всю жизнь” (2.С.76).

Обобщая мнения выдающихся педагогов-пианистов о педализации постараемся выделить основные функции педали.

Г.Г.Нейгауз говорил, что правильной педали “вообще” нет — мы знаем, что в искусстве ничего “вообще” не бывает. Что пригодно для одного композитора, совершенно непригодно для другого. Смена полупедалей, говорил он, позволяет совершенно чисто и прозрачно исполнять такую музыку, где басовая нота должна продолжать звучать на педали, в то время как в более высоких регистрах происходит смена различных гармоний (6.С.183).

Согласно высказыванию замечательного пианиста первой половины XX столетия И.Гофмана, “... педаль придает фортепьянному звуку ту однородность, полировку, ту отделку (хотя это слово не вполне подходит для данного случая), которую валторны или мягко играющие тромбоны придают оркестру” (7.С.61).

Часто используют педаль для маскировки несовершенства исполнения.

Яков Зак целые уроки посвящал педали. Энциклопедией педали называл он живопись импрессионистов. Если урок проходил дома у профессора, то он показывал ученикам репродукции поздних пейзажей Клода Моне или Марке.

“Посмотрите “Париж ночью” Марке, ведь здесь нет ни одной полной педали, - говорил Я.Зак, - сплошная полупедаль, отдельные фрагменты здесь ни о чем не говорят, однако общее впечатление потрясающее. Полупедаль создает иллюзию в искусстве — большой художественный дар” (8.С.55).

На уроках, посвященных сочинениям К.Дебюсси, А.Скрябина Я.Зак говорил, что играть полной педалью грубо, бестактно, но,

с другой стороны, беспедальная игра — это “высохшая душа” (8.С.55). Замечательный педагог и исполнитель А.Корто высказался о Прелюдии N2 *a-moll* следующим образом: “Скорбное раздумье; пустынное море вдали... невозможно точно определить педализацию в этой пьесе, в особенности использование правой педали. Размеры и акустика помещения, инструмент, на котором играют, мгновенная настроенность фантазии артиста — вот факторы. Мы можем лишь сказать, что не следует утяжелять гармоническое движение баса слишком длительной, либо очень глубоко взятой педалью, между тем вибрация мелодических звуков, особенно выдержанного *“a”* в 14-15 тактах, не будучи поддержанной гармонично сливающимся с ними басовым ходом, может внезапно прекратиться — лишь правая педаль поможет избежать этого. Следовательно, пользуясь педалью, нужно найти необходимый компромисс. Педалью нужно пользоваться как своеобразным механическим валиком. Это помогает звучанию непрерывно вибрировать и создает впечатление отдаленного шума океана” (9.С.301).

Известный пианист С.Е.Фейнберг писал о том, что правая педаль фортепиано выполняет различные функции: декоративную и тектоническую, акустическую и пространственную, лимитированную и компромиссную, предварительную и запаздывающую, намеренно дублированную и вокальную (10.С.319, 325, 329, 355).

Интересная классификация видов педали предложена А.Щаповым: гармоническая, мелодическая, вуалирующая, фоновая педаль и полупедаль (11.С.137). Относительно левой педали, он указывает, что ее надо использовать “для изменения тембра, а не для маскировки неумения играть красивым *piano* и *pianissimo*, а применять ее, возможно, и при *forte*” (11.С.143). “Вопросы художественной педали совершенно неотделимы от вопросов звукового образца”, — утверждает Г.Г.Нейгауз. И далее отмечает что педаль как и звук, и вся музыка управляется слухом испол-

нителя (6.С.137, 140). То же самое отмечает Г.М.Коган, подчеркивая, что для грамотной педализации необходимо выработать в нотах автоматическую, мгновенную и очень чуткую реакцию на "подсказки" слуха (12.С.68). Как отмечает Б.Л.Кременштейн слух играет двоякую роль (13.С.43). Основным мастерством в использовании педали является умение перестроиться на ходу в зависимости от настроения, обстановки и особенностей инструмента. Н.И.Голубовская считает, что не выполняющая своих художественных задач, но "чистая педаль" происходит из боязни "секундофобии" (14.С.63). Будучи "чистой", педаль может оказаться "фальшивой". Поэтому правильнее говорить не о "чистой" и "грязной" педали, а о верной или фальшивой.

Необходимо отметить, что навык владения педалью включает использование различных способов взятия и снятия правой и левой педали, а также совместное и раздельное применение обеих педалей. Кроме того, в искусстве педализации большую роль играют как индивидуальная возможность самого пианиста, так и акустика зала и особенности инструмента. В тоже время, способ педализации определяется стилем исполняемого произведения, будь то пьеса, вальс, этюд, колыбельная и т.д.

Таким образом, можно прийти к заключению, что педализация — навык (умение) владения педалью - один из важнейших технических элементов пианистического искусства.

И именно искусство педализации отличает игру выдающегося исполнителя от игры обычного пианиста.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мильштейн Я., Ф. Лист., 3-е изд., М.:Музгиз, 1999.
2. Hummel J.N., Ausführliche theoretisch – praktische Anweisungzum Pianofortespiel., Wien., 1829.
3. Czerny C., Grosse Pianoforte-Schule., op 500., 4 T-le., Wien., 1830.
4. Мильштейн Я., Советы Шопена пианистам., М.:Музыка., 1967.

5. Marmontel A.F., Les pianistes célebres., Paris., 1878.
6. Нейгауз Г.Г., Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога., 3-е изд., М.:Музыка., 1967.
7. Гофман И., Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре., М.:Советский композитор., 1961.
8. Зак Я., Статьи материалы воспоминания., М.:Советский композитор., 1980.
9. Корто А., О фортепианном искусстве., М.:Музыка., 1965.
10. Фейнберг С.Е., Пианизм как искусство., М.:Музыка., 1965.
11. Щапов А.П., Некоторые вопросы фортепианной техники., М.-Л., 1947.
12. Коган Г.М., Работа пианиста., М., 1979.
13. Кременштейн Б.Л., Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано., М., 1966.
14. Голубковская Н.И., О музыкальном исполнительстве., Л., 1985.

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ, դաշնակահար Տ.Գ.Ալավերդյանը «Պեդալիզացիայի դերը դաշնամուրային արվեստում» հոդվածում նշում է, պեդալավորման նպատակի՝ հնչյունի որակական դրական նաև տեմբրի փոփոխությունները, հնչողության տևողության երկարացումը և այլ բաղադրիչներ: Իր մեկնաբանումներն ապացուցելու և համոզելու համար մեջբերում է Յա.Միլշտեյնի, Կ.Չեռնիի, Յո.Ն.Հումելի, Յո..Հոֆմանի՝ այդ առիթով արտահայտած և գրած մտքերը:

Summary

The article is about pedaling written by pianist, YSC docent Tigran Garik Alaverdyan. It speaks about the function of pedaling in sound's developing, the timbre's change, the duration of the sound's length and other components and to confirm his thoughts he quotes Ya.Milshain's, K.Cherny's, J.N.Hummel's, I.Hoffman's thoughts regarding this theme.

АЛАВЕРДЯН ТИГРАН ГАРИКОВИЧ
пианист,
доцент ЕГК им.Комитаса

О СВЯЗИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА И МУЗЫКИ

Настоящая статья — попытка анализа связи художественного слова и музыки в жанре песни. Песня выражает чувства, мысли, а также настроение человека. Песня вдохновляет и объединяет людей, передает память событий и особенности разных времен.

Как художественное слово, так и музыка создают определенный "инструментарий" для понимания действительности в песне.

Взаимоотношение художественного слова и музыки — это закономерность развития культуры.

И поэт и композитор, пользуясь средствами присущими их сфере творчества, стремятся вызвать у слушателя чувства, возникающие при прослушивании песни. Таким образом песня образуется в результате совместной работы поэта и композитора.

Так, известная песня "День Победы" (слова В.Г.Харитонова, музыка Д.Ф.Тухманова) побуждает слушателя с особой остротой осознать трагическую суть войны, а песня "Непростой советский человек" (слова Е.А.Евтушенко, музыка А.А.Бабаджаняна) вызывает определенные патриотические чувства.

В песне "День Победы" поэт В.Г.Харитонов нашел верные слова и верное соотношение печали и радости. Значительность мысли, содержательность чувств переданы самобытным языком. Музыка Д.Ф.Тухманова органично передает стихотворный текст. Несомненно, в этом сочинении гармоничное сочетание поэтического и музыкального текста. Музыка как бы "льется" из стихов:

Это праздник –
С сединою на висках,
Это радость
Со слезами на глазах –
День Победы! День Победы! День Победы!

Поэт Е.А.Евтушенко и композитор А.А.Бабаджанян вложили философский смысл в художественное произведение “Наш непростой Советский человек”:

Ты побеждал голодный и холодный
Наш* непростой *советский человек

Приведем для сравнения несколько строк из всем известного стихотворения “Советский простой человек” В.И.Лебедева-Кумача (музыкальное сопровождение В.Я.Кручинина):

По полюсу гордо шагает,
Меняет движение рек,
Высокие горы сдвигает
Советский* простой *человек.

Известный поэт Амо Сагиян в статье “Поэзия поможет человеку” пишет: “Стихи появляются вдруг. Одна строчка появляется сама как дар свыше (необязательно, чтобы это была первая строчка). Остальные пишешь сам, и если сумел удержаться на уровне той строчки, которая “дана свыше”, значит, стихотворение получилось” (1.С.148).

Во вступительной статье к книге В.Г.Харитонова А.Овчаренко пишет: “Нельзя написать хорошую музыку к посредственным стихам. Подлинная же песня рождается тогда, когда композитор реализует наиболее глубокие музыкальные ресурсы, заключенные в стихах, начиная от их смысла и кончая их певучестью” (2.).

Как композитор, так и поэт аналитически осмысленно подходят к созданию своих произведений согласно закономерностям творческого процесса. Но в то же время творческий акт – это нарушение канонов. В каждом из своих произведений композитор и поэт отступают от каких-то норм и правил, действующих в искусстве.

Е.А.Долматовский во вступительной статье к сборнику стихотворений В.И.Лебедева-Кумача пишет: “Иногда приходится слышать суждение: написать лирическое стихотворение — дело серьезное и трудное, а песню сочинить легко. Могу по этому поводу сказать, что хорошее стихотворение, разумеется, требует и одаренности, и мастерства, и чувство времени... И в той же, если не в большей, мере и степени это относится к созданию песни.

Сложность работы над песней усугубляется целым рядом непременных условий. Среди них и краткость, и ритмическое соответствие строк, а главное — сконцентрированность и сжатость мысли, ясность поэтического образа, настоящая массовая песня всегда несет в себе черты народности” (3.С.7).

Песня заслуживает право на существование если она говорит о жизни, затрагивает коренные проблемы современности. Задача, которая стоит перед создателями песни - осмыслить действительность, выразить идеи общества и времени.

Роль искусства и его место в обществе не остается неизменным. Оно меняется в зависимости от различных социальных процессов, связей искусства и общества, изменений в сфере сознания. Прекрасное в человеке пробуждает эстетическое начало, облагораживает его.

Содружеством композиторов и поэтов разных поколений, в творчестве которых значительное место занимает песенный жанр, были созданы полюбившиеся многим песни — “Марш веселых ребят” И.О.Дунаевского и В.И.Лебедева-Кумача, “Подмосковные вечера” В.П.Соловьева-Седого и М.Л.Матусовского, “Как молоды мы были” А.Н.Пахмутовой и Н.Н.Добронравова, “Верни мне музыку” А.А.Бабаджаняна и А.А.Вознесенского, “Шум берез слышу...” К.А.Орбеляна и В.В.Лазарева, “Я спросил у ясеня...” М.Л.Таривердиева и В.М.Киршона, “Аист на крыше” Д.Ф.Тухманова и А.Г.Поперечного, “Мои года” Г.В.Мовсесяна и Р.И.Рождественского и другие. Эти песни позволили зафиксировать изменение мироощущения людей во времени, потому и популярны, так

как говорят о жизни, о мыслях и чувствах своего народа. И именно этим они представляют интерес для студентов и могут быть рекомендованы для включения в программу обучения.

Песня начинает существовать, когда есть духовное единение композитора, поэта и слушателя. Как писал великий композитор Д.Д.Шостакович, “художник может показать миллионам людей то, что делается в душе одного человека, и одному человеку открыть то, чем наполнена душа всего человечества. Для искусства это равные величины” (4.С.10). А.А.Оганов в книге “Теория отражения и искусство” пишет: “Человек в процессе художественного творчества отображает и выделяет совершенные, эстетические свойства действительности, приводит их в связь с общественно-прекрасным идеалом, преобразует реально существующие в мире отношения в соответствии со своими эстетическими и нравственными представлениями, убеждениями, отражающимися в свою очередь в искусстве, и создает в итоге новую реальность — реальность художественного произведения и образа, не противоречащую человеку, а удовлетворяющую его лучшие, возвышенные устремления” (5.С.87). И далее отмечает: “Об искусстве можно сказать, что оно — *автопортрет общества,* и это будет верно, если под искусством подразумевать всю совокупность художественных произведений определенной конкретно-исторической поры” (5.С.101).

Песня, пожалуй, сильнее других форм искусства оказывает столь мощное и глубокое воздействие на духовный мир человека.

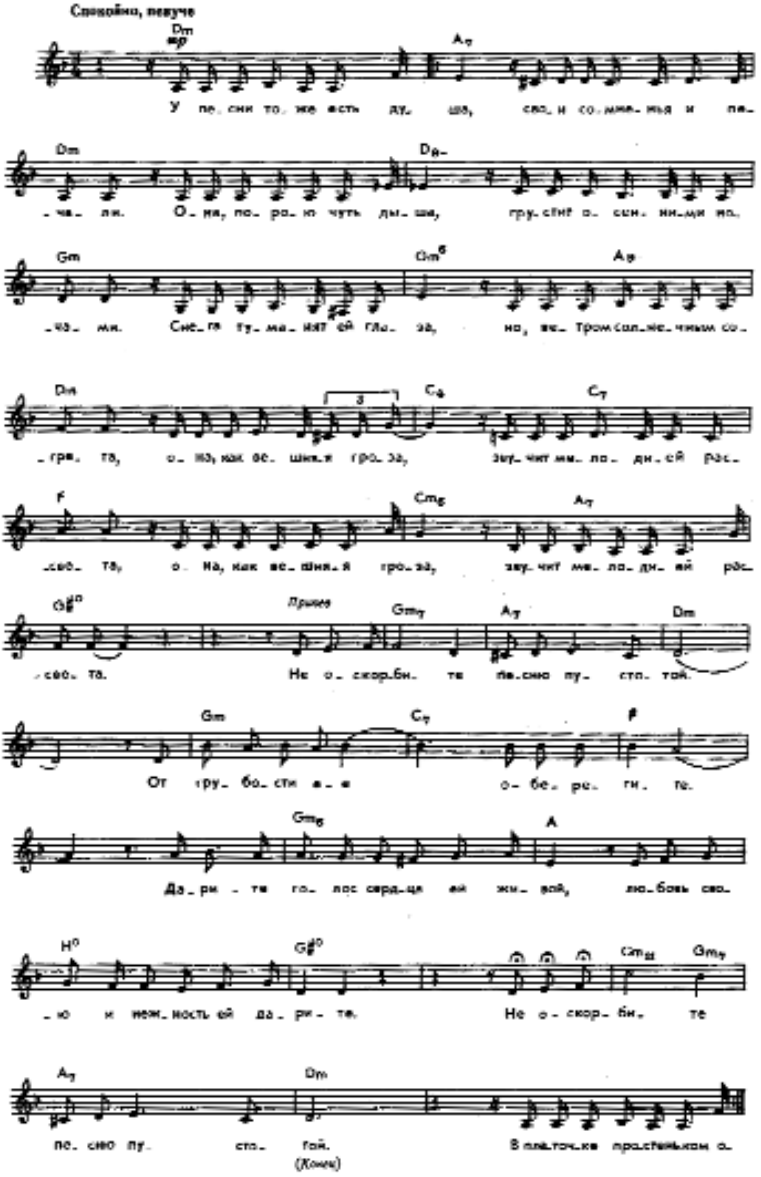
У пифагорийцев, как известно, была разработана система применения музыкального катарсиса в целях воспитания определенных качеств личности (6.С.12; 7.С.81).

Отсюда и ответственность композитора и поэта не забывать о связи художественного слова и музыки при создании песни. И в заключение приведем песню “У песни тоже есть душа” композитора Р.Б.Амирханяна и поэта А.Горина, где и музыка, и поэтическое слово захватывают слушателя своей красотой.

У песни тоже есть душа

Слова А. ГОРИНА

Музыка Р. АМИРХАНЯНА



Автор этих слов надеется, что данная статья будет полезна студентам: будущим композиторам при создании песен, а вокалистам при составлении репертуара.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сагиян А., Поэзия поможет человеку., /Вопросы литературы., 1972 N 8.
2. Харитонов В., Избранное., вступ. статья А.Овчаренко., М.:Художественная литература., 1983.
3. Лебедев-Кумач В., Песня о Родине., Избранные стихотворения., вступ. статья Е.Долматовского., Кемеровское книжное издательство., 1983.
4. Шостакович Д., Музыка и время., /Музыка и современность., вып. 10., М., 1976.
5. Оганов А.А., Теория отражения и искусство., М.:Искусство., 1978.
6. /Античные мыслители об искусстве., 2-е изд., М., 1938.
7. Арзуманова А.В., Музыка и медицина., Сборник учебно-методических работ ЕГК им. Комитаса., вып. 3., 2006.

Ամփոփում

«Գեղարվեստական խոսքի և երաժշտության կապի մասին» հոդվածում Տ.Գ.Ալավերդյանը փորձում է վերլուծել բանաստեղծության և երաժշտության կապը՝ երգի ժանրում, նշելով, որ երգն զգացմունք, մտքեր, տրամադրություն է արտահայտում, ինչպես նաև ոգևորում և միավորում, փոխանցում դեպքերի, ժամանակների յուրահատկությունների հիշողությունը:

Հեղինակն իր մտքերն արտահայտում և մեջբերում է Վ.Գ.Խարիտոնով - Դ.Ֆ.Տուխմանովի, Եվ.Եվտուշենկո - Ա.Բաբաջանյանի, Վ.Լեբեդև-Կումաչի -Վ.Յա.Կրուչինինի և այլոց համատեղ գրած երգերի օրինակները:

Summary

YSC docent Tigran Garik Alaverdyan also writes another article "The relation between the art word and music". The author tries to analyze the connection between the poem and music in the song's genre bringing examples from the joint written songs by V.Kharitonov-D.Tukhmanov, Yevtushenko-Babajanyan etc.

ОГАНЕСЯН ГАЯНЕ СИМОНОВНА
пианистка,
доцент ЕГК им.Комитаса

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ В ТВОРЧЕСТВЕ К.ХАЧАТУРЯНА, А.ПИРУМОВА, Э.ХАГАГОРТЯНА

(анализ камерно-ансамблевых произведений)

Рассматривая развитие армянской камерно-ансамблевой музыки, мы должны обратить внимание на произведения не только композиторов Армении, но и армянских композиторов, живущих за пределами своей Родины, в основном в России. Первым среди них, конечно, же нужно назвать Арама Хачатуряна. Родившись в Тбилиси и живя в Москве, как пишет Н.Шахназарова: “Хачатурян — плоть от плоти армянской культуры. На ней он вырос. Она сформировала его личность — психологию, темперамент, мироощущение — и данный ему природой творческий дар. Связи его с армянской культурой не требуют особых доказательств. Они легко “прослушиваются” и узнаются в отдельных темах, интонациях, ритмах” (1.С.102).

Армения сформировала личность А.И.Хачатуряна. Воспринятое от армянской национальной культуры обогатилось опытом профессиональной русской, советской музыки. Фундамент, на котором вырос А.И.Хачатурян, стал основанием и для других армянских композиторов, проживающих в России. В данной работе мы остановимся на камерно-ансамблевом творчестве Карэна Хачатуряна, Александра Пирумова и Эдуарда Хагагортяна.

Народный артист России **Карэн Суренович Хачатурян** родился в 1920 году. С 1938 по 1941гг. он учился в музыкальном

училище при Московской консерватории по двум специальностям: по фортепиано у Б.М.Медведева и В.В.Чертовой; по композиции у профессора Г.И.Литинского. Занятия прервала война. И лишь в 1945г. К.С.Хачатурян поступает в Московскую консерваторию в класс композиции В.Я.Шебалина. Год, проведенный в классе В.Я.Шебалина, был для К.Хачатуряна важным этапом в накоплении необходимых профессиональных навыков. Но вместе с тем обнаружилась некая несхожесть творческих устремлений двух музыкантов.

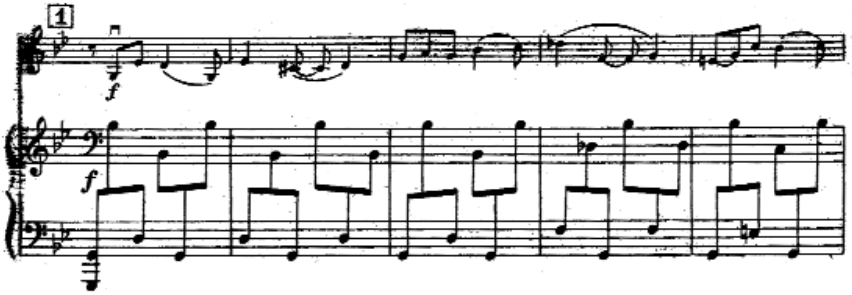
Гораздо более близким оказался для К.Хачатуряна творческий метод Д.Д.Шостаковича, а потом и Н.Я.Мясковского, у которых К.Хачатурян учился в консерватории и аспирантуре. Для К.Хачатуряна одной из самых притягательных черт педагогических принципов Д.Д.Шостаковича было его умение подвести студента к осознанию правоты собственного поиска.

Бесконечно привлекало К.Хачатуряна и то, что Д.Шостакович умел ценить в своих учениках смелость, художественное дерзание.

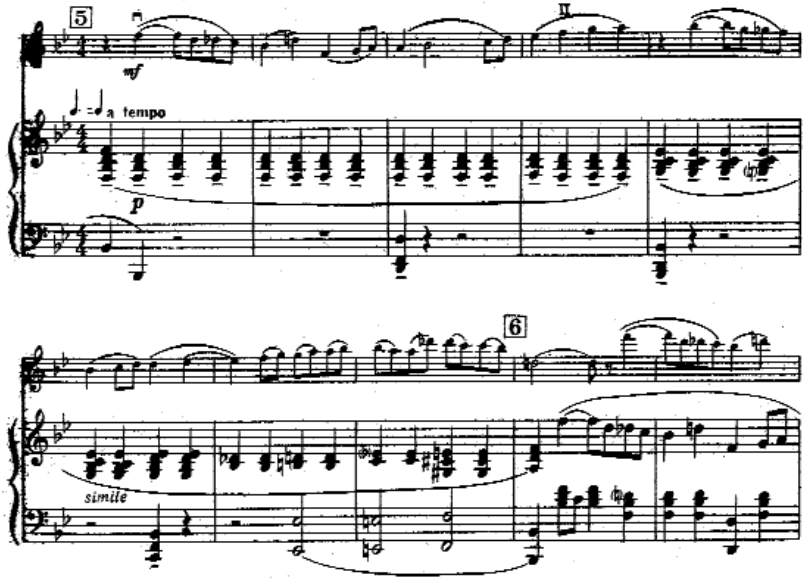
Под руководством Д.Шостаковича К.Хачатурян пробует свои силы в разных жанрах (сюита, кантата, инструментальные пьесы). Показательно, что первый крупный успех молодого музыканта был связан с рождением камерного сочинения — ***Сонаты для скрипки и фортепиано.*** В этом произведении ощущается воздействие музыки Д.Шостаковича.

Соната создана в 1947 году и в том же году на Первом фестивале молодежи в Праге была удостоена I премии.

Соната отличается тонкостью вкуса, светлым романтическим колоритом, изобретательным использованием возможностей ансамбля. Сочинение написано в форме классического трехчастного цикла. I часть — *Allegro* — с восторженным, романтическим колоритом, написана в форме сонатного аллегро. Тема главной партии порывистая, целеустремленная.



Побочная партия озарена мягким светом нежной лирики.



Благородством и возвышенной чистотой отличается II часть — *Andante*.

Очень красива написанная в ритме вальса среднняя часть и превосходен канон в репризе.

И, наконец, озорной, танцевальный финал — *(Presto)* — ток-

ката с использованием армянских народных танцевальных ритмов. Токкатная фактура перебивается широкими напевными мелодиями, а виртуозный блеск быстрых разделов придает финалу ярко концертный характер.

Четкие грани формы, изящество и тонкая отделка фактуры, выпуклый тематизм с отголосками армянского фольклора — все эти качества сразу выделили эту работу К.Хачатуряна. Лишь один список исполнителей Сонаты говорит о многом. Непревзойденным интерпретатором стал корифей советской скрипичной школы Давид Ойстрах, создавший своеобразные традиции ее исполнения. Среди тех, кто включил Сонату для скрипки и фортепиано К.Хачатуряна в свой концертный репертуар — Я.Хейфец и Л.Коган, В.Климов и Э.Грач, С.Снитковский и О.Крыса, Л.Исакадзе и М.Безверхний, и многие другие.

Соната для виолончели и фортепиано К.Хачатуряна написана в 1966г. и посвящена ее первому исполнителю — Мстиславу Ростроповичу. Это произведение зрелого художника, в котором соединились драматичность, глубина мысли и лиризм. Красиво льющаяся мелодия производит сильное впечатление, захватывает слушателя. Соната для виолончели и фортепиано К.Хачатуряна еще раз доказывает, что камерная музыка способна выражать не менее сильные мысли и чувства, нежели симфоническая.

В этом произведении К.Хачатурян в какой-то степени отдает дань увлечению музыкой баховской и добаховской эпох. Об этом свидетельствуют и сами названия частей: Речитатив, Инвенция, Ария и Токката. Драматургия четырехчастного цикла опирается на контрастное сопоставление темпов и важнейших образных сфер: если медленные части *(I — Adagio, III — Andante)* определяют психологическое, интимное начало, то подвижные *(II — Allegretto, IV — Alledro con fuoco)* представляют собой как бы выход во внешний мир, полный острых столкновений. Характер каждой части вытекает из названия, связанного либо с определенным жанром

(III часть — “Ария”, II часть — “Инвенция”), либо с избранным типом изложения (I часть — “Речитатив”, IV часть — “Токката”).

Музыкальный язык сочинения строг: здесь в основном господствуют четкие графические линии, остинатные ритмические и фактурные комплексы.

Виолончельная Соната К.Хачатуряна тоже быстро обрела своих интерпретаторов, среди которых Д.Герингас, В.Яглинг, М.Уткин, И.Гаврыш и другие.

Заслуженный деятель искусств РФ **Александр Иванович Пирумов** родился в 1930 году. С 1950-52гг. учился в ЕГК им.Комитаса. В 1956г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции Д.Б.Кабалевского, в 1960г. под его же руководством — аспирантуру. Как пишет о А.И.Пирумове А.Лахути: “Бывают творческие явления, которым не суждено поражать необычностью или размахом, дерзкой новизной. Но, присматриваясь к ним, замечаешь неустанно ищущую живую мысль, подлинное вдохновение и свой путь, свои победы и поражения. К такого рода явлениям принадлежит творчество <...> композитора Александра Пирумова” (2. С.3).

Сочинения А.Пирумова отличаются армянским колоритом. Но трактовка национального в его творчестве глубоко современна. Чувство художественной меры удерживает его от крайности в использовании цитат армянской музыки. Интересно проследить, как “интернациональные” приемы композиторского мастерства как бы сливаются с национальными чертами и служат расширению диапазона воздействия музыки А.Пирумова.

Глубоко органическая, радостная и в то же время серьезная интонация пронизывает творчество А.И.Пирумова. Его музыка пленяет своим светлым тоном. Наиболее отчетливо проявились лучшие стороны дарования композитора в камерных жанрах. Его “Прелюдия” и “Токката” для фортепиано входили в обязательную программу второго тура II Международного конкурса пианистов им.П.И.Чайковского (1962), а “Скерцо” для фортепиа-

но — в обязательную программу второго тура V Международного конкурса пианистов им.П.И.Чайковского (1974).

Соната для скрипки и фортепиано А.Пирумова создана в 1979 году. Трехчастный цикл написан современным музыкальным языком. I часть — *Andante* представляет собой как бы предисловие цикла. Идущая *attaca* II часть *(L'istesso tempo)* — продолжение развития музыкального повествования. III часть *(Vivo)* — смысловой эпицентр Сонаты. В этой части аккумулируется все напряжение, вся энергия цикла. Характер III части танцевальный. Здесь проходят темы, интонации и ритмические рисунки из I и II частей, тем самым создавая целостность композиции.

Заслуженный деятель искусств РСФСР **Эдуард Арамович Хагагортян** родился в 1930 году. В 1955 году он окончил Ереванскую государственную консерваторию им.Комитаса по классу композиции Г.И.Егиазаряна. Творчество Э.А.Хагагортяна проникнуто горячей любовью к людям. Глубоко народное по своим истокам, по связям с национальной традицией, оно прежде всего современно. Музыка Э.А.Хагагортяна является примером органичного синтеза традиций народного армянского искусства и музыкальной классики XX века. Его единственным произведением в жанре фортепианной камерно-ансамблевой музыки является ***Фортепианный Квинтет,*** написанный в 1960 году. Это произведение композитор показал А.И.Хачатуряну. Вот как об этом вспоминает сам Э.А.Хагагортян: «Арам Ильич просмотрел Фортепианный Квинтет, немного похвалил и сказал: "Приедете ко мне учиться в аспирантуру"» (3. С.25).

И действительно, Хагагортян поедет в Москву и поступит в аспирантуру Московской консерватории в класс А.И.Хачатуряна, которую окончит в 1965г. Как пишет Э.А.Хагагортян: "В Москве я набираюсь смелости показать профессору С.З.Асламазяну свой Фортепианный квинтет. Отзыв оказался удивительно теплым и воодушевляющим. Квартет им.Комитаса берет его в свой репертуар, а Комиссия музыки народов СССР Союза композиторов СССР вклю-

чает Квинтет в дополнительный список сочинений, представленных на Всесоюзный конкурс молодых композиторов” (3.С.25).

В 1962г. на этом конкурсе Квинтет удостаивается I премии. Как отмечает композитор Э.М.Мирзоян: “В биографии каждого композитора есть сочинение, с которого он, по существу, начинается как творец, находит свой индивидуальный художественный мир, свою палитру музыкальных красок.

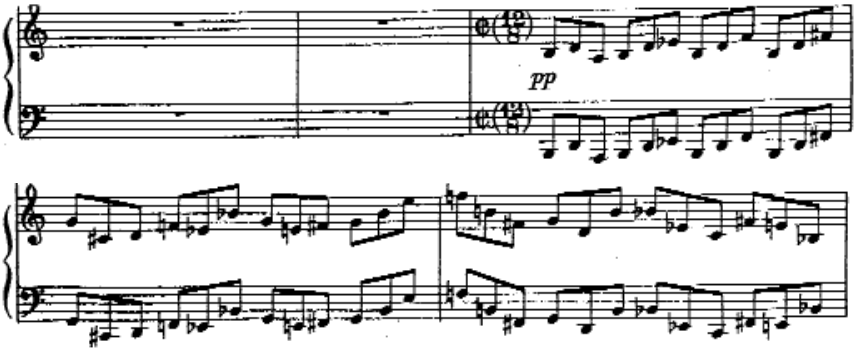
Таким произведением в творческой судьбе Эдика Хагагортяна, на мой взгляд, оказался Фортепианный квинтет” (3.С.87).

Четырехчастный цикл очень динамичен. Основной тон произведения — патетический. Яркие кульминации, различные по характеру броские музыкальные образы придают драматическим страницам Квинтета определенную “театральность”. Уже во вступлении I части звучат тематические интонации, которые получат свое развитие во всех частях Квинтета.

Взаимосвязь частей цикла несомненна. Активная главная партия, которая является эпицентром драматического центрального раздела I части как бы сливается со II частью. Вторая часть — Скерцо *(Allegro)* — своим динамичным движением по характеру напоминает образцы ашугского искусства.

Характер III части — *Adagio* — лирический. Здесь слышна скорбная патетика.

Финал *(Presto)* с интонациями из первой части, темпом и характером напоминает быстрый танец.



Монолитность цикла обеспечивается и интонационной общностью, и острым выразительным музыкальным языком, и контрастными образами. С Фортепианного квинтета по существу началось общественное признание музыки Эдуарда Хагагортяна.

Квинтет Хагагортяна исполняли и квартет им.Комитаса, и квартет в составе Акоп Варданян, Вилли Мокацян, Сергей Хачатрян и Геронтий Талалян с пианисткой Ириной Костанян, а также иностранные исполнители. Как отмечает дирижер Валерий Гергиев: “Вспоминается одно художественное впечатление, связанное с именем Эдуарда Арамовича. Уже после его кончины на камерном концерте из произведений советских композиторов в Японии я впервые для себя “открыл” Фортепианный квинтет Хагагортяна, услышав его в блестящем исполнении местных артистов. Сыгранный среди произведений широко известных авторов, в том числе Прокофьева, он стал одной из захватывающих музыкальных кульминаций того вечера” (3.С.126).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. /Музыка республик Закавказья., Тбилиси., 1975.
2. Лахути А., Александр Пирумов., М., 1960.
3. Хагагортян Э., Статьи. Воспоминания., М., 1987.

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ, դաշնակահար Գ.Ս.Հովհաննիսյանի «Ազգային ակունքները Կ.Խաչատրյանի, Ա.Փիրումովի, Է.Խաղագործյանի ստեղծագործություններում» հոդվածը, կամերային-անսամբլային երկերի վերլուծություն է իրականում, որում հոդվածագիրը նշում է նաև, որ պետք է անպայման ուշադրության կենտրոնում պահել և արտերկրում, մասնավորապես Ռուսաստանում բնակություն հաստատած մեր հայրենակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, որոնք իրենց գեղարվեստական արժեքով բարձր մակարդակի են:

Summary

Pianist, YSC docent Gayane Simon Hovhannisyan writes about the sources of nationality in K.Khachaturyan, A.Pirumova and E.Khaghagortyan's performing art. With his article the author advises to pay much attention to the Armenian composers leaving abroad, especially in Russia, mentioning that the works of those are on a very high artistic level.

АКОПЯН ФЕЛИКС АЙРАПЕТОВИЧ
виолончелист,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ИСПОЛНЕНИЮ СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО КЛОДА ДЕБЮССИ

Клод Ашиль Дебюсси — основоположник импрессионизма в музыке. Он отразил в музыке мимолетные впечатления, тонкие оттенки человеческих эмоций и явлений природы. Его произведениям присущи поэтичность, изящество, богатство звуковой палитры, изысканность, зыбкость музыкальных образов.

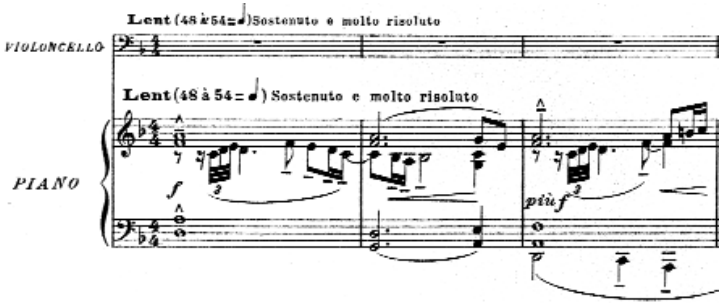
Источник музыки К.Дебюсси видел в природе: “Музыка ближе всего природе... Только музыканты имеют привилегию охвата поэзии ночи и дня, земли и неба, воссоздания атмосферы и ритма величественного трепета природы” (1.С.299). Знаменитый дирижер В.Фуртвенглер очень тонко охарактеризовал его: “Дебюсси — последний цветок романтизма...” (2.С.103).

В годы особого подъема творческих сил, К.Дебюсси задумал написать цикл из шести сонат для различных инструментов, но успел написать лишь три, одна из которых, отражающая мир поэтических мечтаний композитора-романтика, — Соната для виолончели и фортепиано (1915).

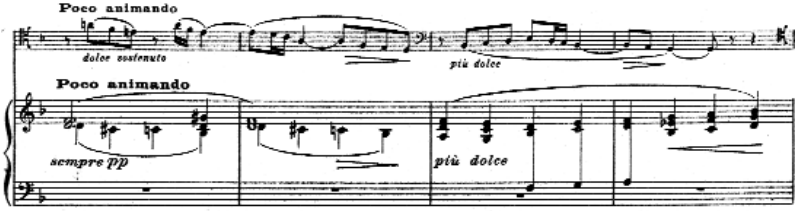
Как схожи образы этого музыкального произведения с экзотическими сюжетами полотен великого Поля Гогена! Слушая эту завораживающую музыку, невольно представляешь вольную и безмятежную жизнь, картины природы.

Три части Сонаты слиты воедино. Первые такты пролога звучат торжественно и вдохновенно. Как и во всех своих произведениях, К.Дебюсси продумывает и с идеальной точностью обоз-

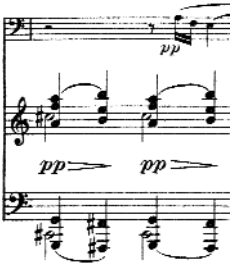
начает оттенки, расставляя черточки *(tenuto)* и акценты на интонационно значимых звуках. Заранее взяв педаль, пианист открывает Сонату звучным акцентированным ре-минорным аккордом, который звучит веско, решительно:



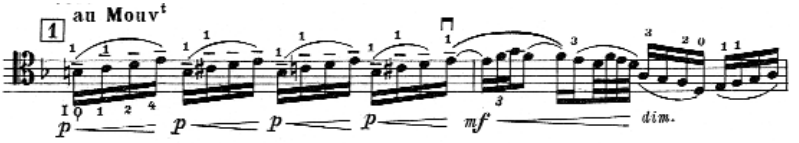
С гибкостью должна быть исполнена триоль, вслед за которой звучит импровизационная фраза-речитатив, подводящая к вступлению виолончели. В свободной декламационной манере виолончелист продолжает речитатив фортепиано. В разделе *Poco animando, dolce sostenuto* звучание обеих партий мягко, напевно:



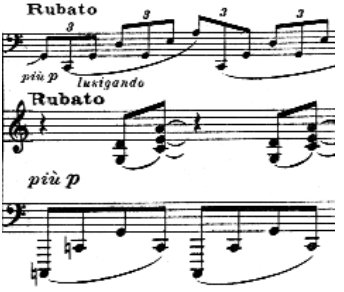
В такте перед замедлением пианисту следует выделить звук *“cis”* в крайних регистрах, что придаст загадочность звучанию:



Вслед за этим в партии виолончели выразительные интонации шестнадцатых подчеркивают каждый звук с короткими “вспышками” на каждой последней доле, после чего следует широкое наполненное звучание:

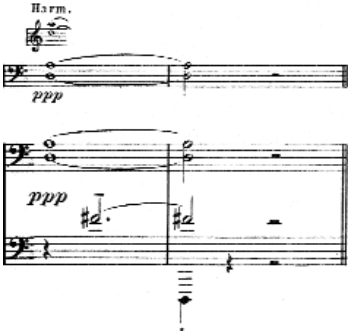


Далее звучит трудный для исполнения восьмитакт. “Загадочные шорохи” как бы постепенно приближаются, в дальнейшем достигая большой яркости и силы. Виолончелист играет на грифе, соединяя звучание с порывистым ходом тихих, но глубоких аккордов фортепиано. Слитное исполнение этих аккордов должно напоминать движение нарастающей звуковой волны, которая приводит к кульминации — ярко звучащему До-мажору. Виолончель исполняет главную тему, звучащую ранее у фортепиано в ре-миноре. Здесь композитор подчеркивает декламационный характер фразировки. Звучание виолончели поддерживают аккорды фортепианной партии. В последующих тактах необходимо точно согласовать ритмический рисунок (триоли у виолончели, дуоли у фортепиано):

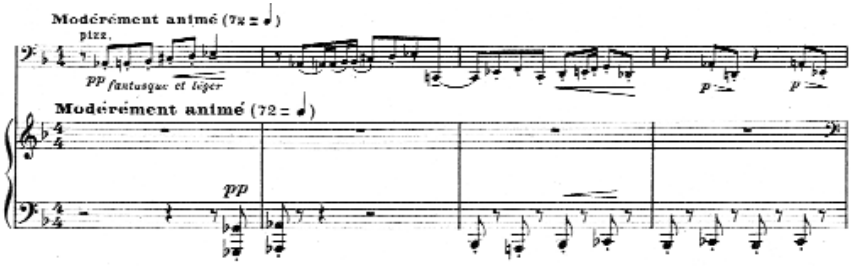


Далее следует небольшая каденция, имитирующая таинственные звуки природы. Вновь возникает основной образ пьесы.

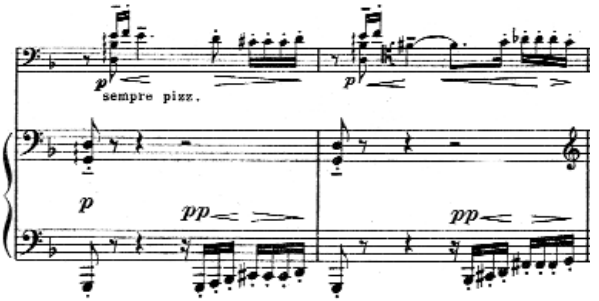
Важную роль здесь играет динамика: у виолончели — ослабление звучания, а в партии фортепиано — небольшое усиление. Слышится умеренная вибрация виолончели, переход на гриф и от басового регистра все затихающее, постепенное движение к флажолету, которое приводит к *Ре-мажорному* аккорду на *ppp*. Остро взятое *staccato* на ноте *"ре"* в басовом регистре фортепиано завершает эту часть:



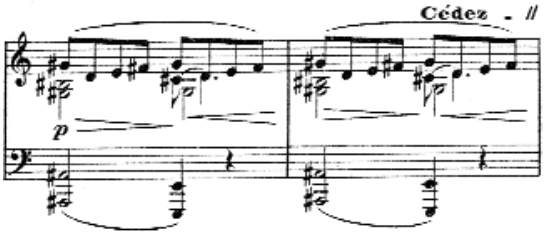
Без перерыва начинается вторая часть сонаты — Серенада. Легко звучит *staccato* виолончели с упором на последний звук такта, в том же характере выдержана партия фортепиано:



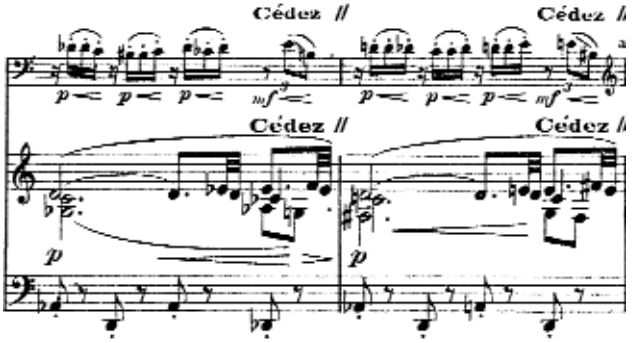
В первых тактах подготавливаются причудливые интонации напева, которые воспринимаются как своеобразное вступление. Темп умеренно оживленный, моментами порывистый. *Staccato* фортепиано должно максимально соответствовать *pizzicato* виолончели:



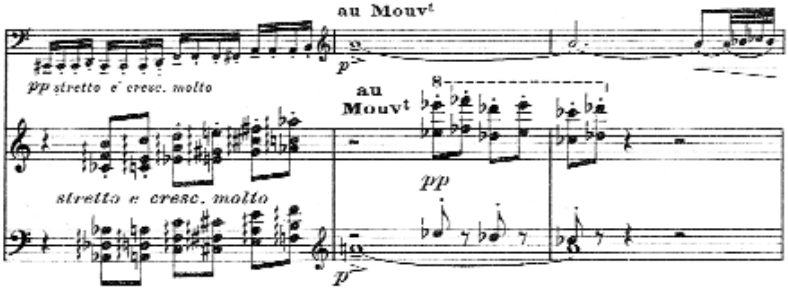
Иллюзия *pizzicato* фортепиано должна так захватить исполнителей, чтобы звучание воспринималось в единстве. Но чуть далее в басу у фортепиано появится загадочно звучащая интонация (ход на ув.4):

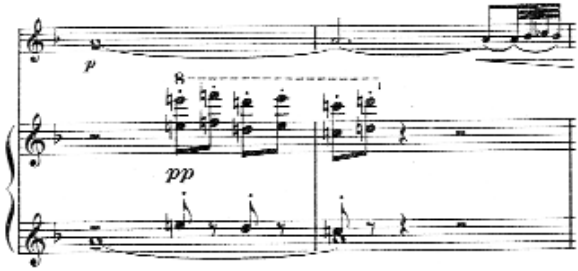


Далее ироничный напев сменяется подчеркнутой выразительностью. По ходу Серенады появляются капризные интонации, которые необходимо подчеркнуть:

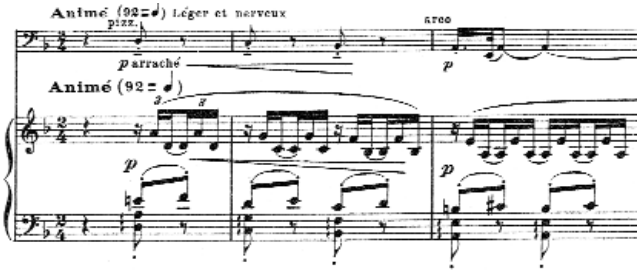


Резкие контрасты динамики ассоциируются с движениями причудливого танца. В заключительных тактах Серенады, на первый план выступает фортепиано:





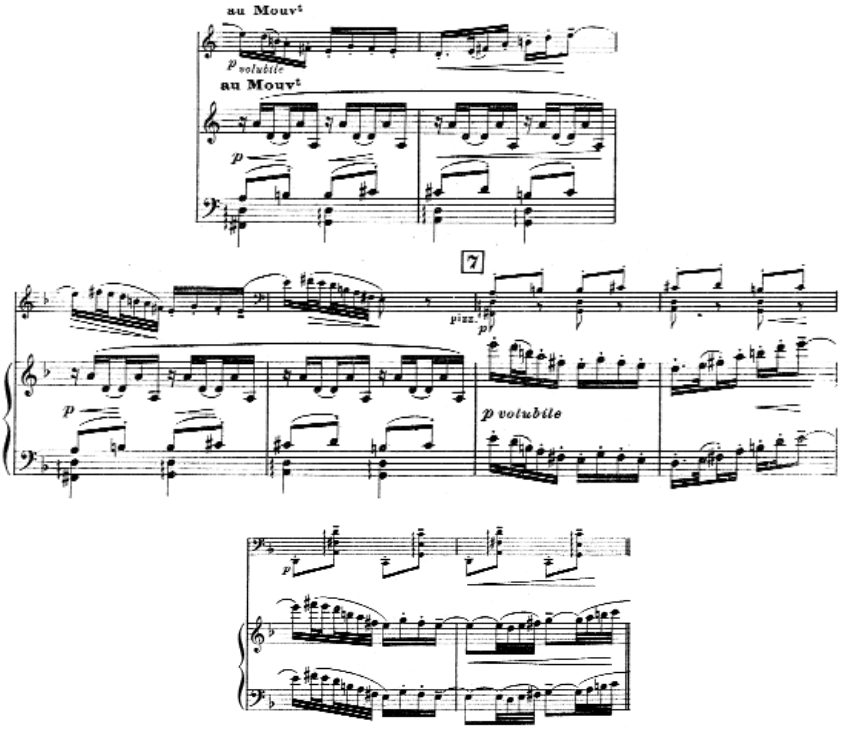
Финал Сонаты исполняется легко, оживленно. С первых же тактов возникает образ затейливой пляски. Напряженно звучит *pizzicato* виолончели. Необходимо отчетливо исполнить нисходящий ход баса:



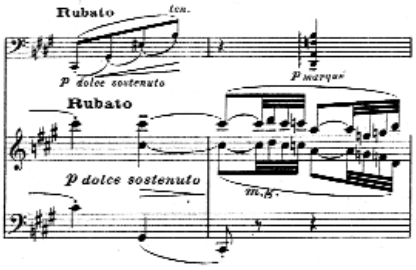
В партии виолончели при помощи ритмических акцентов ярко выражен танцевальный элемент. Подвижная фигура в обеих пар-

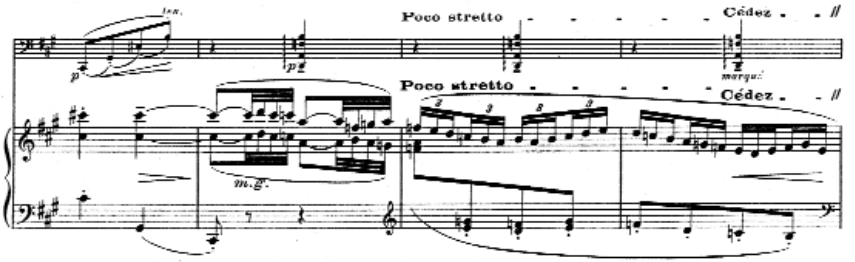
тиях исполняется быстро, с задористой грацией.

Фраза, исполненная виолончелью, в дальнейшем звучит у фортепиано:

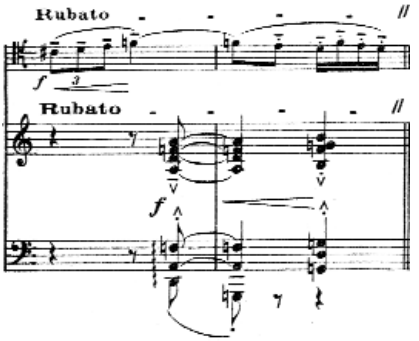


Далее следует эпизод импровизационного характера:



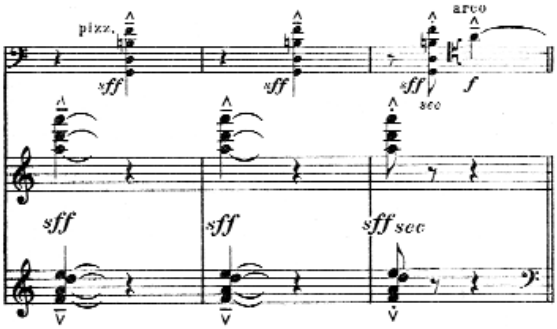


Акценты *pizzicato* виолончели создают особую красоту тембра в ансамблевом соотношении. “Переливающиеся” пассажи фортепиано передают капризную линию экзотического танца. У Дебюсси здесь с идеальной точностью определены малейшие смены ритмов, что создает игру светотени. И вновь появляется экзотический образ. Страстно-порывистое, стремительное звучание сменяется завораживающим эпизодом. мелодия виолончели полна душевной теплоты и гибкости:



Вновь восстанавливается первоначальный темп. Четкий острый штрих виолончели с выделением сильных долей такта поддерживается точным рисунком фортепианной партии. Трудны для исполнения такты, где быстрые триоли исполняются ансамблистами в унисон. В сокращенной репризе возможна большая динамическая насыщенность исполнения.

Особенно красочна кульминация перед кодой: ослепительные аккорды фортепиано, широкое, кантиленное соло виолончели:



Пять заключительных тактов исполняются с наибольшей значительностью.

При знакомстве с этим сочинением невольно вспоминаются слова Дебюсси: *“Музыка начинается там, где слово бессильно”.*

P.S. Рекомендуется исполнять виолончельную партию сонаты под редакцией проф. А.Власова.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кравченко Т.Ю., Я познаю мир. Великие композиторы., М.:Астрель., 2005.
2. Аджемов К.Х., Камерный ансамбль., М.:Музыка., 1979.

АКОПЯН ФЕЛИКС АЙРАПЕТОВИЧ
виолончелист,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ИСПОЛНЕНИЮ СОНАТЫ *op.38 e-moll* ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО ИОГАННЕСА БРАМСА

Иоганнес Брамс — великий немецкий композитор, которого Роберт Шуман назвал “идеальным выразителем времени, чье мастерство не проклевывается из земли робкими ростками, а сразу расцветает пышным цветом” (1.С.125).

Время от времени И.Брамс ощущал необходимость дальнейшего развития и совершенствования. “Всякий, кто был близко знаком с Брамсом, знает, как резко пренебрежительно, почти оскорбительно он мог отзываться о своих собственных сочинениях; именно в этом понять его было особенно трудно,” — писал о великом композиторе Густав Еннер, единственный ученик И.Брамса по композиции (3.С.5).

Композитор всю свою жизнь был одинок, но свободен, и если внимательно прислушаться к его музыке, то можно почувствовать его гордость и независимость, которая иногда переходит в глубокую грусть.

Выдающийся венгерский скрипач, друг Иоганнеса Брамса Йозеф Йоахим писал: “И.Брамс — самый большой эгоист в мире, хотя он сам об этом и не подозревает. Его широкая натура проявляет себя непредсказуемо, он совершенно не обращает внимания на других. Все, что интересует его — это без помех писать музыку; а его вера в возвышенный мир фантазии и его

привычка не подпускать к себе нездоровые ощущения и воображаемые страдания других — граничит с гениальностью. Его сочинения беспощадно отвергают все земные страдания. Я никогда не встречал настолько талантливого человека" (...).

А несколько позже он писал "И.Брамс — это исключительный композиторский талант и притом натура, которая в состоянии развиться во всей своей абсолютной чистоте лишь в укромнейшем уединении; он чист, как алмаз, мягок, как снег... В его игре есть тот жаркий пламень, та фантастическая энергия и точность ритма, которые предвещают Художника, а в его сочинениях уже столько законченности, столько мысли, сколько я не встречал пока ни у кого из молодых артистов его возраста" (2.С.24).

И.Брамс глубоко и последовательно развивал классические традиции, которые он обогатил новым романтическим содержанием. Его музыка воспевает свободу личности, нравственную стойкость, мужество; она полна тревоги за судьбу человека, проникнута беспокойной порывистостью, мятежным чувством и трепетным лиризмом; в ней порой ощутима эпическая мощь. Свободно-импровизационный склад сочетается в ней со строгой дисциплиной мышления, логикой развития (4.С.637).

Композитор внес значительный вклад в жанр камерно-инструментальной музыки: три сонаты для скрипки и фортепиано, две для виолончели и фортепиано, трио, квартеты и т.д.

В его творчестве страсть и нежность, порыв и отчаяние сплелись в единый клубок противоречий. В этот свой период " бури и натиска" Брамс предельно обостряет язык для передачи острого драматизма переживаний.

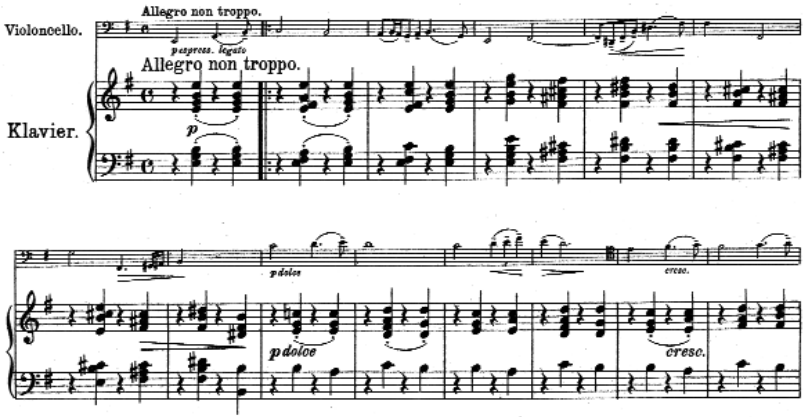
И.Брамсу принадлежит огромная заслуга в создании крупных инструментальных композиций. Ни один композитор 2-й половины XIX века не создал такого количества крупных инструментальных прозведений, преимущественно сонатных циклов, как И.Брамс. Эти произведения поистине оказались жизнеспособны и неподвластны времени. Композитор тонко чувствовал и с исчерпывающей полно-

той использовал возможности каждого инструмента как в отдельности, так и в ансамбле (4.С.9).

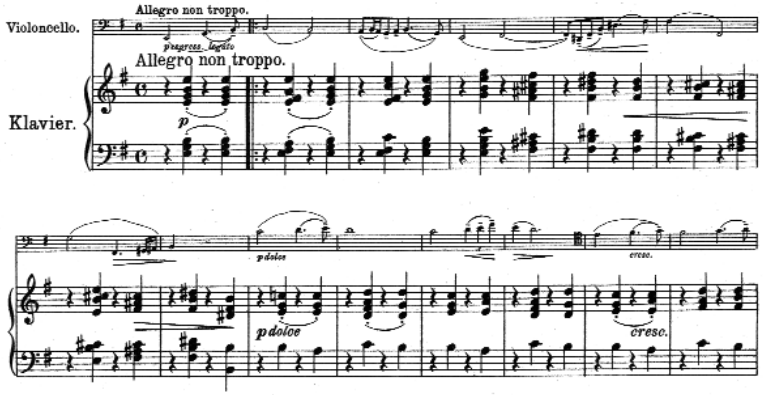
Соната для виолончели и фортепиано *e-moll* (1862 — 1865) написана в период бурного подъема его творчества. Круг образов Первой виолончельной сонаты *e-moll* op.38 — страстная элегия Первой части, печальный, венский по своим оборотам Менуэт (вторая часть) и фугированный Финал с его напористой энергией.

Первая часть — *Allegro non troppo* — яркий пример песенности, связанный с кантабильной природой звучания виолончели. Главная тема, глубокая и содержательная, реализуется в монологе виолончели, раскрывающем выразительные возможности инструмента в разных регистрах. С первых же тактов автор указывает на необходимость исполнения главной темы, проходящей в басовом регистре виолончели, плавно и выразительно. Тема звучит в сопровождении мягких компактных четвертных аккордов фортепиано, которые рекомендуется исполнять без применения педали. Автор статьи пользуется нотным материалом под редакцией Юлиуса Кленгеля (Пример 1), но в некоторых фрагментах предлагает свой вариант штрихов и аппликатуры (Пример 2).

Пример 1

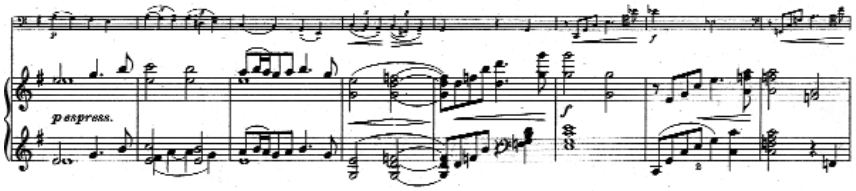


Пример 2



Далее главная тема звучит у фортепиано. Происходит быстрое ее развитие (Пример 3). После чего тема опять звучит у виолончели в побочной тональности. Здесь очень интересна партия фортепиано: вместе с триолями в правой руке в левой появляется связующая тема, ведущая от главной партии к побочной (Пример 4). Активное, мощное развитие обеих партий приводит к кульминации в экспозиции (Пример 5).

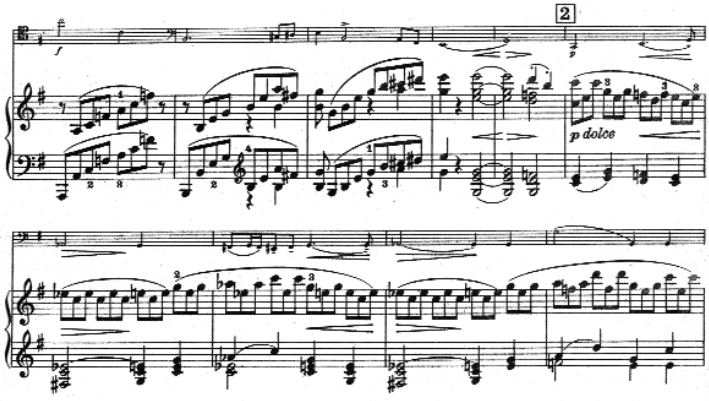
Пример 3



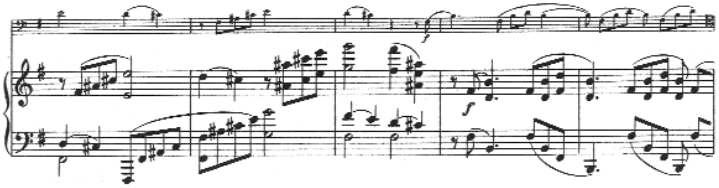
При исполнении сонаты следует строго придерживаться авторских указаний, воздерживаясь от необоснованных ускорений или замедлений. Брамс довольно скуп на нюансы, он больше пользуется “вилочками”. Небольшие *crescendo* и *diminuendo* как бы вдыхают жизненную струю в каждую фразу. Конец экспози-

ции звучит светло и умиротворенно.

Пример 4



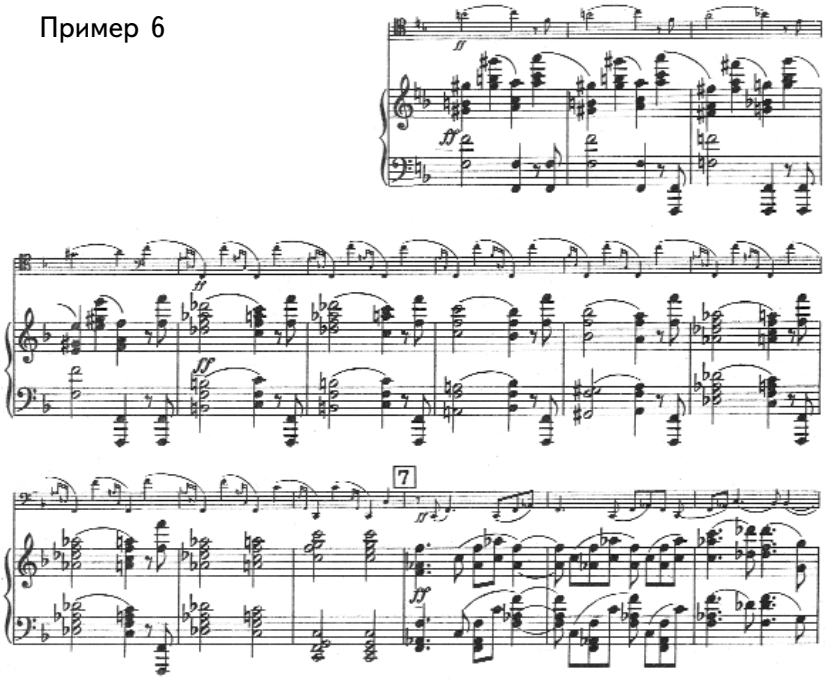
Пример 5



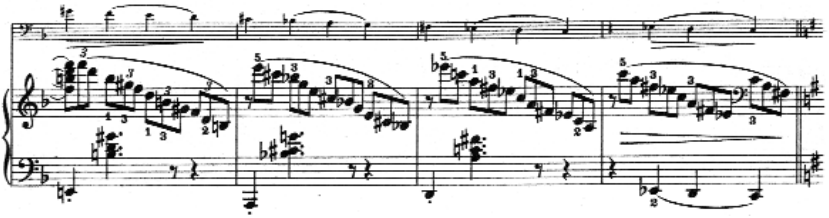
Разработка начинается спокойно, но чуть тревожно, постепенно получая мощное развитие. Обращает на себя внимание И.Брамс использование нюанса *fortissimo* на протяжении многих тактов. Но каждый раз *fortissimo* звучит по-новому. Нарастание звука, происходящее от нарастающего напряжения в музыке, получает мощное развитие, приводящее к кульминации (Пример 6).

Пианисту следует обратить внимание на восьмые паузы за несколько тактов до кульминации. Здесь требуется снять ногу с педали, так как звучание должно быть предельно чистым. Далее следует обратить внимание на триоли в правой руке в партии фортепиано, которые М.Ростропович советовал исполнять следующим образом: “Берешь в руку горсть бусинок и бросаешь на стекло. Так должен звучать этот эпизод” (Пример 7).

Пример 6



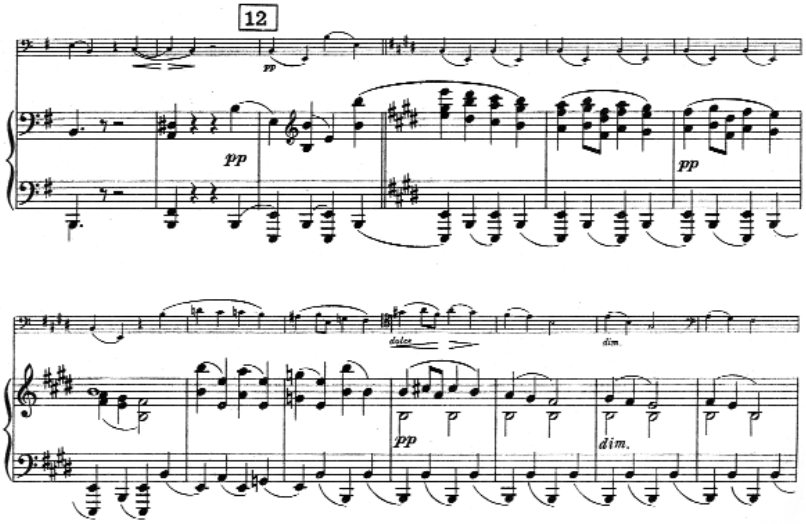
Пример 7



В репризе звучание главной темы такое же глубокое как и в экспозиции, но здесь И.Брамс переосмыслил тему и наделил ее более глубоким содержанием. Переход к коде (кода написана в *E-dur*) мягкий, спокойный. Светло и прозрачно звучание форте-

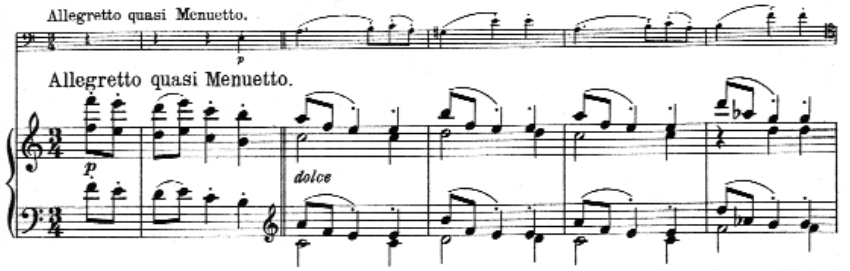
пиано, ему вторит виолончель (Пример 8). Музыка тихая, нежная. Тональность не влияет на тонкость и задушевность исполнения. Возникает ощущение прощания с иллюзиями. Эта грусть не проходит даже в последнем, мажорном аккорде.

Пример 8



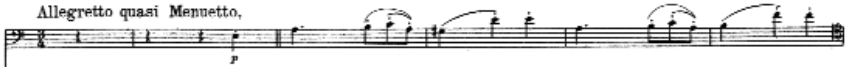
Вторая часть — Менуэт — центральная в трехчастном цикле. *Allegretto* — еще одна тихая жалоба, завуалированная изящной танцевальностью, соединившей черты менуэта и “грустного вальса”. Менуэт открывается своего рода “приглашением к танцу” и одновременно как бы воскрешает воспоминания. *A-moll* не контрастирует с *e-moll*, а естественно продолжает его. Кроме того, вступительная фраза у фортепиано включает интонации последних тактов первой части, а тема собственно менуэта у виолончели начинается аналогично побочной партии *Allegro non troppo*. Вступление фортепиано совпадает с изящной главной темой у виолончели. Легко и красиво звучат у фортепиано две затактовые восьмые и две восьмые в начале следующего такта:

Пример 9



Предлагаем наш вариант штрихов для виолончели:

Пример 9а

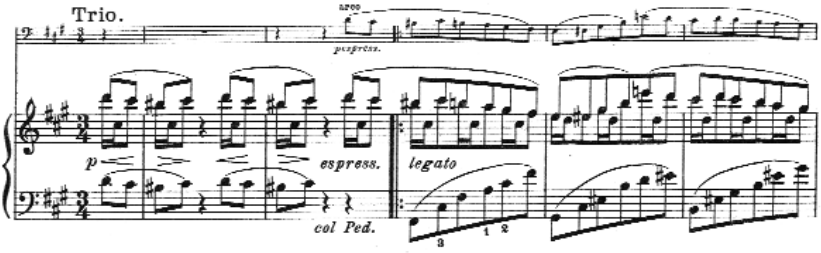


Затем главная тема переходит к фортепиано, а виолончель берет на себя второстепенную, аккомпанирующую роль. Когда главная тема снова звучит у виолончели, она немного видоизменена: грустна и даже “обиженна”. Воздушный грациозный мотив приводит к маленькой кульминации и переходу к коде.

В Трио тот же вступительный мотив обостряется, становясь лейтмотивом жалобы, импульсом к лирическому высказыванию. Это, пожалуй, самая трудная часть для ансамблевого исполнения. Здесь необходимо абсолютно точно придерживаться данных штрихов для правильной передачи замысла композитора.

Тема звучит у виолончели и фортепиано и исполняется в унисон. Автор не хочет, чтобы первая доля такта звучала сильнее, чем затактовые восьмые (Пример 10). Легато должно быть идеальным. Лиги придают своеобразие и выразительность каждой фразе. Светлая возвышенная, мечтательная музыка Трио завершается маленькой кодой и переходом к *Allegretto D.C.*

Пример 10

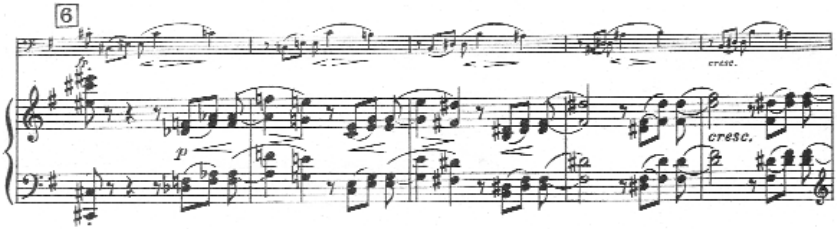


Характер Финала связан с побочной партией *Allegro non troppo,* но вместе с тем менее лиричен. Финал выделяется в цикле и явным первенством и монументально-драматической трактовкой фортепианной партии. В финале И.Брамс берет за основу форму тройной фуги с раздельной экспозицией тем. Экспозиция такой фуги содержит четыре раздела: экспозицию первой, второй и третьей тем и свободную часть, где все темы проходят одновременно.

После бурного и мощного развития звучит первая кульминация и переход к лирике.

В настроении автора чувствуется то спад, то подъем экспрессии. И.Брамс как бы находится в растерянности, в мучительных поисках выхода из этого положения (Пример 11).

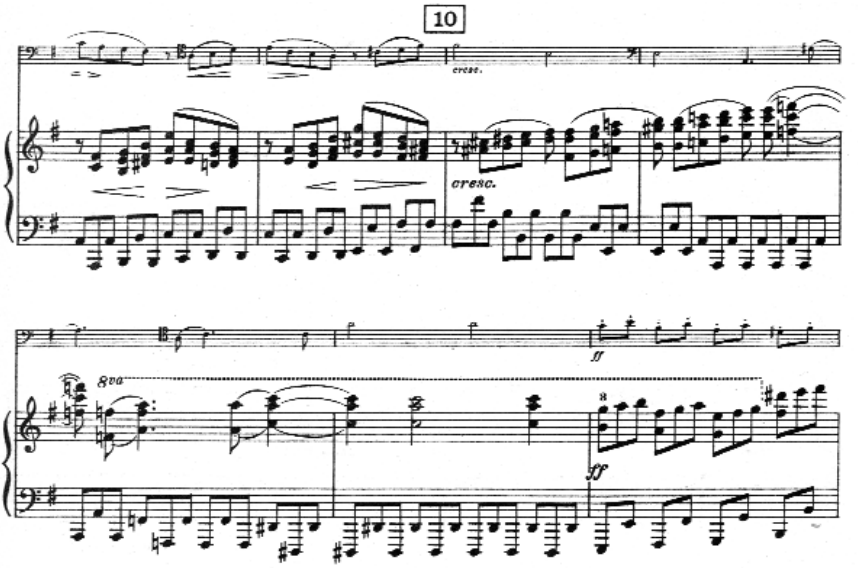
Пример 11



Выход найден, он подводит нас к кульминации более мощной, чем в экспозиции.

Реприза повторяя все темы тройной фуги подводит к коде. Кода — это кульминация, блестящее завершение всей сонаты. Здесь ощутима эпическая мощь дарования композитора:

Пример 12



И.Брамс говорил: “Писать так красиво, как Моцарт, мы уже не можем, попробуем по крайней мере писать так же чисто, как он” (5.С.104).

В заключение хочется вспомнить слова великого И.В.Гете. В письме к Ф.Шиллеру он пишет: “Мне кажется, что все, что делает гений как гений, совершается бессознательно. Гениальный человек может действовать и осознанно, предварительно обдумывая свои шаги. Но все это происходит лишь между прочим. Никакое творение гения не может быть улучшено, освобождено от недостатков с помощью умственных усилий. Но гений мо-

жет... постепенно подняться на такую высоту, чтобы в конце концов создавать шедевры” (3.С.7).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кравченко Т.Ю., Великие композиторы., М.: Астрель., 2005.
2. Ганс Галь., Брамс, Вагнер, Верди., М.:Радуга., 1986.
3. Грасбергер Ф., Иоганнес Брамс., М.:Музыка., 1980.
4. БСЭ, т.3., М.:Советская энциклопедия., 1970.
5. Друскин М., Иоганнес Брамс., М.:Музыка., 1970.

Ամփոփում

Իր գրած հաջորդ «Յո.Բրամսի թավջութակի և դաշնամուրի e moll op. 38 Սոնատի կատարման մեթոդական ցուցումներ» հոդվածում վաստակաշատ թավջութակահարը պատմելով գերմանացի կոմպոզիտորի ստեղծա•ործական և վերլուծելով e moll (1862-1869) Սոնատը, որը կոմպոզիտորը գրել է իր ստեղծագործական գործունեության եռուն շրջանում, հոդվածագիրը մաս առ մաս վերլուծելով և՛ թավջութակի և՛ դաշնամուրի ևմա•աբաժիններին, եզրահանգում է նույն Յո.Բրամսի խոսքերին. «Գրել Մոցարտի նման գեղեցիկ, մենք արդեն չենք կարող, փորձենք ծայրահեղ դեպքում գրել այնքան մաքուր, ինչպես նա»:

Summary

YSC pedagogue Felix Hayrapet Hakobyan also writes another article "Methodical recommendations of sonnets performing or 38 minor for violoncello and piano by Johannes Brahms". In the article Felix Hayrapet Hakobyan analyzes German composer's e moll (1862-1869) Sonnet. At the end the author comes to the same conclusion, the same words by Johannes Brahms - "We can't write so nicely like Mozart any more, let's write in extreme cases as pure as he did".

ԻՍՐԱՅԵԼՅԱՆ ԱՆԱՀԻՏ ՌԱՖԱՅԵԼԻ
դաշնակահար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ

ԱՌՆՈ ԲԱԲԱՋԱՆՅԱՆԻ ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՍՈՆԱՏԻ ՄԱՍԻՆ ՈՐՈՇ ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ

Առնո Բաբաջանյանը 20-րդ դարի հայ երաժշտության կարկառուն դեմքերից է: Բազմակողմանիորեն օժտված երաժիշտը դեռ վաղ տարիքից իրեն դրսևորել է որպես համարձակ, վառ ու ինքնատիպ անհատականություն: Բազմաժանր են նրա ստեղծագործությունները: Իր ամբողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում եղել է նպատակասլաց, նոր ուղիներ որոնող, մեծ ուշադրություն է դարձրել ազգային երաժշտության զարգացմանը՝ այն հասցնելով մի նոր, բարձր պրոֆեսիոնալ մակարդակի:

Հիրավի, ճշմարիտ է կոմպոզիտոր Ղ.Սարյանը (1. էջ 66-68), որը բնութագրել է Ա.Բաբաջանյանին, որ նա այն անհատներից է, որ կոչված է ներկայացնելու մի ամբողջ ազգ, նրա ճակատագիրը, իր ապրած ժամանակի շունչը, գիտակցելով իր առաքելությունը արվեստում: Նրա ամբողջ կյանքը, գործունեությունը, ստեղծագործությունը ողողված էին հայրենի մշակույթին, իր ժողովրդին ծառայելու գիտակցությամբ:

Է.Միրզոյանի բնութագրմամբ Ա.Բաբաջանյանը տաղանդավոր ստեղծագործող և կատարող էր: Երբ նվագում էր՝ օժտված դաշնակահար էր, փայլուն տեխնիկայով, անկրկնելի հնչյունարտաբերման արտահայտչականությամբ, տեմբրային երանգների հարստությամբ: Նրա մասին հիացմունքով են խոսել նաև Ս.Ռիխտերը, Յա.Ֆլիերը, Է.Գիլելսը:

Ա.Բաբաջանյանն իր ստեղծագործություններով, հիրավի, նոր էջ բացեց հայկական երաժշտության պատմության մեջ և մի նոր աստիճանի բարձրացրեց հայկական կամերային երաժշտությունը:

Նրա ստեղծագործություններին բնորոշ են հայրենասիրությունը, ստեղծագործական որոնումներն ու նորարարությունը: Այս բոլորի համադրումը նրա ստեղծագործություններում հանդես է գալիս օրգանապես, միաձույլ (5. էջ 60-66):

Ա.Բաբաջանյանի բազմաբնույթ ստեղծագործություններից այսօր կանդրադառնանք ջութակի և դաշնամուրի Սոնատին:

Այս երկը գրելու միտքը կոմպոզիտորը հղացել էր 1959 թ-ին (3.էջ 23), երբ ստեղծագործական հարաբերություններ կային Հակոբ Վարդանյանի հետ: Այդ տաղանդավոր ջութակահարի կատարողական արվեստին բնորոշ էր վառ անհատականությունն ու գունեղությունը, փայլուն տեխնիկան, հարուստ դինամիկան և խոր երաժշտականությունը: Ելույթներ ունենալով ջութակահարի հետ, Ա.Բաբաջանյանը մեծ բավականություն էր ստանում նրա կատարումից և գտնում էր, որ նրա նվագը համապատասխանում է գեղարվեստական ամենաբարձր պահանջներին: Տարիներ անց, այս Սոնատի առաջին կատարողը հեղինակի հետ եղավ հենց Հ.Վարդանյանը (3.էջ 56): Հետագայում, Սոնատը լավագույն կատարողների շնորհիվ, այդ թվում հանձին Դ.Օյստրախի՝ մեծ ճանաչում ստացավ:

Հավատարիմ մնալով իր ռոմանտիկ էությանը, հեղինակը Սոնատում իրեն դրսևորում է նորամուծությամբ: Հստակ զգացվում է սուր հակադրությունների բնույթը, խորն են փիլիսոփայական մտորումները, արտահայտչամիջոցները ընտրված են շատ բծախնդրորեն, մանրակրկիտ մշակված է յուրաքանչյուր ֆրազ:

Կոմպոզիտորն այս երկում ստեղծել է մեր ժամանակակցի նպատակասլաց, կամքով լի կերպարը իր բարդ փոխհարաբերություններով և «բռնության» դեմ պայքարով հանդերձ:

Սոնատի ամբողջ ընթացքում, չնայած կերպարների բազմազանությանը և հարստությանը, երաժշտությունը զարգանում է մեկ ընդհանուր գծով: Մասերը իրարից տարբերվում են երաժշտության բովանդակային հակադրություններով, սակայն կոմպոզիցիայի կառուցվածքային առումով այն զարգանում է ամբողջականությամբ և թեմատիկ ինտոնացիոն ընդհանրությամբ: Երաժշտական լեզուն թարմ է, նորարարական: Հեղինակը օգտագործել է և՛ գեղջկական

լադաինտոնացիոն դարձվածքներ, և՛ ժամանակակից պրոֆեսիոնալ արվեստին յուրահատուկ երաժշտական նյութ: Այսպիսով, Սոնատը ոչ միայն նշանակալից է իր բովանդակությամբ, այլև նորարարական՝ իր երաժշտական կառուցվածքով: Կերպարները էպիկական բնույթի են: Ըստ երաժշտագետ Ա.Գրիգորյանի, կոմպոզիտորը սկզբում ցանկացել էր Սոնատի համար գրել նախաբան, որը կարտահայտեր պայքար հանուն խաղաղության, պատերազմի դեմ (4. էջ 327-331): Սոնատում իրենց օրգանական զարգացումն են ստացել Բաբաջանյանի ստեղծագործական սկզբունքները: Որոնումների ընթացքը, ինքնաբացահայտվելու ամբողջ գործողությունը կատարվում է խիստ նկատելի ու ակնհայտ և զարգանալով ստանում է նոր որակ և կատարելություն:

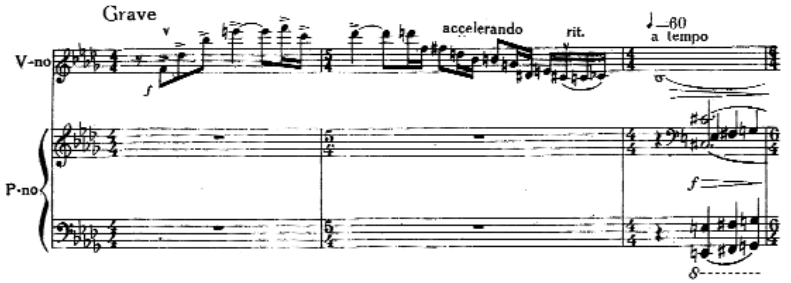
Սոնատը քնարա-դրամատիկ բնույթի գործ է, սակայն դրամատիկ կերպարները գրավում են առաջատար դիրք: Հակադրության սկզբունքը սուր է և ակնհայտ, երաժշտական զարգացումը լարված է ու դինամիկ: Երևի սա է պատճառը, որ Սոնատի եզրափակիչ բաժնում դաժան ուժերի գրոհը առավել սուր է և իրական: Հակադիր ուժերի բախումը խիստ դրամատիկ է: Լայտթեման իր էությամբ շատ ուժեղ է, չոր ու չար: Այդ իսկ պատճառով ֆինալն ընկալվում է որպես ընդվզում չար ուժերի դեմ:

Չնայած Սոնատի կերպարների կառուցվածքի բազմազանության, նկատելի է զարգացման միասնական գիծը, որը հենվում է բաժինների վառ արտահայտված հակադիր բովանդակության վրա: Սոնատը ամբողջական է թե՛ ինտոնացիոն և թե՛ թեմատիկ իմաստով:

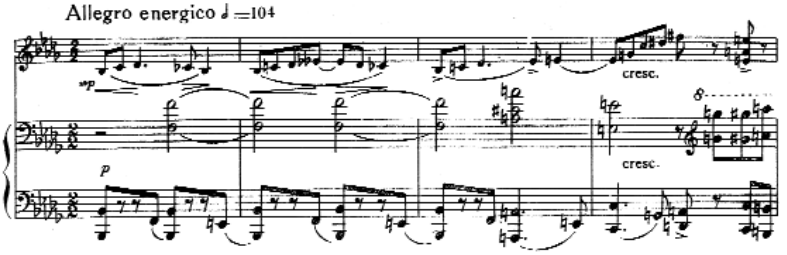
Սոնատի կրքոտ, հափշտակող երաժշտությունը հնչում է որպես հուզառատ պոեմ մեր ժամանակակցի մասին, նրա անհանգիստ, որոնող, խռովքով լի կյանքի փոթորիկներում և հերոսական պայքարում կոփվող բնավորության:

Այժմ հետևենք Սոնատի երաժշտության զարգացման ընթացքին:

Սոնատը սկսվում է նախաբանով, որն իր բնույթով մասշտաբային է և բովանդակալից: Այն իր մեջ կրում է լարվածության դրամատիկ կերպարայնություն, որը հետագայում դառնալու է ամբողջ Սոնատի ինտոնացիոն հիմքը: Այս թեմայից է կազմավորվում գլխավոր



պարտիա հիմնական մեղեդին, որը հետագայում ստանում է լայտ-մոտիվի նշանակություն ամբողջ Սոնատի ընթացքում:



Առաջին մասում կենտրոնացված են կերպարաիմաստային հանգույցները, որոնցից թելեր են ձգվում դեպի մյուս մասերը, ստեղծագործության երաժշտական մյուս կերպարները:

Գլխավոր թեման լարված է, լի թաքնված տագնապով: Այստեղ զուգակցվում են նպատակասլացությունը և միաժամանակ՝ լարվածությունը: Նվագակցությունը սուր բաբախուն է, հնչում է ցածր ռեգիստրում, իսկ գլխավոր թեման՝ միջին ռեգիստրում: Ինտոնացիոն արտահայտչականությունը սրվում է նաև ռիթմի, հարմոնիայի, դինամիկ օստինատային բասերի շնորհիվ: Բաբաջանյանին առհասարակ հատուկ է մեղեդին կառուցել փոքր երաժշտական հատվածներից, որոնք միաձուլվելով առաջացնում են անվերջ հոսող ամբողջական գիծ: Գլխավոր թեման եռմասանի է, այն ծնվում է փոքր մեղեդային կորիզից: Միջին մասը հիմնվում է օստինատային-կրկնվող աշխույժ մեղեդու վրա, որը ենթարկվում է բազմազան լադահարմոնիկ փոփոխությունների: Այս ամենի շնորհիվ երաժշտական կերպարը ձեռք է բերում ըմբոստ դրսևորում:

Օժանդակ թեման այն ողբերգական բնույթի է և համեմատաբար ավելի հանդարտ: Այստեղ ակնհայտ են ժողովրդական, ողբերգական երգերի ինտոնացիաները: Մշակման բաժինը լարված է և հանդիսանում է առաջին մասի դրամատուրգիական զարգացման բարձրակետը: Այն սկսվում է ցածր ռեգիստրում, որտեղ գլխավոր պարտիայի թեման անցնում է մեծացրած հնչյուններով: Մշակման բաժնում հեղինակը դիմում է կոնտրապունկտի ձևին, համադրելով թեման մեղեդային գոյացումների հետ, որոնք առաջացել են գլխավոր թեմայի և նախաբանի տարրերից:

Մշակման բաժնի կենտրոնական հատվածում խրոխտ և առնական է հնչում նախաբանի թեման: Ֆակտուրայի և ռիթմիկ փոփոխություններ-ի արդյունքում ընդգծվում է երաժշտական նյութի բազմաշերտությունը: Տեմպի արագացման հետ մեկտեղ *poco piu mosso,* սրվում է լարվածությունը և ակնհայտորեն մղվում է պայքար: Կարևոր նշանակություն է ստանում հաճախակի դարձած օստինատային ռիթմին բնորոշ բաբախումը, որը ուղեկցում է գլխավոր թեմային:

Իրերի զարգացման տրամաբանական շարունակությունն է դառնում ռեպրիզան: Այստեղ, գլխավոր թեման ի հայտ է գալիս ռիթմիկ փոփոխություններով: Մշակման բաժնի և ռեպրիզայի այսպիսի միաձուլումը, որն առաջացել է տրամաբանական բարձրակետում, ամբողջացնում է ամբողջ կոմպոզիցիան:

Ռեպրիզայում կտրուկ կրճատված է գլխավոր թեման, որի շարադրանքը կարծես ընդհատվում է ամբողջ մասի գագաթնակետի բարձրակետում *fff Moderato*, որակապես փոխելով օժանդակ պարտիայի հետագա շարադրանքը: Օժանդակ թեման այստեղ ընկալվում է որպես հիշեցում, որը ներծծված է ողբերգականությամբ: Այն կատարում է բավականաչափ ընդլայնված վերջաբանի դեր: Կատարողական տեսակետից անհարժեշտ է զգալ այս մասի ամբողջականությունը, քանի որ կերպարները այստեղ փոփոխվում են:

Allegro energico հատվածից հետո պետք է սահուն անցնել *Poco piu mosso* հատվածին, որի կատարման հաջողությունը մեծ մասամբ կախված է ջութակահարի վարպետությունից: Անհրաժեշտ է գտնել այս տեմպերի ճիշտ համադրությունը:

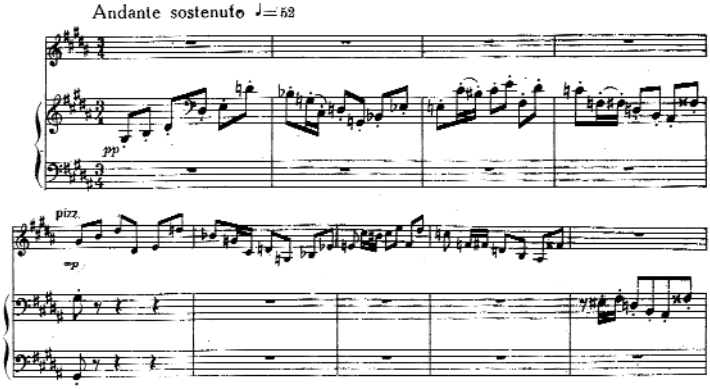
Այս հատվածը շատ բարդ է թե տեխնիկական, թե ռիթմիկ տեսակետից, չի կարելի թույլ տալ անտեղի արագացում:

Andante-ում կոմպոզիտորը ավարտին է հասցնում զգայական, փոթորկված I մասը:

Երկրորդ մասի *Andante sostenuto,* նախաբանի լարված դինամիզմը, օժանդակ թեմայի թախծոտությունը, իրենց անմիջական զարգացումն են գտնում նուրբ, փխրուն, աննկարագրելի թարմությամբ և հմայքով լի թեմայում: Այն գրված է բարդ՝ եռամաս ձևով, որի ծայրի հատվածները հագեցած են քնարական տրամադրությամբ:

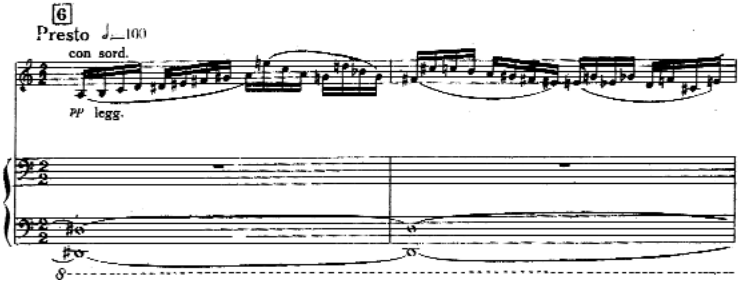
Երկրորդ մասի հիմքում առկա է վառ, մարդու հոգին ներթափանցող քնարական մեղեդին: Սակայն ուղեկցող խիստ կոնտրապունկտային գիծը իր խստությամբ, ասկետիկ կերպարով կարծես զսպում է հիմնական մեղեդուն հատուկ էքսպրեսիվությունը և որոշ չափով մթագնում նրա պայծառ երազկոտ բնույթը:

Այս մասում հեղինակը վարպետորեն օգտագործել է նմանատիպ սոնատներին բնորոշ զուգանվագի սկզբունքը: Թափանցիկ պոլիֆոնիկ ֆակտուրայում, որտեղ գերակշռում է երկձայն սկզբունքը, շատ էֆեկտիվ և գեղարվեստորեն համոզիչ զուգակցվում է երգային, պիցցիկատոյի և փափուկ ստակկատոյի հնչողության հետ:



Երկրորդ մասի միջին հատվածը հնչում է նպատակասլաց, անընդհատ շարժումով՝ *Presto*: Այն կառուցված է տասնվեցերորդա-

կաններով, խրոմատիզմով, գամմայատիպ հաջորդականություններով (տոն-կես տոն): Այս հատվածը կարծես լրացնում է բացակա *scherzo*-ն:



Կուլմինացիոն պահին անսպասելիորեն ներխուժում է առաջին մասի գլխավոր թեմայի մեղեդին, ահարկու *ff* հնչողությամբ *Poco meno mosso*: Այն կտրուկ փոխում է նախորդ զարգացման ուղղությունը և կարծես ուղղորդում է դեպի ռեպրիզա:

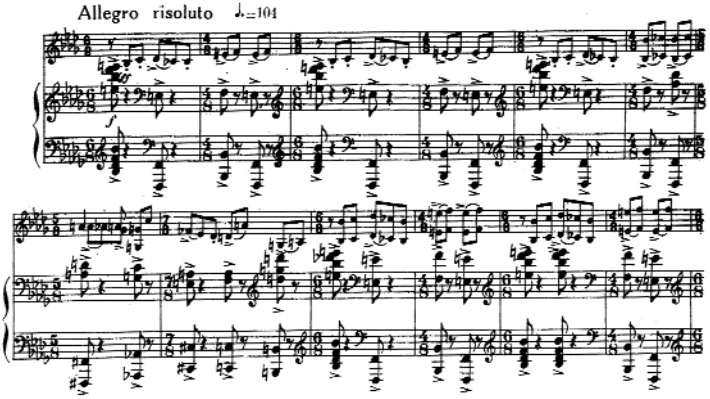
Այսպիսի հանգուցալուծումը կարևոր դեր է խաղում ոչ միայն դրամատուրգիական առումով, այլև կամուրջ է ցիկլի մասերի թեմաները կապակցելու: Այն կարծես ավելի ամբողջական է դարձնում ստեղծագործությունը: Ռեպրիզան սեղմ է և ավարտուն, այնուհանդերձ ստեղծում է զգացողություն հետագա շարունակության համար:

Շատ կարևոր է այս մասը սկսել ճիշտ տեմպով և զգալ առանցքը, որը ամբողջ մասը պահում է լարված վիճակում: Երաժշությունը պետք է լինի շարժման մեջ, այլապես այն կկանգնի և կդառնա ստատիկ:

Երաժշտական ֆրազները պետք է հնչեն որպես ջութակի և դաշնամուրի երկխոսության: Միջին մասի *presto*-ն դժվար է տեխնիկական տեսակետից: Այն հաղթահարելու առաջին պայմանն է ճիշտ ընտրած ապլիկատուրան: Կարևոր է այս հատվածը նվագել պիանո, պահպանել կերպարը և ոչ մի դեպքում տեմպային փոփոխությունների չենթարկել:

Երրորդ մասը՝ ֆինալը գրված է սոնատային ձևով և ավարտվում է ամբողջական, բարդ ցիկլը: Այստեղ իր լուծումն է ստանում դեռևս

առաջին մասում առաջացած հակադրությունը: Ներածության լարված դրամատիզմը, առաջին մասի օժանդակ թեմայի թախծոտ բնույթը իրենց զարգացումն են գտնում ֆինալի տխուր մենավոր օժանդակ թեմայում: Ֆինալում զգացվում է «խոսուն» ինտոնացիաների արտահայտչականությունը, որն ընդգծում է ասելիքի էքսպրեսիվ լարվածությունը: Գլխավոր թեման շատ ակտիվ է, հագեցած է դրամատիզմով և դրսևորում է մի կերպար, որը լի է ուժեղ կամքով, առնական է, լի հաղթական պայքարով: Ինտոնացիոն հիմքում առկա է առաջին մասի գլխավոր թեմայի սկզբնական մեղեդին:

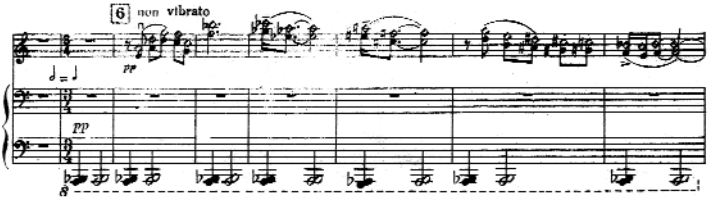


Այս թեմային յուրահատուկ բնույթ է հաղորդում չափի հաճախակի փոփոխությունը (6/8, 4/8, 5/8, 7/8), որին բնորոշ է փոփոխվող ասիմետրիկ շեշտադրությունը: Բասի օստինատային շարժումը սրում է հնչողությունը:

Գլխավոր պարտիայի վերջավորությունը առավել դինամիկ է դառնում թեման վերին ռեգիստրի փոխադրելու շնորհիվ, որը հնչում է *fortissimo,* և ջութակը նվագում է խիստ շեշտադրված հառաչանքով:

Օժանդակ պարտիայի միջին մասի փխրուն, նուրբ թեման առնչվում է առաջին մասի օժանդակ թեմայի հետ: Ֆինալի օժանդակ թեմայում հնչում են ջութակի տխուր, հոգեմաշ ֆլաժոլետները: Մի կողմից կրքոտ, դրամատիկ, մյուս կողմից տրտում-մենավոր կերպարներն իրենց միացումն են ստանում ֆինալում:

Առաջատար մեղեդին և նվագակցությունը գտնվում են իրարից 5 օկտավայի հեռավորության վրա: Ջութակի նվագաբաժնի *pianissimo* ֆլաժոլետները, բասը՝ սեկունդաներով, սինկոպաներով, որոնք հնչում են ցածր ռեգիստրում, թեմատիկ կերպարներին հաղորդում են մենության, հուսալքության զգացում: Ռեգիստրների հեռավորությունը ստեղծում է անէական տրամադրություն: Այս բոլորը սուր բախումային հակադրություն է ստեղծում գլխավոր պարտիայի համեմատ:



Մշակման բաժինը դինամիկ զարգացում ունի աճող երկու փուլով և էքսպոզիցիայի սկզբնական թեմայի բնույթը էապես փոխվում է: Առաջին փուլը հիմնված է գլխավոր և օժանդակ թեմաների որոշ չափով փոփոխված մելոդիկ գոյացությունների վրա: Այստեղ գերակշռում է անտարբերությունը, որը բխում է օժանդակ թեմայի բնույթից: Խաղաղ էպիզոդները կարծես աստիճանաբար համադրվում են խրոխտ, ակտիվ, նպատակասլաց հատվածներով, որը և տրամաբանորեն բերում է դեպի զարգացման երկրորդ փուլը օրինակ՝ (թիվ 12): Այստեղ գերիշխում է գլխավոր պարտիայի նյութը, որի զարգացումը բերում է դեպի ռեպրիզա:

Ռեպրիզան ընկալվում է որպես մշակման բաժնի տրամաբանական շարունակություն և ավարտում Սոնատը:

Ռեպրիզայում անցնող գլխավոր պարտիայի թեման շատ լարված է և դառնում է սուր դրամատիկ բնույթի, երբ մուտք է գործում նախաբանի թեման օրինակ՝ (թիվ 17): Այն հնչում է *fortissimo* մեծացված կրկնակի նոտաներով, որը հատկապես ընդգծվում է *Pesante* նշումի շնորհիվ:

Օժանդակ թեման *Andante sostenuto* կարծես էապես փոխում է գլխավոր պարտիան և նրան տալիս է որակապես նոր իմաստ: Կար-

ծես անցյալի վերհուշ: Սակայն, այսպիսի ավարտը հակասում է ամբողջ Սոնատի տրամաբանությանը, ուստի վերադառնում է ֆինալի հիմնական թեման: Կարճ վերջաբանում, *Maestoso fff,* թեման հնչում է որպես հիմնական գաղափարի հաստատում, մարդկային կամքի և առնականության հաղթանակ: 3-րդ մասը կատարման տեսակետից ամենաբարդն է թե՛ տեխնիկայի, թե՛ ջութակի և դաշնամուրի երկխոսության իմաստով: Անհրաժեշտ է ցուցաբերել կատարողական կամքի ուժ, ճշգրիտ կատարել շտրիխները, դինամիկ նշանները: Ամբողջ մասը պետք է լինի ամբողջական և միտքը հասցնի ավարտին: Կատարման ամբողջ ընթացքում շատ կարևոր է 2 գործիքի համագործակցությունը (թիվ 6): Պետք է զգացմունքները լինեն խիստ չափավոր և 16 տակտ հետո *poco apoco accelerando*-ն կատարել աստիճանաբար (թիվ 16): Հատուկ ցույց տալ 1-ին մասի թեման, որը այստեղ անցնում է հզոր և հնչեղ ձայնով (***ff***):

Առնո Բաբաջանյանի ջութակի և դաշնամուրի Սոնատում պարզորոշ առանձնանում են 20-րդ դարի կեսերի կամերային և սիմֆոնիկ երաժշտության, հատկապես Շոստակովիչի և Պրոկոֆևի լեզվին հարազատ տարրերը: «Սրանից էլ բխում է շատ թեմաների բեկբեկուն և անհարթ պատկերը մեղեդային ֆրազների և առանձին դարձվածքների լադատոնայնական անկայունությունը, հակումը լարված, փոքր-ինչ անսովոր, «ոչ երգային» ինտոնացիոն քայլերի նկատմամբ» (էջ): Մինչդեռ երաժշտական լեզուն խորապես ազգային է և անհատական այդպիսին է Բաբաջանյանի երաժշտական լեզուն:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Սանթրյան Վ., Լույս պարգևել, Եր., Սովետական գրող, 1988:
2. Аматуни С., Арно Бабаджанян., Ер.:Советакан Грох., 1985.
3. Будагян А., Скрипач Акоп Вартанян., Ер.:Амроц., 1998.
4. Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը, Եր., Հայաստան, 1973:

ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ՊՐԱԿՏԻԿԱՅԻ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА ИСТОРИИ, ТЕОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ

ГРИГОРЯН ЛИЛИТ ЕРВАНДОВНА
кандидат искусствоведения,
профессор ЕГК им.Комитаса

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ

(на материале киномузыки и музыки сценических жанров Д.Д.Шостаковича в авторских переложениях для фортепиано)

> ***Для меня Шостакович – прежде всего великий гуманист. Его искусство с удивительной глубиной и проникновенностью воплощает дух современной эпохи. Мне кажется, что потомки смогут узнать самое главное о нашей жизни, о наших чувствах и нашей борьбе через музыку Шостаковича.***
>
> **М.САРЬЯН (1.С.12)**

Творческий гений Д.Д.Шостаковича вписал в историю человеческой культуры множество выдающихся страниц, которыми гордится человечество, независимо от национальной принадлежности. В течение десятилетий фортепианная музыка Д.Д.Шостаковича Завоевала любовь и признание на концертной эстраде, явилась важнейшей гранью современного педагогического репертуара. Без сомнения, Д.Д.Шостакович занимает одно из центральных мест в музыкальной жизни и в музыкальном сознании многих и многих людей нашего времени. Благодаря его музыке мы становимся духовно богаче, чище, совершеннее. В нее можно вслушиваться без конца и каждый раз вновь открывать

ее неисчерпаемую глубину. Богатейшие музыкальные открытия композитора, их новизна никогда не были для него самоцелью, а всегда появлялись лишь в результате поисков наибольшей художественной убедительности.

Творческие поиски композитора в фортепианном жанре нельзя рассматривать в отрыве от его общих художественных исканий и находок (2.С.5).

В настоящей статье предпринята попытка обратиться к авторским переработкам для фортепиано музыки к театральным постановкам и для кино, написанной Д.Д.Шостаковичем в разные периоды его творческой деятельности. Именно эти сочинения и легли в основу анализируемого сборника “Избранные пьесы для фортепиано”* (3.).

Благодаря своим художественным достоинствам, анализируемый сборник может стать подлинным украшением и неотъемлемой составной фортепианного репертуара детских музыкальных школ. К тому же, в музыкальном материале сборника со всей очевидностью прослеживаются неповторимые и глубоко своеобразные черты стиля композитора, формирование которых стало результатом достижения наивысшей художественной убедительности.

Образно-содержательная сфера пьес, представленных в сборнике, многогранна. Перед исполнителем, благодаря глубине и художественной значимости этих сочинений, открывается широчайший спектр музыкально-образных толкований.

Как известно, Д.Д.Шостакович много и плодотворно работал в кинематографе**. Здесь он встретил ряд интереснейших и талантливейших людей своего времени. Вот некоторые из имен:

---

* Составление и педагогическая редакция Брониславы Розенгауз.

** Композитор написал музыку почти к 30-и фильмам. “Я часто пишу музыку к кинофильмам. У киномузыки свои трудности, свои особенности. Музыка, сочетаясь с киноизображением, порой приоткрывает новое значение”,- пишет композитор (4.С.288).

А.Довженко, Г.Козинцев, Л.Трауберг, С.Юткевич, Л.Арнштам, С.Герасимов, М.Калатозов. Творческое содружество с деятелями кино и театра было из тех ценностей, которые, в свою очередь, оказали влияние в работе над созданием сочинений в иных жанрах*.

ПЕСНЯ О ВСТРЕЧНОМ

(из кинофильма "Встречный")

Первая пьеса открывающая сборник — "Песня о встречном" из кинофильма "Встречный" (1932). Обращение молодого Шостаковича к юношеской тематике, с его любовью к образам детства и юности, к образам радости и весеннего обновления, стало для композитора, своего рода "отдушиной", отклонением от глубоких гражданственных тем в сторону "звенящей" молодости.

В "Песне о встречном" звучит восторг упоения жизнью, отчетливо слышны звуки авторского голоса: сильного и звонкого, свежего и искреннего. Несмотря на маршевый характер, в теме упругость сочетается с грацией. Ее торжественные интонации, радостно-оживленный ритм создают настроение, в котором различимы оптимизм и чувство жизненной полноты ликующего счастья.

"Песня о встречном" проникнута задором, кипучей энергией молодости, характеризующейся скерцозной прозрачностью письма, шутливой легкостью музыкального рисунка, опирающегося на простые и "земные" корни мелодичности. Здесь экономное использование выразительных средств сочетается с гибкостью мелодических линий, с чистотой душевного высказывания.

"Песню о встречном" можно отнести к "музыкальным шут-

* Появлению ряда своих сочинений Д.Шостакович обязан работе в кино. Например, работа над фильмом "Мичурин" вдохновила композитора к написанию оратории "Песнь о лесах".

кам” композитора, рассматривать как озорное скерцо, в стремительно-головокружительном потоке которого клокочет сама жизнь. С этой музыкой связано много светлого и радостного: она раскрывает позитивное начало жизни — образы счастливой молодости.

“Говоря о становлении своего творческого мировоззрения, — писал Д.Д.Шостакович, — я должен упомянуть о большом и благотворном влиянии, которое оказал на меня наш великий современник Сергей Прокофьев*.

В его музыке я нахожу здоровое поэтическое начало и, вместе с тем, замечательное ощущение новизны, смелого и плодотворного поиска” (5.С.12).

Веселая, юмористически-задорная мелодия воспринимается непринужденно и естественно: ее быстрое, этюдно-непрерывное движение фигурациями — чередующиеся восьмые и шестнадцатые на протяжении всей пьесы — создает ощущение головокружительного круговорота кипучей энергии, вызывая чувство огромного воодушевления. В пьесе характер штриха и динамика *(mp)* неизменны. Неизменен и регистр — почти сплошь средний.

В “Песне о встречном” — в этой яркой и задорной пьесе, проникнутой настроением радости земного бытия “пригодились” те качества, которые откристаллизовались в “полярной” музыке Шостаковича — мелодическая броскость, простота и доступность восприятия.

ГРУСТНАЯ ПЕСЕНКА
(из оперетты “Москва-Черемушки”)

Истоки оперетты “Москва-Черемушки” — в песнях, в киномузыке Д.Д.Шостаковича. Над опереттой композитор начал ра-

* Говоря о влиянии Прокофьева, естественно, что в существующем богатейшем звуковом мире, настоящий художник находит близкие для себя стороны и состояния, живо и непосредственно откликается на них.

ботать в 1958 году. По собственному признанию Д.Д.Шостаковича, он работал над этим увлекательным жанром с “живым интересом”.

Обращение к жанру оперетты можно рассматривать как неожиданный поворот в творчестве композитора. Когда стало известно, что Д.Д.Шостакович работает над опереттой, многие насторожились: как, Д.Шостакович — автор трагических симфоний и вдруг проза музыкальной комедии на бытовой сюжет? Ведь зачастую этот жанр связывают с легковестностью и доступностью музыкального языка. Удастся ли Д.Д.Шостаковичу “не изменив самому себе, написать такую музыку?” (6.С.40).

Общеизвестно, что Д.Д.Шостакович создал немало инструментальных мелодий, связанных с жанром лирической песни. В “Грустной песенке” нетрудно найти песенные зерна в пасторальной теме, основанной на ритме вальса, который служит здесь исключительно основой, трепетным фоном, на котором рождаются сменяющие друг друга фразы разных оттенков, сливающиеся в мелодическую линию изумительной красоты, изнутри согретой теплом и светом, окутанной атмосферой лирического волнения, глубокой душевности. Прозрачное, трепетно-нежное движение здесь сочетается с трогательными вздохами мелодии: возникает удивительное по красоте волшебно-поэтическое настроение.

Особая прелесть этой пьесы — в сочетании напевности с тончайшей хрупкостью ее мелодического рисунка.

НОКТЮРН

(из балета “Светлый ручей”)

Образ ноктюрна — возвышенно-мечтательный. Удивительная по красоте мелодия сочетает нежную грацию с чистотой лирического высказывания.

Своеобразное использование выразительных средств (основ-

ной нюанс *p* на протяжении пьесы) позволяет причислить ее к сфере камерной образности композитора. Эмоции грусти и нежности здесь выражены тонко и сдержанно. Ее особое очарование в задушевной напевности, сочетающей нежность с “важной” серьезностью. В пьесе прослеживается отчетливость изгибов мелодической линии, склонной к хроматизму, в ее движении чувствуется неторопливое восхождение, несмотря на то, что поразительная по красоте мелодия разворачивается в пределах первой октавы.

В “Ноктюрне” необходимо прочувствовать и подчеркнуть развитие образа, в котором есть место и возвышенному размышлению и тонкому психологизму, “расцвечиваемому” альтерациями, свежими гармониями, нельзя не заметить, что дробность артикуляции здесь вовсе не препятствует линеарному развитию мелодии, ощущению широты и свободы дыхания.

Партия левой руки, несмотря на аккордовость изложения, проникнута подголосками, придающими подвижность басам.

Несмотря на сжатость малой формы — всего страничка нотного текста! — пьеса, фактура которой свободна от пассажных “плесканий” и украшательской орнаментики, волнует человеческой теплотой и естественностью выражения сокровенных чувств, привлекает разнообразием интонационных, мелодических и гармонических решений.

Нельзя не обратить внимание на соотношение мелодического голоса и аккомпанемента: они не противоположны, а органично и естественно дополняют друг друга. Их взаимовлияние и взаимодействие ведет не только к обогащению содержательности, но и, в конечном счете, способствует оттачиванию музыкальной огранки сочинения. В соединении с тончайшими ладовыми нюансами, в “Ноктюрне” усматривается своеобразное преломление и развитие специфических черт жанра: здесь “мысль-чувство” приобретает, несмотря на исключительную цельность, различные эмоционально-смысловые оттенки. Неторопливое пение напол-

нено глубоким чувством, поэтическое раздумье сочетается с лирикой, удивительно скромной в своем целомудрии. Лаконизм и эмоционально-интеллектуальная наполненность содержания — существенные составляющие этой миниатюры, ассоциирующейся с мечтательно-импровизационным виолончельным ноктюрном.

ВАЛЬС ЦВЕТОВ *(из оперетты "Москва-Черемушки")*
ВЕСЕННИЙ ВАЛЬС *(из кинофильма "Мичурин")*
ВАЛЬС-ШАРМАНКА *(из кинофильма "Овод")*

"Вальс цветов полон трепетной нежности, подкупает мягкой сердечностью мелодического изложения терциями. Это чудесная камерная пьеса, не требующая от исполнителя особой пианистической подготовки, но эстетически безупречная и, в основе своей, продолжающая лучшие традиции прошлого, идущие от Ф.Шуберта, Э.Грига, П.И.Чайковского, которые в свое время создавали относительно нетрудные фортепианные сочинения для домашнего музицирования. Утонченная грациозность танца здесь сочетается с мягкой шутливостью.

"Весенний вальс" — блестящий образец живости и стремительности мелодического развития. Ему присущ некий "штурмовой энтузиазм" молодости, характерный для советского искусства конца 40-х, начала 50-х годов. В этом вальсе радостный характер музыки остается неизменным: он искрится весельем, "ослепляет" яркой пестротой праздничных красок, забавной суетой безостановочного движения, нескончаемым потоком лирических эмоций.

В "Вальсе" юношеский задор сочетается с грацией, насмешливый юмор с легкой ласковой усмешкой. Здесь характерно свободное обращение с регистрами, мастерское использование возможностей красочного звучания прозрачных гармоний на длительной педали. Мелодия развивается волнообразными

всплесками, исполненными безудержным, ничем не омраченным весельем, в блестящей виртуозной манере. Вся атмосфера пронизана радостным чувством ликования, будто не знающим предела.

Интенсивность лирического начала проявляется в плавной порывистости, в бесконечности мелодических взлетов и падений.

Иная сфера образности раскрывается в “Вальсе-шарманке” (из кинофильма “Овод”). Несколько стилизованный характер танца, ассоциируется с изяществом звучания музыкальной шкатулки: композитор широко использует хрустальную прозрачность верхнего регистра (допустимо предположение, что в этой пьесе прослеживается влияние “Музыкальной табакерки” А.К.Лядова).

Хрупкая нежность образа воплощается актером с безыскусственной “наивностью”, не лишенной черт изящной танцевальности: ее грациозная мелодия словно изнутри светится душевной ясностью и добротой.

Точность в выполнении ритмического рисунка, четкое соблюдение штрихов, динамических и темповых указаний — непременное условие для построения исполнительской трактовки этой пьесы, наиболее соответствующей авторскому замыслу.

“Вальсу-шарманке” присуща изысканность, сочетающаяся с чертами “обыденности”, свойственной звучанию “уличной” шарманки. В среднем разделе — ощутима некоторая полифонизация музыкальной ткани, которая “дышит” и непрерывно развивается.

“Вальс-шарманка” — еще одно подтверждение того, что гению Д.Д.Шостаковича, с его даром глубочайшего обобщения и серьезностью творческих устремлений, было подвластно, в том числе, и умение создавать превосходные бесхитростные миниатюры, отличающиеся тонкой характерностью фортепианного письма.

Итак, резюмируя некоторые наблюдения, отметим, что объединяющее начало трех Вальсов, в каждом из которых прояв-

ляются индивидуальные черты собственного стиля и образности, необходимо искать в общей направленности их содержания, определяющей основной образ, созданный на основе вальсообразного движения.

НОКТЮРН
(из кинофильма "Овод")

Начальная тема "Ноктюрна" — подлинный шедевр мелодического искусства Д.Д.Шостаковича: она будто соткана из различных оттенков настроения, в котором дополняя друг друга, переплетаются хрупкая нежность и грусть. Поэтическое раздумье, насыщенное глубоким чувством, здесь сочетается с высокими и благородными помыслами, в котором горе возвышает человека, страдания — не только ранят, но и облагораживают душу. В наивной мелодии, в которой сочетаются мужество и печаль, музыкальный образ становится все более проникновенным. Мелодическая фраза, исключительная в своей трогательности, звучит как скорбный напев, как щемящая жалоба, сочетающаяся с осознанием безнадежности. Тем неожиданно просветленно звучит средний раздел в одноименном мажоре *(A-dur),* в котором остинатный ритм способствует углублению умиротворенной отрешенности.

На фоне хорального изложения темы средней части слышен оплакивающий голос мелодии: неумолимой мерности пунктирного ритма он противопоставляет свободную, исключительно выразительную декламацию скорбного монолога, в котором воплощен высокий трагизм: это момент особого состояния глубоко потрясенной души.

Это отнюдь не пессимистические нотки, а скорее — живое ощущение неизбежного, потрясающее умение передать трагическое мироощущение обреченного на смерть...

Все тише звучность, все реже пульс: все останавливается и

переходит в немую тишину...

Неожиданно из небытия возникает, как своеобразная реакция на жестокую неумолимость судьбы, волшебно-поэтическая тема, рождающая надежду на возможность возрождения. Умиротворенный характер музыки растворяется в тревожащей душу мелодии, которая постепенно замирает в тихой звучности среднего регистра. В этом эпизоде психологическая глубина художественной концепции достигает особой значительности.

Поразительно достоверно передан композитором драматургический тонус одноименного романа Э.Войнич, колорит которого сохранен и в фильме, и, в особенности, в музыке Д.Д.Шостаковича.

ТАНЕЦ
(из первой балетной сюиты)

> ***Что считать человеческой эмоцией? Неужели только лирику, печаль, только трагедию? Разве смех не имеет право на этот благородный титул?***
>
> **Д.Д.ШОСТАКОВИЧ (7.)**

Звонкой радостью танцевального веселья праздничной суматохи врывается “Танец”*.

В основе его лежит легкий, сверкающий юмором галоп, с его резкими ритмическими акцентами, напоминающий атмосферу циркового представления. Саркастически звучащая тема, стихией вихревого напора вовлекает в исполнение насмешливого танцевального номера, характеризующегося стаккатной “стеклянностью” звучаний, придающих шутливую легкость мелодическому рисунку.

---

* Как это бывает в творчестве великих художников, искусство высокого накала требует разрядки.

Изящество, каприз, гротесковый излом, регистровые перебросы, неожиданные мелодические сдвиги, вплетающиеся в живую ткань музыки — все это вызывает непередаваемое чувство воодушевления.

В характере каприччио выдержан средний эпизод с его звенящим колоритом, ярким зажигающим мотивом, напоминающим соло трубы*.

В “Танце” наблюдается тенденция к внешнему “энергетизму” приемов выражения. Его жизненная сила и душевный подъем решительно уводят из мира внутренних переживаний в мир ликующей радости земного бытия. Изложенная с нарочито неожиданными поворотами, мелодия народного характера создает атмосферу праздничного настроения, веселой шутливости.

Несомненно, важную роль играет напряженно пульсирующий волевой тонус, выраженный в басах маршеобразной поступью отрывистых и суховатых звуков и аккордов вызывающих ассоциации с яркой картиной событий: пестрого зрелища беспечной радостной толпы и оживленного движения.

Музыка “Танца” искрится весельем, забавной суетой, бесконечным потоком безостановочного движения, чувством ничем не омраченной радости.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ

(из Третьей балетной сюиты)

Искренностью чувства и поэзией проникнута “Колыбельная” из Третьей балетной сюиты Д.Д.Шостаковича.

Непритязательно-скромная тема привлекает своей безыскусственностью. Она звучит на фоне “бархатистого” аккомпанемен-

* По-особому сверкая в подаче музыкального материала, построенного по восходящим и нисходящим ступеням гаммы *A-Dur* в пределах октавы с квартовым скачком вверх-вниз *(e-a; a-e)* раскрывается средний эпизод. Но сколько в нем простоты, озорства и лихости, сопровождаемой шутовским приплясыванием!

та, не лишенного изящества. Ее грациозная мелодия словно изнутри светится любовью и мечтательностью: личное, сокровенное здесь звучит особенно тепло и задушевно.

В “Колыбельной” велико значение выразительной лирической темы. На фоне легкой звучности убаюкивающего аккомпанемента, она рождает образ, вызывающий светлое чувство своей необычайной поэтичностью, который буквально расцветает у нас на глазах. Словно из небытия выплывает трогательно-нежная мелодия, ласкаемая подголосками басов, приближающаяся к сердечности языка песен Ф.Шуберта. Ее мелодические очертания приобретают рельефность благодаря контрастному звучанию регистров в партиях обеих рук. Тема, словно парящая в прозрачной поднебесной выси, незаметно погружается в пространство волшебно-поэтических грез. В сочувственно-сердечные интонации “Колыбельной” проникает тихая грусть: мягкий облик плавно ”соскальзывает” в сферу мечтательности, окутанной дымкой печали.

Средняя часть “Колыбельной”, несмотря на темповые сдвиги — “Медленно” вместо “Спокойно” крайних частей, а также фактурные изменения, в которых тема трансформируется в сплав из двух разнородных элементов (чередования нисходящего пассажа 16-ми и аккордовым изложением мотива) — ни в коей мере не контрастирует с крайними частями сочинения.

В тихой мечтательности заключительных тактов “Колыбельной” музыка постепенно замирает в завораживающих тонкой напевностью нежных звучаниях, воплощающих гармонию благородных чувств.

КОНТРДАНС
(из кинофильма “Овод”)

В “Контрдансе” изящный, по мелодическому рисунку и гармоническому колориту, тематизм выражен путем выявления музыкальной образности старинного танца, в котором ритмическая

сторона — важнейшая составляющая в системе средств выразительности, придающая размеренно-плавному движению аккордов черты эмоционально-сдержанного благородства.

Оживление в степенно-чинный строй музыки вносит тональный сдвиг из *a-moll* в *C-dur*, в котором встречаются альтерированные ступени; например, “фа диез” вместо “фа бекар”, влекущий за собой “соль диез” вместо “соль бекар”, образующие в репризе переход из *C-dur* в параллельный мелодический минор, ведущий к замыканию тонального круга.

В этом эпизоде сдержанно-выразительные черты танца сменяются целомудренной застенчивостью *C-dur*, в котором тема, обогащенная подголосками, благодаря плавному движению шестнадцатых, заметно преображается: исполненная женской грации, она словно парит в пространстве.

В среднем разделе простенькая, народного характера песенка, с нарочито неожиданными поворотами мелодии, изложенной терциями, создает атмосферу мягкого лиризма, в котором, мягко пульсирующий остинатный ритм, приводит к состоянию умиротворенности.

В “Контрдансе” Шостакович с удивительной щедростью использовал богатство градаций фортепианного звучания в пределах от *pp* до *mf*, обнаруживающих композиторскую чуткость к красочным возможностям фортепиано. Здесь тонко воспроизведен колорит ушедшей эпохи, характеризующий внешний лоск высшего общества. Изящество этой пьесы, ее горделивая непринужденность, церемониальные поклоны — напоминают образы неоклассической танцевальности, к которым в своем творчестве не раз обращался С.С.Прокофьев. Не случайно, “именно в этих пределах музыка Д.Д.Шостаковича сближается с музыкой С.С.Прокофьева, тогда как в целом творчество этих композиторов значительно отличается одно от другого”, — отмечает исследователь камерного творчества Д.Д.Шостаковича В.П.Бобровский (8.С.14).

Эмоциональному строю “Контрданса” чужды приемы романтической выразительности, здесь скорее напрашиваются аналогии с “моцартовской прозрачностью” гармонических фигураций, входящей в синтез с письмом старинных композиторов.

ТАНЕЦ-СКАКАЛКА
(из балета “Светлый ручей”)

Блеск и изящество, задор и праздничное воодушевление Танца создают настроение безудержного веселья. В связи с балетом “Светлый ручей”, Д.Д.Шостакович писал о своем стремлении “...сочинить развлекательную музыку, найти ясный простой язык, одинаково доступный для зрителя и для исполнителя” (9.С.14).

Ряд типичных черт музыкального языка здесь проявляется довольно определенно. Четко пульсирующий ритм, соединившись с “пикантной” ударностью стаккатного *martellato*, придает музыке игриво-уверенный характер. Радостно-оживленная основа, сменяющих друг друга мелодических линий, создает ощущение полноты Здоровой жизненной силы. Беспрерывное моторное движение, с подчеркнуто-острыми ритмическими и интонационными оборотами, передают картину веселого переполоха. Энергично-импульсивная, насыщенная активностью, танцевальная галопада развивается с “брызговыми всплесками” нарочито бескрасочно, без всяких пианистических “излишеств”. Из начальной темы словно отчленяются в регистровом перебросе мелодические обороты, насыщаясь стихией вихревого движения, приобретают звонко-металлическую окраску, становятся активными, энергичными.

Танец-скакалка — “прискакивающий” канкан, воплощающий гротесково-скерцозную трактовку танца, близкого по ритму и характеру польке, открывает юному поколению музыкантов еще одну яркую образную страницу радости и живости духа молодости.

САРАБАНДА

(из сюиты “Хореографические миниатюры”)

Сарабанда из сюиты “Хореографические миниатюры” — иная грань, в которой реализуются черты старинного танца: трехдольное мерное покачивание мелодии, наполненное нежной грацией, прозрачность фактуры, акварельность красок. Пасторальные наигрыши своей выразительностью, благородством и незамутненной скромностью интонирования, вызывают в памяти ассоциации с тончайшими изображениями на старинных гравюрах.

Сарабанда завораживает глубиной и силой эстетического переживания, поражает абсолютной, не скованной ничем, свободой высказывания. Здесь мысль течет сосредоточенно-плавно, эмоции облагорожены и сдержанно-строги.

На фоне “хоральной” аккордики в басовом регистре возникает мелодический голос, напоминающий вдохновенной силой изложения исключительно выразительную декламацию.

Принцип непрерывности развертывания мелодической линии, сплетения гомофонных и полифонических приемов развития, придает образному строю танца свободу сквозного развития. Из остова темы вырастает, поразительная по глубине и тонкости чувств мелодия, символизирующая внутреннее течение музыки, объединяющая общим настроением интонационно разные пласты мягко звучащего чембало. В сочуственно-сосредоточенную поступь танца проникает скрытая печаль, грустная задумчивость, в которой грациозная мелодия благородно и доверительно “пропевает” тему.

Приливам душевного тепла, искренностью высказывания, глубиной мыслей и точностью их выражения интонационные, образно-смысловые и гармонические особенности Сарабанды сочетаются со стремлением композитора включить черты “классического” в свой новаторский стиль, трактовать старинную форму, раскрывая образное содержание танца в духе требований,

выдвегаемым его временем.

На фортепианной фактуре авторских переложений сказалось влияние оркестрового письма самого композитора с его охватом регистров наряду с подчеркиванием графичности фортепианного тембра, с полнозвучной аккордикой, приемами нагнетаний, инструментальными эффектами, с богатейшим использованием различных штрихов, оттенков, с артикуляционным разнообразием в извлечении звука, придающим звучанию инструмента особое качество в использовании его выразительных возможностей.

Наиболее точное раскрытие образной сферы, специфических черт и особенностей музыкального языка невозможно без глубокого и всестороннего осмысления совокупности необходимых средств выразительности, наиболее соответствующих раскрытию авторского замысла в каждом сочинении.

Анализируемый сборник представляет ряд пьес для детей и юношества в которых “уровень погружения композитора во внутренний мир человека, независимо от возраста, чрезвычайно глубок” (2.С.3). В творчестве Д.Д.Шостаковича (впрочем, как и у С.С.Прокофьева), заметна его органическая любовь к образам детства и юности, которым он посвятил немало прекрасных страниц своего творчества. Свою точку зрения по вопросам музыкального воспитания и образования подрастающего поколения, композитор изложил на страницах газеты “Советская культура” от 14 мая, 1955 года: “Чем больше наши дети будут слушать и изучать хорошую музыку, тем лучше будет развиваться советская музыкальная культура. Я глубоко убежден, что любовь к музыке и хороший вкус должны прививаться с самых юных лет, со школьной скамьи. Поэтому, концерты для детей должны состоять из хороших произведений и должны превосходно исполняться. Музыку для детей должны создавать наши лучшие композиторы”.

На страницах, представляющего несомненную практическую

ценность, нотного издания, юные пианисты встретятся с удивительным, высокохудожественным воплощением великой красоты. Уровень исполнительской сложности пьес неоднозначен. Но каждый, кто прикоснется к этой музыке, независимо от возраста, найдет в ней новые жизненные силы, постигнет ту духовную субстанцию, которая, возможно, навсегда сольется с его человеческой сущностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сарьян М.С., //Советская музыка., 1966 N9.
2. Дельсон В.Ю., Фортепианное творчество Д.Д.Шостаковича., М.:Советский композитор., 1971.
3. Шостакович Д.Д., Избранные пьесы для фортепиано., М.:Советский композитор., 1987.
4. Шостакович Д.Д., О времени и о себе., М.:Советский композитор., 1980.
5. Шостакович Д.Д., Думы о пройденном., //Советская музыка., 1956 N9.
6. Сабинина М.Д., Дмитрий Шостакович., М.:Советский композитор., 1959.
7. Шостакович Д.Д., Счастье познания., /Советское искусство., 5 ноября., 1934.
8. Бобровский В.П., Камерно-инструментальные ансамбли Д.Шостаковича., М.:Советский композитор., 1961.
9. Шостакович Д.Д., Мой третий балет “Светлый ручей” (либретто)., М.:ГАБТ СССР., 1935.

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր Լ.Ե.Գրիգորյանը «Պատանի դաշնակահարների պատկերավոր մտածելու հարցերի շուրջ» հոդվածում որպես բնաբան բերելով Մ.Սարյանի ասույթը Դ.Շոստակովիչի մասին, պրոֆեսորը կարծես մտովին ընդգծում է 20-րդ դարի երկու հանճարների՝ պատանիների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքը և նաև իր մտահոգությունը անվանի կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների հանդեպ ունեցած մանկավարժի անհանգստությունը, որի շնորհիվ էլ ներկայացնում է այն երկերը, որոնք կոմպոզիտորն իր տաղանդի շնորհիվ նվիրել է պատանիներին:

Summary

The part presenting works of the specialists of the Chair of Performing and Pedagogical Practice begins with the article “Questions about young pianists’ depicting thinking” by PhD candidate, YSC professor Lilit Ervand Grigoryan.

The article speaks about the question of young pianists' forming thinking development.

ГРИГОРЯН ЛИЛИТ ЕРВАНДОВНА
кандидат искусствоведения,
профессор ЕГК им.Комитаса

МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА СОФЫ АЗНАУРЯН

Софа Матеосовна Азнаурян принадлежит к числу армянских композиторов, которых еще вчера называли молодым поколением. Творческая судьба ее сложилась счастливо: уже в 24-летнем возрасте, удостоившись на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов в Москве Диплома за вокальный цикл “Мгновение” на слова А.Мовсисян, она заявила о себе как композитор талантливый и самобытный. Ее профессиональному становлению в немалой степени способствовал известный композитор, народный артист СССР, профессор Г.И.Егиазарян, по классу которого она окончила Ереванскую консерваторию им.Комитаса.

За годы творческой деятельности С.М.Азнаурян работала в самых разных жанрах. Среди ее сочинений — моноопера “Надежда”, камерная опера “Армения”, музыка к спектаклю “Комедия ошибок” У.Шекспира, “Фантазия” для контрабаса и камерного оркестра, фортепианные, вокальные произведения, камерно-инструментальная музыка.

Особое внимание уделяет композитор и сочинениям для детей: достаточно назвать “Цикл песен для детей”, “Семь песен для детей на армянские народные тексты”*.

Не раз в своем творчестве обращалась С.Азнаурян и к детской фортепианной музыке: отметим ее Сонатину для фортепиа-

* Премьера состоялась в Доме-музее А.И.Хачатуряна на юбилейном концерте 2 октября 2009г.

но, Фортепианную сюиту для юношества (“Вальс”, “Народная песня”, “Игра”, “Скерцо”, “Танец”), обработки для двух фортепиано песни «Ջան գյուլում» (“Джан Гюлум” 1.С.154).

Безусловно, определенные черты в фортепианных сочинениях композитора в какой-то мере связаны с ее работой в сфере театральной музыки, как например, стремление оттолкнуться от театрально-зрелищной содержательности.

Многие произведения С.Азнаурян отмечены свежестью и неординарностью образного мышления: ее музыка сильна обобщением, тяготением к раскрытию внутренней, духовной сущности сочинений. Интересное неповторимое художественное качество в ее музыке предстает в облике той благородной простоты, которая позволяет автору осуществлять поиск выразительных средств, направленных на обогащение мыслей и чувств любого человека, независимо от его возраста.

В творчестве С.Азнаурян наблюдается особый интерес к национальной музыке. Как писала А.О.Кармадонова: “Слушая ее (С.Азнаурян.- *Г.Л.*) оригинальные фортепианные пьесы, невольно переносишься в солнечную Армению” (2.).

Композитор с увлечением играет и делает обработки армянских народных песен и создает на их основе произведения, отличающиеся глубиной содержания и своеобразием формы, например: «Տունն այս բարի» (“Тунн айс бари”)— гимн для смешанного хора, органа и колоколов на слова архиепископа Артака Манукяна, «Մարալ Հոյ» (“Марал Хой”) для хора и фортепиано (слова народные).

Стремление к выдумке, поиск интересных форм сочетаются у композитора с серьезностью творческих намерений и внутренней убежденностью.

Обращение к миру детства и юности вероятно вызвано внутренней потребностью С.Азнаурян подчеркнуть в этом мире душевную чистоту. Здесь важно особое восприятие развертывания музыкального времени, требующее соблюдения артикуляцион-

ных и динамических средств выразительности, совокупности вопросов, касающихся звучания инструмента, тональной сферы, полифонической фактуры, развития звукового воображения, фактурных, регистровых, ритмических особенностей, с точки зрения "раскрытия огромного интонационного поля, которое открывает перед учеником необходимые образно-звуковые красоты" (3.С.135).

В представленном сборнике "Музыка для детей", композитор С.Азнаурян сумела в сочинениях для фортепиано – Сонатина для фортепиано, Фортепианная сюита для юношества и др. – создать свой собственный стиль: графически четкий и, вместе с тем, достаточно утонченный и содержательный.

Здесь автором охвачен широкий спектр разных жанров: танцевальных – "Танец", "Вальс"; полифонических – 2-х, 3-х, 4-голосные фуги; жанровых – "Игра", "Скерцо"; в том числе и крупная форма – Сонатина для фортепиано в 3-х частях.

"Музыка для детей" – важная веха в творческом пути композитора. Пьесы, составляющие содержание сборника, отличают лаконизм выражения, отсутствие "пышной" фактуры, стремление передать мысль наиболее экономными средствами (сказав при этом многое), умение проникнуть в мировосприятие и мироощущение самого ребенка.

И в этом стремлении С.Азнаурян следует в основном лучшим традициям детской музыки Р.Шумана, П.И.Чайковского, С.С.Прокофьева, А.И.Хачатуряна. В ее пьесах отсутствуют стандартные фактурные приемы схематического разделения на мелодию и аккомпанемент: каждый раз фактура как бы заново придумывается в зависимости от развития сущности самой музыки. С этим, вероятно, связана и педагогическая задача активизации левой руки. Даже в несложных пьесах партия левой руки пронизана подголосками, именно от которых нередко возникают подвижность басового голоса, органные пункты, контрапункты, сплетения голосов, полифонизирующих и наполняющих

музыкальную ткань — все это говорит о многообразии интереснейших структурных решений автора.

Одна из проникновенных и наиболее утонченных пьес сборника — “Вальс” из “Фортепианной сюиты для юношества”, наполненный беспредельной трогательностью и искренней задушевностью: “словно юность кружится в этом, кажется вечном, неумирающем танце” (4.С.14). И действительно, грустная мелодия, окутанная дымкой печали, не подавляет нас, она все же пронизана чудесным светом юности, светом счастья — хоть короткого, но настоящего.

В “Вальсе” легкое и прозрачное, трепетно-нежное движение становится фоном для изящных изгибов мелодии: возникает завораживающая по красоте, волшебно-поэтическая картина, в которой музыка постепенно замирает в звучаниях нежных и трогательных, создавая атмосферу лиричности и глубокой душевности. Ритм вальса служит исключительным фоном, на котором рождаются фразы разных оттенков, сливающиеся в мелодию изумительной красоты, пронизанной чертами благородства и обаяния. Поэзия чувств находит воплощение в интонациях, в плавном движении нескончаемого потока живых переплетний фраз, воплощающих гармонию чувств, сочетающих хрупкую нежность с грациозной упругостью.

Светлое восприятие мира обуславливает оптимистическую интонацию сборника, пронизанного мягкой лиричностью, из которой вытекает, характерное для большинства пьес, песенное начало.

В этом отношении показательна Сонатина для фортепиано. Задушевность высказывания, естественность изложения, мягкая аккордика в партии левой руки, с чарующей прелестью ее гармонических созвучий, красота и тонкая изысканность мелодических сплетений, смелое использование регистровых сопоставлений — ведут свои истоки из лишенного всякой фальши, чуждой детской психике, здорового восприятия жизни, ха-

рактерного как для Сонатины, так и для всего сборника в целом.

В фугах — двух-, трех-, четырехголосных, композитор С.Азнаурян находит интересные полифонические решения, мастерски выстраивая разнообразную, и в тоже время лаконичную строгость тематического и ритмического рисунка.

Динамизм, регистровые противопоставления и типично полифонический принцип развертывания тем из начального ядра — все решено настолько интересно и своеобразно, что звучит довольно свежо и современно.

Без сомнения, творческие поиски С.Азнаурян в области фортепианной музыки нельзя рассматривать в отрыве от ее находок и достижений в иных жанрах: несмотря на специфичность они естественно и органично связаны с индивидуальным стилем талантливого композитора.

Целый ряд пьес связан с народной мелодикой: народная песня (обработка), Скерцо — в среднем разделе которого прослушиваются интонации песни «Քեռին եկավ մեր բակը» (“Керин екав мер бакы”), обработка для двух фортепиано песни «Ջան գյուլում» (“Джан Гюлум”) — они открывают перед юными исполнителями богатейший мелодический и образный мир национальной армянской музыки. Образы этих пьес, почерпнутые из окружающего мира, нам близки и понятны, в том числе, и своей жанровой осязаемостью: суровой мужественной танцевальностью “Скерцо”, нежной, задушевной песенностью «Ջան գյուլում», в которой неторопливое развертывание мелодии наполнено глубоким чувством.

В простых, напевных мелодиях народного характера, непритязательно и скромно утончается чувство, все более проникновенным становится пение. Под пальцами юного пианиста рождается музыка, сочетающая хрупкую нежность с возвышающей и облагораживающей душу, печалью. Дыхание ее широкое и мерное, наполнено глубоким чувством бесконечной грусти.

Удивительно умение композитора проникнуть в мир детской души и мастерски создать психологический портрет ребенка. Яркий тому пример — “Игра” — небольшая пьеса, в которой автором метко подмечены особенности шаловливого детского характера, способного придумывать всякие забавные игры и ситуации, которые, благодаря богатству его воображения и буйству фантазии, могут у взрослого вызвать настоящее удивление, а подчас и неподдельный восторг. Вполне естественной здесь является, характерная для этой пьесы *(Allegro Scherzando),* некоторая беспечная лихость, сопровождаемая лихим приплясыванием.

Композитор С.М.Азнаурян посвятила юному поколению музыкантов чудесные страницы своего творчества. Мир детства и юности, запечатленный в сборнике “Музыка для детей” — яркая грань ее творчества. Многие пьесы сборника отмечены сложностью образа, исполнены контрастов и динамики, остры и драматичны. Ее музыка впечатляет раскрытием внутренней духовной сущности сочинений: интересное, новое, оригинальное художественное качество предстает в облике удивительной красоты.

Пьесы сборника С.Азнаурян отличаются разнообразием и богатством гармонического языка, своеобразием мелодического развития, мастерством изложения, а также мягким юмором. Красочно-звуковые задачи здесь довольно разнообразны, порою — достаточно сложны, к примеру, необходимостью применения педали, в том числе, и смешения красок на полупедали.

Детская музыка Софы Азнаурян — особая стезя творческого совершенствования композитора. Ее сборник “Музыка для детей” адресован учащимся ДМШ и ДШИ. Он, без сомнения, поможет им приблизиться к пониманию и преодолению довольно непростых музыкальных и пианистических проблем. Композитор ищет контакта с юным исполнителем, осуществляя поиск выразительных средств, не забывает о главном: поиск этот должен

помочь учащемуся, обогащая его мысли и чувства глубже понять окружающий мир.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Թոփչյան Կ.Խ., Դաշնամուրի ձեռնարկ, Եր., Ամրոց Գրուպ, 2008.
2. //Советская Кубань., 26 апреля., 1975.
3. Баркаускас В., О современной детской музыке., вып. 2., Вильнюс: Музыка детям., Л.:Музыка., 1975.
4. Кабалевский Д., Ровесники. Беседы о музыке для юношества., вып.1., М.:Музыка., 1981.

Ամփոփում

Արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր՝ Լիլիթ Երվանդի Գրիգորյանի «Ս.Ազնաուրյանի երաժշտությունը մանուկների և պատանիների համար» հոդվածում նույնպես մանրազնին ուսումնասիրելով համապատասխան երաժշտական ստեղծագործությունները, նշում է, որ կոմպոզիտորը գրել է տարբեր ժանրերում և նրա մանկական երաժշտությունը հատուկ ուղի է նրա ստեղծագործական կատարելագործման համար:

Summary

PhD candidate, YSC professor Lilit Ervand Grigoryan writes another article about music for children and youth by S.Aznauryan. After detailed studying the compositions, the author declares that the composer has written in various genres and her childish music is a unique way for her performing development.

САРКИСЯН АЛИСА РУБЕНОВНА
композитор, пианистка, музыковед,
кандидат искусствоведения,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

(американские учебные пособия второй половины XX века)

Не секрет, что начальный период обучения во многом предопределяет судьбу юного пианиста. Именно на этом этапе не только закладывается фундамент для формирования необходимого комплекса игровых навыков, но и опробуется система стимулов, активизирующих развитие музыкальных способностей, пробуждающих интерес ребенка к миру музыки. Цена допущенных педагогом в этот период просчетов и ошибок исключительно высока. Мало сказать, что они будут сказываться на протяжении многих лет. Упущения преподавателя, не сумевшего увлечь своего питомца, перегружавшего ребенка набором сухих схоластических знаний, могут вообще отвратить малыша от уроков фортепиано. Так ли уж редки случаи, когда дети после нескольких месяцев занятий напрочь утрачивают былой энтузиазм?

В решении столь серьезных задач педагогу-практику призваны помочь учебные пособия, прежде всего, фортепианные школы. Анализ представленных в них, порой резко разнящихся между собой методических установок и способов их практической реализации может оказаться тем необходимым подспорьем, которое поможет преподавателю фортепиано определиться в

выборе “своего” пути.

На протяжении второй половины XX века педагогами-методистами США было создано более десятка школ начального обучения. В их числе две школы Р.Пейса (1.; 2.), школа Х.Кассшау (3.), Д.Гловера-Л.Гарроу (4.), учебное пособие Й.Папориша (5.) и школы Ф.Брянской (6.), Дж.Томпсона (7.), Г.Ковальчик-Э.Ланкастера (8.), В.Палмера-М.Мануса-А.Летчо (9.). Остановлюсь на двух последних, — тех, что в повседневной практике педагогов США имеют сегодня в наибольшую популярность.

Первое, что обращает на себя внимание при рассмотрении данных пособий, это удивительная схожесть представленных в них методологических установок. Особо примечательно, что суть их восходит к методическим принципам, которые были положены в основу упомянутой выше второй школы Роберта Пейса. Думается, столь явная приверженность современных американских педагогов-практиков к определенному типу учебно-педагогической стратегии свидетельствует не только об отсутствии тяги к творческому риску и нелюбви к экспериментам, — в других школах, например, Й.Папориша или Ф.Брянской уже были предложены и иные пути развития ученика* (10.).

На наш взгляд, подобный выбор был предопределен стремлением соотнести процесс обучения пианиста с маргинальной линией воспитания среднестатического американца — личности практичной, рациональной, предпочитающей достигать поставленной цели самым кратким путем.

Прежде чем обратиться к определению этой цели, охаракте-

* Через расширение его кругозора посредством ознакомления с разнохарактерностью национальных музыкальных языков, отхода от клише и стандартов - симметрии, квадратности, гармонических шаблонов (Й.Папориш), через воспитание любви к музыке, выразительности интонирования, слухового самоконтроля (Ф.Брянская). Отмечу попутно, что установки последней развивают принципы, которые определяли облик известнейшей российской школы, вышедшей в свет под общей редакцией Л.Баренбойма (Ф.Брянская входила в число соавторов).

ризую наиболее привлекательные стороны анализируемой методической стратегии. Основой для такого рода обобщений послужит наш собственный опыт практической работы с учащимися фортепианных классов школы *QSI (Quality Schools International).*

Рационализированность структуры. Рассматриваемые пособия (37 отдельных тетрадей), принадлежащие разным авторским содружествам, вписываются в единую стройную систему, вышедшую в свет в серии "Основная фортепианная библиотека", опубликованной под эгидой "Издательского дома Альфред"*.

Все они подразделены на девять категорий, рассчитанных на учеников разного возраста. Первая категория — для самых маленьких (четырех-пяти лет), вторая и третья — для первоклассников (шести лет, здесь два варианта наборов: подробный и ускоренный курсы), четвертая представляет собой комплект пособий, подготавливающих к исполнению духовной церковной музыки, пятая — для группового обучения начинающих. И, наконец, с шестой по девятую — специализированные пособия для приступающих к обучению в десяти-одиннадцатилетнем возрасте и для тех, кто старше шестнадцати лет (по два варианта — ускоренный и "спокойный").

Продуманность и поступенность самого процесса обучения. В каждую из девяти категорий входят несколько тетрадей-блоков, в которых уровень сложности неуклонно повышается. Иными словами, ученики всех категорий начинают обучение "с нуля" — с тем, чтобы в конце достигнуть ступени, соответствующей примерно 3 классу наших музыкальных школ. Детальная разработка каждого урока, рекомендованный педагогу набор реплик и аналогий максимально упрощает весь ход педаго-

* *"Alfred Publishing Co. Inc.",* основанная музыкантом-профессионалом Альфредом Пиантодоси, является на сегодняшний день одной из крупнейших издательских фирм США, специализирующихся на выпуске музыкальной литературы.

гического процесса. По сути дела, вооружившись полным набором этих учебных пособий, решиться обучать игре на фортепиано может и полупрофессионал.

Учет возрастных особенностей ребенка. Комлект для самых маленьких составляют небольшие тетради, изданные в альбомном формате. Ребенок может сам приносить их на урок (наши фортепианные школы зачастую просто “неподъемны“), и ему не нужно вытягивать шею, чтобы увидеть верхнюю строку. Все выпуски красочно оформлены, в них много рисунков, преимущественно юмористического характера. Основной музыкальный материал — песенки со словами, призванными заинтересовать и увлечь малыша. Для учеников постарше тетради по объему укрупнены, в них уже немало полезной информации о композиторах и стилях. И, естественно, текст-объяснение для каждой возрастной группы отличает соответствующий уровень словарного запаса и свой характер общения.

Использование уже на раннем этапе моментов специализации, — исходя из способностей и увлечений ребенка, уровня его развития, особенностей уклада его семьи*. Имеется в виду не только разнообразие самих категорий, но и возможности, предоставляемые музыкальным материалом из рекомендованных для каждой ступени сборников-приложений (в них напечатаны адаптированные образцы музыкальной классики, мелодии из мюзиклов, кино- и мультфильмов, религиозные песнопения, эстрадные песни, джазовые импровизации и т.п.). Есть и специализированные выпуски, предназначенные для формирования навыков композиции, игры в четыре руки, развития навыков чтения с листа. Отмечу особо, что в рамках этой системы разработаны и варианты так называемых “мостов“, по которым более одаренные ученики могут быть переведены учителем из одной категории в другую, сокращающую путь начального обучения или кор-

* Религиозность, увлечение джазом, стремление к сочинительству и т.п.

ректирующую саму направленность процесса его обучения.

Однако вернемся к определению целей периода начального фортепианного обучения и открываемых этим важнейшим этапом перспектив. Как уже отмечалось, это необходимый фундамент. Но фундамент, который предназначен... для чего?

Если главная цель начального периода — привить ребенку навыки игровой пальцевой моторики, научить его бегло передвигаться по фортепианной клавиатуре, то система, предложенная в пособиях "Основной фортепианной библиотеки", поможет прийти к ней быстрым и комфортным (для обоих — педагога и ученика) путем.

В самом деле, уже на первом уроке ребенку предлагают расположить руки согласно приведенному в школах рисунку: пять пальцев левой руки в малой, пять пальцев правой руки в первой октавах *(до - соль).* Выучив нумерацию пальцев, ученик может сразу же приступать к игре мелодий, исполняя каждую из них как новую комбинацию цифр. Если это, к примеру, 1-3-5 4-2-1, то прозвучит мотив *"до-ми-соль фа-ре-до".* Строгое правило гласит: каждый палец предназначен только для одной ("своей") клавиши. С течением времени педагог по тому же принципу начинает разучивать пьески в других позициях: за рассмотренной Позицией *До,* следует Позиция *Соль* (пальцы в этом случае располагаются на клавишах *соль-ля-си-до-ре)* и т.д. Подобным аппликатурно-цифровым способом в первый год обучения проходится весь репертуар. Легко и просто, с минимальной затратой эмоций и интеллекта.

Однако если целью начального периода полагать введение ребенка в богатый и разнообразный мир музыкального искусства, развитие его музыкального мышления и игрового потенциала, то подобная методология способна привести педагога в творческий тупик. Исходя из опыта собственной практики, определю главные камни преткновения, которые поставлены школами из "Библиотеки Альфреда" на пути решения вышеназванных задач:

- Обучающемуся по данной системе ребенку не дано испытать

радости музицирования. В нем воспитывается отношение к фортепианной игре как к роду занятий, успешность которых определяет, прежде всего, внутренняя организованность, трезвость ума и деловитость.

- Вне поля зрения педагога оказывается такая важнейшая для исполнительского процесса задача как выразительность интонирования (пальцы здесь просто перебирают клавиши); не уделено достаточного внимания проблемам звукоизвлечения — качеству извлекаемого ребенком фортепианного звука, его соответствия художественному образу пьесы.
- Прочно закрепленный в ходе первого года обучения “аппликатурно-цифровой шаблон“, намертво закрепляющий за каждый пальцем одну клавишу, с большим трудом поддается разрушению. Впоследствии ребенок долгое время не в состоянии осознать, что одним и тем же пальцем можно играть на разных клавишах, и противится подобным переменам.
- Использование на протяжении долгого времени игры в пределах двух близко расположенных позиций приводит к разного рода искажениям в функционировании игрового аппарата (зажатости в кистях рук, подниманию плеч, прижиманию локтей к туловищу и т.п.).
- Строгое следование аппликатурно-цифровым шаблонам стало одной из причин “серости“ предлагаемого в школах музыкального материала. Это и однообразие регистровых красок (в диапазоне первой и малой октав), и затертость часто повторяющихся интонаций, и статичность ритмического рисунка, и гармонизация по клише (как правило, неизменными квинтами и трезвучиями).
- Предельная степень детализации методики, строгая регламентированность буквально каждого шага педагога, по сути дела, лишает его какой бы то ни было возможности проявить свою творческую инициативу, а значит таит в себе угрозу превратить его деятельность в еще одну разновидность формализованного труда.

Соотнося все “за” и “против”, попробуем подытожить. Путь к фортепиано, который предлагается на страницах “Основной фортепианной библиотеки Альфреда“, легок и скор. Однако привлекая многих своей заманчивой простотой, он в то же время таит в себе опасность увести начинающего пианиста от собственно Музыки, стимулировать в нем развитие тех черт стандартизированного мышления и деловитого, сугубо инструментального прагматизма, которые впоследствии могут стать несовместимы с миром подлинного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. The Robert Pace Piano Series. Pensylvania, “Theodor Presser Co“. Books I&II – 1954, book III – 1955.
2. Pace R. Music for Piano. Books I-V. Skills and Drills. NY, “Lee Roberts Music Publication“, 1961.
3. Kasschau H. Piano Cours. New York, “G.Schirmer“, 1959.
4. Glover D. and Garrow L. Piano Repertoire. NY, “Belwin“, 1968.
5. Paporisz Y. Discoveries at the Piano. NY, “Southern Music Publishing Co“. Volumes I - V“, 1962-1964.
6. Bryanskaya F. “Piano Method for beginners”. I, II & III parts. Providence, “White Lilac Press”, 1988.
7. John Thompson’s modern cours for the Piano. Teaching Little Fingers To Play. Book I & II. Florence, Kentucky, “The Willis Music Company”, 1994.
8. Kowalchyk G. and Lancaster E. Piano Book Level 1A. NY, “Alfred Publishing Co“, 1981.
9. Palmer W.A.- Manus M.- Lethco A.V. Lesson Books. Piano. Levels, books, complets. NY, “Alfred Publishing Co“, 1989
10. Баренбойм Л.А., Брянская Ф.Д., Перунова Н.Н., Путь к музицированию., Л.:Советский композитор., 1980.

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս, Արվեստագիտության թեկնածու, կոմպոզիտոր, երաժշտագետ Ա.Ռ.Սարգսյանի «Դաշնամուրի սկզբնական ուսուցման մեթոդոլոգիայի հարցեր»ին նվիրված հոդվածում հեղինակը նշում է,որ այն պատանի դաշնակահարի համար որոշիչ է բոլոր առումներով: Նկարագրելով անվանի մանկավարժների հաղորդած գիտելիքների նշանակությունն ու նաև կատարում եզրահանգումներ:

Summary

PhD candidate, composer, musicologist Alisa Ruben Sarqsyan introduces the next article. She writes about the Methodology's questions of start education of piano playing.

ОГАНЕСЯН АСМИК ЛИПАРИТОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА
(Маргарет Лонг)

XX век знаменует новый этап в истории музыки Франции. Французские композиторы, которые еще в 60-х годах XIX в. не были востребованы на своей Родине (всюду звучала немецкая и, отчасти, итальянская музыка), постепенно завоевывают любовь и признание. Благотворный перелом в утверждении национальных традиций французскими композиторами в симфоническом, камерно-инструментальном жанрах связан прежде всего с деятельностью К.Сен-Санса, Р.Бюссина и С.Франка. Основанное ими в 1871 году "Национальное общество музыки" сумело за короткий срок стать подлинным центром пропаганды французского искусства. Оно не только объединило многих музыкантов вокруг жизненно важной проблемы — ознакомления публики с уже имеющимися произведениями, но и стимулировало создание новых, а также постепенно подготовило широкие круги слушателей к восприятию этой музыки.

В конце XIXв. во Франции возникло новое течение — импрессионизм*, получившее широкое распространение в XX веке. Наиболее яркими представителями этого течения были К.Дебюсси и М.Равель. Активность композиторов в области сочинения для фортепиано возрастает, и французская фортепианная музы-

* Возник в 70-х годах во французской живописи, затем в музыке..

ка начинает занимать видное место в развитии мирового искусства. Г.Форе, К.Дебюсси, М.Равель, П.Дюка, Ж.Роже-Дюкас, Д.де Северак, Ф.Пуленк, композиторы “Шестерки”, О.Мессиан и другие, создавая фортепианные сочинения, многие из которых стали шедеврами мировой музыки, оказали огромное влияние на развитие французской пианиатической школы. Выдвигаются талантливые пианисты, которые пропагандируют наследие гениальных композиторов прошлого и новую музыку. Обновление и развитие исполнительства и педагогики по сравнению с развитием музыкальной литературы несколько отставало: новая музыка постепенно входила в репертуар пианистов, внося определенные изменения в стилистику их искусства.

В ряду замечательных французских пианистов — А.Корто, Э.Рислер, Р.Казадезюс, Ив Нат, С.Франсуа, Ж.Б.Помье и других, пропагандировавших французскую музыку по всему миру и внесших вклад в развитие французского пианизма, совершенно особое место занимает Маргерит Лонг. Огромен ее вклад во французское и мировое музыкальное искусство как исполнителя, педагога, музыкального писателя и лектора, организатора, руководителя, музыкально-общественного деятеля. Судьба уготовила ей счастливую жизнь музыканта и распорядилась так, что в течение всей своей творческой жизни она общалась и дружила с выдающимися композиторами, которые оказали огромное влияние на формирование ее музыкально-исполнительских взглядов. В течение многих десятилетий своей долгой, творчески насыщенной жизни Маргерит Лонг выступала во многих странах мира и всегда в ее программах произведения французских композиторов занимали достойное место. С чувством любви и уважения посвящали ей свои сочинения выдающиеся композиторы — Габриель Форе, Морис Равель, Дариус Мийо, Франсис Пуленк, Богуслав Мартину и другие. В 1943г. Маргерит Лонг вместе с выдающимся скрипачом Жаком Тибо организуют Французский национальный конкурс пианистов и скрипачей (с 1946 -

международный конкурс им.Лонг-Тибо). В 1940-х годах они же основывают школу, которая вскоре становится Музыкальной академией. Здесь, в музыкальной академии, М.Лонг по собственной методике подготовила многих крупных пианистов: Ж.Феврие, Ж.Дуайен, Ж.Берар, С.Франсуа, Ж.М.Дорре, Ю.Буков и других. Сама М.Лонг обучалась в Парижской консерватории у прекрасного педагога А.Мармонтеля-младшего, сына великого Антуана Мармонтеля*.

Несмотря на успехи в годы учебы, многочисленные выступления на консерваторских концертах, похвальные отзывы — после окончания консерватории первой премией, М.Лонг, к удивлению многих почитателей ее таланта, принимает решение продолжить занятия с любимым педагогом. Высокая профессиональная требовательность, чувство ответственности, удивительная скромность, осознание, что ее пианистическое мастерство требует совершенствования — не позволили М.Лонг вступить на самостоятельный артистический путь. Сознательно отгородив себя от внешнего мира на несколько лет, М.Лонг самозабвенно трудится, накапливая репертуар, устраняя недостатки своего пианизма, совершенствуя технику. “Результаты оправдали эту самоотверженность. В 1903г., когда двадцатидевятилетняя М.Лонг после долгого перерыва появилась в парижских концертах, перед слушателями была сформировавшаяся, зрелая, уверенная в себе пианистка со своей оригинальной исполнительской манерой, выделявшей М.Лонг в богатом яркими индивидуальностями парижском музыкальном мире” (1.С.16).

Вскоре дирижер Камилл Шевийяр замечает молодую пианистку и приглашает участвовать в руководимых им концертах оркестра Ш.Ламуре. Успех сопутствует М.Лонг, и она начинает систематическую концертную деятельность. Она играет во Франции и за ее пределами, сотрудничает с Ф.Вейнгартнером,

* А.Мармонтель - французский пианист и педагог, ученик П.Циммермана. Среди его учеников - Ж.Бизе, К.Дебюсси, Л.Дьемер, Ф.Планте.

К.Мюншем. Исполнение концертов Бетховена (N3, N5) с К.Шевийяром вызвало много споров. “Это личное, индивидуальное понимание толкало М.Лонг не к ораторскому, драматически насыщенному исполнению, а скорее к задушевному, повествовательному. Играя, М.Лонг словно беседовала со слушателями, стремясь вызвать в них тонкие, скрытые душевные движения. При таком подходе трактовка концертов естественно приобретала скорее лирический, нежели героический характер. Как следствие, М.Лонг пользовалась не столько крупными броскими исполнительскими штрихами, сколько выявляла тончайшие детали артикуляции, динамики, темпа, ритма... Интонации игры М.Лонг сближались с интонациями человеческой речи, наполняясь ее трепетным дыханием” (1.С.20-21).

В этот период пианистка много работает над произведениями Ф.Шопена и с успехом исполняет их. “И здесь М.Лонг утверждала французскую традицию, играя Ф.Шопена легко, изящно, с грацией, выявляя ясность и совершенство формы, законченную естественность мелодических линий” (1.С.21). Знакомство и тесное творческое общение с Габриелем Форе открывает новую страницу в творчестве пианистки. Г.Форе был первым из композиторов “Большой тройки” (Г.Форе, К.Дебюсси, М.Равель), кто занимался с М.Лонг над собственными сочинениями. Позже подобное сотрудничество было осуществлено и с К.Дебюсси и М.Равелем. Прекрасная музыка Г.Форе, которая не пользовалась широкой популярностью, в лице Маргарет Лонг нашла мужественного пропагандиста. Она становится постоянной исполнительницей произведений Г.Форе. После многолетнего внимательного изучения творчества композитора, у М.Лонг складываются определенные принципы трактовки его произведений. Она формирует их следующим образом:

• *единство стиля* — заключается в однородности музыкального языка, в особой интонации, по которой с первых же нот узнаешь музыку Форе;

• *единство ритма* — постоянное присутствие, явное или скрытое, некоего определенного ритма на фоне ритмического разнообразия. “Нюансы, но не изменение темпа” — любимое выражение Форе;

• *единство тональности* — при богатейшем разнообразии модуляций постоянное ощущение основной тональности.

Все три единства в определенной мере находят отражение в особой технике, которая называется “техника Форе”. “В нее входило все — начиная с движения пальцев, кисти и руки и кончая звучанием, педализацией и бесконечным разнообразием туше” (2.С.29).

Игра Г.Форе, по воспоминаниям М.Лонг, была лишена яркости и блеска, но благодаря совершенно особому туше, одновременно тяжелому и гибкому, отличалась очаровательно нежной акцентуацией. Звук у него был очень красивый — полный, округленный. “Блеск и мягкость — в этом стиль Г.Форе, сочетающий гибкость фразировки и прозрачность звучания с абсолютной точностью туше” (2.С.31).

В поисках звучности М.Лонг важную роль отводит аппликатуре, а именно — подмене пальцев, как “прекрасном экспрессивном средстве”. Этот прием она считает особенно уместным при исполнении таких композиторов, как Г.Форе и К.Дебюсси: подмена пальцев помогает гибкому балансированию руки. “Элегантное колебание мелодической линии требует колебания руки, которая может перемещаться вдоль клавиатуры, вращаясь вокруг гибкого пункта опоры с помощью подмены пальцев” (5.С.225).

Для произведений Г.Форе М.Лонг применяет способ звукоизвлечения *portamento-legato.* В этом случае каждая нота должна ощутить вес всей руки и запястья “с тем же гибким звучанием, что и для обычного *portamento,* но соединяя ноты между собой, т.е. не покидая пальцами клавиш. Каждая нота живет таким образом собственной жизнью, а это важно не только в мелодически напевных фразах, где так часто короткие ноты те-

ряют отчетливость, но также и в многочисленных быстрых экспрессивных пассажах" (5.С.226).

Для выразительности длинных фраз Г.Форе М.Лонг применяет разнообразные нюансы, чтобы придать "наиболее эффективный рельеф фразировке, найти изгибы мелодии, которые не были бы акцентами, но сообщали бы верную интонацию данному обороту". Особое внимание обращает М.Лонг исполнению триолей. Триоль у Г.Форе не просто "тройная фигура", а средство сообщающее гибкость ритмическому делению, опорное украшение, и должны они исполняться, по мнению М.Лонг, без спешки и нервозности. "Современная триоль после Ф.Шопена играет более мелодическую, нежели ритмическую роль. Она закругляет речь, придает ей элегантность, менее геометрический профиль, но не должна искажать ее двухэлементное равновесие и создавать впечатление манерного колебания, разрыва темпа" (5.С.230).

Любовью к басовым регистрам М.Лонг считает себя обязанной Г.Форе, который "шесть раз в час" повторял: "Ко мне, басы!". "В них корни гармоний, основная опора, на которой рождается аккорд. Они всегда должны быть поставлены — без тяжеловесности, но достаточно звучно, чтобы уравновешивать фразу, ими поддерживаемую. В них сосредоточена та стабильность, которая обеспечивает последовательность модуляций" (2.С.30).

На протяжении всей своей артистической деятельности М.Лонг с большим успехом исполняла произведения Г.Форе. Неповторимое, совершенное исполнение произведений Г.Форе, сохранившееся в записях, подтверждает важность творческого сотрудничества композитора и исполнителя. Экспромты в исполнении М.Лонг поражают невероятной окрыленностью, легкостью, блеском, прозрачностью звучания, совершенством формы (6.). Необыкновенное впечатление оставляет исполнение ноктюрна: глубокое, бархатное звучание, завораживающее с пер-

вых тактов, богатое туше, выразительная фразировка и, конечно, завидное чувство меры (7.).

Влюбленная в музыку К.Дебюсси, М.Лонг очень долго не осмеливалась выносить на эстраду его произведения. Не пропуская ни одного концертного исполнения сочинений композитора, изучая различные трактовки, М.Лонг понимала, что исполнители не схватывали чего-то очень важного. Бесконечно красивая, своеобразная, глубокая, совершенно новая музыка К.Дебюсси казалась загадкой для М.Лонг и ставила перед ней много нерешенных задач. Поразительная профессиональная ответственность, высокая требовательность к собственному исполнению, не позволяли М.Лонг представлять публике сочинения, сущность которых была ею не до конца понята. Понять сущность произведений К.Дебюсси, найти ответы на многие волнующие ее вопросы относительно творчества композитора помогли многочасовые ежедневные занятия с К.Дебюсси на протяжении трех месяцев. К.Дебюсси приобщил замечательную артистку к тайнам своего исполнительского искусства, заложил традицию истолкования собственных сочинений, создавая как-бы духовное завещание. Носительницей и хранительницей этой традиции К.Дебюсси избрал М.Лонг, которая свято хранила ее, утверждала и распространяла в своей исполнительской и педагогической деятельности.

Чем больше и глубже изучала М.Лонг К.Дебюсси, тем яснее становилась необходимость “усвоения его индивидуальной техники”. Главная задача заключалась для М.Лонг в звуке, - способе звукоизвлечения, и после долгой работы с композитором она поняла необходимость:

- “давления руки, не только непрерывное, но и глубокое”
- “полное слияние с клавиатурой” (4.С.39).

Говоря о К.Дебюсси как о несравненном пианисте, М.Лонг отмечает гибкость, мягкость, глубину его туше. “В одно и то же время он и скользил с такой проникновенной нежностью по кла-

виатуре, и нажимал на нее, добиваясь звучаний необычайной экспрессивной мощи. В этом мы находим секрет, пианистическую загадку его музыки. В этом состоит особая техника К.Дебюсси: мягкость при постоянном нажиме и колорит, которого он при этом достигает средствами одного только фортепиано. Он почти всегда играл неполным звуком, но насыщенным и интенсивным, без всякой жесткости в прикосновении, ... его нюансировка подымалась от *ppp* до *f,* никогда не переходя в неорганизованное звучание, в котором бы терялась тонкость гармоний", — пишет М.Лонг (4.С.36).

Необыкновенное отношение К.Дебюсси к фортепиано, как к особому инструменту, "в котором струна после удара молоточком начинает петь", исключает малейшую жесткость: струны фортепиано должны вибрировать и очаровывать. Для полного слияния звуков, достижения совершенного *legato* нужно "почувствовать звук на кончиках пальцев, чтобы он сохранял мягкость в силе и силу в мягкости" (4.С.40), и, по возможности, рука не отрывалась от клавиатуры.

К.Дебюсси придавал очень важное значение авторским исполнительским пометкам. Исполнительская концепция тщательнейшим образом им продумывалась и детализировалась, ибо "в исполнении нет деталей, которыми можно было бы пренебречь". Точная, выпуклая деталь в дебюссиевском стиле играет особую роль, и в этом стиле нет ничего второстепенного или случайного. Малейшая неточность, приблизительность в исполнении может исказить всю картину. Поэтому М.Лонг предостерегает исполнителей не вносить в музыку К.Дебюсси то, чего нет, в особенности "эффектов" — а следовать точно авторским пометкам. Тембровая акцентировка — подчеркивание — приобретала у К.Дебюсси новое значение: она направляла внимание на изменение характера звучания, на поиски колорита.

Rubato у К.Дебюсси очень тонкое: оно не означает изменение линии, метра, а только изменение нюанса и движения. Любое

преувеличение может разрушить единство характера произведения. К.Дебюсси избегал быстрых темпов: вслушивание в каждое звучание, в гармонии требовали сдержанных темпов. Придавая огромное значение гармонии, он не допускал преувеличенного выделения мелодии. Гармония у него “не могла быть принесена в жертву мелодической идее. Они составляют единое целое, и мелодия обычно должна выступать только затушеванным рельефом” (4.С.27).

Долгие годы, вплоть до смерти М.Равеля, творческая дружба связывала М.Лонг с композитором. М.Равель был единственным композитором, исполнение произведений которого для М.Лонг не содержало почти никаких трудностей. “Поразительной была легкость воссоздания, органичность и естественность всего, что делала Лонг: казалось, это был тот единственный фортепианный стиль, к интерпретации которого Лонг была подготовлена всей предшествующей работой, всеми исканиями и трудностями”, — пишет С.М.Хентова (1. С.31).

Игра М.Лонг восхищала М.Равеля, и он сам многое черпал у нее — слушая, наблюдаяя приемы ее игры. Концерт для фортепиано с оркестром *G-dur*, который явился важным этапом творчества композитора, был посвящен М.Лонг. Это произведение — одно из любимейших произведений пианистки — она исполняла до конца своей артистической карьеры. Исполнение концерта, сохранившееся в архивной записи (8.), по праву считается одним из сокровищ исполнительского искусства. В интерпретации концерта выявляются лучшие качества дарования М.Лонг: безупречный вкус, истинное *rubato,* которое не нарушает пропорций и гармонии, ритмическая выдержанность, очаровывающая звучность в лирических эпизодах и во всей второй части, блестящая филлигранная техника, яркость, богатство нюансов, искреннее чувство, высочайшее мастерство.

Творческое общение с Г.Форе, К.Дебюсси и М.Равелем раскрыло тайны творчества композиторов, приобщило М.Лонг к ис-

полнительским тонкостям великих мастеров. Уже зрелым мастером М.Лонг приходит к пониманию главной миссии своей жизни — пропаганде современной французской музыки. Ее называли “послом музыки Г.Форе, К.Дебюсси и М.Равеля во всех странах мира”. Но не только их творчество пропагандирует артистка. В письме к А.Онеггеру она пишет: “Есть ли современные авторы, которых я не играла?”. Г.Самазэй, Ж.Орик, Ф.Пуленк, Д.Мийо, Ж.Тайфер и другие имели счастье слышать свои произведения в исполнении великой артистки. Помимо французских композиторов в репертуаре М.Лонг много сочинений Ф.Шопена, Р.Шумана, некоторые произведения Л.Бетховена. Меньше исполняет пианистка на эстраде произведения Ф.Листа и И.С.Баха. Игра М.Лонг воплощала лучшие традиции французской фортепианной школы. Всю жизнь она утверждала и пропагандировала их, постоянно обогащая и расширяя границы французского пианизма.

Выработка пальцевой техники, по мнению М.Лонг, является основой основ развития пианиста, но не сводится лишь к механическим действиям: “руку нужно развивать с пониманием ее естественного предрасположения”. Для того, чтобы добиться независимости пальцев, М.Лонг предлагает чередование пятипальцевых упражнений и упражнений с выдержанными нотами. Причем пятипальцевые упражнения можно без конца видоизменять. Эти упражнения освобождают пальцы, помогают развивать легкость. Упражнения с выдержанными нотами приучают каждый палец переходить от легкого усилия к четкому удару. Обеспечивается независимость и ровность пальцев и дисциплина пальцевого аппарата. “Пальцы должны произносить ноты, как губы произносят слоги. Одной из характерных черт французской фортепианной техники, инстинктивно ищущей ясности в способе выражения, является забота не столько о том, чтобы блистать, сколько о том, чтобы выговаривать все ноты наподобие оратора или певца. Хорошо, без сухости артикулированная игра — столь же драгоценное преимущество для пианиста, как хорошая дик-

ция для актера” (3.С.214).

М.Лонг очень важное место отводит гаммам для “ежедневного развития мышечной гибкости”, причем левой руке нужно отводить ведущую роль. Она советует не пренебрегать хроматической гаммой, которая развивает более точное туше, ловкость и гибкость большого пальца. И особо подчеркивает, что никакая другая работа не может заменить изучения гамм и арпеджио: “выдержанные ноты и упражнения для пяти пальцев укрепляют, освобождают пальцы, но не учат играть на фортепиано, а гаммы и арпеджио обучают игре”. Упражнения для двойных нот, октав, стаккато, аккордов и т.д. также не ускользают от внимания пианистки. Ежедневное повторение разнообразных упражнений формируют “механизм” пианиста. Однако, уделяя первостепенное значение упражнениям и гаммам, М.Лонг не считает обязательным начинать день именно с них, или уделять им очень много времени: пользу она видит в целесообразном отборе и качестве исполнения.

Имея прекрасный аппарат, рука еще не достигает высшего усовершенствования — оно достигается, когда рука “приступает к эмоциональной стадиии своей миссии и, приноравливаясь ко всем эмоциям, перестает удовлетворяться механическим воспроизведением фортепианного шедевра” (3.С.210). Истинная задача пианиста — достижение совершенной техники. Под “техникой” М.Лонг понимает совокупность всех пианистических “познаний”: туше, искусство аппликатуры, педализация, обладание обширной выразительной палитрой. Одним словом, техника — это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство.

Анализ произведения, длительные повторения, при котором требуется неослабный контроль за собственной игрой, постоянная концентрация внимания — важнейший этап работы. Причем М.Лонг советует работать над короткими фрагментами соответственно структуре произведения, упражняя каждую руку в отдельности и обе руки вместе, исполнять быстрые пассажи в раз-

личных темпах. Даже в медленном темпе следует работать экспрессивно. Когда пассаж освоен в быстром темпе, М.Лонг предлагает возвратиться к медленному движению.

“Четыре пятых неприятных происшествий при исполнении происходит из-за ошибок в ритме”, — читаем у М.Лонг. Поэтому М.Лонг советует даже при продвинутой работе считать громко, так как счет заставляет осознавать положение, значение каждой ноты и каждой паузы в рамках такта, способствует органичному ощущению такта.

Особое значение в работе над произведением М.Лонг придает выбору аппликатуры. Хорошая аппликатура, - по мнению М.Лонг - это удобная аппликатура, которая позволяет сохранять равновесие руки, управляет пальцами, увлекает их, господствует над ними. Она пишет: “Если какая-либо аппликатура вынуждает вас к жестким движениям кисти и руки, перемените ее, ибо изящество руки неотделимо от изящества фразировки. Неуклюжая и “некрасивая” аппликатура не может передать красивую звучность” (3.С.223). У М.Лонг внешнее впечатление неразрывно связано со слуховым. Однако одно удобство не определяет эффективности аппликатуры. “Хорошая, надежная аппликатура должна также часто обладать еще одним качеством: быть экспрессивной. В связи с этим не следует бояться подмены пальцев” (3.С.223). Очень часто М.Лонг применяет подмену пальцев — прекрасное экспрессивное средство, особенно в сочинениях Г.Форе, где создает пункты опоры, и в сочинениях К.Дебюсси, где подмена помогает почти не отрывать руки от клавиш.

Отношение к педали у М.Лонг очень осторожное. Являясь бесконечно ценным техническим средством, педаль не должна употребляться слишком часто: “именно рука, а не педаль должна увеличивать или уменьшать объем звука”. При исполнении сочинений И.С.Баха и В.А.Моцарта М.Лонг советует скупое употребление педали. По ее мнению, даже у современных авторов более сухая звучность некоторых пассажей, сыгранных без пе-

дали, более эффективна. М.Лонг советует во время работы над произведением на первоначальных этапах не употреблять педаль, и в дальнейшем время от времени возвращаться к работе без педали, “чтобы контролировать добросовестность пальцев”.

Главный принцип М.Лонг в работе над произведением — точное соблюдение указаний композитора. Недобросовестное отношение к тексту очень часто нарушает стиль, искажает смысл сочинения. “Внимательное чтение текста — первое условие хорошей интерпретации” (3.С.219). Но только объективного воспроизведения текста недостаточно для полноценной интерпретации: необходимо овладение стилями фортепианной литературы. “Вне стиля техника, звучность, темперамент, даже самая тонкая восприимчивость остаются маловажными качествами... Техника и стиль взаимосвязаны” (3.С.237). И именно стиль автора способствует тому, что исполнитель начинает искать и находить соответствующие технические приемы для выражения замысла композитора. Своими отличительными чертами исполнительства французские пианисты XX века обязаны национальным композиторам, которые обогатили, обновили и тем самым расширили границы французского пианизма.

Всю свою долгую творческую жизнь М.Лонг не только развивала уже сложившиеся традиции французского пианизма, которые заключались в ясности, легкости, естественном изяществе, гибкости, точности исполнения, чувстве пропорций, но также расширила и обновила его глубоким изучением, стремлением к максимально точной интерпретации прозведений современных французских композиторов.

Творчество Г.Форе внесло в исполнительство больше элегантности, изящества, грации, совершенство движений руки, обогатило выразительной полиритмией и аппликатурой.

Утонченная, богатая необычными гармониями, необыкновенно нежная просветленная звуковая палитра, передающая “неуловимые” движения души музыка К.Дебюсси, влила свежую

струю во французскую фортепианную музыку и выявила особую, до него неизвестную, своеобразную поэтичность фортепиано. Интерпретация музыки К.Дебюсси требовала особого способа звукоизвлечения, утонченной нюансировки, изысканно-точной ритмодинамики, особой, завуалированной виртуозности, идеальной отшлифованности деталей.

М.Равель фактически возродил ту "особую пианистическую технику, которая пребывала в состоянии спячки после Листа". Смелые новаторские замыслы композитора проявляются в фактуре: диссонансы, широкие движения по всей клавиатуре, перекрещивание рук, новые экспрессивные эффекты в верхнем регистре, совершенно неизвестные виртуозные приемы (пассажи хроматических больших секунд), беспрестанная эквилибристика пальцев. "М.Равель ставил перед подлинными виртуозами весьма сложные задачи: он призывал их отказаться от общепринятых способов очаровывать публику, рискнуть воспользоваться ранее запретными регистрами, попытаться открыть демонические силы инструмента" (5.С.99).

Все отмеченные нами особенности французского пианизма XX века выпукло отражены в исполнительском искусстве М.Лонг, жизнь которой — бескорыстное служение, пропаганда французской музыки. М.Лонг оставила потомкам интереснейшее литературно-педагогическое наследие, богатое неоценимыми советами и исполнительскими указаниями.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Хентова С.М., Маргарита Лонг., М., 1961.
2. Long M., Au piano avec Gabriel Fauré. Paris, 1960. Цитируется по русскому переводу фрагментов книги: Исполнительское искусство зарубежных стран., вып.9., М.:Музыка., 1981.
3. Лонг М., За роялем с Дебюсси., М.:Советский композитор., 1985.

4. Long M., Au piano avec Maurice Ravel., Paris., 1971. Цитируется по русскому переводу фрагментов книги: /Исполнительское искусство зарубежных стран., вып.9., М.:Музыка., 1981.
5. Le piano de Margueritte Long., 1958. Страницы указаны по русскому переводу предисловия: Французская школа фортепиано., /Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве., сост. и ред. С.М.Хентова., М.-Л.:Музыка., 1966.
6. *CD* Г.Форе: Экспромт., соч. 31, N 2, *f-moll;* Экспромт, соч. 102, N 5, *Fis-dur.,* Архивные записи 1920—1930-х гг., М.:Мелодия., 1983.
7. *CD* Г.Форе., Ноктюрн, соч. 63, N 6, *Des-dur.* Архивная запись 1920—1930-х гг., М.:Мелодия., 1983.
8. *CD* М.Равель., Концерт для фортепиано с оркестром *G-dur.,* Парижский симфонический оркестр., дирижер М.Равель., солистка М.Лонг. Архивная запись 1931 года., М.:Мелодия., 1983.

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս Հ.Լ.Հովհաննիսյանի «Ֆրանսիական կատարողական արվեստին բնութագրող որոշ առանձնահատկություններ» հոդվածը նվիրված է աշխարհահռչակ դաշնակահար և մանկավարժ Մարգերիտ Լոնգի կատարողական և մանկավարժական գործունեությանը, դասավանդման մեթոդիկային: Նշում, որ նրա դաշնամուրային կատարողական արվեստն աչքի է ընկել Կ.Դեբյուսիի, Մ.Ռավելի, Կ.Սեն-Սանսի, Ռ.Բյուսինի, Ս.Ֆրանկի և այլոց դաշնամուրային ստեղծագործությունների անզուգական ու անկրկնելի մեկնաբանումներով:

Summary

YSC pedagogue, pianist Hasmik Liparit Hovhannesyan writes about several characteristic peculiarities of French performing art. This article is dedicated to pianist and pedagogue Margerit Long's performing and pedagogical activity and Teaching Methology. The pianist's performing art is remarkable for excellent analises of the works by K.Debussy, M.Ravel, K.Sen-Sans,R.Byussiny and S.Frank.

ՄԵՆԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ԹԻՎ 2 ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА СОЛЬНОГО ПЕНИЯ N 2

ОВСЕПЯН МАРГАРИТА ИВАНОВНА
певица,
доцент ЕГК им.Комитаса

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ С.СЛОНИМСКОГО НА СТИХИ А.АХМАТОВОЙ
(методика работы)

Цель данной работы — привлечь внимание профессоров, преподавателей, студентов консерватории, молодых певцов-исполнителей к камерно-вокальному творчеству Сергея Михайловича Слонимского, одного из известных российских композиторов. Оно необыкновенно интересно, объемно и дает возможность исполнителю не только развивать и совершенствовать свои вокально-технические средства, но раскрыть и показать совершенно неожиданные грани своего исполнительского дарования.

Историческая и географическая амплитуда образов композиторского творчества С.М.Слонимского огромна. От древневосточного эпоса XXX века до Р.Х. ("Прощание с другом в пустыне", по "Эпосу о Гильгамеше") до современности. Настолько же огромен и разнообразен круг поэтических соавторов. В русской поэзии — от Державина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Блока, Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама к современным поэтам Кушнеру, Рейну, Городницкому. От древневосточного эпоса, японских поэтов к поэзии Абдурахмана Джами и Газели Надиры. Все это объясняет тягу к глубокому изучению русского фольклора.

"Советские композиторы сформировавшиеся на рубеже 1950-60-х годов, открыли для себя фольклор с тем же энтузиазмом молодости, чувством актуальности, что и "кучкисты" столетием раньше, или И.Хандошкин и В.Пашкевич двести лет назад. К тому же традиции И.Стравинского, С.Прокофьева, Б.Бартока,

А.Хачатуряна в XX веке раскрыли неисчерпаемые возможности индивидуального его претворения” (1.С.10).

Создавая музыкальные образы огромной географической амплитуды, С.М.Слонимский изучает и решает проблему фольклорного универсализма, объективной интернациональной общности интонационных проявлений, эмоционально-духовной сферы человека.

Творческая и человеческая личность композитора это высокая духовность и гуманизм. “Совесть заключается в том, чтобы помогать добру, а не злу. И не надо быть непротивлением злу, а надо быть непротивлением добру — вот в чем совесть. В том, чтобы поддержать добро...” (2.С.16).

“Высокая гражданская позиция С.Слонимского проявляется не только в выборе главной темы, но и в настойчивом стремлении сделать свое искусство действенным фактором жизни, разговаривать с современником, поведать ему о своих тревогах, предупредить, заставить задуматься. ...С аналитической скурпулезностью ученого он впитывает в себя всю полноту звуковой реальности. От жемчужины крестьянского фольклора до примитивнейшей блатной частушки подворотни” (1.С.7-8).

Эта традиция интонационно-жанровых обобщений идет от А.С.Даргомыжского, М.П.Мусоргского, Д.Д.Шостаковича.

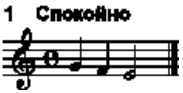
И еще одна, очень важная, тем более для вокалистов, особенность творчества С.М.Слонимского — это мелодизм. Индивидуальная интонация композитора, основанная на устоявшихся интонациях фольклора от древнейших его образцов до современной бардовской и эстрадной песни, создала два основных свойства композиторского языка С.М.Слонимского: мелодизм как доминирующее начало и яркую мелодическую индивидуальность.

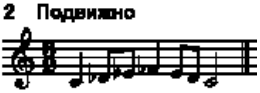
Исполнение камерно-вокальной музыки С.М.Слонимского является не простой задачей для молодых исполнителей. Будущие певцы воспитываются, в основном, на традиционном классичес-

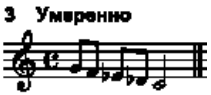
ком материале. И это — правильно. Начиная работу над произведениями современных авторов, молодые певцы сталкиваются со многими вокально-техническими и исполнительскими сложностями: ладовая неустойчивость, обилие диссонансов, нетемперированный строй, сложный гармонический язык, полиритмия и свободная ритмика. С.М.Слонимский пишет об этом так: “Многие новые явления в области музыкального языка связаны с новооткрытыми, малоиспользованными чисто стилевыми возможностями славянского фольклора. Я имею в виду нетемперированный строй (условно с интервалами в $^1/_3$ и $^1/_4$ тона — так их легче записать), ритмические доли без точных длительностей, но очень разнообразные по масштабу” (3.С.272-279). Все это требует от исполнителя большого диапазона, умения исполнять непривычно широкие и узкие интервалы, применения необычных тембральных красок голоса. Задача современной вокальной педагогики подготовить молодого певца к исполнительским требованиям современной музыки. Справедливо мнение Л.Баренбойма, что “современная музыка должна изучаться параллельно и одновременно с классикой, но не обгоняя и не опережая ее” (4.С.29).

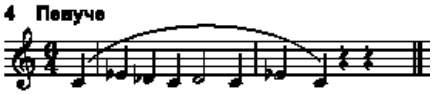
Необходимо подготовить слух молодого певца к новым высотно-интонационным построениям современной музыки. Рекомендуется систематическое прослушивание не только современной камерно-вокальной, оперной, но и камерно-инструментальной и симфонической музыки. С пассивной необходимо сочетать активную форму изучения: вокально-технические упражнения и вокализы, построенные на ладо-интонационном материале современной музыки. Эта работа способствует формообразованию у начинающих певцов новых слуховых представлений и необходимых вокально-технических навыков. Очень полезны упражнения предлагаемые профессором М.С.Ярешко в ее работе “О методике работы над вокальными сатирическими произведениями Д.Д.Шостаковича”, которые деляться на два вида. Первый — это

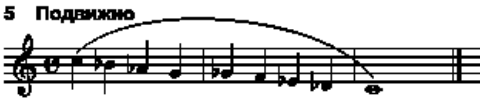
попевки поступенного мелодического движения особой ладовой структуры, характерной для музыки Шостаковича.

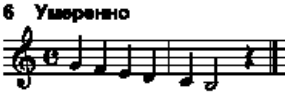


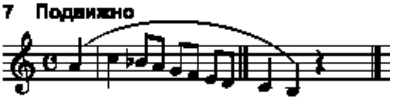


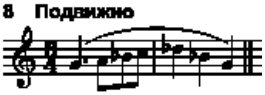


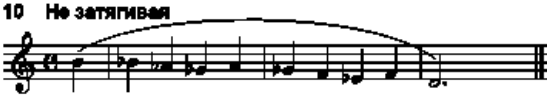




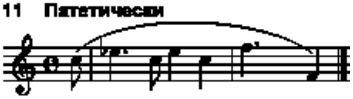


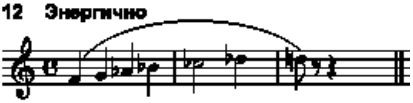




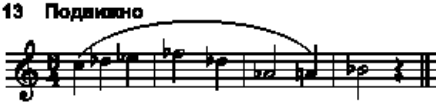


Второй — упражнения со сложными интервальными скачками:

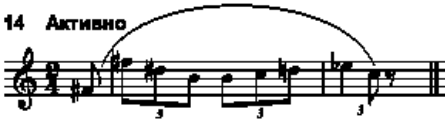




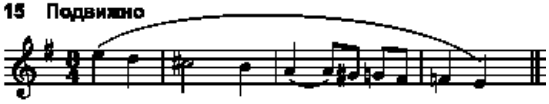
13 Подвижно



14 Активно



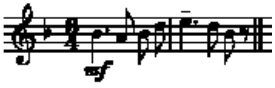
15 Подвижно



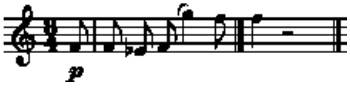
Приведенные упражнения рекомендуется чередовать во время урока с традиционными. Это научит молодого певца быстро перестраивать свое “слуховое сознание”.

Хотелось бы предложить упражнения, которые помогут преодолеть вокально-технические сложности и усвоить ладо-интонационные особенности цикла С.М.Слонимского “Романсы на стихи А.Ахматовой”, построенные на тематическом материале цикла:

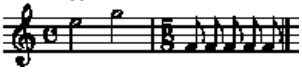
16 Подвижно



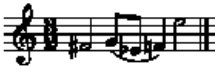
17 Спокойно



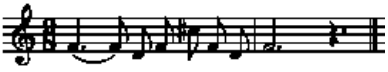
18 Подвижно



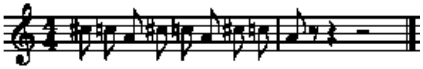
19 Певучи



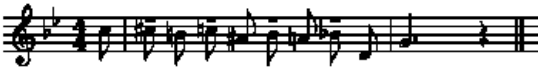
20 Спокойно



21 Быстро



22 Спокойно



Педагогу необходимо подобрать для певца нужный способ вокализации, сочетание гласных и согласных. В отдельных случаях можно использовать поэтический текст романсов.

Конечно, приступать к работе над этим циклом рекомендуется на последних курсах консерватории, когда певец уже приобрел необходимые вокально-технические навыки, достаточный слуховой опыт и умение анализировать музыкальную форму произведения и особенности музыкально-выразительных средств.

Необходимо работать в определенной последовательности: общее ознакомление с произведением (чтение с листа, прослушивание записей); пение упражнений, помогающих усвоению ладо-интонационного языка; анализ музыкальной формы и образного содержания; поиск вокально-исполнительских средств; сценическое воплощение образа.

К поэзии А.Ахматовой С.М.Слонимский обращался дважды. В 1969 году был написан цикл “Шесть романсов на стихи Анны Ахматовой”, который издавался дважды: в 1982 и в 1989 годах. Во втором издании был добавлен романс “Белой ночью”. А в 1974 году был создан цикл “Десять стихотворений Анны Ахматовой”.

Композиционное строение цикла “Романсы на стихи А.Ахматовой” очень интересно и неожиданно. Именно это привлекло автора этих слов как исполнителя. С.М.Слонимский объединил в этом цикле лирические стихи А.Ахматовой и ее фольклорную поэзию (которая недостаточно известна). Для композитора

С.М.Слонимского, десятки лет занимающегося глубоким изучением русского фольклора (в том числе и городского), который стал органичной частью его музыкального мышления, такое объединение явилось вполне естественным. В этом цикле композитор раскрывает грани любовной драмы как утонченной городской женщины, так и деревенской героини, создает две грани одного емкого художественного образа русской женщины, вместившей всепоглощающее стремление к любви и "высокую духовность чувства, ради воспевания которой можно отказаться от ее "проживания", когда женщина-поэт сильнее женщины-подруги" (2.С.164).

Твой белый дом и тихий сад оставлю.
Да будет жизнь пустынна и светла.
Тебя, тебя в моих стихах прославлю,
Как женщина прославить не смогла.

Слонимский соединяет приемом дополняющего контраста две сферы — городскую и деревенскую, подчеркивая этим единство самой жизни и решает таким образом задачу объединения двух музыкальных образов. Именно это особенно интересно для исполнителя, так как дает возможность показать и объединить контрастные грани своего исполнительского дарования.

"Здесь сопоставляются две образно-интонационные сферы: условно говоря, печально-лирическая и лихая, плясовая или частушечно-плясовая" (5.С.56).

Первая сосредоточена в миниатюрах: N1 — "Белой ночью"; N2 — "О том, что сон мне пел"; N4 — "Я недаром печальной слыву"; N6 — "Твой белый дом и тихий сад оставлю". Вторая образно-интонационная сфера — N3 — "Лучше б мне частушки задорно выкликать"; N5 — "Я с тобой не стану пить вино"; N7 — "Душный хмель"*.

* В данной работе рассматривается вторая редакция цикла (Романсы на стихи Анны Ахматовой., Л.:Советский композитор., 1989), включающего семь романсов.

Эти две образно-интонационные сферы, объединенные в один емкий образ, воплощаются в форме и песни, и романса. Пять из семи номеров цикла ближе к песенной традиции. Это N1 - “Белой ночью”; N2 — “О том, что сон мне пел”; N3 — “Лучше б мне частушки задорно выкликать”; N5 — “Я с тобой не стану пить вино”; N7 — “Душный хмель”. Две вокальные миниатюры N4 — “Я недаром печальной слыву”; N6 — “Твой белый дом и тихий сад оставлю” ближе к традициям романса. Но здесь романс показан через призму современности: композитор приближает его к авторской песне.

Рассмотрим вокальные миниатюры цикла в том порядке, в котором предлагает исполнять их автор.

“Белой ночью” — отражает состояние души женщины, метущейся в отчаянии от потери любимого человека и хрупкую надежду на его возвращение. Первые диссонирующие аккорды фортепианного вступления на *sf* перед 1-й и 2-й фразами вокальной партии создают атмосферу назревающего напряжения, затем переходящего в отчаяние. Исполнители должны послушать “истаивание” этого аккорда, переходящего в следующий на *p*.

Автор этих строк начинает исполнение первой фразы с *p*, хотя композитор поставил *mf*. Вторую фразу автор этих строк исполняет на *mp*, и только третью фразу начинает с *mf*, делая *diminuendo*, доводя звук до *p*, на котором звучит четвертая фраза. Это преобладание *p* создает ощущение хрупкости чувства героини и дает возможность исполнительнице ярче высветить кульминацию. Подобная интерпретация не всретила возражений со стороны композитора во время гастрольного концерта в 1990 году в Ленинграде, когда цикл был исполнен автором этой статьи (певицей М.И.Овсепян. — *ред.*) под аккомпанемент композитора Сергея Михайловича Слонимского.

Необходимо отметить, что все указания автора, касающиеся изменения динамики внутри фразы и указания построения фраз

(*tenuto* на верхних нотах) нужно исполнять очень точно. Именно эти движения на фоне вокально-интонационного построения фраз создают образ мятущейся хрупкой души героини.

Вокальная партия всей миниатюры строится на колеблющихся интонациях восходящего и нисходящего движения.

Эти колеблющиеся интонации создают в начале номера настроение трепетной грусти, а в кульминации — отчаяния. Кульминационная часть начинается резко *subito f.* Певица должна быть осторожной, так как *f* нужно исполнять не форсируя звук. Особое внимание нужно уделить слову, ясному, четкому его произношению, опираясь на согласные. И конечно же, осмысленному произношению ахматовского слова:

И знать, что все потеряно, что жизнь — проклятый ад,
О, я была уверена, что ты придешь назад".

"О том, что сон мне пел" — миниатюра создает образ светлой, элегической грусти. Вокальная партия звучит на фоне хорального склада фортепианного сопровождения. Всю вокальную партию следует исполнять так как указано автором на *p* и *pp,* придавая голосу светлую, прозрачную окраску, особенно на *"g²"* и *"f²".* Очень важно петь фразы в движении к последней ноте. Это создаст на фоне спокойного "стоячего" фортепианного сопровождения ощущение движения мысли и чувства.

"Лучше б мне частушки задорно выкликать" — это песнь о любви простой, самой обыкновенной деревенской женщины, мечтающей о простом семейном счастье.

Миниатюра написана в частушечно-плясовой образно-интонационной сфере. Чтобы стилистически правильно исполнить этот номер, необходимо не только точно выполнять штрихи, темповые и динамические указания автора, но и воскресить в памяти пение исполнительниц русских народных песен и частушек. Эта миниатюра состоит из 2-х куплетов, каждый из которых включает задорно-частушечную и лирическую части. Первая исполняется на *f,* но без форсировки звука, глиссандирующие ходы

вверх и вниз рекомендуется заканчивать придыханием, что придает фольклорный колорит. Необходимо поработать над четкостью дикции. Очень выразительны акценты и *tenuto,* поставленные композитором, их необходимо исполнять четко и ясно произнося согласные. Вторая - лирическая часть — исполняется на *p* очень мягким звуком, точно выполняя штрихи.

"Я недаром печальной слыву". В этой миниатюре Слонимский, вслушиваясь в стихи А.Ахматовой, создает образ женщины-поэтессы, личная трагедия которой перекликается с трагическими событиями начала XX века. Событиями, которые героиня тонко чувствует и переживает:

Черных ангелов крылья остры,
скоро будет последний суд,
и малиновые костры,
словно розы в снегу цветут.

Начало романса гитарным характером фортепианного сопровождения напоминает городскую, авторскую песню. На фоне этого сопровождения вокальная партия звучит *cantabile* на *mf.* Необходимо исполнить эту тему полным, притемненным звуком на хорошей опоре.

Как ты можешь смотреть на Неву,
как ты смеешь всходить на мосты?...
Я недаром печальной слыву
с той поры, как привиделся ты.

Поставленные автором *tenuto* нужно петь немного растягивая гласные. По мере нагнетания напряжения вокальная партия из 1-ой октавы поднимается до *"ges²".* В кульминации вокальная партия исполняется *f* и *marcato.* Эту тему нужно петь подчеркивая согласные, особенно в словах: "остры", "суд", "костры", "розы", "цветут". Последняя фраза заканчивается на ноте *"es²"* на *f,* которую нужно сфилировать от *f* до *p.*

"Я с тобой не стану пить вино" — легкая, кокетливая пе-

сенка деревенской девушки. Полнейший контраст с предыдущим номером. Этот образ создается певицей не только при помощи динамических оттенков и штрихов, указанных композитором. Окраска голоса должна быть очень светлой, звонкой. Слова нужно пропевать четко артикулируя согласные. Вторая часть миниатюры исполняется *cantabile* и *pp.* Тембральная краска становится очень мягкой, голос "соскальзывает" с ноты на ноту, растягивая гласные, но при этом твердо произнося согласные. Так создается образ веселой, но осторожной девушки.

"Твой белый дом и тихий сад оставлю" — героиня — женщина-поэтесса отказывается от любимого, чтобы воспеть свою любовь к нему в стихах:

Твой белый дом и тихий сад оставлю.
Да будет жизнь пустынна и светла.
Тебя, тебя в моих стихах прославлю,
Как женщина прославить не могла.

Романс написан в трехчастной форме. Характер фортепианного сопровождения и вокальная партия, строящаяся на звуках тонического трезвучия, напоминают городскую "бардовскую" песню.

Вокальная партия исполняется *mp cantabile* , используя "темную" краску голоса. *Tenuto,* указанные автором на словах "сад" и "тебя", очень важны и исполняются за счет небольшого растягивания гласных "а" и "я". Интересно, что тональность средней части и репризы автор опускает на пол-тона вниз *(g-moll).* Хотя именно в середине звучит кульминация романса. На наш взгляд, это усугубляет остроту чувства героини и придает ему горький оттенок. Исполнителю необходимо обратить внимание на то, что кульминация достигается не только повышением тесситуры звучания каждой фразы и увеличением динамики (до *f* на *"as*^{2}*")*, но и ритмическим построением фраз. Движение фраз начинаясь с четвертой доли, переходит на восьмые и шестнад-

цатые и останавливается на последней ноте (четвертной или половинной). В каждой фразе происходит как бы разбежка и остановка. Даже на кульминационной ноте *"as²"* нет *fermato*, а только *tenuto* на четвертной, а вот последняя нота — половинная. Таким образом композитор фиксирует наше внимание на последнем слове каждой фразы:

И ты подругу напомнишь дорогую
в тобою созданном для глаз ее раю,
а я товаром редкостным торгую
- твою любовь и нежность продаю.

Создается определенная сложность для исполнителя. Те слова и слоги, которые попадают на шестнадцатые необходимо произносить осознанно, а не механически, подчеркивая согласные.

В кульминационной фразе последнее слово "торгую" автор этих строк исполняет на *f*, акцентируя каждую ноту. Последняя фраза средней части продолжает кульминацию, но уже на *p*, что еще более усиливает напряжение.

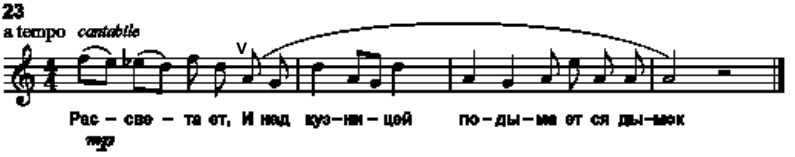
Интонационно эта фраза сложна (упр.22). Необходимо точное исполнение хроматических восходящих и нисходящих ходов по полутонам и тонам. Эти хроматические ходы и *tenuto* создают впечатление тихого плача. Необходимо найти соответствующую окраску голоса на *p*.

Реприза — возвращает нас в настроения и мысли первой части. Вокальная партия звучит на фоне истаивающих триолей фортепианного сопровождения от *pp* до *ppp*.

Рекомендуем исполнять эту часть мягким, светлым тембром голоса, на *mp*, затем — *p*. Последняя кульминация — голос зависает на *"g²"* на *pp*. Можно спуститься с ноты *"g²"* на *"c²"* очень нежным глиссандо.

"Душный хмель" — эпилог всего цикла. Слонимский опять погружает нас в мир русского фольклора. Это песнь-крик жен-

щины в ее всепоглощающем стремлении к любви. На фоне танцевально-пульсирующих ритмов фортепианной партии, голос звучит на *f* взлетающими интонациями. Композитор очень мудро в момент вступления голоса снижает звучание фортепиано до *p*. Вокальная партия построена в среднем регистре. Чтобы она полноценно прозвучала на *f* певица должна обратить внимание на дикцию и твердо произносить согласные. Взлеты голоса в конце каждой фразы от "f^1" до "g^2" исполняются глиссандо, на верхних нотах как бы "обрывая" звук с придыханием. Все последующие подобные взлеты исполняются также. В кантиленных эпизодах голос должен звучать светло и мягко. Во фразе "Рассветает, И над кузницей подымается дымок" дыхание нужно брать там, где указано:



Финал этого номера звучит широко за счет более медленного темпа. Первые две фразы звучат в высокой тесситуре на *f* и *marcato*. Певица должна распределять дыхание во фразах, так чтобы его хватило на последние, самые высокие ноты, чтобы они не звучали крикливо. Голос должен звучать тембрально очень насыщенно. Последние три ноты на словах: "Душный хмель!" должны звучать тяжело и жестко.

Нужно отметить, что цикл "Романсы на стихи Анны Ахматовой" написан в жанре академической вокальной лирики, но своим музыкальным содержанием разрывает традиционные ее границы. С одной стороны это синтез песенно-романсовой лирики, с другой — фольклорная экспрессия. Созидательное начало в любящей женщине, взаимосвязь любви и творческого начала в ее образе — главное в этом цикле. Именно это позволяет

певице включившей его в свой репертуар раскрыть свой творческий потенциал.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Рыцарева М., Композитор Сергей Слонимский., Л.:Советский композитор., 1991.
2. Сергей Слонимский., Перестать сочинять музыку не удается., //Музыкальная жизнь., 2007 N10.
3. Слонимский С.М., Заметки композитора о современной советской музыке., /Современные вопросы музыкознания., М.:1976.
4. Баренбойм Л., Путь к музицированию., 2-е изд., М.:1979.
5. Милка А., Сергей Слонимский., Л.-М.:Советский композитор., 1976.

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ, երգչուհի Մ.Հ.Հովսեփյանի «Ա.Ախմատովայի բանաստեղծություններով Ս.Մ.Սլոնիմսկու վոկալ շարքը» (աշխատանքի մեթոդներ) հոդվածը նպատակ ունի այս երկերին հրավիրել կոնսերվատորիայի պրոֆեսորների, դասախոսների, ուսանողների, երիտասարդ երգիչների ուշադրությունը: Հմուտ երգչուհու մասնագիտական, բարձր մակարդակի վերլուծումները ընթերցողին է ներկայացվում մեր ժամանակակցի հիանալի վոկալ ստեղծագործությունները, ինչպես նաև հոդվածագիրը նշում է, որ Ս.Մ.Սլոնիմսկին ուսումնասիրում և որոշում է ֆոլկլորի ունիվերսալ լինելու խնդիրը մարդու զգացմունքային հոգեբանական ոլորտում, հնչերանգային արտահայտությունների համամարդկային համընդհանրությունը: Հոդվածագիրը նշում է, որ ինտոնացիոն ժանրային ընդհանրացումների ավանդույթները սերում է Ա.Ս.Դարգոմիժսկուց, Մ.Պ.Մուսորգսկուց, Դ.Դ.Շոստակովիչից:

Summary

The part presenting works of the specialists of the chair of Solo Singing Chair N2 starts with the article by YSC docent, singer Margarita Hovsepyan writing about the vocal cycle of S.Slonimsky based on the poem by Anna Akhmatova and the work's methodology on it. The author mentions that the traditions of intonation generalization come from A.S.Dargomizhsky, M.P.Musorgsky,D.D.Shostakovich.

ՄԿՐՏՉՅԱՆ ԿԱՐԻՆԵ ԹԱԹՈՍԻ
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԻ ԴԵՐԸ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ԵՐԳԻՉՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Խոսքի և երաժշտության մեջ արդեն գրված և նախանշված է յուրաքանչյուր բեմական շարժում, գործողություն, դեմքի արտահայտություն: Կատարողի խնդիրն է բացել այն և վերադարձնել հանդիսատեսին:

ՄԱՐԻԱ ԿԱԼԼԱՍ

Վոկալ կատարողական արվեստի ձևավորման երիտասարդ երգիչների մոտ որպես առաջնային և հրատապ խնդիր, միշտ եղել է մանկավարժների ուշադրության կենտրոնում:

Պարապելով սկսնակ երգիչների հետ, զարգացնելով նրանց երգեցողական վարպետությունը, սովորեցնելով երգարվեստի նրբությունները, ամենայն լրջությամբ և պատասխանատվությամբ ենք մոտենում այն բոլոր ծագած խնդիրներին, որոնք կարող են ճակատագրական դառնալ յուրաքանչյուր երգչի համար:

Առաջին իսկ շփումը և ծանոթությունը սկսնակի հետ հնարավորություն է տալիս մանկավարժին ունենալ ընդհանուր պատկերացում նրա ձայնային տվյալների, երաժշտության, լսողության, ընդհանուր զարգացման և երաժշտական ճաշակի մասին: Սակայն հետագա ընթացքը ավելի բարդ է և պատասխանատու: Բնական է, որ յուրաքանչյուր երգիչ տարբերվում է մյուսից իր ձայնի հնչերանգով, երաժշտականությամբ, ընդունակություններով, ինչը և մանկավարժից պահանջում է անհատական մոտեցում: Լինելով բարդ արվեստ իր բոլոր դրսևորումներով, երգչական արվեստը առաջ է քաշում բազմաթիվ խնդիրներ: Այդ խնդիրներից մեկը սկսնակ երգչի կատա-

րողական արվեստի ձևավորումն է:

Շատ երգիչներ ունենալով գեղեցիկ, հարուստ հնչերանգով ձայն, վոկալ լավ դպրոց, վիրտուոզ տեխնիկա, կատարողական վարպետության պակասի պատճառով չեն կարողանում բեմահարթակի վրա ստեղծել լիարժեք գեղարվեստական կերպարներ, ինչի հետևանքով ստեղծվում է կատարողական միապաղաղություն:

Ունկնդիրը լսում է այն երգչին, որը կատարելապես տիրապետում է և՛ վոկալ տեխնիկային, և՛ կատարողական վարպետությանը: Երգեցողությունն ու կատարողական արվեստը միահյուսված են և չեն կարող գոյություն ունենալ մեկը մյուսից անկախ: Յուրաքանչյուր երգիչ, որն հասնում է կատարողական վարպետության, կատարելապես տիրապետում է իր «գործիքին»՝ երգչական ապարատին, իմանում է նրա տեխնիկական յուրահատկություններն ու հնարավորությունները:

19-րդ դարի հռչակավոր երգչուհի և մանկավարժ Մ.Մարկեզին ասել է. «Ամեն մի արվեստ իր մեջ ընդգրկում է երկու բաղկացուցիչ մաս՝ տեխնիկական-մեխանիկական և գեղագիտական: Ով բավարար պատրաստված չէ հաղթահարելու տեխնիկական դժվարությունները, երբեք ի վիճակի չի լինի հասնելու գեղագիտական կատարելության, նույնիսկ եթե հանճար լինի» (1. էջ 141):

Սակայն միայն ձայնի դրվածքով և տեխնիկայով չէ, որ երգիչը կարող է գրավել հանդիսատեսին, այլ նաև կատարողական բարձր արվեստով, հանդես գալով որպես երգիչ-կատարող, որն իր գեղեցիկ ձայնով, երաժշտականությամբ, բանաստեղծական տեքստի և տվյալ ստեղծագործության մտքի ճիշտ մեկնաբանման միջոցով կկարողանա ստեղծել գեղարվեստական վառ կերպարներ, համոզելով հանդիսատեսին իր ներկայացված ստեղծագործությունների ճշմարտացիության մեջ:

Ուսուցման սկզբնական շրջանում աշխատելով ձայնի մշակման և երգչական շնչառության վրա, միևնույն ժամանակ մանկավարժին անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել առաջադրված ստեղծագործությունների, երաժշտական դարձվածքների արտահայտչականության, մտքի ճիշտ ընկալման և վերարտադրման վրա, ինչն անշուշտ

կնպաստի կատարողական վարպետության աստիճանական ձևավորմանը: Առանց այս գործոնների զարգացման, ստեղծագործական պահը կզիջի մեխանիկական ընթացքին, ինչը զուրկ է երաժշտականությունից և զգացմունքայնությունից: Հաճախ տողերիս հեղինակը իր ուսանողներին հորդորում է նույնիսկ յուրաքանչյուր ձայնավարժություն երգել որպես փոքրիկ մեղեդի, երաժշտական դարձվածք, ներդնելով միտք և զգացմունք: Ձայնավարժությունների հանդեպ այսպիսի մոտեցումը շատ հայտնի երգիչների՝ Պ.Լիսիցյանի, Տ.Սազանդարյանի մանկավարժական մեթոդի բնորոշ հատկանիշներից է (2. էջ 118-119):

Կատարելության հասնելու ճանապարհը բարդ է և պահանջում է երկար ժամանակ, քրտնաջան աշխատանք, որին կարելի է հասնել ուսանողի մեջ զարգացնելով աշխատասիրություն, կամք, նուրբ ճաշակ և բեմում ինքնատիրապետելու ունակություն:

Այստեղ, առավել կարևորվում, պատասխանատու է դառնում մանկավարժի դերը: Նա պետք է օգնի երիտասարդ երգչին ծանոթանալու, շփվելու տարբեր դարաշրջանների կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների, ազգային դպրոցների հետ, հասցնելով ուսանողին այն մակարդակին, որ կարողանա տարբերել նրանց կատարողական առանձնահատկությունները, երաժշտական ժանրի տեսակներն ու ոճական արտահայտչամիջոցները:

Չկա մի մանկավարժ, որն իր մանկավարժական գործունեության ընթացքում հաճախակի չանդրադառնա 17-18-րդ դարերում հնագույն արիաներին, որոնք շատ օգտակար են երիտասարդ երգչի ձևավորման և զարգացման համար: Այստեղ պետք է ուշադրություն դարձնել հնչյունի ճիշտ շնչային ատակայի, ճկուն շնչառության, ձայնասահմանների միասեռ հնչողության վրա, միևնույն ժամանակ ուշադրության կենտրոնում պահելով տվյալ դարաշրջանի ստեղծագործություններին բնորոշ նրբերանգներն ու առանձնահատկությունները: Ահա թե ինչ է գրել աշխարհահռչակ երգչուհի Զառա պոլուխանովան. «Մինչբախյան ժամանակաշրջանի երաժշտությամբ հրապուրվել են շատերը: Հնարավոր չէ չհրապուրվել հնագույն երաժշտությամբ, որի խիստ զսպվածության հետևում

թաքնված են մարդկային իրական զգացմունքները և խորը դրամատիզմը: Այստեղ անհրաժեշտ են կատարողական յուրահատուկ արտահայտչամիջոցներ: Հաճախ, հնագույն երաժշտության կատարման ժամանակ երգեցողությունը ստանում է գործիքային հնչողություն և ինձ թվում է, որ գործիքային ձայնարտաբերման միջոցով կարելի է հասնել առավելագույն արտահայտչականության» (3. էջ 58):

Ի տարբերություն հնագույն վարպետների ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունների, *bel canto*-ի ծաղկման ժամանակաշրջանի կոմպոզիտորների (Բելլինի, պոնիձետտի...) ստեղծագործություններում փոխվում են կատարողական արտահայտչամիջոցները, նրբերանգները, որոնց ակունքները հասնում են ավելի վաղ շրջան, որտեղ առավելությունը մասնավորապես տրվում է արագ վարընթաց և վերընթաց գամմաներին, սահուն *Portamento*-ներին, տոններին: Սրանք ձայնի շարժունակության և տեխնիկայի խնդիրներ են, որոնք հնարավոր է կատարել միայն ճիշտ շնչառության և ձայնարտաբերման դեպքում: Սրանց իմացությունը նպաստում է վոկալ կատարողական վարպետության ճիշտ ձևավորմանը: Այս աշխատանքներին զուգահեռ կարևորվում է տեքստային առոգանության, հստակ արտաբերման հարցը, որը շատ երգիչների մոտ լուրջ խնդիրներ են առաջացնում, բացասաբար անդրադառնալով ստեղծագործությունների կատարողական գործընթացի վրա: Տեքստային թերություններն ավելի ակնառու են դառնում հատկապես դեկլամացիոն, ռեչիտատիվային հատվածներում: Անհրաժեշտ է բոլոր բառերը արտասանել հստակ, իմաստավորված: Ձայնը խոսքի և ներքին զգացմունքների արտահայտման միջոց է: Երգիչը պարտավոր է իմանալ զգացմունքների անկեղծությունն ու ճշմարտությունը, այն դարձնելով իր սեփականությունը: Մտքի և զգացմունքների փոխհարաբերությունը կատարողի մոտ պետք է հավասարակշռված լինի, քանի որ, ինչպես գրել է Ստանիսլավսկին՝ «ջերմ սիրտը և սառը միտքը» միասին ղեկավարում են երգչին և՛ կերպարի նախապատրաստման ընթացքում և՛ ելույթի ժամանակ: Հաճախ ենք հանդիպում այնպիսի մի խնդրի, ինչպիսին հուզմունքն է ու վախը: Այստեղ անհրաժեշտ է օգնել ուսանողին

հաղթահարելու և գիտակցաբար ազդելու այդ խանգարող երևույթների վրա:

Թեև հուզումը բեմի վրա անհրաժեշտ է և օգնում է կատարողին ստեղծագործելու, արտահայտելու իր ներքին զգացումները, սակայն միայն այն դեպքում, երբ չափավոր է և կառավարվող: Այստեղ, կարևոր հանգամանք է կատարվող ծրագրի պատրաստվածության աստիճանը, որը երիտասարդ երգչին օգնում է բեմում ավելի վստահ զգալու:

Ուսումնառության տարիներին շատ կարևոր են հաճախակի համերգային ելույթները, որոնք նպաստում են երգչի կատարողական վարպետության ձևավորմանն ու հղկմանը:

Ցանկացած երաժշտական ստեղծագործության բովանդակություն լիարժեք ներկայացնելու համար պատրաստ է այն երգիչը, որը լավ է յուրացրել կատարվող ծրագիրը և պատրաստ է ստեղծելու այնպիսի ստեղծագործական մթնոլորտ, որը կբավարարի և գեղագիտական հաճույք կպատճառի ունկնդրին: Այստեղ հնարավոր չէ չխոսել արտիստականության մասին, որն ամբողջ գործընթացի անբաժանելի մասն է կազմում: Երգիչը պետք է բեմ դուրս գա գեղեցիկ կեցվածքով, վստահ, առանց որևէ ավելորդ շարժումների, որոնք բացասական են անդրադառնում ընդհանուր ընկալողականության վրա: Առանց այդ շարժումների էլ կարելի է աչքերով, դիմախաղով, երաժշտական հարուստ արտահայտչամիջոցներով արտահայտել ներքին զգացմունքները: Երգչի համար հսկայական նշանակություն ունի նաև երևակայությունը, որը նպաստում է լիարժեք կերպաներ ստեղծելու, ստեղծագործությունների գեղարվեստական բովանդակությունը բացահայտելու համար: Այս առումով հռչակավոր երգիչ Ֆ.Շալյապինը շատ դիպուկ է ասել. «Այն երգիչը, որը չունի երևակայություն, ոչինչ չի փրկի ստեղծագործական անպտղությունից՝ ոչ լավ ձայնը, ոչ բեմական կենսափորձը, ոչ էլ արտաքին տեսքը: Երևակայության շնորհիվ դերը ստանում է կյանք և բովանդակություն» (4. էջ 295): Անշուշտ, վառ երևակայությունը օգնում է երգչին ոչ միայն համերգային կատարումների ժամանակ, այլ նաև օպերային ներկայացումներում դերերգերի պատրաստ-

ման ընթացքում, որտեղ երգեցողությունը և բեմական խաղը միահյուսված են և նա հանդես է գալիս որպես երգիչ-դերասան: Այստեղ նրան շատ է օգնում ուսման տարիներին յուրացրած «Բեմական շարժում», «Դերասանի վարպետություն» և «Պար» դասընթացները, որոնք նպաստում են երգչի դերասանական ունակությունների բացահայտմանը:

Ահա թե ինչ է գրել 19-րդ դարի ֆրանսիացի մեծ դերասան Կոկլեն ավագը, որի հետաքրքիր և դիպուկ արտահայտությունը կարևոր և օգտակար է երիտասարդ երգիչների համար իրենց դերերգերը ուսումնասիրելու և պատրաստելու գործում. «Ուսումնասիրեցեք ձեր դերը, մտեք այն կերպարի մեջ, որը պատկերում եք: Ղեկը ձեր ձեռքում պահեցեք, թող ձեր երկրորդ եսը ծիծաղի կամ լաց լինի, թող մոլեգնի խելագարի պես, կամ մահացու տառապի, բայց թող այդ ամենն արվի մշտապես անվրդով առաջին ես-ի հսկողությամբ և այն սահմաններում, որ նախապես մտածել և որոշել է» (5. էջ 37):

Այսպիսով, երիտասարդ երգչի կատարողական մակարդակի ձևավորման գործում հսկայական է մանկավարժի դերը, որը ճիշտ ուղղորդելով և օգնելով հաղթահարելու տեխնիկական դժվարությունները, հղկում է նրա կատարողական վարպետությունը, միաժամանակ նպաստելով երգչի տաղանդի լիարժեք բացահայտմանն ու դրսևորմանը:

ՇԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Вопросы вокальной педагогики., Вып.VI., Л., 1982.
2. Яковенко С.Б., Павел Герасимович Лисициан., М., 1989.
3. Яковенко С.Б., Зара Долуханова в искусстве и жизни., М., 2003.
4. Шаляпин Ф.И., Литературное наследие. Письма., М., 1957.
5. Կոկլեն ավագ, Ե., 1978:

ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԹԻՎ 2 ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО N2

ИСРАЕЛЯН НАИРА МАРТУНОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОГО ПИСЬМА БЕЛА БАРТОКА

Музыка для фортепиано с самых ранних лет вызывала пристальный интерес Б.Бартока. Блестящий пианист-виртуоз и вдумчивый фортепианный педагог, он поверял роялю наиболее сокровенные свои художественные идеи.

Мало кто из крупных композиторов XX века был так предан фортепиано, как Б.Барток. Ни А.Шенберг, ни П.Хиндемит, ни И.Стравинский не уделяли сольной музыке для фортепиано столь важного, едва ли не первостепенного значения. Многие наиболее смелые художественные находки Б.Бартока (особенно в ранние годы) достигнуты именно в сфере пианизма. Здесь нащупывались новые звуковые комплексы, черты новой "постимрессионистической" фактуры, новой образности, рожденные реальными впечатлениями жизни или фольклорными увлечениями.

К раннему периоду его творчества относятся десять фортепианных опусов — более ста тридцати пьес, в число которых входят 14 Багателей, 10 легких пьес, 7 эскизов, две тетради пьес "Для детей" - первый крупный вклад Б.Бартока в фортепианную литературу XX века.

Поражает пестрота стилистических устремлений молодого Б.Бартока в пределах одного опуса (например, Багатели): трудно себе представить, что столь различные по характеру и степени сложности сочинения созданы одним автором и примерно в

одно время. Здесь и выдержанные в традиционной романтической манере несложные обработки народных песен, и доходящие до утрирования смелые стилизации в фольклорном духе, и красивые импрессионистические зарисовки (пейзажные или портретные), и приобретающие черты резкого шаржа “сарказмы”.

Нетрудно различить две параллельные линии в фортепианном творчестве Б.Бартока того периода. С одной стороны, он работал над фольклорным материалом, собранным им самим или заимствованным из сборников. На этом пути он достиг выдающихся результатов, создав подлинно классические образцы художественного перевоплощения народных напевов. Вторая линия, начавшаяся Багателями, Бурлесками и другими ранними пьесами, впоследствии нашла наиболее яркое воплощение во Втором фортепианном концерте и Сонате для двух фортепиано с ударными.

Б.Барток подчеркивает, что претворение народных мелодий — задача не менее, а может и более трудная, нежели создание оригинальных сочинений. Композитор должен глубоко вжиться в атмосферу народной музыки, чтобы фольклорные мелодии воспринимались как выражение его личных мыслей и чувств, как его собственная речь. Такое овладение народной музыкальной речью по плечу лишь подлинно талантливым и самобытным художникам. Согласно меткому наблюдению Б.Бартока: “Если композитор не обладает талантом, то бесполезно обращаться к народной музыке: результат будет нестоящим” (1.С.71).

Любопытно, что почти все пьесы Бартока на народные темы не были включены автором в основной перечень его оригинальных сочинений. По словам И.В.Нестьева “Ни Сонатина, ни Румынские танцы (1915) ни 15 крестьянских песен не снабжены обозначением опуса. Видимо автор не придавал этим произведениям столь уж большого значения, рассматривая их либо как образцы педагогически-прикладного репертуара, либо как своего рода художественные дополнения к его тогдашним фольк-

лорным исследованиям” (2.С.220).

Между тем, впоследствии сама жизнь внесла существенные поправки к этой авторской позиции: именно пьесы фольклорного происхождения, подобные Румынским танцам, исполняются повсюду с громадным успехом.

Большая часть фортепианных пьес Б.Бартока, созданных в 1914-1920 годы (Сонатина, Румынские танцы, 15 венгерских крестьянских песен) относится к числу сравнительно несложных обработок подлинных народных мелодий. Крайняя бережность авторского обращения с фольклором сочетается в них с прозрачностью фортепианного изложения. Здесь отсутствуют виртуозные эффекты (пассажи, фигурации, трудные переброски и скачки или аккордовые наслоения): партия правой руки, чаще всего, ограничивается одноголосным изложением основной фольклорной темы; сопровождение сводится к скромным аккомпанирующим формулам; фактура местами представляет собой очень легкую двухголосную ткань — нередко в высоком “звенящем” регистре. Автор в этих случаях намеренно ограничивает себя самыми скромными ресурсами.

Многое роднит эти пьесы с обаятельными народно-песенными обработками, включенными ранее в циклы “Для детей” и 10 легких пьес. Что, впрочем, не мешает их концертной привлекательности. Недаром эти пьесы живут на эстраде не только в оригинальной фортепианной версии, но и в виде многочисленных обработок (для скрипки, для симфонического оркестра).

Речь, прежде всего, идет о трех популярнейших циклах, основанных на материале румынского фольклора: Сонатина, Румынские танцы и Колядки. Б.Бартока вероятно очаровала самобытность румынских напевов, красота румынских ладов, огненная энергия народных танцев, разнообразие и богатство национального инструментария (волынки, свирели, деревенские скрипки).

Разумеется, три небольших цикла не могут дать представле-

ния о всем богатстве румынского фольклора: здесь собраны, главным образом, подвижные танцевальные напевы бытового или обрядового характера. Но и в пределах танцевальных жанров композитор находит возможности для тонкого воплощения мечтательно певучей лирической сферы румынского фольклора.

В написанной позже новой серии фортепианных пьес он обобщил и довел до некоей кульминации свои многолетние искания в области обновления фортепианного стиля. Здесь окончательно определился зрелый пианизм Б.Бартока, во многом родственный стилистическим опытам И.Стравинского, П.Хиндемита или композиторов "Шестерки" тех лет. В этих пьесах сохраняется приверженность автора к венгерскому народному мелосу.

Сам Б.Барток, говоря о творческих истоках своих новых фортепианных опусов, ссылался также на традиции старинной клавирной музыки. Именно в середине 20-х годов появились его транскрипции клавирных пьес Дж.Фрескобальди, Чиайа, Б.Марчелло, С.Росси и других, а также его редакции сочинений Ф.Куперена и Д.Скарлатти. "В последние годы, - говорил композитор, - я сильно увлекался музыкой добаховского периода, и мне думается, что следы этого заметны в фортепианном концерте и в Девяти маленьких пьесах" (2.С.162).

В фортепианных пьесах 20-х годов Б.Барток во многом продолжает линию Багателей, Бурлесков, Импровизаций.

Особо яркой страницей в творчестве зрелого Б.Бартока является Второй фортепианный концерт, написанный в 1930-31гг. Нигде еще бурный темперамент венгерского мастера, его необузданная ритмическая и тембровая фантазия не были представлены с такой силой. "Со времен "Весны священной" И.Ф.Стравинского, "Скифской сюиты" и Второго фортепианного концерта С.С.Прокофьева в европейской музыке, вероятно, не создавалось ничего столь же ошеломляющего звуковым неистовством",- отмечает И.В.Нестьев (1.С.491). Во Втором концерте по-

дытоживаются и обобщаются многие новаторские опыты Б.Бартока предшествующих лет. В Концерте как бы завершается линия идущая от *"Allegro barbaro"*, Румынских танцев, "Медвежьего танца" и других ранних фортепианных пьес. Как и во многих предшествующих опусах, автор избегает простодушного лиризма, выражающего "обыденные душевные состояния. Это либо переизбыток сверхнапряженных экспрессий, либо погружение в мир неясных ночных видений.

Второй концерт — произведение переломное, открывающее путь к более глубокому и многогранному искусству позднего Бартока. Здесь значительно меньше той нарочитости приемов, которые ощущаются в некоторых более ранних опусах. Сам автор признавал, что Второй концерт был задуман им как некий "антипод" более трудному Первому, ставившему крайне сложные задачи не только перед исполнителями, но и перед слушателями. "Хотя Первый концерт я считаю в целом удавшимся, - отмечал автор,- ... мне хотелось, чтобы новый концерт отличался меньшими трудностями для оркестра и был более привлекательным с точки зрения тематизма. Отсюда более легкое оформление большинства тем" (1.С.67).

В общей композиции Концерта, в тщательно разработанной симфонической драматургии заметны строгая логика, классическая стройность замысла. В тяготении Бартока к классичности формы, возможно сказался общий для западно-европейского искусства поворот к новейшему строгому "классицизму".

Во Втором концерте широко используются приемы классической полифонии: техника канонических повторов, имитаций, фугированных и стреттных построений. Композитор словно упивается безграничными возможностями полифонических комбинаций, пробуя все новые и новые композиционные ухищрения. В то же время, музыка Концерта нигде не склоняется к стилизации: в его безупречно сконструированной контрапунктической технике ощущаются современный динамизм, беспокойство и

острота мысли, свойственные художнику XX столетия.

Основой для всех частей служат три-четыре краткие темы, подвергающиеся сложным вариационным изменениям. Особенно характерно возвращение основных тем Первой части в Финале, который, благодаря этому, приобретает черты репризности. Впечатляет стихия ритмов — то упрощенных, сведенным к безостановочным "общим формам движения", то усложненных перебоями и синкопическими толчками: в этих ритмических изощрениях заметна определенная связь со столь увлекавшей Бартока народно-танцевальной ритмикой (в частности, венгерской).

В отличие от Первого концерта во Втором заметна господствующая роль фортепиано. Эпизоды оркестровых *tutti* сведены к минимуму. В Концерте широко представлен весь арсенал бартоковской фортепианной техники: крупная кладка массивных аккордов, замысловатые быстрые фигурации и "пальцеломные" скачки. Сложная техника параллелизмов (игра параллельными терциями, секундами, трезвучиями) требует от пианиста особой цепкости и сноровки. Многое роднит сольную партию Концерта с наиболее сложными образцами прокофьевской фортепианной музыки (Токката, Второй и Пятый концерты).

Сравнительная прозрачность оркестровой ткани Концерта особенно способствует "выдвижению" солирующего фортепиано. В то же время, частые переклички рояля и оркестровых соло создают некое неразрывное тембровое единство.

Третий фортепианный концерт был написан Б.Бартоком во время неизлечимой болезни в тяжелых условиях эмиграции. Тем более поражает солнечный жизнелюбивый тон этого сочинения, классическая стройность мысли, отсутствие преувеличенных "бушеваний".

Кажется, Б.Барток полностью отрешился от сложностей прежнего стиля, обратившись к простоте мелодического распева, подчеркнутой легкости фактуры и относительной традиционности ладотонального мышления. Вновь, спустя полтора десятилетия пос-

ле Второго концерта, Б.Барток обратился к давно забытой им музыке для фортепиано с оркестром. Есть сведения, что он вынашивал идею своего последнего Концерта на протяжении пяти лет.

Издатель Ральф Хокс в письме к композитору, написанном в августе 1940 года писал: "...Я буду надеяться на 3-й фортепианный концерт к лету 1941 года. Могу заявить об этом, так как Вы сами выразили желание выступить солистом в этом сочинении с Нью-Йоркским филармоническим оркестром в ... сезоне 1941/42 года" (2.С.642). Как известно, это намерение было осуществлено лишь летом 1945 года, когда композитором была написана большая часть сочинения.

И.В.Нестьев в своей известной монографии о Бела Бартоке проводит аналогию между Третьим концертом Бартока и Седьмой симфонией Сергея Прокофьева. В частности он пишет: "Оба великих обновителя современной музыки пришли в конце жизни к предельному прояснению и смягчению стиля, к высокой художественной простоте. Бартоковский Третий концерт столь же существенно отличается от первых его двух концертов как Седьмая симфония С.Прокофьева отличается от его же Второй или Третьей симфоний, созданных в 20-е годы. Оба автора, двигаясь как бы по спирали, пришли на склоне лет к той чистоте и ясности стиля, которая отличала когда-то их композиторскую юность, но пришли — умудренные богатейшим опытом прожитой творческой жизни" (2.С.341).

Да, действительно, в Третьем концерте язык Бартока значительно более сдержан и скуп, чем в первых двух. Исчезли прежние ритмические неистовства. Композитор отказался от былых тембровых резкостей, в партитуре господствует партия солирующего фортепиано, поддержанная прозрачной тканью оркестра. Основные образы-темы Третьего концерта не являются чем-то неожиданным для Бартока - это органическое продолжение его прежних стилистических исканий. Форма Третьего концерта кажется более традиционной по сравнению с ориги-

нальными “арочными структурами” Второго. Здесь он “воскрешает” классический цикл из трех контрастирующих частей (Сонатное аллегро, Адажио и Финал).

Фортепианная фактура Концерта не отличается виртуозными сложностями: здесь нет ни засилия *martellato*, как в Первом концерте, ни монументальных токкатных нарастаний, как во Втором. Фортепиано звучит подобно одноголосному инструменту, освобождаясь от аккордовой перегрузки: мелодия, таким образом, дается “крупным планом”, точно выделенный курсивом печатный текст. Автор даже отказывается от традиционной каденции, ограничиваясь скупым фортепианным соло в репризе второй части. Интересна драматургия Третьего концерта: крайние части исполнены света и энергии, центральная часть - тихое раздумье, красочная зарисовка природы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мартынов И., Бела Барток., Очерк жизни и творчества., М.:Музгиз., 1956.
2. Нестьев И., Белла Барток., М.:Музыка., 1969.
3. Нестьев И., Бела Барток в России., //Советская музыка., 1961 N12.

Ամփոփում

Հարուստ է Բ.Բարտոկի վաղ շրջանի դաշնամուրային ստեղծագործությունների ցանկը, շուրջ 10 օր.՝ 130-ից ավելի մանրանվագ, որոնց թվում բազատելներ, 10 պարզ մանրանվագ, 7 ուրվագիծ, «Երեխաների համար» տետր, որոնք էլ կոմպոզիտորի մեծ ավանդն են 20-րդ դարի դաշնամուրային գրականությունում: Այսպես է գրում իր «Բելա Բարտոկի դաշնամուրային ստեղծագործությունների գրելաոճի զարգացման որոշ առանձնահատկություններ» հոդվածում Ն.Մ.Իսրայելյանը, նրանցում շեշտելով ոճական նորամուծությունները: Բ.Բարտոկն իրավացիորեն նշում է. «Եթե կոմպոզիտորը տաղանդավոր չէ, ապա անօգուտ է ժողովրդական մեղեդիներին նրա դիմելը. արդյունքն անարժեք կլինի»:

Summary

The part that presents the works of the specialists of the Chair of Overall Piano N2 starts with the article "Several peculiarities of piano letter developing of B.Bartok" represented by YSC pedagogue, pianist Narine Martun Israelyan. The author represents the rich palette of Debussi's works analysis.

ИСРАЕЛЯН НАИРА МАРТУНОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

РАССМОТРЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИХ ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО КЛОДА ДЕБЮССИ

Дебюсси вновь раскрыл всем музыкантам сущность аккорда; он был столь же значителен, как Бетховен, который указал нам путь к развитию формы и как Бах, который открыл перед нами высшую мудрость контрапункта.

Б.БАРТОК (1.С.682).

К.Дебюсси — художник неповторимой творческой индивидуальности, один из самых ярких представителей импрессионизма в музыке. “Кажется, что композитор вышел из салона Малларме на просторы природы, на улицы и площади, впитал в себя разнообразие красок и звуков, обогатил ими свою палитру. И его кисть живо воспроизвела множество картин природы, написанных с чисто импрессионистическим пристрастием к колориту, с тончайшим ощущением контрастов светотени, которого не было, пожалуй, ни у одного из композиторов предшествующей эпохи” (2.С.165).

В первые годы XX века К.Дебюсси много и очень плодотворно работал в области фортепианной музыки. Фортепианные произведения композитора отличаются исключительным богатством колорита, контрастом мягких, точно акварельных зву-

чаний. В то же время в фортепианных пьесах - новых и по содержанию и по отбору выразительных средств, и по пианистическому стилю - при всей новаторской устремленности, К.Дебюсси не отказывается от наследия романтического пианизма, его технических и колористических завоеваний, а продолжает его линию. Продолжает по-своему, добиваясь совершенно новых эффектов звучания, но линия преемственности сохраняется и может быть легко прослежена вплоть до последних опусов этого жанра (например, в двенадцати этюдах для фортепиано, написанных в 1915 году).

Будучи отличным пианистом, исключительно чутким к фортепианному колориту, он неутомимо искал новые краски и тембровые сочетания и действительно, обновил палитру этого инструмента, сказал свое, неповторимое, самобытное слово. Большинство его фортепианных произведений написано в малых формах, но несмотря на масштабы сочинений несомненны художественные достоинства, которыми они выделяются. В еще большей степени это справедливо по отношению к "Бергамасской сюите", написанной в 1890 году и превосходящей первые опыты композитора.

"Бергамасскую сюиту" открывает энергичный, светлый по колориту "Прелюд". Вторая часть — грациозный "Менуэт", который мог бы показаться стилизацией, если бы не обилие штрихов, присущих почерку К.Дебюсси. "Менуэт" замечателен по своему тонкому изяществу и мелодической прелести. Третья часть — "Лунный свет" — принадлежит к числу популярнейших произведений композитора. Впоследствии были сделаны многочисленные переложения для различных инструментов. "Лунный свет" — это яркий пример импрессионистического музыкального языка, очень тонкого и изысканного. Четвертая часть — "Паспье" — интересная по своим диатоническим интонациям и ритмике, предвосхищает многие, более поздние страницы музыки К.Дебюсси.

К.Дебюсси заговорил новым языком в известном сборнике “Для фортепиано” (1901). Три входящие в него пьесы — “Прелюд”, “Сарабанда” и “Токката” — разнообразны по характеру, но родственны ясностью языка и конкретностью музыкальных образов, то динамичных, то лирически созерцательных. В этих пьесах нет программности, свойственной большинству фортепианных произведений композитора.

Следующим произведением К.Дебюсси явились “Эстампы” — три пьесы программного характера: “Пагоды”, “Вечер в Гренаде” и “Сады под дождем”. Спустя два года К.Дебюсси написал “Остров радости” (1904) — пьесу, которую хотелось бы рассмотреть подробнее.

“Остров радости” отличается от предшествующих фортепианных произведений масштабностью, и дело здесь не только в размере, но и в масштабности развития, в монументальности письма. В звуковой палитре и в особенностях фактуры есть нечто оркестральное, выходящее за пределы импрессионистического фортепианного стиля. “Остров радости” — одно из наиболее светлых произведений К.Дебюсси, вполне оправдывающее свое название. Так же как в совершенно ином по характеру и колориту “Вечере в Гренаде”, пейзаж “нарисован” главным образом при помощи танцевальных ритмов и интонаций. “Остров радости” привлекает внимание своим пианизмом: ярким, новаторским, замечательным и по своей виртуозности, и по тембровой красочности, и главное, по неизменной образности.

Говоря об “Острове радости” Маргерит Лонг отмечает: “Это нарядная картина, радостный вихрь буйной роскоши, “празднество Ритма”, в котором на широких потоках модуляций, под вуалями, наброшенными его воображением, пианист должен сохранять точную технику” (3.С.61).

В виртуозной фактуре “Острова радости” преобладает колорит всплесков и сверкающих на солнце брызг, воссоздаваемый в начальных тактах трелями и восходящими пассажами, постро-

енными на целотонной основе. Пьеса являет собой прекрасный пример зрелого гармонического письма К.Дебюсси.

Слушая музыку “Острова радости” мы все время находимся в какой-то точно светящейся, экзальтированно-возбужденной атмосфере. Своеобразно и развитие музыкальных мыслей — оно скорее основано на контрастности декоративных построений, чем их конфликтности.

“Маски” написаны в том же году, что и “Остров радости”, и также принадлежат к числу крупных фортепианных произведений композитора. Однако эти два произведения совершенно различны не только по образам, но и по фактуре: в “Масках” она гораздо проще, контуры строже (несколько напоминают стиль изложения, характерный для прелюдии из сборника “Для фортепиано”).

Две тетради **“Образов”** принадлежат к числу наиболее популярных и характерных фортепианных произведений К.Дебюсси как по содержанию, так и по пианистическому стилю. Вместе с появившимися несколькими годами позже 24 прелюдиями они принадлежат к лучшим страницам наследия композитора.

Прежде всего, интересно понять само название “Образы”. За исключением двух пьес — “Сарабанды” и “Движения”, все остальные программны, но в особом, импрессионистическом, понимании слова: музыка воплощает не столько образ действительного мира, сколько мимолетные, сменяющие друг друга впечатления, возникающие при его созерцании. В этом отношении “Образы” одно из типичнейших произведений искусства импрессионизма. И не случайно, что в произведениях эпигонов К.Дебюсси эти “водяные”, “аквариумные” и “призрачно-ночные” звуковые образы породили наибольшее количество подражаний.

Две тетради “Образов” дают достаточно ясное представление о зрелом фортепианном творчестве К.Дебюсси, о новых приемах его пианистического письма, о его гармоническом стиле. Но при всей своей стилистической законченности они не означали

для композитора конечную точку его исканий. Его мысль устремлялась вперед — к таким произведениям, как “Детский уголок” и затем к двум тетрадям прелюдий, принадлежащим к числу значительнейших достижений фортепианного искусства нашего времени.

Написанный в 1908 году **“Детский уголок”** интересен и своеобразен как по отбору тем и сюжетов, так и по их трактовке. Здесь совсем иной мир, чем в знаменитых детских пьесах Р.Шумана или П.И.Чайковского: композитор вводит маленьких пианистов в круг образов импрессионистического искусства. Примерно в то же время другой крупнейший композитор XX века — Бела Барток — создавал свои тетради детских пьес на основе венгерских и румынских народных песен.

“Детский уголок”, посвященный дочери композитора Эмме Клод, открывается пьесой “Доктор Gradus ad Parnassum”, пародирующей сухой технический этюд а ля Клементи. Она написана в жанре импрессионистической токкаты, очень динамичной, полной юмора, оживленного яркими гармоническими штрихами. Фактура однообразна, она основана на ровном, непрерывном движении шестнадцатых, лишь ненадолго уступающих место плавному центральному эпизоду. В большинстве пьес “Детского уголка” преобладает тонкий и изящный юмор. Он характеризует и “Колыбельную слонов” с ее тяжеловесной, несколько угловатой мелодией. В следующей пьесе — “Серенада кукле” — композитор создает очаровательную картинку, вводящую в мир переживаний ребенка, увлеченно играющего с куклой. Здесь совершенно отсутствует искусственность — это настоящая музыка для маленьких слушателей, равно интересная и для взрослых. Как бы акварельными красками написана четвертая пьеса “Снег танцует”. Автору этих строк она напоминает появившуюся двумя годами позже прелюдию “Шаги на снегу”. Правда прелюдия гораздо тоньше и совершеннее. Однако К.Дебюсси и здесь достигает удивительной колоритности и “живописности”. Глубокой

поэтичностью и теплотой чарует “Маленький пастух”. Композитор обращается к жанру свирельных наигрышей — здесь встречаются два типа пастушьих наигрышей: напевный и танцевальный.

“Кукольный кэк-уок” вводит в мир танцевальных ритмов, совершенно новых для европейской музыки того времени. К.Дебюсси был первым из крупных современных композиторов, обратившийся к ритмам новых танцев, что вскоре стало джазом. Его “Кукольный кэк-уок” является художественным претворением эстрадного танца.

“Детский уголок” — единственное произведение К.Дебюсси, обращенное к детям, которое свидетельствует о его способности проникнуться психологией маленьких слушателей и исполнителей.

Нельзя оставить без внимания одно из самых больших творческих достижений композитора — **Двадцать четыре прелюдии**. В них заключена квинтэссенция его пианизма, они являются как бы “энциклопедией” творческих приемов композитора, где можно найти черты, напоминающие о самых различных его произведениях.

Каждая из прелюдий — законченная, отшлифованная до мельчайших деталей картинка высокого художественного совершенства. Прелюдии написаны в утонченном стиле, однако не доходящем до крайней бесплотности и туманности, считавшихся некоторыми критиками характерной особенностью творчества К.Дебюсси. В частности, здесь ясно выражено мелодическое начало. Развитие импрессионистических принципов как бы возвращало К.Дебюсси к жизненным традициям прошлого, он упорно искал пути его обновления. Между первой и второй тетрадями прелюдий, отделенных по времени написания тремя годами, существует примерно такое же соотношение, как и между двумя сериями “Образов”. И здесь первый цикл конкретнее по образам, а во втором больше импрессионистической специфики.

Быть может такое совпадение не случайно, а может быть сказались и различные условия, в которых создавались первая и вторая тетради.

Первая прелюдия, которую хотелось бы рассмотреть более подробно — это “Девушка с волосами цвета льна”. Она пленяет задумчивостью лирического напева, простотой гармонизации, мягкостью очертаний. Очень простыми средствами композитор создает свежие, насыщенные гармонические звучания. Эта прелюдия — одна из лучших лирических страниц цикла. Здесь К.Дебюсси пленяет чистотой и нежностью, пасторальным спокойствием и благостностью. Музыка ее течет поразительно непринужденно — и ритмически, и мелодически, и гармонически, словно играя пластикой возникающих форм. Она то мечтательна, то восторженна, то сдержанна до шепота.

Другая прелюдия “Генерал Лавайн, эксцентрик” переносит нас в сферу ритмов синкопированных эстрадных танцев, уже привлекавших внимание Дебюсси. Здесь еще больше контрастов, неожиданных перебоев ритма, создающих острый и своеобразный колорит, навеянный воспоминаниями о выступлениях известного в свое время жонглера “Генерала Лавайна”. В отличие от “Кукольного кэк-уока”, где танец дан в чистом виде, здесь синкопированные ритмы служат для обрисовки сценки жонглирования. К.Дебюсси пользуется чрезвычайно интересным приемом чередования гротескных трубных сигналов с цепью мажорных и минорных трезвучий, идущих вверх и вниз в терцовом отношении. Возникает эффект гармонического мерцания, который преобретает новый, гротескный характер. Музыка прелюдии воссоздает и черты психологической характеристики, и атмосферу, в которой разворачивается действие, и своеобразный юмор композитора, время от времени проявляющийся в его музыке.

Еще одна прелюдия, которую автор этих строк не может обойти вниманием — “Фейерверк”. По воспоминаниям Маргарет Лонг, Дебюсси требовал точного (и ритмического и темпового),

исполнения этой пьесы. “Еще более показателен “Фейерверк” рисует картину взлетающих ракет, блеск “увеселительных огней” озаряющих сумрак праздничной ночи, полной веселого оживления и неожиданных сюрпризов”, — пишет И.Мартынов (2.С.230). Композитор рисует эту картину, пользуясь приемом непрерывного, четкого ритмического движения, на фоне которого появляются краткие блики, всплески, взлеты. Арсенал технических средств здесь разнообразен — кроме уже названных встречаются трели, мартелато, арпеджированные пассажи в сочетании с краткими возгласами, блестящие октавы, игра регистров. Все это создает яркую картину, полную переливов красок и необычных тембровых эффектов. “Фейерверк” интересен как своеобразный показ виртуозной импрессионистической техники, с широким использованием эффектов светотени и резких штрихов.

Двадцать четыре прелюдии К.Дебюсси подвели итог его многолетним исканиям в области пианизма, более того — явились как бы микрокосмосом его творчества, где в миниатюрных формах отразились жанры и сюжеты многих его крупных произведений. Для К.Дебюсси они — вершина достижений в области фортепианного творчества, показавшие наиболее ярко его своеобразие и силу художественной фантазии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Нестьев И., Белла Барток., М.:Музыка., 1969.
2. Мартынов И., Клод Дебюсси., М.:Музыка., 1964.
3. Лонг М., За роялем Дебюсси., М.:Советский композитор., 1985.

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս Ն.Մ.Իսրայելյանի «Կ.Դեբյուսիի դաշնամուրային ստեղծագործությունները բնորոշող երաժշտական ոճի որոշ առանձնահատկությունների դիտարկումը»: Հոդվածագիրը, Դեբյուսիի դաշնամուրային երկերի վերլուծությամբ ընթերցողին է ներկայացնում նրանց հարուստ ներկապնակը:

ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԹԻՎ 3 ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО N3

ТЕР-АНТОНЯН АСМИК ВАЛЕРИЕВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

"ЧЕТЫРЕ РИТМИЧЕСКИХ ЭТЮДА" ОЛИВЬЕ МЕССИАНА
(методические рекомендации)

В наши дни сложно представить себе репертуар концертирующего пианиста без современной музыки. Обилие высококачественных записей классической музыки, жесткая конкуренция, существующая на этом поприще, вынуждает все большее число пианистов расширять горизонты своей творческой деятельности. Музыка XX столетия, в особенности его второй половины, представляет собой относительно новое, еще не до конца освоенное пространство, и все чаще обращает на себя внимание исполнителей.

С другой стороны, целый ряд композиторов, еще в недавнем прошлом считавшихся "авангардистами", творчество которых до недавнего времени многим казалось сугубо экспериментальным, переходят (или уже перешли) в разряд классиков современной музыки. Среди них особняком стоит фигура замечательного французского композитора Оливье Мессиана (1908-1992), который при всех многочисленных новациях, привнесенных им в музыкальное искусство, навсегда останется в истории музыки как автор, в творчестве которого оказались неразлучно спаяны традиция и современность, обеспечив его музыке несомненное бессмертие.

Профессиональный пианист и органист, О.Мессиан оставил нам в наследие множество сочинений для фортепиано (как сольных, так и ансамблевых), а также целый ряд произведений для

солирующего фортепиано с оркестром. Все они довольно часто исполняются за рубежом, записаны на пластинки и диски, а именем О.Мессиана назван один из самых престижных фортепианных конкурсов Франции. Многие из его пьес (например, “Двадцать взглядов на Младенца Иисуса” или “Каталог птиц”) нашли большое число исполнителей и у нас в Армении (кстати, большая часть студенты или недавние выпускники консерватории). Однако помимо этих известнейших циклов, исполнения других фортепианных сочинений О.Мессиана все еще относительно редки. Об особенностях интерпретации одного из редкоисполняемых сочинений — цикла “Четыре ритмических этюда” (1950) и пойдет речь в данной статье.

Необычайно образованный композитор, наделенный, помимо творческого, еще и аналитическим складом ума, О.Мессиан не написал практически ни одной “случайной” - не подкрепленной собственными теоретическими выкладками ноты. Теория и композиторская практика в его музыке переплетены настолько, что сейчас уже невозможно определить родились ли его теории из собственного творчества, или его произведения происхождением своим обязаны этим теориям. Как бы то ни было, О.Мессиан принадлежит к числу выдающихся революционеров музыки XX столетия. Нововведения композитора затронули практически все стороны музыкального творчества, но наиболее ярко они проявились в сфере ритма. Свой вклад в область музыкальной ритмики О.Мессиан считал знаком своего отличия среди современных композиторов. Действительно, немного найдется композиторов, творчество которых коренным образом перевернуло представления о музыкальной ритмике. Приняв за исходную точку, во-первых, ритмику традиционной индийской музыки, а во-вторых, достижения современной композиторской техники, О.Мессиан создал собственные ритмические системы, в которых каждая длительность является самостоятельной единицей.

Необычайная ритмическая свобода характерна для всех сочинений О.Мессиана. Однако “Четыре ритмических этюда” как бы подытоживают его достижения в этой сфере, являя собой некий концентрат его новаций. Один из первых российских исследователей творчества О.Мессиана Виктор Екимовский называет этот цикл одним из “самых рационалистических во всем творчестве композитора. Четыре ритмических этюда — фортепианная сюита, состоящая из четырех самостоятельных пьес, становится настоящей энциклопедией новейших (не только для О.Мессиана, но и для всей музыки того времени) технических и структурных принципов развития музыкальных процессов” (1.С.175).

Четыре части цикла озаглавлены соответственно: “Остров огня I” *(“Ile de feu* I*”),* “Лады длительностей и динамических оттенков” *(“Modes des valeurs et d’intensités”),* “Ритмические невмы” *(“Neumes rhythmiques”)* и “Остров огня II” *(“Ile de feu* II*”).* Из них в педагогической практике применимы, в основном, первый и третий. Второй этюд - будучи произведением чисто экспериментального характера - не укоренившись в исполнительском репертуаре сыграл очень важную роль для всей музыки последующего поколения. А четвертый, из-за своей большой сложности, доступен лишь состоявшимся концертирующим артистам. Однако несмотря на это, особо одаренные студенты могут проходить все четыре этюда (хотя, как правило, работа над всеми этюдами одновременно — задача чрезвычайно трудоемкая, так что наиболее разумное решение - разучивание их по очереди).

Несмотря на предельную структурированность, музыка крайних этюдов цикла драматически насыщена; она переносит слушателя в жаркую атмосферу тихоокенаских островов, с ее непредсказуемыми ритмическими рисунками и преобладанием громких, насыщенных звучаний. Развитие музыки не линейно (оно не идет от завязки к кульминации и разрешению), О.Мессиан как бы собирает ее из отдельных фрагментов-блоков, которые развиваются лишь при динамизированных повторах, вся-

кий раз аккумулируя энергию. Это обстоятельство необходимо учитывать при исполнении: здесь неуместен подход к построению целого, применяемый при интерпретации классической музыки. Как отмечает французский исследователь Антуан Голеа, «конечно, ритмы в “Островах огня I” и “Островах огня II” подвержены полностью расчитанным трансформациям, однако, основываясь на музыкальных элементах, свойственных народам Папуа-Новой Гвинеи, они сохраняют свою первозданность, жизненность и как минимум внешний характер спонтанности» (2.С.728-729).

Страстный орнитолог, О.Мессиан всю свою жизнь посвятил записи и изучению пения птиц — от самых обыкновенных до экзотических, с этой целью предпринимая поездки в разные страны мира. В “Ритмических этюдах”, в частности, в первом из них, довольно большие отрезки музыки — имитации птичьего пения. Стараясь по возможности приблизиться к природному “оригиналу”, композитор не придает им метрическую стройность, как следствие — возникновение прихотливых ритмических рисунков, осознание и усвоение которых требует дополнительного времени. Они ни в коем случае не должны подвергаться “выравниванию”, обусловленному привычкой, выработанной за годы обучения исполнением классической музыки. Поэтому здесь весьма велика роль педагога, слушающего “со стороны” и замечающего мелкие ритмические погрешности.

Перечислим некоторые ритмические новшества, примененные О.Мессианом в исследуемом цикле. Во-первых, это техника ритмических пермутаций, ярко проявившаяся во втором “Острове огня”. Используя длительности от шестнадцатой до трех четвертей, композитор как бы “перетасовывает” их, но не в свободном порядке, а следуя определенной схеме. Конечно, можно подвергнуть сомнению необходимость знать исполнителю, а тем более студенту все технические детали того, как именно написана данная музыка. Это, скорее, дело композиторов и музыковедов.

Однако исполнителю просто необходимо знать сам принцип, потому что именно от этого знания зависит характер исполнения, качество фразировки и так далее.

В музыке Мессиана, а тем более — композиторов следующего поколения (П.Булеза, К.Штокхаузена и других) каждый отдельно взятый звук или созвучие представляет собой замкнутый микромир, существующий во взаимосвязи с другими, однако имеющий свою собственную продолжительность, динамику, артикуляцию, что непременно надо учитывать при разучивании.

В “Этюдах” широко использованы т.н. “необратимые ритмы” (музыкальные палиндромы*) - ритмические конструкции, которые неизменны при прочтении в обратном порядке - введенные в обиход О.Мессианом. При этом они в основном содержат “иррациональные” длительности, не укладывающиеся в регулярный метр. Кстати, неподготовленного исполнителя может удивить отсутствие в “Этюдах” обозначений метра при сохранении относительных тактовых черт, служащих для фразировочных и смысловых дроблений музыки. Третий этюд — “Ритмические невмы”, содержит авторские комментарии “на полях”, выявляющие места, где применены необратимые ритмы, что в очередной раз подчеркивает, насколько важен этот прием для композитора. Было бы чересчур идеалистично утверждать, что при хорошем исполнении применение этого приема можно донести даже до неподготовленного слушателя. Однако для того, чтобы исполнение этой музыки внутренне состоялось при исполнении подобных мест непременным условием становится скрупулезность.

Наконец, т.н. “метод добавочной длительности”, применявшийся О.Мессианом во многих (если не во всех) сочинениях, заключающийся в “добавлении” мелкой длительности (как правило, одной шестнадцатой или тридцать второй) к более крупным, что слегка продлевает их и создает метрический сбой. Этот

* Палиндромами в лингвистике называют слова или фразы, не меняющиеся при прочтении в обратном порядке — от конца к началу.

прием также имеет огромное значение в музыке О.Мессиана, так что исполнителю необходимо преодолеть сложности, связанные с его использованием. В предисловии к своему знаменитому "Квартету на конец времени" *("Quatour pour la fin du temps")*, где также применен подобный метод, композитор оговаривает, что исполнение "добавочных длительностей" должно быть четким, но одновременно гибким, не нарушающим естественного течения музыки. Этого добиться очень сложно. Определенной методики работы для таких случаев нет, однако, для лучшего усвоения материала при занятии нужно высчитывать не метрические доли, как это принято в работе над классической музыкой, а именно все шестнадцатые внутри каждой длительности, с каждым новым звуком или аккордом возобновляя счет*.

Разумеется, это следует делать сперва очень медленно, постепенно ускоряя до того предела, когда подобный метод работы становится уже невозможным, а исполнение - само собой приобретает искомый характер стабильности и гибкости.

Во втором из этюдов О.Мессиан использует принцип серийной техники не только в области звуковысотности, но динамики, длительности звука и артикуляции. Эта пьеса — сочинение чисто теоретического характера, не типичное для творчества Мессиана (именно этим, а также большой сложностью реализации обусловлена "непопулярность" этюда). Однако этот этюд проложил путь творчеству более молодых композиторов (в основном, учеников О.Мессиана), создавших целое направление в музыке, которое получило название "тотального сериализма", и призвавших к жизни целую эстетику, продиктованную условиями данной композиторской техники. Так, первые "Клавирштюки" К.Шток-

* Нужно с самого начала определить, какова наиболее мелкая длительность изучаемого отрезка музыки. Если это, например, одна шестнадцатая, то тогда нужно определить, сколько именно шестнадцатых содержится в каждом из звуков или аккордов в данном отрезке. Это число может быть как рациональным (кратным 2-м или 4-м — 4, 6, 8, 12), так и нерациональным (5, 7, 11 и т. д.).

хаузена написаны, на основе этой же техники, однако, выполнены на качественно ином уровне.

Музыка О.Мессиана — одно из наиболее значительных явлений музыкального искусства минувшего столетия. Его творчество основано на высокой культуре вслушивания в звуковой мир, лежащий за пределами всего будничного, рутинного, невыразительного. И каждое соприкосновение с этой высокой культурой непременно должно становиться источником радости. Для достижения этого идеала, необходимо со всей серьезностью подойти к изучению и интерпретации творчества этого замечательного мастера.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Екимовский В., Оливье Мессиан., М.:Советский композитор., 1987.
2. Goléa A. La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles. V. II. Paris, Alphonse Leduc, 1977.

Ամփոփում

Օլիվիե Մեսսիանի «Ռիթմիկ չորս էտյուդ» (մեթոդական ցուցումներ) է կոչել իր հոդվածը Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս, դաշնակահար Հ.Վ.Տեր-Հովհաննիսյանը: Այս ցիկլի էտյուդներից հաճախակի են կատարվում 1-ին ու 3-րդը: Դրամատիկ հագեցվածության էտյուդները, որոնք նկարագրում են խաղաղօվկիանոսյան կղզիների բնաշխարհը, իրենց անակնկալ երևույթներով ուր Մեսսիանը կարծես երաժշտությունը հավաքում է դրվագներից, ամեն անգամ կուրակելով դրամատիզմը նորովի արտահայտվելու համար: Հոդվածագիրը նշում է, որ Օ.Մեսսիանի երաժշտությունն անցյալ դարի նշանակալի երևույթներից է:

Summary

The part that presents the works of the specialists of the Chair of Overall Piano N3 begins with YSC pedagogue, pianist Hasmik Valeriy Ter-Antonyan's article "Four rhythmic etudes by Olivier Messian"(methodical recommodation). From these etudes cycle the 1st and the 3rd one are mostly perfomed. The author confirms that the composer's music was last century's remarkable phenomenon.

ТЕР-АНТОНЯН АСМИК ВАЛЕРИЕВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

АНТОЛОГИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

За последние годы заметно обновился педагогический репертуар фортепианного отделения ереванской государственной консерватории им.Комитаса. Это обновление произошло, в первую очередь, за счет привлечения большого числа произведений современных композиторов, в том числе и тех, кого еще в недавнем прошлом считали “экспериментаторами”, а в настоящем — классиками новой музыки. Более того, в учебный план консерватории введены специальные предметы, способствующие развитию у студентов восприятия и понимания современной музыки, интерпретация которой порой является камнем преткновения даже для профессионалов. Произведения современных композиторов все чаще звучат с концертной эстрады, причем, в основном, в исполнении молодых пианистов (студентов или недавних выпускников консерватории), что лишний раз указывает на целесообразность ознакомления определенного числа разноплановых современных произведений в курсе консерваторского обучения.

Однако к сожалению, все эти перемены затрагивают, в основном, лишь музыку композиторов других стран, творчество которых традиционно считалось экспериментальным, а музыка, до сравнительно недавнего времени, — “нежизнеспособной”. Педагогический репертуар современной *армянской* музыки обнов-

ляется гораздо медленнее, и часто бывает так, что на экзаменах из года в год приходится слушать одни и те же сочинения. Причем, это вовсе не означает, что фортепианное творчество отечественных композиторов иссякло и перестало давать сколько-нибудь значимые результаты. Но если еще 2-3 десятилетия назад фортепианная музыка наших соотечественников "выхватывалась" буквально из-под пера и сразу же включалась в репертуар многих замечательных исполнителей, сегодня, к сожалению, картина иная. Новая фортепианная музыка звучит практически только на закрытых прослушиваниях, в присутствии от силы нескольких десятков слушателей, и зачастую вслед за первым исполнением произведению оказывается уготовано место лишь в личном архиве автора.

Отчасти это происходит из-за недостаточного количества, или низкого качества публикаций, а также труднодоступности последних. Произведения современных армянских композиторов зачастую существуют лишь в рукописных вариантах, что порой оказывается серьезным препятствием к их широкому распространению. Что же касается малого числа произведений которые все же оказались опубликованы*, то по ним трудно составить целостное впечатление о том, что представляет собой армянская фортепианная музыка сегодняшнего дня.

Тем более примечателен факт появления "Антологии фортепианных произведений современных армянских композиторов", выпущенной в свет калифорнийским издательством *"Drazark Publishing"* в текущем 2010-м году под редакцией композитора и пианиста, преподавателя Ереванской государственной консерватории им.Комитаса Артура Аванесова. В антологию вошли, в первую очередь, произведения молодых армянских авторов, в сочинениях которых представлен новый подход к решению твор-

* Среди публикаций последних лет можно выделить также незаслуженно редко звучащее замечательное сочинение "Гимны" Мартуна Исраеляна.

ческих задач нашего времени. Несколько экземпляров антологии поступили в библиотеку ЕГК, сделав возможным ознакомление с музыкой и, разумеется, исполнение в рамках учебного процесса.

Антология открывается развернутой вводной статьей, в которой редактор-составитель, помимо всего прочего, обосновывает принципы подбора произведений. “Во-первых, ...все произведения, включенные (в сборник), написаны в XXI веке, а посему, в какой-то мере выражают тенденции нового мышления. Кроме того, все они принадлежат перу молодых композиторов, которые начали свою творческую жизнь в условиях “невесомости” постсоветского периода... И наконец, есть еще нечто, объединяющее все произведения сборника: ни одно из них не было написано по заказу; все они являются результатом внутренних побуждений, требований творческой мысли своих авторов, и как следствие, наверняка в большей степени отражают их индивидуальные качества и особенности” (1.С.3-4). Вслед за вводной статьей следует справочный раздел, в котором приводятся биографические сведения о композиторах, а также краткое описание включенных в сборник произведений, иногда с интерпретационными указаниями, возникшими в результате совместной работы редактора с композиторами, что также, несомненно, представляет ценность как информация, полученная, что называется, “из первых рук”.

Антология объединила произведения пяти авторов — Ваче Шарафяна (“Голоса невидимых голубых бабочек” 2004), Артура Акшеляна (“Волны” 2004; “Игра” 2006), Арама Ованисяна (“Четыре литании” 2008-2009), Вардана Арутюняна (цикл “Pianissimo” 2007), а также самого Артура Аванесова (первая тетрадь цикла “Блуждающие огни” 2005-2008). Несмотря на отмеченную составителем некоторую общность творческого мышления, произведения эти резко отличаются друг от друга по стилю и представляют собой интересную панораму явлений армянской

музыки сегодняшнего дня. Многие из пьес сборника могут быть рекомендованы для включения в педагогический репертуар. Причем, на наш взгляд, наибольший интерес в этом смысле представляет открывающее сборник произведение В.Шарафяна "Голоса невидимых голубых бабочек".

В этой развернутой поэтичной пьесе (длительность около девяти минут) наглядно продемонстрированы лучшие черты, характеризующие современную армянскую музыку. С одной стороны, музыкальный язык произведения не порывает с интонационным богатством армянской традиционной музыки, а задействованные в нем типы фортепианной техники не представляют собой ярко выраженной новизны и вполне классичны. С другой стороны, вряд ли в армянской музыке можно найти большое число крупных фортепианных произведений, где виртуозность проявлялась бы не как моторная беглость или блестящая аккордовая техника, а как виртуозность *вслушивания* в характер звука, его мельчайшие оттенки. Именно на пробуждение такого вслушивания должна быть нацелена работа педагога при разучивании этой пьесы. В справочном разделе антологии редактором приводится ценное указание к исполнению пьесы, основанное на прослушивании авторского исполнения*: "Меня удивила, в первую очередь, динамическая палитра, которая оказалась гораздо более скромной, чем то было отмечено в нотах. Несмотря на наличие в тексте двойных и даже тройных *forte*, динамика развивалась в гораздо более узких пределах, чем то можно было ожидать... Очень тонкой была и педализация автора: практически никогда не нажимая педаль до упора, время от времени оставлял "открытыми" некоторые пассажи, звучавшие с почти моцартовской легкостью, как если бы музыка была написана для старинного, сладкозвучного однострунного фортепиано" (1.С.7-8). В тоже время, произведение

* Композитор В.Шарафян является вдумчивым и тонким пианистом.

содержит большое число основных приемов фортепианной игры — от бисерной мелкой техники и широких арпеджио до сложных аккордовых блоков и даже кластеров, что делает работу над произведением еще более интересной.

“Голоса невидимых голубых бабочек” — одно из немногих счастливых исключений в армянской фортепианной музыке сегодняшнего дня, успевшее найти определенное число интерпретаторов. Так, в исполнении самого автора произведение звучало в Лос-Анджелесе, в исполнении А.Аванесова неоднократно звучало в городах Армении, в Бостоне и Амстердаме, американская пианистка Цовик Маркарян исполнила пьесу в Калифорнии и в Ливане.

Нашедшие место в антологии две пьесы Артура Акшеляна (Волны, Игра), несомненно также можно отнести к разряду произведений, представляющих большой интерес для фортепианной педагогики. Вторая из них — “Игра” — в 2007 году была включена в обязательную программу конкурса пианистов им.Г.В.Сараджева, тогда как первая — “Волны” — до сегодняшнего дня, к сожалению, имела лишь одного исполнителя в лице автора-составителя сборника. Она была включена в программы концертов А.Аванесова в городах Армении, а также в Гленделе, Бостоне и Женеве.

“Волны” — один из немногих в отечественной музыке удачных примеров внедрения элементов репетитивной техники в фактуру произведения. Причем, в отличие от многих других произведений, написанных в этой технике, зачастую музыкально удачных, но тем не менее непригодных для педагогической практики вследствие относительно малого числа исполнительских задач, эта пьеса представляет собой интересный сплав вышеупомянутой композиторской техники с обилием чисто пианистических деталей, которые могут привлечь внимание студентов и преподавателей: широкая по диапазону колористичность, множество технических деталей, связанных с выработкой

ровности звучания, динамических “наплывов”, свободного от токкатной механистичности *forte*, полутеней *pianissimo*, вдумчивой педализации, в том числе с использованием полупедалей, и так далее.

В принципе, те же самые проблемы предъявляет исполнителям и вторая пьеса Акшеляна — “Игра”, однако здесь налицо несколько иное композиционное решение, и как следствие — иная область пианистических задач. На смену репетитивным повторам здесь приходит сублимированная отработка ритмических деталей, зачастую с обилием нестандартных ритмических дроблений. Кажущаяся сложность ритмического рисунка призвана обеспечить плавность *rubato*, представая как бы выписанной агогикой. Метрические пульсации сильных и слабых долей здесь более чем условны. В полном соответствии с заглавием пьесы, автор будто бы “играет” гармоническими сферами и динамическими оттенками, ежесекундно “обманывая” внимание слушателя новыми, неожиданными колористическими эффектами и фактурными сдвигами. Роль контрастности здесь заметно возрастает по сравнению с предыдущей пьесой; вместо волнообразного развития динамики автор предлагает молниеносные нагнетания и спады. Возрастает также и роль тишины, которой отделяются отрезки стремительно развивающейся музыки. Прихотливая ритмика и скачкообразная динамическая “кардиограмма” сосуществуют здесь в полном симбиозе, и для достижения последнего требуется большой объем работы. Работая над преодолением ритмических трудностей в этой пьесе ни в коем случае нельзя упускать из вида конечную цель работы: достижение гибкости, призванной освободить музыку от метрических оков, однако не приводя при этом к анархии и хаосу.

“Четыре литании” Арама Ованисяна — произведение специфическое, так что его прохождение в ходе учебного процесса можно рекомендовать лишь тем студентам, кто в дальнейшем намерен всерьез специализироваться на исполнении современ-

ной музыки. Представляя собой монолитный цикл (общая длительность — приблизительно 11 минут), “Литании” более, чем другие произведения сборника ориентированы на приемы западноевропейской композиторской техники и ее исполнительскими и интерпретационными особенностями. Композитор долгое время живет в Швейцарии и является выпускником Женевской консерватории по классу композиции признанного мэтра современной музыки Микаэля Жарреля, а также членом Ассоциации швейцарских композиторов. И неудивительно, что вслед за калифорнийской и ереванской премьерами цикла в Нью-Йорке в рамках концертов, посвященных музыке современных швейцарских композиторов, наряду с музыкой Микаэля Жарреля, Клауса Хубера, Оскара Бьянки А.Аванесов исполнил и фортепианный цикл “Литании” А.Ованисяна.

Имея ряд общих граней с музыкой композиторов-спектралистов французской школы, музыка А.Ованнисяна удивляет обилием тембровых находок. Композитор уделяет повышенное внимание качеству отдельно взятого звука. Каждая из “Литаний” построена на определенных созвучиях и их отзвуках, плавно “модулируя” из одной сонорной сферы в другую. Поэтому при исполнении “Литаний” необходим, в первую очередь, гармонический анализ, причем, анализ, в корне отличающийся от привычного, который применяется при разборе тональной музыки. Как следствие, строгое соблюдение авторских указаний относительно артикуляции и динамики приобретает чрезвычайную важность, ибо при искажении последних радикально меняется облик произведения, порой лишая смысла столь тщательно подобранные композитором тембральные решения.

Кроме того, при исполнении “Литаний” требуется особая фортепианная техника. Не ограничиваясь одной клавиатурой, композитор переносит “поле действия” и на струнную часть фортепиано, используя такие спецэффекты, как *pizzicato*, а так-

же специальное приглушение звука, достигаемое нажатием пальца на основание струны при одновременной игре на клавиатуре (в результате возникает глухой тон, сохраняющий звуковысотность, однако значительно модифицирующий в тембровом плане). На последовательное применение всех трех основных тембровых "стадий" наслаивается строго дифференцированная нюансировка, так что практически каждый звук в этих пьесах как бы живет своей отдельной жизнью. Ритмический рисунок пьес также довольно сложен и многообразен — от детальной фиксации мельчайших отклонений, метрического пульса во второй пьесе до организации музыкального времени через хронометрическое в последней.

Трехчастный цикл Вардана Арутюняна "*Pianissimo*" — очень тонко прочувствованная музыка, которая, однако, мало пригодна для применения в педагогической практике в силу своей стилистической специфики. Содержащий минимум контрастности, и будучи предназначен скорее для создания атмосферы вслушивания в звук, этот цикл прекрасно подходит для исполнения в небольших концертных залах клубного типа, обязательно с хорошей акустикой (наподобие музыки американца Мортона Фелдмана).

Наконец, фортепианный цикл Артура Аванесова "Блуждающие огни"* — произведение, как отмечает сам автор, "постмодернистское по своей сути" (1.С.11), в котором отдельные части не имеют между собой сколько-нибудь прочных драматургических связей, а посему в равной степени предназначены как для совместного, так и для раздельного исполнения, причем, в любых комбинациях. Стилистический диапазон "Блуждающих огней" широк: от прямых стилизаций под музыку периода Ренессанса до отзвуков современного авангарда и альтернативного

* В антологию вошла первая тетрадь цикла "Блуждающие огни", состоящая из 14 пьес.

рока, включая такие явления, как минимализм, полистилистика и даже ближневосточный мугам. В этом смысле цикл совершенно неоднороден, и тем более важной становится именно *подборка* пьес, наподобие цветов при составлении икебаны. Пьесы цикла, в основном не представляющие большой технической сложности, нацелены скорее на “выработку” и развитие креативного мышления исполнителя, на некий род ответного *соавторства*, параллельного со-творчества. Так “Аллеманда с постскриптумом” содержит 2 как бы “вкрапленные” каденции, где исполнителю предоставляется полная импровизационная свобода; “Puzzle Rock” записан в форме отдельных мелодических обрывков, повторяющихся по специально оговариемым принципам, однако также с достаточной степенью мгновенного выбора. В пьесе “...ты прекраснее кедров ливанских ...и с рук моих капала мирра...” скорость исполнения меняется ежесекундно, находясь под визуальным контролем при помощи специальной графической шкалы над нотным станом (несмотря на кажущуюся строгость нотной записи, исполнителю предписывается большая степень импровизационной свободы). А в пьесе “О цветах и безднах” применена нотация без использования штилей, наподобие прелюдий ранних клавесинистов, призванная обеспечить ритмическую гибкость и свободу от метра. Считаем, что все вышеперечисленное может представить интерес в плане выработки новых исполнительских навыков.

Надеемся, что рассмотренная нами антология сыграет определенную роль в пропаганде современной музыки армянских композиторов как в самой Армении, так и за ее пределами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ավանեսով Ա., Առաջաբան /Ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործություններ, Glendale, Drazark Publishing, 2010:

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս, դաշնակահար Հ.Վ.Տեր-Անտոնյանի «Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների նոր անթոլոգիան և նրա օգտագործումը մանկավարժական գործընթացում» հոդվածը նվիրված է ժամանակակից կոմպոզիտորներ Վաչե Շարաֆյանի, Արթուր Աքշելյանի, Արամ Հովհաննիսյանի, Վարդան Հարությունյանի, Արթուր Ավանեսովի դաշնամուրի համար գրված ստեղծագործություններին. 5 կոմպոզիտոր, 5 տարատեսակ երաժշտական աշխարհ, 5 անհատականություն:

Summary

YSC pedagogue, pianist Hasmik Valeriy Ter-Antonyan's article "Armenian composers' piano works new anthology and its usage in pedagogical process" is dedicated to the works of the modern composers Vache Sharafyan, Artur Aqshelyan, Aram Hovhannisyan, Vardan Harutsunyan, Artur Avanesov: five composers, five various musical world, five personalities.

ԼԱՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԹԻՎ 2 ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ N 2

ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ ԳՈՀԱՐ ԳՐԻԳՈՐԻ
ջութակահար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ՀԱՅՆՐԻԽ ՖՐԱՆՑ ԲԻԲԵՐԻ «15 ՄԻՍՏԵՐԻԱ ՄԱՐԻԱՄԻ ԿՅԱՆՔԻՑ» ՍՈՆԱՏՆԵՐԻ ՇԱՐՔԸ

(Ծրագրայնության խնդիրներ)

Ինչպես լայնահուն գետը լվանում, տարրալուծում է իր մեջ հանքային նյութերը, այնպես էլ երաժշտության «գետը»՝ հոսելով պատմության հունով, ներառում է մարդկային հոգու լավագույն դրսևորումները, կուտակում նվաճումները, յուրովի արտացոլում մարդկության դարավոր ընթացքը դեպի կատարելություն, դեպի լույս:

Որքան էլ բազմազան լինեն երաժշտական արվեստի դրսևորումները, այնուամենայնիվ իր կատարելությանը այն հասավ, երբ շաղախվեց աստվածաշնչյան հավերժական գաղափարներով: Պատահական չէ, որ 17-18դդ. կոմպոզիտորներին ակադեմիկոս Բորիս Ասաֆևը համարում էր հռետորներ, կրոնական քարոզիչներ: Իսկ Ալբերտ Շվայցերը երաժշտությունը համարում էր կրոնական գործառույթ, հոգևոր գործունեություն: Սրա վառ դրսևորումը երաժշտագետը տեսնում էր Յոհան Սեբաստիան Բախի արվեստում, քանզի նրա համար «երաժշտությունը՝ աստվածապաշտություն է, կրոն» (1. էջ 121):

Նույնը կարելի է ասել նաև ավստրիացի կոմպոզիտոր և ջութակահար Հայնրիխ Բիբերի (1644-1704) մասին: Եվ դա լավագույնս արտահայտվում է նրա «15 միստերիա Մարիամի կյանքից» սոնատների շարքում: Այն անվանում են նաև «Բիբլիական սոնատներ»: Բիբերի ժամանակ Եվրոպայում, մասնավորապես Զալցբուրգի հասարակական կյանքում, մեծ դեր ուներ “*Rozary*”-ն, այսինքն «Վարդարան» եղբայրությունը, որը հրատարակում էր «Վարդարան» անունով պատկերազարդ աղոթագրքեր: Ավետարանական մեջբերումներով հագեցած այս գրքույկում բացատրվում էր աղոթե-

լու եղանակը: Գրքույկից տեղեկանում ենք, որ «Վարդարանը» համարվում է Տիրամորը նվիրված ժողովրդական աղոթք, ավելին, հիշատակություն է Քրիստոսի կյանքի և ավետարանական դրվագների՝ ինչպես նաև բարեխոսության, փառաբանության և օրհնաբանության աղոթք: Վարդարան նշանակում է «վարդերի պսակ» (2. էջ 3):

Աղոթելիս, կիրառում են համրիչ-ուլունքաշար, որով կարգավորում են քանակը և կենտրոնացնում ուշադրությունը: Վարդարանի մասին հրաշքներ են պատմում: Օրինակ, Լեպանտոյի հայտնի ծովամարտում՝ «Թուրքերի դեմ՝ քրիստոնյաների ջաղջախիչ հաղթանակը վերագրվում է Վարդարանի զորությանը» (3. էջ 203):

Մարիամ Աստվածածնին մեծարում է ոչ միայն կաթոլիկ եկեղեցին: Հայտնի է, թե ինչպես են փայփայում Տիրամոր կերպարը ռուս ուղղափառ եկեղեցու զավակները, դիմում նրան որպես բարեխոսի, ապավենի: Այս մասին վկայում են մի քանի հրաշագործ և բուժիչ սրբապատկերներ: Ահավասիկ, «Անկեզ մորենի» անունը կրող պատկերին դիմում են, որպեսզի նա կանխի հրդեհները, արհավիրքները, «Նշան» կոչվող պատկերից հայցում են խաղաղություն, իսկ «Չար սրտեր մեղմող» և «Յոթվիրաց» կոչվող սրբապատկերները բուժում են տարբեր հիվանդություններ, նրան խնդրում են փափկացնել բիրտ սրտերը:

Ի դեպ, նույն զորությամբ օժտված է նաև Գյումրիի «Յոթվիրաց» սրբապատկերը: Ըստ ավանդույթի, բնագիրը վերագրվում է Ղուկաս ավետարանչին: Ինչպես վկայում է Արտակ Եպիսկոպոս Սմբատյանը, «1851թ-ին Ներսես Ե կաթողիկոսը հիվանդ լինելով, պատկերը ուղարկում է Էջմիածին՝ աղոթելու համար, ապա Ալեքսանդրապոլից ընդառաջելով ժողովրդի դիմումներին, 1852թ-ին պատկերը բերում և դնում են Ս.Աստվածածին եկեղեցում (4. էջ 37, 38):

Զալցբուրգի համալսարանի դահլիճում մինչև օրս պահպանվում են Մարիամի կյանքի 15 խորհուրդները պատկերող փորագրանկարները: Երաժշտագետ Ջեյմս Կլեմենտսի կարծիքով Բիբերի հիշյալ սոնատների «պսակը» կատարվել է հենց այդ սրահում (5.):

Այս շարքում ընդգրկված են 15 սոնատ և Պասսակալլա: Սոնատները գրված են ջութակի և թվագիր բասի համար: Յուրաքանչյուր

սոնատ համապատասխանում է ավետարանի մի դրվագի:

Որպես գործիքային ստեղծագործություն, Պասսակալլան ևս համարվում էր սոնատ: Բնագրի բոլոր տիտղոսաթերթերը զարդարված են բովանդակությանը համահունչ փորագրանկարներով:

Սոնատների վերնագրերը ըստ «Վարդարանի». 1-ինը սոնատ՝ Աւետում, /2-րդը՝ Մարիամի այցելութիւնը Եղիսաբեթին, /3-րդը՝ Յիսուսի ծնունդը, /4-րդը՝ Յիսուսի ընծայումը, /5-րդը՝ Մանուկ Յիսուսը տաճարում օրենքի վարդապետների հետ, /6-րդը՝ Յիսուսի աղօթքը Ձիթենեաց պարտէզում, /7-րդը՝ Յիսուսի խարազանումը, /8-րդը՝ Յիսուսի փշեպսակումը, /9-րդը՝ Խաչի ճանապարհը, /10-րդը՝ Խաչելութիւն, /11-րդը՝ Յիսուսի Յարութիւնը, /12-րդը՝ Համբարձում, /13-րդը՝ Հոգեգալուստ, /14-րդը՝ Աստուածածնի վերափոխումը, /15-րդը՝ Տիրամօր թագադրութիւնը:

* * *

16-րդ սոնատը՝ Պասսակալլան, ըստ որոշ մեկնաբանների, արտացոլում է մշտարթուն պահապան հրեշտակի կերպարը:

«Վարդարանի» աղոթքների նման՝ ըստ բնույթի, սոնատների շարքը Բիբերը բաժանում է երեք խմբի:

Առաջին հնգյակը՝ «Ուրախութեան խորհուրդներ»: /Երկրորդ հնգյակը՝ «Տրտմութեան խորհուրդներ»: /Երրորդ հնգյակը՝ «Փառավորման խորհուրդներ»:

Ըստ էության, Բիբերի այս շարքը ծրագրային երաժշտության ամենավաղ նմուշներից է:

Հարկ է փոքր-ինչ անդրադառնալ ծրագրայնության գաղափարին, որը բավական տարաձայնություններ է առաջացրել: Օրինակ, ըստ Էդուարդ Հանսլիկի, գեղանկարչության օբյեկտը բնությունն է, մարդը, մինչդեռ երաժշտությունը նման «տեսանելի» արտաքին օբյեկտ չունի: Երաժշտության օբյեկտը մարդու ներաշխարհն է: Հնչյունները կարող են ալեկոծվել, սակայն ոչ ոք չի կարող ասել՝ ծո՞վն է ալեկոծվում թե սիրահարված մարդու սիրտը: Այնպիսի գաղափարներ, ինչպիսիք են սերը, առաքինությունը, անմահությունը, մարդն է վերագրում երաժշտությանը:

Ծրագրայնությանը որոշ վերապահումով է մոտենում նաև Բիբերի սոնատների լավագույն կատարողներից մեկը՝ Պավլո Բեզնոսյուկը: Ջութակահարը գրել է. «Եթե ըստ Կլեմենտսի, յուրաքանչյուր սոնատը տառացի պատկերացնենք որպես Վարդարանի հոգևոր խորհրդի պատճենը, ապա դա կարող է հանգեցնել կատարողական փակուղու: Ավելի լավ է դրանք դիտել որպես վերացական աղոթք՝ Վարդարանի հետ մեկտեղ, որպես հոգեպես մաքրվելու միջոց: Իսկ սոնատների տիտղոսաթերթերի վրա տպված փորագրանկարները՝ որպես աղոթքի թեմա» (5.):

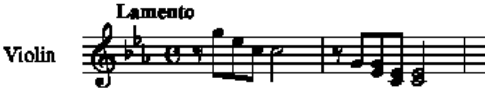
Հետաքրքրական է Յան Սիբելիուսի տեսակետը.«Երաժշտությունը կարող է լիովին դրսևորել իր ազդեցությունը, երբ որևէ բանաստեղծության բովանդակություն ուղղորդում է նրան (6. էջ 27):

Ծրագրայնության ջատագովն է նաև Ալբերտ Շվայցերը: Բախի երաժշտության մեջ նա բացահայտել է տիպական մի շարք դարձվածքներ, խորհրդանիշեր, որոնց միջոցով Բախը արտահայտել է բանաստեղծական տեքստի բովանդակությունը: Ահա այդ դարձվածքները, «պոկվելով» խոսքերից և հայտնվելով գործիքային երկերում, պահպանում են իրենց նախնական բնույթը, իմաստը: Շվայցերը գրել է. «Երգեհոնային գրքույկը» սովորեցնում է մեզ, թե ինչպիսի մոտիվներով է Բախը արտահայտում կերպարներն ու զգացմունքները: Այդ «գրքույկի» 20 խորալները նրա հնչյունային լեզվի բառարանն են, և առհասարակ, Բախի երաժշտությունը հասկանալու բանալին» (1. էջ 359):

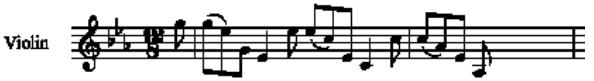
Օրինակ՝ *“Durch Adams Fall”* խորալում Ադամի անկումը Բախը պատկերում է երեք փոքրացրած սեպտիմաների վարընթաց թռիչքով, իսկ Քրիստոսի Հարությունը համանուն խորալում՝ բասի վերընթաց թռիչքներով: Մենք չենք թվարկի Շվայցերի բազմաթիվ օրինակները, ավելացնենք միայն, որ Բախը կիրառել է նաև հնչյունային գրաֆիկա: Բախի «Լավ տեմպերացված կլավիրի» 1-ին հատորի 12-րդ և 24-րդ ֆուգաներում երաժշտագետ Ա.Մայկապարը բացահայտում է նոտաների միջոցով գծագրված խաչեր՝ ինչը խորհրդանշում է Հիսուսի պատարագվելը խաչափայտի վրա:

Ծրագրային սոնատները հորինելիս, Բիբերը ևս կիրառել է որոշ

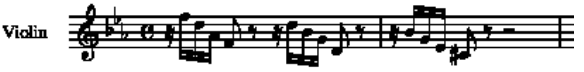
տիպական դարձվածքներ, խորհրդանիշեր: Սակայն, Բախի արվեստում է, որ դրանք հասան կատարելության: Գուցե զուգադիպություն է, բայց Գեթսեմանիի պարտեզում Հիսուսին պատկերելիս երկու կոմպոզիտորն էլ կիրառել են նման արտահայտչամիջոցներ: Աղոթող Հիսուսի ծնրադրելը երկու դեպքում էլ արտահայտված է վարընթաց շարժումով: Ահա Բիբերի 6-րդ սոնատի լայտմոտիվը.



Ահա և սոնատի Ադաջոն.

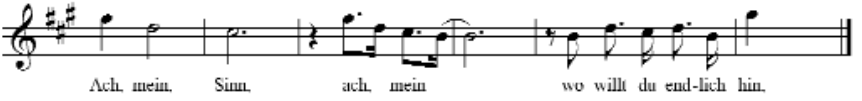


Հետևյալ օրինակը՝ Բախի «Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի» պասիոնից՝ Գեթսեմանիի տեսարանից է՝ «Փրկիչը խոնարհվում է իր հոր առջև» արիոզոն.



Ուշագրավ են Բիբերի *Lamento*-ի և Բախի արիոզոյի պաուզաները:

Ի դեպ, նկատի ունենալով Բիբերի «Գեթսեմանի» Սոնատը, Ջ.Կլեմենտսը գրել է. որ կրկնվող վարընթաց թռիչքները Ադաջոյում հաճախ նմանեցնում են գետնին կաթացող Հիսուսի արնախառն քրտինքի կաթիլներին, ինչպես դա գրված է Աստվածաշնչում և պատկերված Բիբերի ժամանակակիցների արվեստում: Բախի երկերում շատ է կիրառվում կետադրված ռիթմը: Ըստ Շվայցերի, դրա «Տիպական բանաձևը գտնում ենք Պետրոսի զղջման արիայում (*"Ach mein Sinn"*) «Յոհաննես պասիոնից» (1. էջ 389):



Նույն ռիթմով են արտաբերվում 60-րդ կանտատի «Ինձ վախեցնում է վերջին հոգոցը» խոսքերը, խաչի տակ կքված Սիմոն Կյուրենացիի ծանր քայլերը և այլն: Հիշյալ բուկլետում ևս նշվում է, որ Բիբերի 9-րդ սոնատի (խաչի ճանապարհը) վերջում կետադրված ռիթմը նման է 10-րդի սկզբին, որը ազդարարում է Գողգոթա հասնելը: Ինչպես տեսնում ենք, զուգահեռները շատ են և դրանց բացահայտումը, գիտակցումը բովանդակալից և հավաստի են դարձնում թե՛ տվյալ գործի կատարումը, թե՛ ունկնդրի ընկալումը:

Հիսուսի և Մարիամի կյանքի մասին Ավետարանում գրվածը երաժշտության լեզվով նորովի արտահայտելու նպատակով Բիբերը պետք է ընդլայներ ջութակի հնարավորությունները, բացահայտեր նոր արտահայտչամիջոցներ: Եվ նա կիրառեց, այսպես կոչված, սկորդատուրա:

Երաժշտական հանրագիտարանից տեղեկանում ենք, որ ջութակով սկորդատուրա առաջին անգամ կիրառել է իտալացի կոմպոզիտոր Բիաջո Մարինին՝ իր ջութակի սոնատներից մեկում (1626թ.): Մարինիին հաջորդեց Բիբերը (5. էջ 55): Բառացի այն նշանակում է լարից գցել: Այս հնարի միջոցով փոխվում է լարային նվագարանների լարվածքը, ինչը հնարավորություն է տալիս վերարտադրել զույգ հնչյուններ և ակկորդներ, որոնք անհնար է ստանալ սովորական լարվածքի դեպքում: Սկորդատուրա կիրառել են Պագանինին, Շպորը, Իզային, Բարտոկը, Քսենակիսը, շվեյցարացի ժամանակակից կոմպոզիտոր Պաուլ Գիգերը: Իսկ Ալֆրեդ Շնիտկեի *“Moz-Art”* պիեսում 2-րդ ջութակի *սոլ* լարը կատարման ընթացքում իջեցնում են մինչև *ռե բեմոլ* և հասնելով *մի բեմոլ* *“Trillo”* են նվագում...

Բիբերի շարքում, բացի 1-ին և վերջին սոնատներից (Պասսակալլայից), ամեն տեղ կիրառվում է սկորդատուրա:

2-րդ սոնատում *սոլ* և *ռե* լարերը բարձրացվում են մեկ տոն: 3-րդում *մի*-ն իջնում է *ռե*, *լա*-ն բարձրանում է *սի*, իսկ *ռե*-ն՝ *ռե դիեզ*: Ամենամեծ տեղաշարժը թիվ 8 սոնատում է՝ *մի* լարը իջնում է մեկ տոն՝ *ռե*, լան կես տոն բարձրանում է *սի բեմոլ*, *ռե*-ն դառնում է *ֆա*, իսկ *սոլ*-ը՝ կվինտա վեր՝ *ռե*:

11-րդ սոնատի մասին Պավլո Բեզնոսյուկը գրել է. «Ամենացնցող

օրինակը 11-րդ Սոնատն է, որն ունի աննախադեպ սկորդատուրա: Ջուբակի վերին երկու լարերը Բիբերը լարում է 1 տոն ցած (գործիքի լարվածքը դառնում է *Սոլ* մաժոր), այնուհետև, միջին երկու լարերը տեղերով փոխվում են, ինչի հետևանքով լարակալի հետևում խաչ է ստացվում: Այս փոփոխությունը հեշտացնում է «Այսօր Քրիստոս հարյավ» հիմնի կատարումը օկտավաներով, բայց ավելի էական է լարերի խաչակերպ դասավորությունը: Այդ խաչով Բիբերը հիշեցնում է մեզ Քրիստոսի Հարությունը, հաղթանակը՝ մահի հանդեպ, հավիտենական կյանքի խոստումը: Հորդորելով մեզ վերցնել խաչը (տվյալ դեպքում ջուբակը) և հաղթահարել բազում ֆիգուրացիաներ, ելևէջներ, թռիչքներ՝ երկու միջին լարերի վրայով:

Բախից առաջ կերտած Պասսակալլայում՝ մենանվագ ջուբակի այդ մեծագույն կոթողում, Բիբերը, ասես, վերադառնում է նախասկզբին: Ջուբակը դեգերելով, «տառապելով», 14 տարբեր լարվածքների բովում, «անցնելով» Քրիստոսի կյանքի միջով, վերադառնում, հանգրվանում է իր սկզբնական լարվածքում:

Սոնատների շարքն ավարտվում է: Վարդարանը հասնում է իր լրումին (3.):

Բիբերի արվեստը մեծ դեր խաղաց երաժշտության զարգացման գործում: Բավական է նշել, որ նրա «Վարդարանի» «Պասսակալլան» Բախի անմահ «Չակոնայի» նախատիպն է:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Швейцер А., Иоганн Себастьян Бах, М., 1964.
2. «Վարդարան» հայ. թարգմանություն:
3. Холл Дж., Словарь сюжетов и символов в искусстве., М., 1999.
4.//Էջմիածին, Ը, 1973թ:
5.Biber, The Rosary Sonatas, Pavlo Beznosiuk, compact disk AV0038-1, Բուկլետ:
6. Ступель А., Сибелиус, Л., 1989.
7. Музыкальная энциклопедия, М., 1981, T.S.

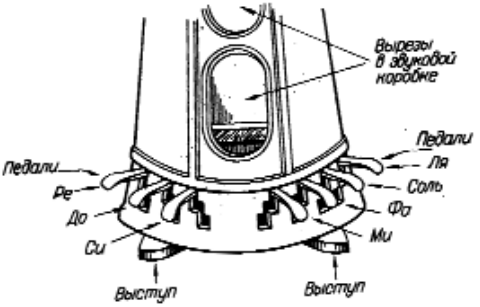
АРУТЮНЯН ГАЯНЕ МНАЦАКАНОВНА
арфистка,
доцент ЕГК им.Комитаса

ПЕДАЛИЗАЦИЯ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ АРФЫ

Арфа - известный с глубокой древности музыкальный инструмент - была широко распространена в Египте, Греции, Ассиро-Вавилонии и в Армении. Современная арфа отличается от древней: она имеет педали, которые делают возможной перестройку каждого звука. Педальный механизм впервые был введен баварским инструментальным мастером Я.Хохбрукером в 1720 году. Это прогрессивное нововведение превратило звукоряд арфы из диатонического в хроматический, значительно расширив диапазон, что позволило включить ее в семью концертных инструментов. Для арфы была создана обширная литература, появился ряд блестящих виртуозов-исполнителей. И арфа с двойным движением педалей осталась по сути неизменной до наших дней. В настоящее время распространены арфы, выпускаемые четырьмя наиболее известными фабриками: французской - *Sebastien Erard,* английской - *Morley,* американской - *Lyon* & *Healy* и русской фабрикой им.А.В.Луначарского. Механизм всех этих арф примерно одинаков. Благодаря педальному механизму арфа широко применяется для сольной игры, а также в оркестре и в ансамбле (1.С.4-6).

На арфе семь педалей соответственно семи ступеням гаммы. Каждая педаль приводит в движение находящийся в верхней плоской части арфы металлический диск с двумя штырьками, который посредством зажима укорачивает соответствующие струны. Зажим происходит при помощи рычагов, проходящих в середине

колонны в виде стальных прутьев. Педали расположены следующим образом, считая от вырезов, находящихся в середине звуковой коробки: справа (для правой ноги) четыре педали — *"e"*, *"f"*, *"g"*, *"a"*, слева (для левой ноги) три педали —*"h"*,*"c"*,*"d"*.



При строе *Ces-dur* все педали находятся в верхнем ряду. При нажиме всех педалей на первую зарубку арфа перестраивается из строя *Ces-dur* в строй *C-dur*. Нажим всех педалей на следующую, вторую зарубку даст строй *Cis-dur*. Для перестройки арфы в различные тональности следует поставить все педали на первую зарубку *(C-dur)* и отсюда, следуя порядку квинтового круга, нажимать те или иные педали.

Для образования диезных тональностей педали переводятся из первой зарубки (средний ряд) в нижнюю. Например: для гаммы *G-dur* все педали остаются на первой зарубке, кроме педали *"f"*, которая опускается до второй зарубки и настраивает эту струну на *"fis"*. Таким образом, получается гамма *G-dur*. В гамме *D-dur* прибавляется новый ключевой знак *"cis"* нажимом и переводом педали *"c"* на вторую зарубку, отчего струна *"c"* настраивается как *"cis"*. При бемольных тональностях, следуя порядку увеличения знаков, педали переводятся из среднего ряда (ряд первых зарубок) в верхний (основное положение педалей). Например, при гамме *F-dur* все педали остаются на месте — на первой зарубке, кроме педали *"h"*, которая переводится в верхний ряд, настраивая струну на звук *"b"* и т.д.

Одним словом, прибавляя знаки по квинтовому кругу вниз или вверх, можно последовательно перенастраивать арфу во всех диезных и бемольных тональностях. На арфе строй устанавливается педалями и каждая гамма не требует особой аппли-

катуры (как это, например, необходимо для клавишных инструментов).

Исполнение хроматических пассажей, а также быстрых модуляций в тональности далекого родства, чрезвычайно затруднительно вследствие того, что в таких случаях необходимо приводить в действие большое количество педалей. При быстром переходе из строя в строй или при исполнении произведений с большим количеством случайных знаков следует приводить в действие нужные для перестройки педали не в последний момент, а по возможности заранее, как только нуждающаяся в перестройке струна освобождается. Тогда в момент перехода придется нажимать значительно меньшее количество педалей, что облегчит переход.

Нередко оркестровые произведения, где необходимы сложные перестройки, требуют участия в оркестре двух арф с распределением между ними трудных моментов, требующих быстрых педальных изменений (2.С.5-8). Особенно нужно отметить “Оду радости” А.И.Хачатуряна, где 12 арф играют 2 партии.

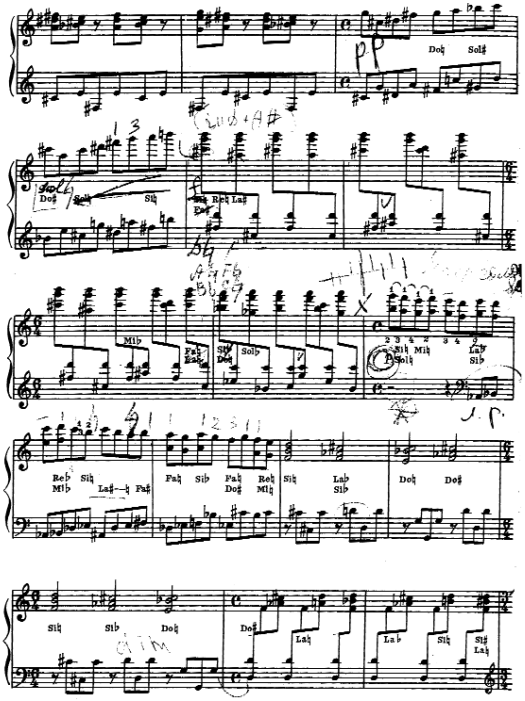
Арфист должен обучаться навыкам владения педальной техники с первого же года обучения. Разумеется, она приобретается не сразу. Сначала осваиваются основные приемы. Носок ступни ставится на нужную педаль, и в это время стопа делает полукруглое движение внутрь (справа налево правой ногой и слева направо — левой) плавно нажимая на педаль. Нога при этом совершенно неподвижна, каблуки легко касаются пола. При снятии педалей и перехода с диеза на бекар или с бекара на бемоль движение стопы соответственно меняется на противоположное.

Педализация особенно сложна в сочинениях современных композиторов. Исполняя их надо помнить, что небрежная педализация создает посторонние шумы, особенно во время радиопередач и студийных записей.

Педальная техника неотделима от техники пальцев. Необходим самоконтроль над синхронным действием рук и ног испол-

нителя. Если педаль нажать на мгновение раньше или позже момента извлечения звука, то получится либо треск, либо дающее ненужные призвуки не предусмотренное автором педальное глиссандо. В современной же музыке, насыщенной гармоническими сложностями, подобная педализация почти неприменима. Примером может служить третья часть Сонаты П.Хиндемита, Соната Ж.Тайфер, Токката А.И.Хачатуряна.

Удобный вариант педализации Токкаты А.И.Хачатуряна предложенный известной арфисткой К.К.Сараджевой



Искусство педализации — один из главных компонентов технического мастерства арфиста.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Дулова В.Г., Искусство игры на арфе., М.:Советский композитор., 1975.
2. Рубин М., Школа начального обучения игре на арфе., М.:Музыка., 1984.
3. Парфенов Н., Школа игры на арфе., М.:Музыка., 1972.

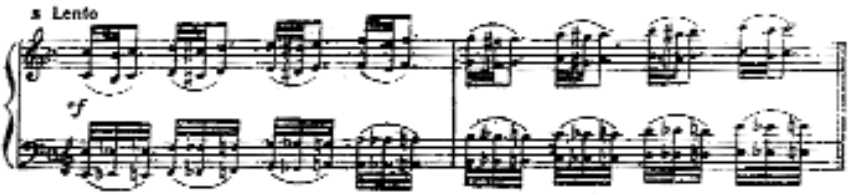
АРУТЮНЯН ГАЯНЕ МНАЦАКАНОВНА
арфистка,
доцент ЕГК им.Комитаса

НОВЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ НА АРФЕ

В современной исполнительской технике игры на арфе появилось много новых приемов. Это объясняется стремлением композиторов и исполнителей расширить звуковую палитру арфы, обогатить ее звучание колористическими эффектами. В настоящее время таких эффектов насчитывается около ста. Разумеется, не все они полноценны, но многие из них уже прочно вошли в исполнительскую практику арфистов.

Игра у деки, флажолеты, *bisbiglando* (один из видов тремоло), по предположению Х.И.Цингеля, были известны еще в далекие времена, что подтверждается изображениями древних арфистов, положение рук которых на струнах свидетельствует об использовании ими того или иного приема игры.

Первые же пропагандисты эраровской арфы Н.Ш.Бокса и Э.Пэриш-Алварс стали применять в игре новые звуковые эффекты. Так уже Н.Ш.Бокса в своей “Школе игры на арфе”, изданной свыше 150 лет назад, дает специальные упражнения для хроматических ходов в октаву при помощи педалей:



В некоторых произведениях Э.Пэриш-Алварса встречаются хроматические гаммы. Например, в Серенаде *op.* 83:

Автор дает пояснение, что этот пассаж нужно играть на струне “ля” с помощью ключа для настройки. Этот и предыдущий прием не нашли в дальнейшем распространения. И только после того как К.Сальседо извлек их из забвения, современные композиторы стали довольно часто ими пользоваться.

В практике русских исполнителей также появились новые колористические эффекты, например “эффект гонга или тамтама”*, “дойра”, игра ногтем по внешнему корпусу арфы и другие. Они вызваны стремлением выявить специфику произведения и наиболее ярко раскрыть замысел автора. Так, в Танце из балета “Сон Флорины” М.Равеля имитируется звучание тамтама, а в пьесе “Восточный танец” А.И.Хачатуряна — звучание восточного инструмента дойры (по совету автора пьесы этот прием так и назван “дойра”).

До составления В.Г.Дуловой перечня условных обозначений с пояснениями в советской литературе для арфы не существовало подобной специальной таблицы, потребность в которой давно ощущалась учащимися, педагогами и исполнителями. Большинство новых обозначений принадлежит К.Сальседо, систематизировавшему их в своих методических сочинениях, после чего некоторые из них стали широко применяться в современной тех-

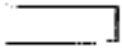
* Существующий в литературе для арфы “эффект тамтама” отличается от введенного В.Г.Дуловой.

нике игры на арфе.

Ниже приводим наиболее полный список новых исполнительских приемов игры на арфе, основанный на составленном В.Г.Дуловой перечне условных обозначений с пояснениями (Дулова В.Г., Искусство игры на арфе., М.:Советский композитор., 1975). Музыкальные примеры, которые приводятся в качестве иллюстраций этих условных обозначений, заимствованы, за небольшим исключением, у К.Сальседо.

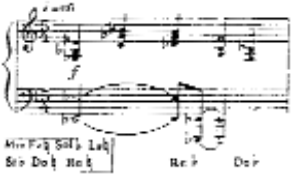
Обозначения педалей и некоторых приемов игры

Mi♭ Fa♮ - указание педали*.



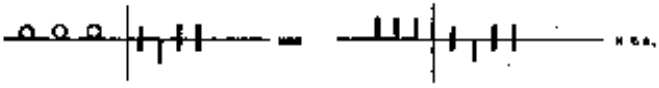
- знак в начале пьесы или пассажа, указывающий на расположение педалей.

Пример:



В современной литературе для арфы встречается и другое обозначение расположения педалей - палочками или кружочками, помещенными над чертой (♭), под чертой (♯) или перечеркивающими черту (♮).

Пример (обозначение педалей в Токкате А.И.Хачатуряна):



- более короткая фермата.

- короткая остановка между двумя фразами (как вздох)

* Здесь и далее в примерах приняты слоговые названия звуков.

- одновременно поставить пальцы на группу нот, обозначенную скобой.

- арпеджировать аккорд снизу.

- арпеджировать аккорд сверху.

Различные приемы глушения арфы и струн

или - заглушить арфу (два изображения).

- игра приемом “этуффе” (etoufé).

- заглушить вибрацию металлических струн.

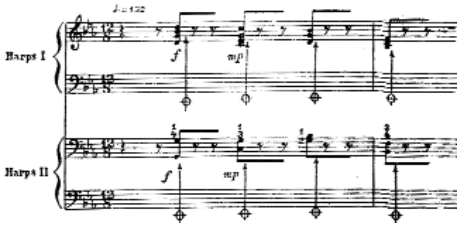
- заглушить нижний регистр (ладонью левой руки).

или - заглушить полностью нижний регистр двумя движениями левой руки: вверх или вниз.

- полное глушение: ладони обеих рук накладываются на жильные струны от пятой октавы до второй; оставив правую руку на месте, левой рукой быстро заглушить металлические струны. Оба движения должны быть почти одновременными и бесшумными.

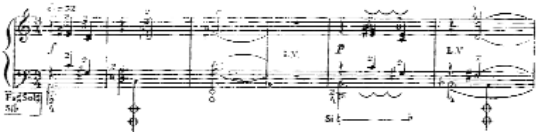
- заглушить аккорд: исполняется одной рукой и почти мгновенно глушится другой.

Пример:



- заглушить все струны, начиная с той, которая указана мелкой нотой, до самой нижней струны, одной рукой (одним - двумя движениями) или двумя руками.

Пример:

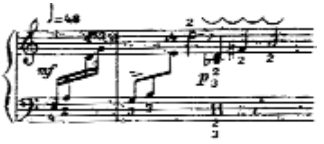


L.V. — *laisser vibrer* - оставить вибрацию струн, не тушить.

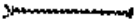
Различные позиционные положения пальцев и рук, применяемые для достижения определенных эффектов

- играть очень близко к деке (“гитарный эффект”).

Пример:



- постепенный переход из нижней части струны к середине и наоборот.

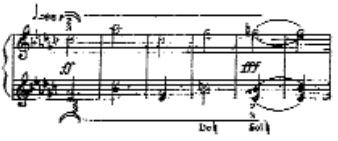
 - наиболее часто встречающееся обозначение игры у деки (иногда она также обозначается буквами — p.d.l.t. — *près de la table).*

- игра на струне ниже обычной позиции.

M - игра на середине струны.

- игра в верхней части струны.

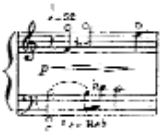
- игра ногтем у деки.



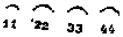
- “эффект плектра”: играть ногтями, очень близко к деке.

Флажолеты. Слигованные ноты и скольжение

- обозначение флажолета.

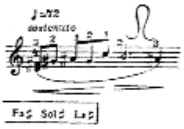


- октавные флажолеты в центре струны.



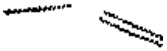
- скольжение пальцем со струны на струну.

- мягко скользить вдоль струны от центра кверху или наоборот. Это скольжение относится к ноте, которая написана после знака.



- скольжение на *la* ♯ следует немедленно после того, как сыграно *si*. Не должно быть разрыва двух звуков в одной фразе.

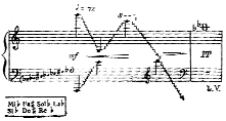
Глиссандо. Обозначение глиссандо и его окончания



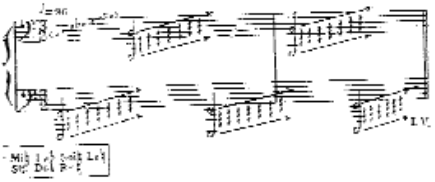
- точка в конце знака указывает определенную ноту, на которой оканчивается глиссандо.

- стрелка показывает, что глиссандо кончается гармоническим звучанием.

Различные приемы глиссандо

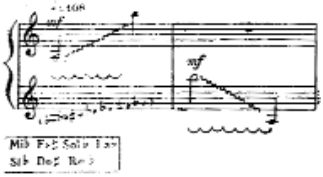


— “звуковой поток (глиссандо) Эола”: скольжение по центру струн с заранее поставленными педалями, вверх вторым или третьим пальцами, вниз — первым, открытой рукой, очень свободно.

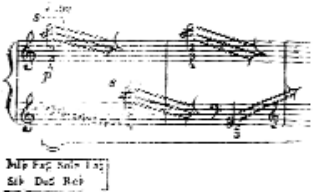


— октавные глиссандо (“Эолов шелест”): руки, нажимая на струны, медленно движутся, пересекая их; пальцы вместе, в горизонтальном положении;

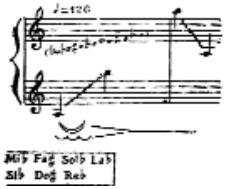
ноты указывают приблизительное начало скольжения.



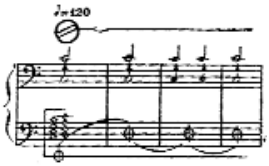
— эффект глиссандо у деки (ассоциируется со звучанием гобоя): исполняется так же, как “глиссандо Эола”, лучше всего звучит на *piano* в медленном темпе.



— “эффект падающих ногтей”: скольжение по центру струны ногтями (ладонь при скольжении вниз повернута к себе, а при движении вверх — вывернута от себя); этот эффект также лучше всего звучит на *piano* в медленном темпе.

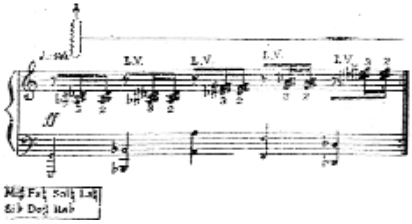


— “ксилофонное глиссандо”: в принципе этот эффект совпадает с эффектом “падающих ногтей”, но исполняется очень близко к деке (вверх — первым пальцем, вниз — третьим).

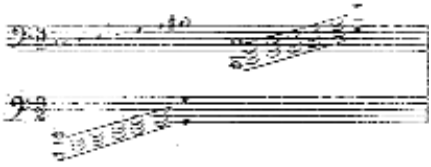


— “эффект тамбурина (барабана)”: положить левую ладонь с вытянутыми пальцами на верхнюю часть струн, указанных ромбиками, а правой рукой играть по тем же струнам вверх, как в эффекте сильного глиссандо.

— “промахнуть” слева направо подушечками пальцев левой руки; при длительном беспрерывном движении также возникает тремоло (данный эффект использован в партии арфы в балете Р.К.Щедрина “Анна Каренина”).

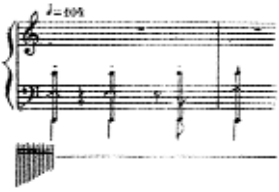


— “восходящие аккорды Эола”: скользить пальцем вверх, как можно быстрее, по указанной группе струн; ноты каждого аккорда должны быть сыграны почти одновременно; руку держать в безукоризненно правильном положении; после того, как сыгран аккорд, палец немедленно идет в ладонь и остается там, пока другой палец не сыграет второго аккорда; для каждого аккорда выписываются пальцы. В данном примере сочетание “аккордов Эола” (восходящих) и обычных аккордов (октавы), ярче выявляет особенность звучания “аккордов Эола”.



— “эффект прибоя” (накатывающийся): руки открыты в горизонтальном положении, все пальцы слегка согнуты - медленно скользить всеми пальцами, включая пятый, не меняя позиции (не путать этот эффект с “эоловым шелестом”).

— “эффект грома”: сильное скольжение вторым пальцем левой руки от начальной ноты к конечной (металлические струны) в направлении, указанном стрелкой, так, чтобы струны бились одна о другую и продолжали звучать.



— “свистящие звуки”: быстро скользить открытой левой рукой (пальцы вытянуты горизонтально по отношению к струнам) по всей длине металлических струн в направлении, указанном стрелкой, без вибрации; необходимо совершить как можно больше движений в одном направлении

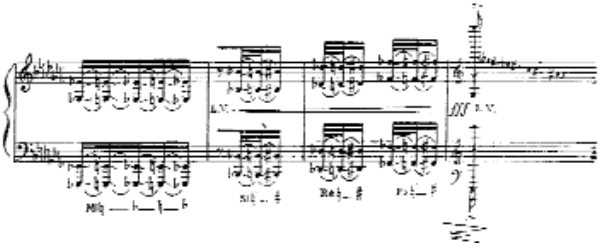
одним и тем же движением руки. Мы предлагаем несколько иной прием исполнения этого же эффекта, при котором достигается более яркое звучание: ногтями первого и второго пальцев аккуратно захватывается металлическая струна (между пальцами должно образоваться замкнутое кольцо) и совершается быстрое скольжение по ней снизу вверх.

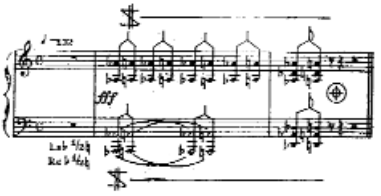
Педальное глиссандо и педальные эффекты

♭– ♮ – ♯ — педальное глиссандо.

— первая октава исполняется пальцами, модуляция - педалью, без участия пальцев.

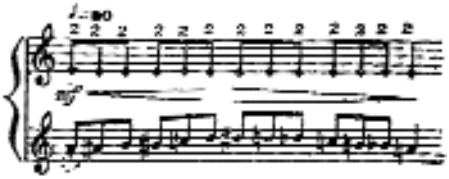
Пример, иллюстрирующий возможность исполнения быстрых хроматических пассажей при помощи педального глиссандо:

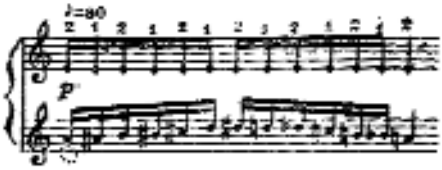




— “металлические звуки”: исполняются при оставлении педали между двумя зарубками.

Глиссандо с помощью ключа для настройки и другие эффекты с ключом. Ударные эффекты





— левой рукой поставить середину металлической части ключа на верхнюю часть струны, указанную нотой из точек. Одновременно со скольжением ключа вдоль струны второй палец правой руки отыгрывает хроматический пассаж, записанный обычными нотами (на 2-й строке).

— обозначение Пэриш-Алварса исполнения хроматической гаммы, с помощью ключа, глиссандирующего по струнам.

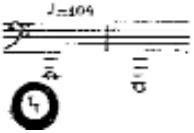
— глиссандо на струне ключом в направлении, указанном стрелкой.

— тот же эффект, но в конце глиссандо струна отыгрывается ключом (получается оригинальное звучание ноты).

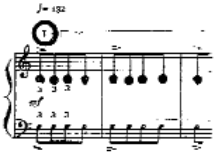
— “эффект наковальни”: ударять металлическим стержнем ключа по самой звучной части металлической облицовки вербеля с правой стороны арфы.

Con Sordina — с сурдиной; сурдина у арфы — узкая полоса бумаги шириной 2 см., которая вставляется в верхней части струн, благодаря чему достигается звучание, сходное с клавесином.

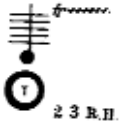
Senza Sordina — без сурдины (снять сурдину).



— “эффект тамтама”: щелкнуть или ударить струну маленькой палкой из слоновой кости, лучше всего звучит в диапазоне между *la*♯ 6-й октавы и *do* 7-й.

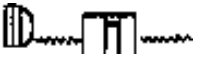


— “ударные звуки”: правая рука ударяет “подушечкой” третьего пальца по самой звучной части деки; левая играет на указанной струне; эти две звучности должны, по возможности, растворяться одна в другой.



— эффект тремоло: стучать по деке поочередно вторым и третьим пальцами правой руки.

— выстукивать ритмический рисунок ногтями по внешней стороне корпуса.



— прием “дойра”, имитирующий звучание восточного инструмента дойры: поочередно вторым и третьим плоскими пальцами выстукивать ритм на наиболее резонирующем отрезке деки в пределах второй октавы.

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտը, տավղահարուհի Գ.Մ.Հարությունյանի «Տավղի կատարողական նոր հնարներ» հոդվածում արծածվում են դիպուկ օրինակներով հաստատվում և արտացոլվում նշված հնարների կատարումները և դրանց օգտավետությունը: Հմուտ տավղահարուհին իր փորձառության հիման վրա կարողացել է մասնագիտորեն ի մի բերել տավղի կատարողական այդ հնարների բարշրակարգ կատարման ձևերն ու միջոցները:

Summary

YSC docent, arpa player Gayane Mnatsakan Harutsunyan writes another article "New performing acceptance of playing the arpa". The professional arpa player succeeded in gather professionally the arpa's performing highest means and their usefulness.

ՓՈՂԱՅԻՆ ԵՎ ՀԱՐՎԱԾԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ ՀՐԱՉ ՇՄԱՎՈՆԻ
ֆագոտահար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ ՌՈՒՍ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Ռուսական դասական երաժշտության հիմնադիր Մ.Հ.Գլինկայի (1804-1857թ.) (1. էջ 11-17) ստեղծագործություններում մեծ տեղ են գրավում փողային գործիքները: «Ռուսլան և Լյուդմիլա» օպերայում հեղինակը նվագախմբում Ռուսլանի կերպարը բնութագրել է կլառնետի, Լյուդմիլային՝ ջութակի և ֆլեյտայի, Ռատմիրին՝ անգլիական եղջրափողի, իսկ Գորիսլավային՝ ֆագոտի նվագաբաժիններով: Կոմպոզիտորը փողային գործիքներն օգտագործել է նաև իր միակ սիմֆոնիայում, «Վալս-ֆանտազիա» ու «Կամարինյան» սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում:

Կամերային անսամբլներից հայտնի են՝ 2 ջութակի, թավջութակի, կոնտրաբասի, հոբոյի, ֆագոտի և գալարափողի Սեպտետը և դաշնամուրի, տավղի, ալտի, թավջութակի, կլառնետի և ֆագոտի Սերենադը: Նրա կամերային երկերից լավագույնը դաշնամուրի, կլառնետի և ֆագոտի «Պաթետիկ տրիոն»՝ բաղկացած է չորս մասից: Օգտագործել է հիշյալ գործիքների արտահայտչական և տեխնիկական հնարավորությունները, իսկ կատարման բարդությունը հատուկ է բոլոր գործիքներին: Օգտագործել է կլառնետի և ֆագոտի ամբողջ ձայնածավալը: Նա երիտասարդ տարիքում նույնիսկ ֆլեյտա է նվագել, երբեմն հանդես եկել որպես ֆլեյտահար:

Ա.Ա.Ալյաբևը (1787-1851թ.) (2. էջ 129-131) հատկապես կամերային ստեղծագործություններում օգտագործել է փողային գործիքներ: Գրել է ֆլեյտայի, հոբոյի, կլառնետի, ֆագոտի և գալարափողի Կվինտետ, 4 ֆլեյտայի Կվարտետ և 2 շեփորի Պիեսներ:

Պ.Ի.Չայկովսկին (1840-1893թ.) իր ստեղծագործություններում շատ է օգտագործել փողային գործիքներ: Նրա նվագախմբային եր-

կերում օգտագործված փողային գործիքները բոլորն էլ մենակատարային նվագաբաժիններ ունեն և նվագախմբում իրենց պատասխանատու դերն են կատարում: Կոմպոզիտորն հիմնովին ուսումնասիրել է փողային գործիքների ապլիկատուրան և արտահայտչամիջոցները: Պ.Ի.Չայկովսկին Ս.Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում ուսանել է 2 տարի, պրոֆեսոր՝ Չիարդիի ղեկավարած ֆլեյտայի դասարանում: Կլինի նրա տուն-թանգարանում պահպանվել է Չայկովսկու ֆլեյտայի Կոնցերտի երկու թեմաների գրառումները, որոնք անավարտ են մնացել: Նվագախմբային երկերում փողային գործիքները մեծ մասամբ մենակատարումների նվագաբաժիններ ունեն, ցուցադրելով գործիքի տեմբրը, տեխնիկական հնարավորությունները, ձայնածավալը:

Ն.Ա.Ռիմսկի-Կորսակովի (1844-1908թ.) սիմֆոնիկ նվագախմբի գործիքավորումը 19-րդ դարի ռուսական երաժշտության ձեռքբերումն է: Փողային գործիքները կոմպոզիտորի պարտիտուրաներում ծայրահեղ անհատական են, այսինքն ամեն մի գործիք ունի այն յուրահատուկ հնչողությունը, դինամիկան, տեխնիկական հնարավորությունները, որոնք հատուկ են հենց այդ գործիքին: Օրինակ՝ «Իսպանական կապրիչչո»-ի կլառնետի կամ ֆագոտի գեղեցիկ մենավագն ու կադենցիաները: «Շեհերազադա» սիմֆոնիկ սյուիտում կոմպոզիտորը փայլուն ձևով է օգտագործել փողային գործիքների տեմբրային գունեղությունը՝ ստեղծելով արևելյան կոլորիտ: Հայտնի է, որ կոմպոզիտորն ունեցել է իր անձնական ֆլեյտան, կլառնետն ու տրոմբոնը և ընկերների հետ ուսումնասիրել է ոչ միայն այս գործիքների, այլև փողային բոլոր գործիքների ապլիկատուրան նվագելու հնարները և օգտագործել իր պարտիտուրաներում:

Գրել է տրոմբոնի Կոնցերտ, հոբոյի վարիացիաներ, կլառնետի և փողային նվագախմբի Կոնցերտ, դաշնամուրի, ֆլեյտայի, կլառնետի, ֆագոտի Կվինտետ:

Բացի հիշյալ կոմպոզիտորներից, փողային գործիքները զանազան ձևերով օգտագործել են նաև ռուս մյուս կոմպոզիտորներն իրենց օպերաներում, բալետներում և նվագախմբային ստեղծագործություններում:

Ա.Գ.Ռուբինշտեյնը (1829-1894թ.) գրել է փողային գործիքների դաշնամուրային Կվինտետ: Ս.Ի.Տանեևը (1856-1915թ.) գրել է կլառնետի և լարային նվագախմբի Կանցոնա, Ա.Ս.Արենսկին (1861-1906) (2. էջ 199) շեփորի և դաշնամուրի «Կոնցերտային վալս»-ը, Ա.Ն.Սկրյաբինը (1872-1915) «Էքստազի պոեմը» մենանվագ շեփորի և նվագախմբի համար: Այն Ռուսաստանում առաջին անգամ հնչել է 1909թ., Ս.Պետերբուրգի արքայական նվագախմբի կատարմամբ (դիրիժոր Հուգո Վարլիխ, 3. էջ121):

Ա.Կ.Գլազունովը (1865-1936թ.) գրել է շեփորի և դաշնամուրի «Թերթիկ ալբոմից» պիեսը երկու շեփորի, գալարափողի և տրոմբոնի Andante-ն: Հատկանշական են նաև կլառնետի, սաքսոֆոնի և նվագախմբի Կոնցերտները:

Փողային գործիքներ կատարող երաժիշտներ դաստիարակելու գործում մեծ դեր խաղացին 1862թ-ին՝ Պետերբուրգում և 1866թ-ին՝ Մոսկվայում բացված կոնսերվատորիաները: Այս ուսումնական հաստատություններում առաջին դասախոսները, հրավիրված օտարերկրացի կատարող-երաժիշտներ էին, որոնց մեծ մասը՝ Գերմանիայից և Չեխիայից:

Ս.Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի առաջին պրոֆեսորներն էին Կայսերական թատրոնի մենակատարներ Ց.Ի.Չիարդին՝ ֆլեյտայի դասարան, Վ.Ա.Շուբերտը և Վ.Լեդեն՝ հոբոյի դասարան, Կավալլինին, Վ.Ա.Նիդմանը և Վ.Ֆ.Բրեկքերը՝ կլառնետի դասարան, Վ.Վ.Վուրմը՝ շեփորի դասարան, Ֆ.Հ.Տյուռները՝ տրոմբոնի դասարան և այլն: Մոսկվայի կոնսերվատորիայի առաջին պրոֆեսորներն էին Մեծ թատրոնի մենակատարներ Բյուֆտերը՝ ֆլեյտայի դասարան, Մեդերը՝ հոբոյի դասարան, Գութը՝ կլառնետի դասարան, Բարթհուդը՝ գալարափողի դասարան, Ֆ.Բ.Ռիխտերը՝ շեփորի դասարան, ավելի ուշ Ի.Էզերը՝ ֆագոտի դասարան և Խ.Ի.Բորկը՝ տրոմբոնի դասարան:

Հիշյալ ուսումնական հաստատություններում սովորող ուսանողներն ուսմանը զուգահեռ աշխատել են նորաստեղծ փոքր նվագախմբերում, իսկ 1920-ական թվականներին մեծ իրադարձություն համարվեց «Պերսիմֆանս» (սիմֆոնիկ նվագախումբ առանց դիրի-

ժորի) կազմավորումը, որը ցույց տվեց, որ փողային գործիքներ նվագող երաժիշտները պետք է լինեն բարձր կրթություն ունեցող մասնագետներ: 1927թ-ին այս նվագախմբին շնորհվել է «Վաստակավոր կոլեկտիվ» կոչումը: 1920-1930-ական թվականները ըստ ժամանակի գաղափարախոսության, հայտնի են Ռուսաստանում որպես սոցիալիստական վերակառուցման տարիներ: Առաջ է քաշվել «Արվեստը ժողովրդին» կարգախոսը: Մոսկվայում, Լենինգրադում և այլ քաղաքներում կազմակերպվել են նոր նվագախմբեր: 1928թ-ին կազմավորվել է Մոսկվայի ֆիլհարմոնիայի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը, 1930թ-ին՝ Համամիութենական ռադիոյի սիմֆոնիկ նվագախումբը, իսկ 1936թ-ին՝ Պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը:

Այս ժամանակաշրջանում գրվել են փողային գործիքների համար մի շարք ձեռնարկներ: Առաջին մեծ աշխատությունը, որն ընդգրկում էր դասավանդման հետ կապված հմտության հարցեր՝ Ս.Վ.Ռոզանովի «Փողային գործիքների կատարողական և դասավանդման մեթոդիկայի հիմունքները» աշխատությունն է, տպագրված 1935-ին: Այդ թվականին տպագրվել են նաև տարբեր փողային գործիքների համար առաջին ձեռնարկները: Օրինակ Վ.Ն.Ցիբինի (ֆլեյտա), Նազարովի, Ն.Ն.Սոլոդուևի (հոբոյ), Ս.Վ.Ռոզանովի (կլառնետ), Գ.Ա.Օրվիդի (շեփոր), Վ.Մ.Բլաժևիչի (տրոմբոն) բազմաթիվ փոխադրումներ փողային գործիքների համար: Հատկապես մեծ աշխատանք է կատարել Ա.Ֆ.Գեդիկեն (1877-1957թ.). նրա «Գրադարան փողային գործիքների համար» աշխատությունը ծանոթացնում է առաջատար երաժիշտների կատարած դասական երաժշտության նմուշների լավագույն փոխադրումներին:

Սերգեյ Ռոզանովը (1870-1937թ.) Մոսկվայի կոնսերվատորիայի նվագախմբային ֆակուլտետի առաջին դեկանն է՝ կլառնետի ձեռնարկի առաջին հեղինակը (4. էջ 92,173):

Վ.Ն.Ցիբինը (1877-1949թ.), Ռուսաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ, եղել է վիրտուոզ ֆլեյտահար, կոմպոզիտոր, դիրիժոր (Մարիինյան թատրոնում) և մանկավարժ: Փողային գործիքների համար գրել է ֆլեյտայի 3 կոնցերտ, կլառնետի, հոբոյի կոնցերտ-

ներ, ֆլեյտայի 10 Կոնցերտային էտյուդ (4. էջ 117,184):

Միխայիլ Ինոկենտիի Տաբակովը (1877-1956թ.) եղել է հայտնի շեփորահար և մանկավարժ, շեփորի ձեռնարկի հեղինակ, Ռուսաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ: (4. էջ104)

Ֆերդինանդ Էկկերտը՝ (1865-1941թ.) եղել է գալարափողահար, կոմպոզիտոր, դիրիժոր և մանկավարժ: Գրել է 3 օպերա, 2 բալետ, 8 օպերետ, 200 վոկալ և գործիքային ստեղծագործություն, 2 օկտետ իսկ ժամանակին հայտնի էր նրա գալարափողի 3 Կոնցերտը (4. էջ127,187):

Իվան Կոստլանը՝ (1877-1963թ.) ֆագոտահար, կոմպոզիտոր, դասախոս: Ֆագոտի ռուսական դպրոցի հիմնադիր, 4 կոնցերտային էտյուդի հեղինակ: (4. էջ 54-56)

Վլադիսլաբ Միխայելի Բլաժևիչը (1881-1942թ.) տրոմբոնահար, կոմպոզիտոր, դիրիժոր և մանկավարժ: Գրել է տրոմբոնի 13 կոնցերտ, տրոմբոնի Դուետ, պղնձյա փողային տարբեր գործիքների և բազմաթիվ ստեղծագործություններ փողային նվագախմբի համար: Նա տրոմբոնի ռուսական ձեռնարկի և ՍՍՀՄ Պետական փողային նվագախմբի հիմնադիրն է: Բացի տրոմբոնի ձեռնարկից ունի նաև «Տուբայի ձեռնարկ», նաև՝ Մոսկվայի կոնսերվատորիայում զինվորական-դիրիժորների դասարանի հիմնադիրն է, որը ղեկավարել է 7 տարի (4. էջ 16,137):

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Асафьев Б., Русская музыка., Л.:Музыка., 1968.
2. Советская энциклопедия., Т. 1, М.:БСЭ., 1973.
3. Бэлза И.Ф., Александр Николаевич Скрябин., М.:Музыка., 1983.
4. Болотин С., Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах., Л.:Музыка., 1969.

Резюме

В статье фаготиста, преподавателя ЕГК им.Комитаса Г.Ш.Григоряна рассматривается роль и значение духовых инструментов в произведениях русских композиторов (М.Глинки, А.Алябьева, Н.Римского-Корсакова, А.Рубинштейна, М.Танеева, А.Аренского, А.Скрябина, А.Глазунова).

Автор статьи также перечисляет известных русских исполнителей, композиторов, авторов первых учебно-методических пособий для духовых инструментов.

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ ՀՐԱՉ ՇՄԱՎՈՆԻ
ֆագոտահար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԸ ՌՈՒՍԱՍՏԱՆՈՒՄ

Մինչև 17-րդ դարը փողային գործիքների կատարողական արվեստը Ռուսաստանում զարգանում էր երկու ուղղությամբ՝

1. Սկոմորոխները (թափառական դերասաններ), որոնք, նվագում էին մեծ մասամբ ժողովրդական փողային գործիքներ:

2. Զինվորական (մարտական) կամ պալատական երաժշտության միջոցով:

17-րդ դարը բնութագրվում է Կայսերական պալատում փողային գործիք նվագող մասնագետ երաժիշտների ի հայտ գալով: Նրանք օտարերկրացի երաժիշտներ էին, մեծ մասամբ՝գերմանացի և չեխ:

Ռուսաստանում փողային գործիքների կատարողական արվեստի հետագա զարգացման գործում մեծ դեր խաղացին Պետրոս Առաջինի «Մշակութային» բարեփոխումները, զինվորական նվագախմբերի ծառայության և մասնագետ երաժիշտներ դաստիարակելու առնչությամբ:

1711թ-ը Ռուսաստանում համարվում է զինվորական նվագախմբերի ստեղծման սկիզբը: Առաջին նվագախմբերի կազմը բաղկացած էր հոբոյահարներից, շեփորահարներից, թմբկահարներից և հարվածային այլ գործիքներից (1. էջ 11):

17-րդ դարի երկրորդ կեսին ստեղծվեցին ճորտերից կազմված նվագախմբեր. համերգները տեղի էին ունենում միայն կալվածատերերի մենատներում: 1731թ-ին կազմվեց առաջին պաշտոնական նվագախումբը պալատում՝ Աննա Իոանովնայի թագավորության օրոք (1. էջ 13): Եկատերինա Երկրորդ կայսրուհու տիրապետության ժամանակ պալատում գործում էր երկու տե-

սակի նվագախումբ՝ կամերային և պարահանդեսային: 18-րդ դարի երկրորդ կեսին ստեղծվում և զարգանում են նոր նվագախմբեր, որոնց մեծ մասը կազմում էին փողային գործիքները: Այս նվագախմբերն իրենց կազմով բաժանվում էին երեք խմբի՝

1. Փողային երաժշտության կապելլա, բաղկացած 8 երաժշտից (2 ֆլեյտա, 2 կլառնետ, 2 ֆագոտ և 2 գալարափող):

2. Խառը կապելլա, բաղկացած 6 երաժշտից (2 ջութակ, 2 ֆլեյտա և 2 գալարափող):

3. Խառը ընդարձակ կապելլա, բաղկացած 8-10 երաժշտից (2 ջութակ, թավջութակ, 2 ֆլեյտա,2 կլառնետ, 2 գալարափող և բասսեթիոռն):

Այս նվագախմբերի ծրագրերը հետաքրքրական էին նրանով, որ դասական ստեղծագործություններից բացի կատարել են նաև ռուսական ժողովրդական երգերի փոխադրումներ և մշակումներ:

1756թ., Ս.Պետերբուրգում, բացվեց առաջին ռուսական օպերային թատրոնը: Նվագախմբի բոլոր առաջին նվագաբաժինները հանձնարարվել են այլազգի երաժիշտների, իսկ տեղացի երաժիշտներին՝ երկրորդ նվագաբաժինները, քանի որ դիրիժորներն էլ էին այլազգի: Հարկ է նշել, որ հրավիրված տաղանդավոր և հմուտ երաժիշտները դրական մեծ դեր են կատարել ռուսական փողային գործիքների կատարողական արվեստի զարգացման և կադրերի դաստիարակության գործում: Նրանք դասավանդելու համար պահանջում էին մեծ գումար, և այդ իսկ պատճառով փողային գործիքներ նվագող երաժիշտներ պատրաստելու հնարավորությունը Ռուսաստանում եղել է շատ դժվար, քանի որ նրանք եկել էին կամ զինվորական, կամ ճորտերից կազմված նվագախմբերից (դա լավագույն դեպքում), կամ էլ որբանոցներից և ուղղիչ տներից, (այսինքն անապահով խավից) (1. էջ 13-14):

18-րդ դարի վերջում և 19-րդ դարասկզբում Ռուսաստանում աշխուժացել է համերգային կյանքը: Դաշնակահարներ ու լարայիններ մենակատարների հետ հանդես էին գալիս նաև մենակա-

տար փողային գործիքներ նվագողներ: Սկզբնական շրջանում նրանք այլազգիներ էին, ֆլեյտահարներ՝ Հարթմանը, Կաթալիդը, հոբոյահար՝ Ֆիալանը, կլառնետահար՝ Բերը, ֆագոտահար՝ Բյոզան և ուրիշներ:

19-րդ դարի կեսերին, բեմահարթակներում հանդես են եկել նաև ռուս մենակատար փողայիններ: Նրանցից ամենափայլուններն էին՝ ֆլեյտահար Ա.Ա.Ջուսմանը, հոբոյահար՝ Սամարինը, կլառնետահար՝ Տիտովը, ֆագոտահար՝ Կոստինը: Այս ժամանակաշրջանին են վերագրվում ռուսական առաջին տպագիր նոտաները և փողային գործիքների առաջին ձեռնարկները (1. էջ 20-23):

Փողային գործիքների կատարողական արվեստի բուռն զարգացումը հարկադրում է գործիքաշեն-երաժիշտներին է՛լ ավելի կատարելագործելու գործիքների կառուցվածքը: Այսպես, պալատական գալարափողահար՝ Կյուբեն առաջին անգամ գալարափողին փականային համակարգ է հարմարեցրել:

Պղնձյա-փողային գործիքների զարգացման գործում մեծ դեր խաղաց գալարափողահար, թավջութակահար և կոմպոզիտոր՝ Յան (Յոհան) Մարեշը (1719-1794) (2. էջ 493): Նա ստեղծում է փող, որն ուներ միայն մեկ որոշակի հնչյուն: Տարբեր հնչյուններ ստանալը պայմանավորված էր փողի երկարությունից: Նա էլ կազմել է նվագախումբ, որում ընդգրկված փողերի երկարությունը սկսում է 9 սանտիմետրից մինչև 2.5 մետր: Նվագախմբի դիապազոնը եղել է կոնտր օկտավայի լա-ից մինչև 2-րդ օկտավայի ռե: Այս երևույթը դարձավ ինքնատիպ՝ ռուսական ազգային երաժշտական մշակույթում: Նվագախումբը կազմվել է 1774թ-ին: Մարեշը այս նվագախմբի համար գրել է նաև ստեղծագործություններ, որոնք ընդհանուր անունով անվանվել է «Փողային երաժշտություն»: Մարեշի նվագախումբը ելույթներ է ունեցել ոչ միայն հյուրասրահներում, այլև հյուրախաղերով հանդես է եկել արտասահմանում և վաստակել միջազգային համբավ: Նվագախումբը դադարել է գոյություն ունենալուց 1840թ-ին, երբ սկսվել է կափյուրային համակարգով փողային գործիքների լայն օգ-

տագործումը (2. էջ 22-24):

18-րդ դարի երկրորդ կեսին, փողային գործիքները, հատկապես ֆլեյտան, կլառնետը, ֆագոտը և գալարափողը լայնորեն օգտագործվել են ռուս կոմպոզիտորներ՝ Ն.Պ.Ֆոմինի, Դ.Ս.Բորտնյանսկու, Վ.Ս.Դաշկևիչի և Ա.Ֆ.Կոզլովսկու նվագախմբային պարտիտուրաներում: Ռուս կոմպոզիտորների շրջանում լայն տարածում գտավ կլառնետը, որն այդ ժամանակաշրջանում Վիեննական դասական նվագախմբերում հազվադեպ էր օգտագործվում:

ՇԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Усов Ю.А., История отечественного исполнительства на духовых инструментах. М.:Музыка., 1975.
2. Советская энциклопедия., Т. 3., М.:БСЭ., 1976.

Резюме

Статья фаготиста, преподавателя ЕГК им.Комитаса Г.Ш.Григоряна - исторический обзор развития искусства игры на духовых инструментах в России, начиная с искусства скоморохов и деятельности военных или придворных оркестров. Более подробно автор останавливается на деятельности оркестров XVII-XVIII веков и исполнителей XIX века (Г.Зусман, А.Титов, Я.А.Мареш и другие).

Summary

YSC pedagogue, bassoonist Hrach Shmavon Grigoryan introduces another article "Performing art and historical sources of the brass in Russia". With this article the author raises the tasks and questions playing an important role in the propaganda of the brass both in Russia and in Armenia. The author distinguishes the following stages of the brass development in Russia: a) skomorokh-wandering actors b) soldier and palace orchestra. They appeared in the 17th century.

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА КОМПОЗИЦИИ

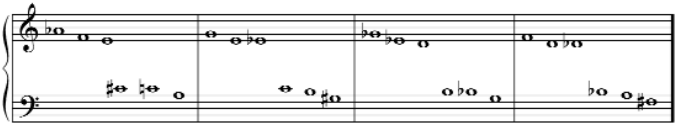
ՍՈՒՔԻԱՍՅԱՆ ՍՏԵՓԱՆ ՄԱՆՈՒԿԻ
կոմպոզիտոր, գալարափողահար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ

ԳԱԳԻԿ ՀՈՎՈՒՆՑԻ ԳԱԼԱՐԱՓՈՂԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԻՆՎԵՆՑԻՈՆ ԵՐԵՔ ՊԻԵՍ

Գ.Հովունցի գալարափողի երեք ինվենցիոն պիեսների հիմքում ընկած է յուրատեսակ լադը, որը սիմետրիկ կառուցվածք ունի: Այդ լադի կառուցվածքն է 1 և 1/2 տոն, 1/2 տոն, 1 և 1/2 տոն, 1/2 տոն, 1 և 1/2 տոն: Այսպիսի կառուցվածք ունեցող լադը կարող է կառուցվել հնչյունաշարի չորս տարբեր հնչյուններից, այսինքն կարող է ունենալ չորս տոնայնություն, որոնց այսուհետև կանվանենք ***Ա*** տոնայնություն, ***Բ*** տոնայնություն, ***Գ*** Տոնայնություն և ***Դ*** տոնայնություն:

Եթե կառուցենք խրոմատիկ հնչյունաշարի հինգերորդ աստիճանից, ապա կտեսնենք, որ կկրկնվի այս չորս տոնայնություններից («***Ա*** » տոնայնությունը և այլն) որևէ մեկը:

Ա Բ Գ Դ



Տոնայնություն հասկացողությունը բնորոշվում է լադի գլխավոր աստիճանի, այսինքն՝ տոնիկայի գոյությամբ:

Սիմետրիկ լադն ունի չորս տարբեր տոնայնություն՝ ***Ա, Բ, Գ, Դ***: Այս տոնայնություններից յուրաքանչյուրը առանձին իր մեջ ունի միկրոտոնիկաներ, այսինքն՝ տոնայնությունը չունի մեկ գլխավոր աստիճան (1.), այլ կա մի քանի տոնիկա փոքր-միկրոմասերի կամ ֆրազների համար:

Գ.Հովունցի գալարափողի երեք ինվենցիոն պիեսների ***Ա*** տոնայնության տոնիկական հնչյուններն են՝ *“F”, “Cis”, “A”,*

Բ-համակարգ *“E”, “C”, “Gis”*

Գ-համակարգ *“Es”, “H”, “G”*

Դ-համակարգ *“D”, “B”, “Fis”*

Այս բոլոր հնչյունները հանդիսանում են ինքնուրույն տոնիկաներ, երբ տոնիկան արտահայտված է ընդամենը մեկ հնչյունով:

Չորս տոնայնության համակարգերի տոնիկական հնչյունները ընդգրկում են խրոմատիկ գամմայի բոլոր տասներկու տոները:

Այս չորս տոնայնությունն էլ իրար նկատմամբ կոնգրուենտ են*, այսինքն արտապատկերում են միմյանց: Եթե մենք այդ չորս սիմետրիկ կառուցվածքներից որևէ մեկը ընդունենք որպես կենտրոնական, ապա մյուսները սրա նկատմամբ կլինեն կոնգրուենտ: Միևնույն ժամանակ, եթե այդ համակարգը տեղաշարժվի մի որևէ նոր բարձրության տոնայնություն, ապա նա նախորդ համակարգի նկատմամբ դարձյալ կլինի կոնգրուենտ (տոնայնությունները կոնգրուենտ կարող են լինել միայն այն դեպքում, երբ նրանց աստիճանների միջև եղած տոների թիվը իրար հավասար են):

Ցիկլում առաջին պիեսը կոչվում է «Սիմետրիկ լադ». այս անվանումը մատնացույց է անում պիեսի կառուցվածքը, որի հիմքը հանդիսանում է տվյալ սիմետրիկ լադը:

Առաջին պիեսում այս չորս տոնայնությունից յուրաքանչյուրը հանդես գալով ուրույն ձևով, պիեսի կառուցվածքի և ձևի մեջ ստանում են իրենց որոշակի խնդիրները: Այս պիեսը բաղկացած է զարգացման չորս փուլից, դրանք են. նյութի ցուցադրման փուլը, նյութի մշակման փուլը, զարգացման գագաթնակետը և եզրափակումը: Ամեն փուլ ունի իր բնորոշ տոնայնությունը, տվյալ փուլին հատկանշական ինտերվալային շարժումը և նրան հատուկ զարգացման սկզբունքը:

Առաջին փուլը գրված է ***Ա*** տոնայնությունում. նրա բնորոշ ինտերվալներն են (հատկապես դաշնամուրի նվագաբաժնում) մա-

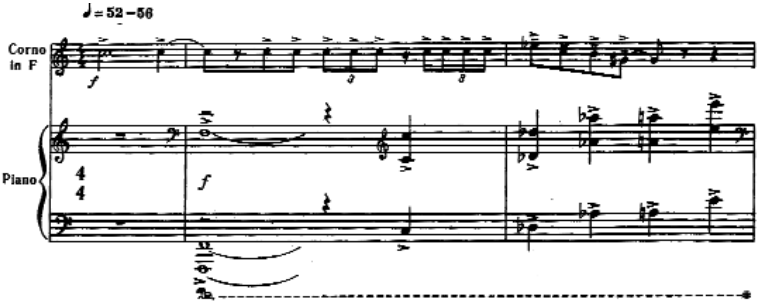
* Եթե Ա պատկերը հնարավոր է արտապատկերել Ա1, պատկերի վրա այնպես, որ Ա պատկերի ցանկացած երկու կետերի միջև եղած հեռավորությունը հավասար է Ա1 պատկերի համապատասխան կետերի միջև եղած հեռավորությանը, ապա ասում ենք, որ Ա պատկերը կոնգրուենտ է Ա1 պատկերին:

քուր կվինտան և փոքր սեկունդան: Այս ցուցադրման փուլին հատկանշական է գալարափողի և դաշնամուրի խիստ հակադիր շարժումը՝ գալարափողի վարընթաց շարժմանը հակադրվում է դաշնամուրի վերընթաց շարժումը (այդ հակադիր շարժումները կենտրոնի նկատմամբ կազմում են սիմետրիա):

«Սիմետրիկ լադ»-ի ցուցադրման փուլը բաղկացած է երեք միկրոտոնիկայից: Հաշվի առնելով գալարափողի բնական հնչողությունը կոմպոզիտորը *"F"* հնչյունը (այսինքն գալարափողի ամենաբնական հնչյունը) օգտագործում է որպես առաջին ֆրազի միկրոտոնիկա, որի համար էլ առաջին տոնայնությունը, որով սկսվում է պիեսը հանդիսանում է ***Ա***-ն:

Առաջին հայացքից պարզվում է, որ գալարափողի նվագաբաժնին հատուկ է (լադի ցուցադրման հաջորդականությունը. հնչյունները միմյանց հաջորդում են հերթականությամբ՝ առանց որևէ հնչյուն բաց թողնելու): Քանի որ գալարափողի նվագաբաժնին սկզբնական շրջանում հատուկ է վարընթաց շարժումը, ուրեմն բնական է, որ երկրորդ ֆրազի միկրոտոնիկան կլինի *"Cis"* հնչյունը, իսկ երրորդինը՝ *"A"* հնչյունը:

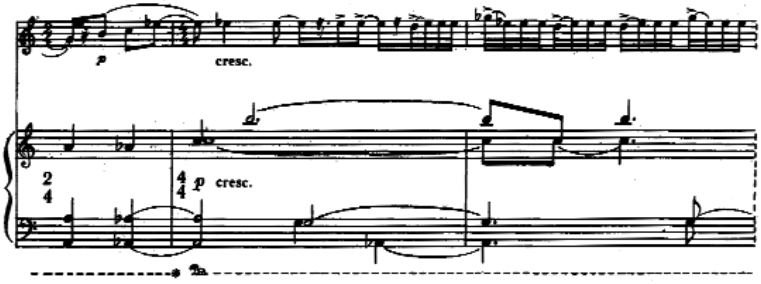
Երաժշտության զարգացման ընթացքում ակնհայտ են դառնում միկրոտոնիկաների առաջացումը ըստ հերթականության, որը շեշտում է լադի սիմետրիկությունը: Սրանց էլ հետևում է տոնայնությունների հերթականությունը ***Ա, Բ, Գ, Դ:***



Եթե պիեսի սկզբում գալարափողին հատուկ է վարընթաց շարժումը, ապա ցուցադրման փուլի վերջում այն դառնում է վերընթաց:

Այս երկու հակադիր շարժման երաժշտական կերպարներն ամեն կերպ հակադրվում են միմյանց: Եթե վարընթաց շարժման ժամանակ գերակշռում է հանդիսավոր վեհությունը և կոչական բնույթը, ապա վերընթաց շարժման ժամանակ՝ նուրբ հուզականությամբ լի երգային շարադրանքը, առաջին դինամիկ ուժգնությանը հակադրվելով մեղմությամբ:

Երկրորդ՝ մշակման փուլը ընթանում է **Բ** տոնայնությունում: Գալարափողի երաժշտությանը հատուկ է ռիթմիկ ակտիվությունը և դինամիկ աճը: Այս փուլի հատկանշական ինտերվալն է մեծ սեպտիման: Մշակման փուլը կառուցված է ցուցադրման փուլի առաջին ֆրազի նյութից, որի էներգետիկ և սուր սկզբնական «ցնցումը» իմպուլս հանդիսանալով սկիզբ է առնում անընդհատ շարժմանը, որտեղ հնչյունների խիտ շղթան սլանում է դեպի զարգացման գագաթնակետը:

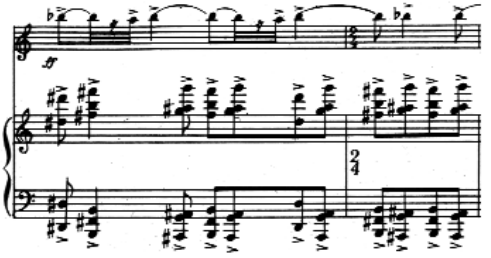


Այս ռիթմիկ զարգացմանը զուգընթաց անընդհատ աճում է դինամիկան: Նրա աճի զարգացման վերընթաց շարժման հետ, փոխվում է նաև գալարափողի ռեգիստրը, որի արծաթահունչ հնչողությունը մի նոր երանգ է տալիս դաշնամուրի և գալարափողի տեմբրային հարաբերությանը:

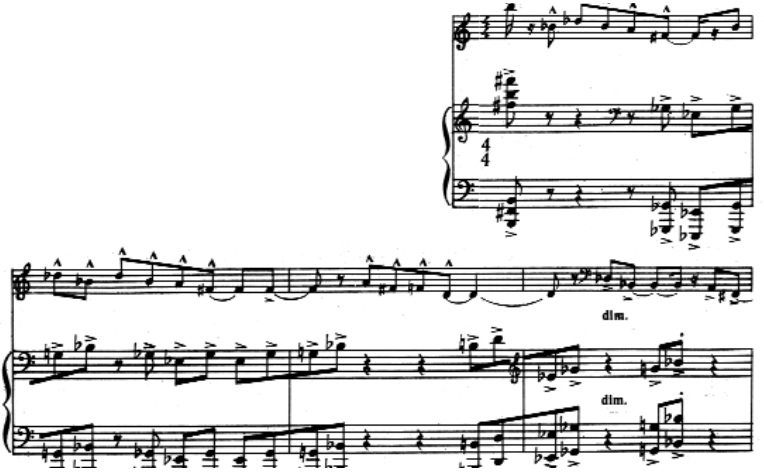
Նյութի զարգացման գագաթնակետը՝ երրորդ փուլը, գրված է **Գ** տոնայնության մեջ: Ինտերվալային շարժումը մեծ տերցիան է և փոքր սեկունդան: Դինամիկ լարվածությամբ, ռեգիստրի բարձրությամբ և խիտ ֆակտուրայի այս փուլի սկիզբը հանդիսանում է պիեսի կուլմինացիան:

Եթե «Սիմետրիկ լադի» շարադրման փուլում գալարափողի հն-

չողության մեջ բնորոշ էր վարընթաց շարժումը, ապա հաջորդ փուլում անընդհատ բարձրանալով, 3-րդ փուլում հասնում է գալարափողի ձայնասահմանի ամենաբարձր հնչյուններին: Գործիքի այսպիսի լայն դիապազոնի օգտագործումը հնարավորություն է տալիս ստեղծագործության տարբեր փուլերում ցուցադրել գործիքի տեմբրային բազմազանությունը, որով հարուստ է գալարափողը:

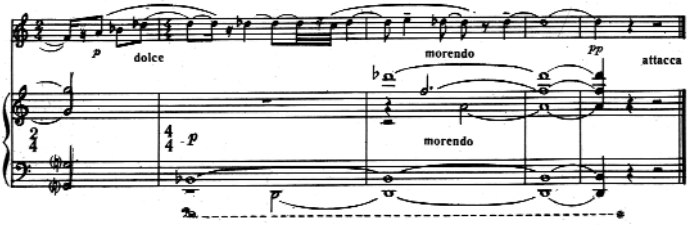


Կուլմինացիային հաջորդում է նյութի բացահայտման պոլիֆոնիկ-իմիտացիոն շարադրման ձևը, որտեղ գալարափողի և դաշնամուրի երկխոսությունը շարադրված է հայելաձև իմիտացիայի ձևով և ունի վարընթաց շարժում: Այս երկխոսությունը գնալով մարում, դառնում է արձագանք և հասնում իր հենակետին՝ մեծ օկտավայի *"A"* տոնիկական հնչյունին, որից հետո մեկ անգամ ևս վերընթաց շարժումով ցուցադրվում է լադը հենակետերով՝ միկրոտոնիկաներով:

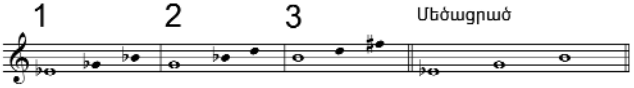


Եզրափակիչ 4-րդ փուլը գրված է ***«Դ»*** տոնայնությունում, որի ինտերվալային շարժումը փոքր սեքստան է: Տվյալ եզրափակիչ փուլում լադի բոլոր հնչյունները ցուցադրվում են տարբեր ռեգիստրներում և ձգվում են մինչև վերջ: Այդ փուլի անշարժ «մթնոլորտը» նախապատրաստում է անցումը դեպի երկրորդ պիեսը: Այդ անցումը նախապատրաստում է փոքր սեքստա ինտերվալը, որը երկրորդ պիեսի մինոր կվարտսեքստակկորդի հիմքի և գագաթի ինտերվալն է կազմում:

Գ.Հովունցը հաշվի առնելով գալարափողի տեխնիկական հնարավորությունները, ռեգիստրների գունային հարաբերությունները «Սիմետրիկ լադ» պիեսի գեղարվեստական նկատառումներից ելնելով, օգտագործում է գալարափողի հնչողության ամենատարբեր արտահայտչամիջոցները, որոնցից են՝ տեմբրային նրբությունն ու հարստությունը, կոչական բնույթը, հանդիսավոր վեհությունը:

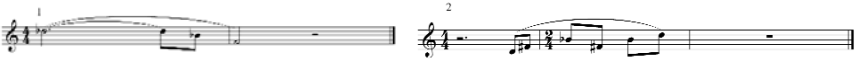


Ցիկլի երկրորդ պիեսն անմիջապես, առանց դադարի հաջորդում է առաջինին և կոչվում է «Լադի եռահնչյուններ»: Այս անվանումը ելնում է պիեսի կառուցվածքից, որի հիմքը հանդիսանում են **Գ**-տոնայնության մինոր և մեծացրած եռահնչյունները: Մինոր եռահնչյուններից ամեն մեկի հիմքում ընկած է **Գ**-տոնայնության միկրոտոնիկական հնչյունից որևէ մեկը, իսկ մեծացրած եռահնչյունը կառուցված է միայն միկրոտոնիկաներից:



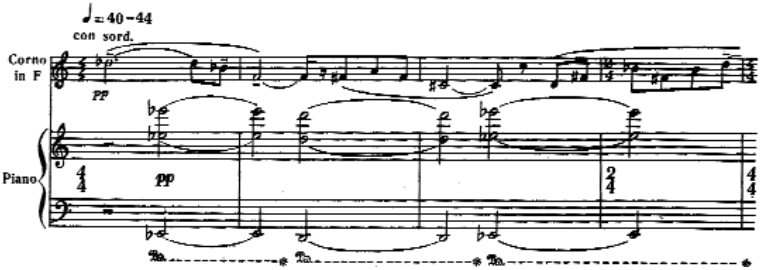
Մինոր եռահնչյունները մեծ մասամբ հանդես են գալիս կվարտսեքստակկորդով, որը ստեղծում է որոշակի տրամադրություն և

դառնում պիեսի բնորոշ կողմերից մեկը: Մինոր կվարտսեքստակկորդները պիեսի մեջ ունեն միշտ վարընթաց շարժում (օրինակ 1), իսկ մեծացրած եռահնչյունները վերընթաց, որը հանդես է գալիս մեծ մասամբ սեքստակկորդով և կվարտսեքստակկորդով (օրինակ 2):



Այս չորս հնչյունների շրջվածքների հիմքի և գագաթի միջև առկա է փոքր սեքստա ինտերվալը, որը կապում է նախորդ պիեսը երկրորդի հետ:

Դաշնամուրի և գալարափողի հարաբերությունը «Լադի եռահնչյուններ»ում ստանում է գունային նոր երանգ: Գալարափողը, որն ամբողջ պիեսի ընթացքում կատարվում է մեղմոցով միախառնվելով դաշնամուրի մեղմ նվագակցությանը, ստանում է հնչողության նոր որակ, որն ստեղծում է խաղաղ և անդորր տրամադրություն: պաշնամուրի անշարժ նվագակցությունը և անխառն հնչողությունը, (որտեղ աջ և ձախ ձեռքերի միջև տարածությունը երեք օկտավ է), ստեղծում է եզակի մթնոլորտ:



Կոմպոզիտորն ամբողջ պիեսի ընթացքում դաշնամուրի նվագաբաժնում օգտագործել է հինգ հնչյուն՝ Դ-տոնայնության միկրոտոնիկական հնչյուններ *Es* և *Fis*, որոնց հաջորդում են միշտ նրանց ձգող տոները *"D"* և *"G"* : Իսկ մյուս միկրոտոնիկական *"H"* հնչյունից կառուցվող եռահնչյունը հնչում է պիեսի վերջում որպես եզրափակող եռահնչյուն:

Երրորդ պիեսը՝ «Վերջաբան»ը սկսվում է նույնպես առանց դա-

դարի և նախորդին խիստ հակադրվում է: «Վերջաբան»ի ընդգծված կոնտրաստային ներխուժումը՝ երազկոտ տրամադրության ոլորտից տեղափոխում է նոր՝ լի դրամատիզմով մի աշխարհ: Երրորդ պիեսի կառուցվածքի հիմքում նույնպես առկա է սիմետրիկ լադը: «Վերջաբան»ը, որը նաև ֆինալն է, օրգանապես կապված է նախորդ պիեսների հետ և հանդես է գալիս որպես ամբողջ ցիկլի ընդհանրացնող ավարտ: Երաժշտական արտահայտչականության արդեն մինչ այդ օգտագործված միջոցների և հնարների ամբողջ մի շարք երրորդ պիեսում ստանում է զգացմունքային-կերպարային նոր իմաստավորում:

Երրորդ պիեսի հիմքում առկա է երկու իրարամերժ մոտիվ: Առաջինը կենսահաստատ բնույթ ունի, որի ինտոնացիան կապված է «Սիմետրիկ լադ» պիեսի առաջին ֆրազի հետ: Սրան հետևում է երկրորդ մոտիվի մրրիկային, հողմացրիվ շարժումը, որը մխրճվելով առաջին մոտիվի մեջ, ասես արգելակում է մտքի բնական ընթացքը: պրանց հակամարտությունից էլ հնչողական մթնոլորտը շիկանում է:

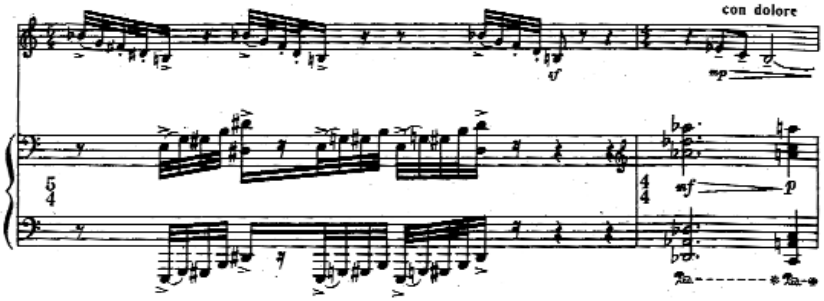
Երրորդ պիեսի բնորոշ հատկանիշներից մեկն էլ լադի հերթականությունն է, որը պարզ արտահայտված կամարով միացնում է ցիկլի առաջին և երկրորդ պիեսները, միևնույն ժամանակ իր մեջ ունի մի առանձնահատկություն, որով և տարբերվում է մյուսներից: Այսպես. պիեսի սկզբում, որը գրված է ***Բ***-տոնայնության մեջ, գալարափողի և դաշնամուրի նվագաբաժիններում բացակայում են համապատասխանաբար G և C հնչյունները: Բայց երկու գործիքը միասին վերցրած լրացնում են միմյանց: «Վերջաբան»ում նույնպես օգտագործված են սիմետրիկ լադի բոլոր տոնայնությունները: Ի տարբերություն առաջին պիեսի, որտեղ տոնայնությունները միմյանց հաջորդում են հերթականությամբ ***Ա, Բ, Գ, Դ***՝ այսինքն բարձրից հետզհետե ցածրանում են, երկրորդ պիեսից սկսած, իսկ հիմնականում երրորդ պիեսում, տոնայնությունների հաջորդականությունը կառուցված է առաջինին հակառակ: Այսպես, եթե երկրորդ պիեսը ամբողջովին ընթանում էր ***Գ***-տոնայնությունում, ապա նրան հաջորդում է ոչ թե ***Դ***-ն, ինչպես այն տեսանք առաջին պիեսում, այլ ***Բ***-տո-

նայնությունը: «Վերջաբան»ի կառուցվածքը ըստ տոնայնությունների հերթականության, դիտվում է այսպես՝

Բ, Ա, Դ, Գ, Բ, Ա, Դ.

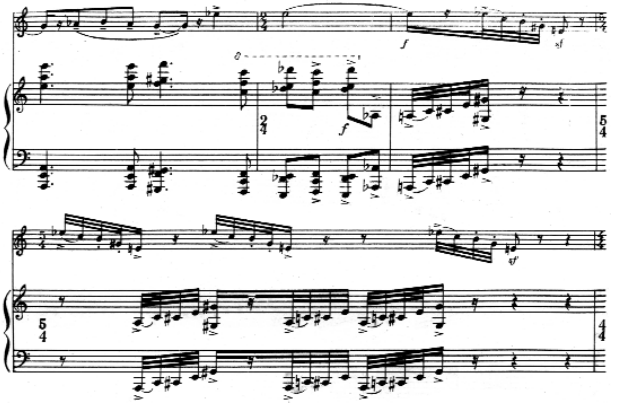
Ինչպես տեսնում ենք, բոլոր տոնայնությունները բացի **Գ**-ից հանդես են գալիս երկու անգամ: Եվ այսպես, ցիկլում այս չորս տոնայնություններից ամեն մեկը առանձին-առանձին հանդես են գալիս երեք անգամ, որով էլ շեշտում է սիմետրիան, որն այս ցիկլի համար ունի կառուցվածքային հիմնական նշանակություն: Կոմպոզիտորի տոնայնությունների հավասար տեղաբաշխման շնորհիվ այս ստեղծագործությունը դառնում է կուռ և ամբողջական: Իսկ «Վերջաբան»ում տոնայնությունների հաճախակի օգտագործմամբ ընդհանրացվում է ամբողջ ցիկլը:

Առաջին մոտիվի կենսահաստատ, պայքարով լի տրամադրությունը **Ա**-տոնայնությունում փոխելով իր զգացմունքայինկերպարանքը, դառնում է ինքնամփոփ, թախիծով լի, հուզված երգ: Այս վերաիմաստավորմանը նպաստում է մեղմ հնչողությունը *(P), legato* շտրիխը և նուրբ *dolce* կատարումը:

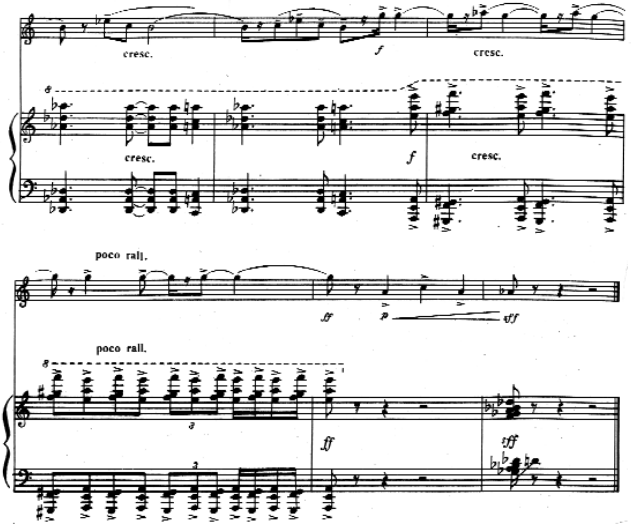


Այս երգը աստիճանաբար ուժեղանալով (որի ընթացքում բարձրանում է նաև ռեգիստրը) ձեռք է բերում բողոքի և պայքարի ինտոնացիա: պեռ լրիվ չվերականգնելով իր սկզբնական ուժը, նրա մեջ մխրճվում է երկրորդ մոտիվից առաջացած թեման իր դաժան, ոչնչացնող մրրիկային ուժով.

Այստեղ ևս գալարափողի և դաշնամուրի նվագաբաժիններում լադի շարքից բացակայում են *“C”* և *“F”, “B”, “D”* և *“A”* հնչյունները:



Երկրորդ թեման իրեն լրիվ սպառելով մարում է և այստեղ որպես եզրափակիչ փուլ՝ հնչում է առաջին թեման: Սրա հիմքն է առաջին մոտիվը: Ի տարբերություն նախորդի՝ եզրափակիչ փուլում առաջին թեման հնչում է հաստատուն և այս երկու իրարամերժ թեմաների բախումից հաղթանակած այն հնչում է իր ամբողջ ուժով: Ի վերջո որպես հենակետ հանդես է գալիս սիմետրիկ լադը իր բոլոր աստիճաններով, իրենց տոնայնական հերթականությամբ:



Այսպիսով, տվյալ պիեսների կառուցվածքային առանձնահատկությունները կլինեն ընդհանրացված հետևյալ սխեմաներով.

«Սիմետրիկ լադ»

Փուլեր	1	2	3	4
Տոնայնություն-ները	*Ա*	*Բ*	*Գ*	*Դ*
Միկրոտոնի-կաները	*F, Cs, A*	*E, C, Gis*	*Es, H, G*	*D, B, Fis*
Տեմպը ♩=52-56	52	56	56→52	52
Շարժումը	Գ-վարընթաց Բ-դաշ՝ վերընթաց	վերընթաց ազատ	գագաթնա-կետին վարընթաց	վերընթաց ուղիղ
Բնորոշ ինտերվալները դաշնամուրի նվագաբաժնում	Մաք. 5 Փ.2	Մեծ 7	Մեծ 3 փոքր 2	Փոքր 6
Երաժշտության բնույթը	վեհ-հանդիսավոր, կոչական	ռիթմիկ-ակտիվ դինամիկ-լարված փոթորկոտ	հաստատուն, հաղթանակային հաղթանակ	հանգչող (նուրբ երգային)
Ամենահատկա-նշական	ցուցադրում	մշակում	կուլմինացիա	եզրափակում
Գործիքի օգտագործման տեմբրը	բաց	բաց	բաց	բաց

(Պայմանական բովանդակությունը)
Անալոգիա

Փողեր հնչեցին որսի գնալու,
Անտառը դարձավ զոհերի վկան
Տերևը ընկավ, ցավից կուչ եկավ:

Վերլուծելով տվյալ երկերը լիիրավ կարող ենք երաշխավորել ինչպես երաժշտական ուսումնարանների բարձր կուրսերի, այնպես էլ կոնսերվատորիայում կատարողական բաժնում սովորող ուսանողների կատարման համար:

«Լադի եռահնչյուններ»

Տոնայնություն	Գ
Միկրոտոնիկաներ	*Es, H, G*
Տեմպը	♩= 40-44
Որոշակի եռահնչյուններ	Մինոր կվարտսեքստակորդ, մեծացրած սեքստակորդ և կվարտսեքստակորդ
Գալարափողի օգտագործած տեմբրը	Փակ (մեղմիչով) sord
Կապը առաջին սիմետրիկ պիեսի հետ	Գ-տոնայնությունը իր միկրոտոնիկաներով 1. Փոքր սեքստային ընդգծված օգտագործում՝
Երաժշտության բնույթը	Երազկոտ ու նուրբ, երգային

(Պայմանական բովանդակությունը)
Անալոգիա

Աշնան թանձր մշուշի մեջ
Մոլորված ճամփորդի նման
պեղնած ծառերն են կանգնած:

«Վերջաբան»

Տոնայնությունների հերթականությունը	*Բ, Ա, Դ, Գ, Բ, Ա, Դ*
Շարժումը	Երկրորդ մոտիվի ժամանակ գալարափողը-վարընթաց Դաշնամուրը-վերընթաց
Լադի բնորոշ հատկությունը	Լադի շարքից գալարափողի և դաշնամուրի նվագաբաժիններում համապատասխանաբար բացակայում են *Ա (C-F), Բ (G-C), Գ (D-A), Դ (F-B)*
Տեմպը	♩=52-56
Երաժշտության բնույթը	Առաջին մոտիվ կենսահաստատ, երգային Երկրորդ մոտիվ՝ դաժան, ոչնչացնող, մրրիկային
Կապը 1-ին և 2-րդ պիեսների հետ	1. Ինտոնացիոն կապը առաջին մոտիվի առաջին պիեսի հետ. 2. Տոնայնությունների և միկրոտոնիկաների նույնություն
Տեմբրեր	Բաց

(Պայմանական բովանդակությունը)
Անալոգիա

Հողմը աչքերիս լույսը խավարեց
Մարմինս դարձավ ծառան տարերքի
Ոգիս էր միայն շողում աստղի պես:

Վերլուծելով տվյալ երկերը լիիրավ կարող ենք երաշխավորել ինչպես երաժշտական ուսումնարանների բարձր կուրսերի, այնպես էլ կոնսերվատորիայում կատարողական բաժնում սովորող ուսանողների կատարման համար:

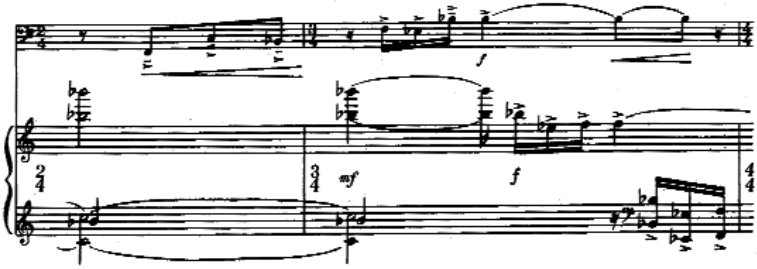
ՇԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Բրուտյան Ս.Ա., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Ե., Լույս, 1971:

ՍՈՒՔԻԱՍՅԱՆ ՍՏԵՓԱՆ ՄԱՆՈՒԿԻ
կոմպոզիտոր, գլխավոր փոխդեկան,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ

ԳԱԳԻԿ ՀՈՎՈՒՆՑԻ ՏՈՒԲԱՅԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԻՆՎԵՆՑԻՈՆ ԵՐԿՈՒ ՊԻԵՍԸ

Գ.Հովունցի տասը ինվենցիոն պիեսների շարքի վերջին՝ չորրորդ գործիքը տուբան է, որը հեղինակի *op.* 9-ում ներկայացված է երկպիեսանի ցիկլով: Ինչպես Ժողովածուի մյուս պիեսները, այնպես էլ տուբայի համար գրված պիեսները ունեն իրենց խորագրերը, որոնցից առաջինը կոչվում է «Իմիտացիա», իսկ երկրորդը՝ «Ֆոլկ-ռիթմիկա»: Ինչպես նախորդ պիեսների դիտարկումից գիտենք, խորագրերը մատնացույց են անում տվյալ պիեսի կառուցվածքը կամ շեշտում նրա շարադրանքի այս կամ այն եղանակը: Այս տեսակետից տուբայի համար գրված պիեսները բացառություն չեն կազմում: Առաջին պիեսի «Իմիտացիա» անվանումը բխում է պիեսի շարադրման եղանակից, որտեղ ամբողջ երաժշտական հյուսվածքը կառուցված է ընդօրինակման (ոչ խիստ իմաստով) սկզբունքով:

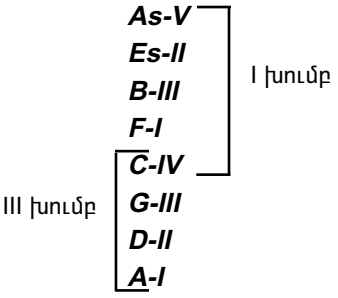


Եթե տուբայի մեղեդային գիծն առանձին վերցնենք, կտեսնենք, որ նրա զարգացման սկզբունքը միևնույն ինտոնացիաների հորիզոնական ընդօրինակման արդյունք է: Իսկ տուբան և դաշնամուրը մեկ միասնական ամբողջություն կազմելով, իրար ընդօրինակում են ուղղահայաց և հորիզոնական ուղղությամբ: «Իմիտացիա» պիե-

սում, որպես երաժշտության կազմավորող միջոց հանդիսանում է նյութի մեջ եղած հնչյունների տեղափոխումը կվինտա (կամ նոնա, որը կազմում է հիմքից երկրորդ կվինտան) վերև: Կվինտային շրջանի միտքը հայտնի է շատ վաղուց և կոմպոզիտորն այն օգտագործել է ժողովածուի մեջ: Սակայն «Իմիտացիա»-յում կառուցված կվինտային շրջանն աչքի է ընկնում իր ինքնատիպությամբ: Այդ ինքնատիպությունը խախտումն է տեղ-տեղ կվինտաների հաջորդականության: Այս հաջորդականությունների խախտումը պիեսի ձևի և դրամատուրգիայի մեջ ունի իր որոշակի խնդիրները: Այսպես՝ առաջին կվինտային օղակների խումբը, որը բաղկացած է հինգ կվինտային օղակից, ցույց է տալիս նյութի մեջ եղած հնչյունների փոխհարաբերությունն ու նրա ինտոնացիաների ընդօրինակման օրինաչափությունը:

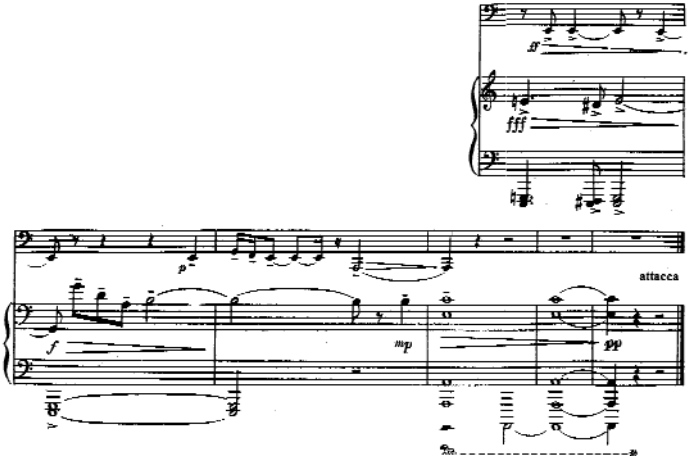
8-րդ տակտից խախտվում է կվինտային շրջանի հաջորդականությունը: Երաժշտական մտքի սպասվող ընթացքի խզման շնորհիվ պիեսի միջին հատվածը դառնում է դինամիկ: Ուժգնության աճին զուգընթաց ավելի շարժուն է դառնում ռիթմը, որը նպաստում է կվինտային օղակների սրընթաց փոփոխմանը: Այս շատ փոքր հատվածում (8-րդից մինչև 12-րդ տակտեր) երկու անգամ խախտելով օղակների հաջորդականությունը, արագացնում է վերջնագծին հասնելու ձգտումը: Այդ ընթացքում անցնելով մեծ ճանապարհ, ավարտվում է կվինտային շրջանը:

«Իմիտացիա» պիեսի կվինտային շրջանի դիագրամը:



IV խումբ [*I-E-IV*, *II-H-I*, *III-Fis-II*, *IV-Cis-III*, *V-Gis*] II խումբ տառերի մոտ դրված թվերը հնչյունների հաջորդականության հերթականությունն է:

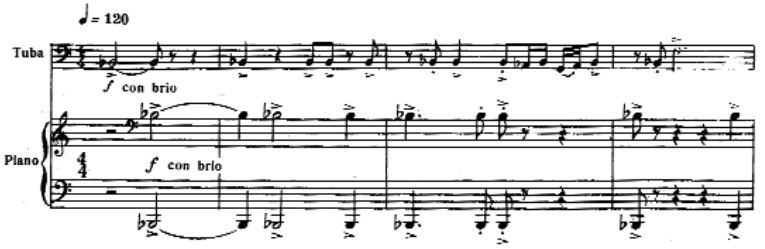
«Իմիտացիա»-յի բարձրակետի գագաթնակետն իր մեջ պարունակելով մինչև այդ եղած լարվածությունը, ուժեղ պայթյունից հետո լիցքաթափվում է, որով էլ դառնում է ամփոփման հատվածի սկիզբ: Պիեսում որպես եզրափակիչ ակկորդ հնչում է (ինչպես Գ.Հովունցի մյուս ստեղծագործություններում) բոլորովին նոր, մինչ այդ չհնչած *a-moll* եռահնչյունը: Այս մինոր հնչողությունը կարծես իր մեջ պարունակելով պիեսի տրամադրությունը, եզրագծում հնչելով, որպես հնչյունային նոր ներդաշնակություն, վավերացնում է ստեղծված տրամադրության իսկությունը:



«Ֆոլկ-ռիթմիկա»-ն նախորդին հաջորդում է առանց դադարի: Պիեսի անվանումը՝ ժողովրդական-ռիթմիկա, որը բխում է օգտագործված ռիթմից: Այստեղ օգտագործված ռիթմը ոչ թե ուղղակի որևէ պարեղանակի ռիթմ է, այլ իր բնույթով նման է ժողովրդական

խրոխտ պարերի ռիթմին:

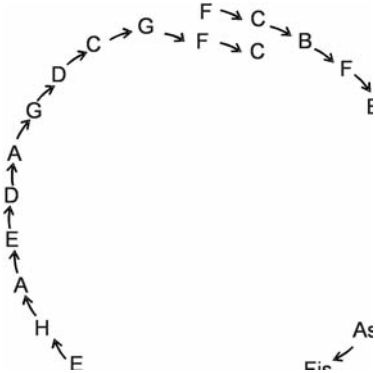
Տուբայի և դաշնամուրի փոխհարաբերությունը երկրորդ պիեսում ստանում է որոշակի ուղղվածություն և դրանով ստանում նոր որակ: Տուբայի տեխնիկական հնարավորությունները, որոնք ինչոր չափով սահմանափակ են, դժվարացնում են հաղթահարել անընդհատ խրոխտ ու շարժուն երկրորդ պիեսի երաժշտական նյութը: Այդ իսկ պատճառով երկրորդ պիեսում տուբայի մեղեդային գծի շարժման ընթացքի մեջ կան ժամանակավոր ընդհատումներ: Տուբայի այս ընդհատումներն էլ լրացնում է դաշնամուրը:



Տեմբրային տեսակետից, ներդաշնակություն ստեղծելու համար, կոմպոզիտորը դաշնամուրը օգտագործում է այն ռեգիստրներում, որտեղ հանդես է գալիս տուբան: պաշնամուրի նվագաբաժինը, որտեղ նյութը շարադրված է ունիսոն, ձախ և աջ ձեռքերով ընդգրկում է տուբայի ռեգիստրի հարևան օկտավաները, դրանով էլ ստեղծում գունային միօրինակություն, որը նպաստում է տեմբրային ամբողջականությանը: Այս տեմբրային ամբողջականության շնորհիվ էլ տուբայի մեղեդային գծի ընդհատվածությունը չի ընկալվում որպես մտքի կտրտվածություն, այլ միահյուսվելով դաշնամուրի հետ, դառնում է մի ընդհանուր հետևողական գործընթաց:

Ինչպես ժողովածուի մյուս ցիկլերը, այնպես էլ տուբայի համար գրված պիեսները իրար հետ կապված են նյութի կառուցման նույն սկզբունքով: Այդ կապը, որը օրգանական միասնություն է ստեղծում երկու պիեսների միջև, նյութի տեղաշարժումն է կվինտային քայլով: Ինչպես առաջին, այնպես էլ երկրորդ պիեսում երաժշտության կազմավորողի դերում հանդես է գալիս նյութի կառուցման շարժումը, կվինտային շրջանով:

Երկրորդ պիեսում կվինտային շրջանի կառուցման սկզբունքը տարբերվում է առաջինից: «Ֆոլկ-ռիթմիկա»յում կվինտային օղակները հանդես են գալիս մեկը մյուսից մեծ սեկունդա ցած:



Գ.Հովունցի փողային գործիքների շարքի հայտնի երկերից է, որ մշտապես կատարում են կոնսերվատորիայի ուսանողները, հուսով ենք, որ այս վերլուծությունը կօգնի նրանց գեղարվեստական կատարողականությանը, առավելապես հղկելու իրենց նվագը: Տուբայի համար երկացանկը ինչպես հայտնի է քիչ թվով երկեր կարելի է նշել, սակայն ժամանակակից հայ կոմպոզիտորներից անդրադարձել են այս գործիքին ստեղծելով հետաքրքիր երկեր:

ՇԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Բրուտյան Ս.Ա., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Ե., Լույս, 1971:

Summary

Composer, chore singer Stepan Manuk Suqiasyan introduces another article "Gagik Hovunts's tube and piano two pieces". These works are included Gagik Hovunts's "10 invention pieces for cuprous brass". This article is remarkable for its professional and detailed analysis.

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

АЛТУНЯН АЛИСА РУБЕНОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ НА КАФЕДРЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Как и другие виды духовной деятельности человека, музыка — это средство познания мира, данное человеку, чтобы он научился понимать самого себя, постигать смысл жизни.

“Музыка — это язык чувств” сказал Р.Шуман. Эмоции и ощущения, быт и природа, реальное и фантастическое, нюансы колорита и грандиозное обобщение — все доступно музыке. Какими средствами располагает музыкальное искусство, в каких формах выражает столь многообразное содержание? Носителем смысла и структурой музыкального языка является интонация. Средства музыкальной выразительности — мелодия, метроритм, лад, гармония — должны быть определенным образом организованы, должны находить некое воплощение. За это в музыке отвечает фактура, способ построения музыкальной ткани. Все это имеет основополагающее значение для музыки, но существует только на нотной бумаге до тех пор, пока не воплотится в звуках.

Теперь, когда мы рассмотрели различные элементы музыкального языка, увидели всю сложность и многообразие связей, необходимо вспомнить о том, что все они являются лишь средством выражения художественного образа. Для выражения нескольких художественных образов в музыке существует форма, которая связывает все части композиции воедино.

М.И.Глинка отметил: “Форма — значит красота”. В форме

отражается смена музыкальных образов, раскрывается их контраст и связь, развитие и преобразование. Лишь охватив музыкальную форму целиком, мы можем уяснить логику развития художественного образа и ход творческой мысли композитора.

Говоря о средствах и формах выражения в музыке, следует помнить, что мы со значительной долей условности можем рассматривать их совокупность как единый художественный язык. В действительности каждый композитор говорит на своем языке и это позволяет музыке оставаться вечно живым, бесконечно разнообразным искусством (1.). Безусловно прав замечательный музыковед и писатель Ромен Роллан, сказавший: “Музыка, это интимное искусство, может быть также искусством общественности, она может быть плодом внутренней сосредоточенности и скорби, но может быть порождением радости и даже легкомыслия...

Для одного теоретика сущность музыки — в мелодии, для другого — в гармонии. Музыка не умещается ни в одну формулу. Это песнь веков и цветов, истории, которую могут взрастить как горести, так и радости человеческие” (2.).

Музыкальная педагогика в равной степени искусство и наука. Поэтому наряду со способностями к преподаванию, любовью к своей профессии, будущему педагогу необходимы и специальные знания, которые относятся к сфере науки. Профессиональный уровень образования определяется, прежде всего, понятием “школы”, где каждый элемент должен быть прочувствован и освоен.

Любая профессиональная деятельность, особенно музыкальная, требует предельной деликатности. Нельзя забывать, что цель обучения — овладение искусством игры на фортепиано. Легкость этого обучения обманчива, на самом деле это плод упорной ежедневной работы, и сделать этот труд привлекательным для студента одна из задач педагога.

Работая сегодня, любой педагог понимает, что результат его

работы проявится может быть через несколько месяцев. Сейчас педагогу необходимы знания новых, современных систем музыкального образования. Необходимо обучать будущего музыканта искусству творческого общения. Профессиональная деятельность музыканта заключается в контакте восприятия, выбора репертуара и построения концертной программы для студентов. Это требует от него больших знаний, терпения и оптимизма в работе. Современная методика, опираясь на предметную, эмпирическую наглядность, должна выводить педагога на более высокий уровень теоретического обобщения. Это позволяет педагогу выработать из обширного многообразия методических приемов наиболее подходящие для данного студента и сделать гибким, обобщенно-многогранным сам прием, увеличив спектр его воздействия. Другая важнейшая сторона вопроса — необходимость использования системного подхода в занятиях, чтобы новые знания не утомляли студента, а находили свое законное место в уже имеющейся у него системы собственных умений.

Обучение, проникнутое духом творчества, предполагает вовлечение учащегося в педагогический и воспитательный процесс воздействия. Системный подход предполагает развитие гармонического слуха, тембрового слуха тренировки музыкальной памяти при совместном музицировании в ансамбле.

Занятия проводятся еженедельно по 45 минут, в течении которых разбираются произведения из рекомендованного репертуарного списка, в который включена и экзаменационная программа студента. Урок — основная форма педагогического процесса. Важность предмета общего фортепиано состоит в раскрытии значимости этой дисциплины, которая создает все предпосылки гармонического музыкального развития студента. Через учебный репертуар идет процесс приобщения студента к разножанровой мировой литературе, расширяя кругозор и воспитывая вкус (3.).

Через предмет общего фортепиано проходит практически

весь контингент студентов (кроме учащихся класса специального фортепианно). Сложность преподавания заключена в том, что уровень подготовки студентов бывает различный — от начинающих до студентов, имеющих определенный уровень фортепианной подготовки, которая при обоюдном творческом стремлении помогает студенту достигнуть таких высот фортепианного искусства, которые не отличаются от игры студентов специального класса.

За долгие годы существования роль этого предмета возросла и получила более высокий профессиональный уровень. Участилось число концертов учащихся, которые выступают с разнообразной программой, начиная от классики до современной музыки, порой исполняют собственные произведения. Такой подход приветствуется, так как студент проявляет себя как в роли автора, так и в роли исполнителя. Этот синтез очень важен для становления музыканта.

Урок направлен на получение новых знаний, на закрепление уже полученных знаний, на умение работать дома, подготовку к выступлению и др.

Урок — форма человеческого общения. Вопрос контакта студента и преподавателя всегда были проблематичными и всегда приводили к индивидуальному подходу к каждому. Доброжелательность и профессионализм — залог успеха педагога.

Очень важен подбор программы студента, так как нужно довести исполнение этих произведений до уровня концертного выступления. Очень часто педагог, ссылаясь на свою интуицию меняет ту или иную программу, так как во время экзаменов игра студента должна выглядеть уверенной, четкой и выразительной. Конечно огромную роль в этом играет правильный выбор программы. Здесь сказывается многолетняя практика, глубокое знание фортепианного репертуара.

Дисциплина “Общее фортепиано” является важным компонентом музыкального обучения. Очевидно, что многие студенты

в виду специфики профессии ограничены в воспроизведении многоголосия. В этом смысле неоспоримы возможности фортепианного исполнительства. Применительно к предмету это означает в первую очередь возможность студента лично познакомится с огромными фактурными возможностями фортепиано.

В настоящее время в педагогике заметно возрос интерес к ансамблевой, коллективной форме музицирования. При этом нужно говорить не о снижении мастерства сольного исполнительства, а о повышении и обогащении студентов рядом навыков. Совместное музицирование вызывает у учащихся неподдельный интерес, стимул в игре. Огромную роль в ансамблевой музыке играют новые переложения для двух фортепиано, джазовые версии для разных инструментов выполненные педагогами кафедры общего фортепиано. Это произведения таких крупнейших композиторов, как П.И.Чайковский, А.И.Хачатурян, Дж.Гершвин, Э.И.Багдасарян, Э.А.Абрамян и другие. В последние годы проводятся конкурсы международного масштаба по предмету общего фортепиано, программы которых своей сложностью и масштабностью не уступают другим фортепианным конкурсам. Сюда вовлечены теоретики, композиторы и хородирижеры, которые показывают свое мастерство и профессионализм.

Многие общетеоретические, методические проблемы рассматривались в трудах С.Л.Рубинштейна, А.Р.Алексеева, Л.А.Баренбойма.

Рассмотрим несколько пунктов в научной разработке методики преподавания общего фортепиано в консерватории:

• Определить пути и средства, обеспечивающие максимальное развитие личности и музыкальных способностей на занятиях по общему фортепиано.

• Разработать теоретическую модель и методические рекомендации, направленные на совершенсвование методики преподавания общего фортепиано в консерватории.

• Экспериментально проверить эффективность предполагаемых форм и методов работы.

Специфика методики преподавания позволяет эффективно решать задачи развивающего обучения в системе музыкального образования, дает возможность педагогам значительно повысить интерес студентов к дисциплине общего фортепиано в консерватории.

Владение игрой на фортепиано, дает огромный потенциал и свободу в становлении будущего музыканта. Необходимость владения инструментом в наш век становится все более актуальным, в связи с чем и методика преподавания стала более профессиональной, повысился уровень требований к студенту.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. /Вопросы музыкальной педагогики., вып.2., М.:Музыка., 1980.
2. Аристархова Л.О., О чем и как говорит музыка?., //Искусство., 1 сентября 1999 N7.
3. Давыдова Н., Основы музыкального воспитания., 1994.

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս, դաշնակահար Ա.Ռ.Ալթունյանի «Ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնում դասավանդման մեթոդիկան» հոդվածում հեղինակը նշում է, որ երաժշտությունը, ինչպես և մարդու հոգևոր գործունեության այլ տեսակներ, աշխարհընկալման, ինքնաճանաչման, կյանքի իմաստը հասկանալու միջոց է: Այնուհետև հոդվածագիրն անդրադառնում է այն արտիշամիջոցներին ու ձևերին, որոնք անհրաժեշտ են կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ոչ մասնագիտական ամբիոնների ուսանողներին դաշնամուր նվագել սովորելու և, իհարկե, գործիքին ավելի արագ ու արդյունավետ տիրապետելու համար: Այս ասպարեզում մեծ նշանակություն ունի, դպրոցը, համակարգը, մեթոդիկան և շատ այլ բաղադրիչներ:

Summary

The part which presents the works of the specialists of Chair of Overall Piano starts with the article by YSC pedagogue, pianist Alisa Ruben Altunyan. She introduces the article "Teaching Methods in the Chair of Overall Piano". The author writes that the music is a means of self and the world understanding. As R.Shushan writes "Music is the language of emotions". The author also writes about the measures that should be taken for YSC students to love playing the piano.

АЛТУНЯН АЛИСА РУБЕНОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф.ШОПЕНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЫДАЮЩИХСЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Не удивительно, что творчество Ф.Шопена со времени своего возникновения явилось и по сей день является столь популярным среди пианистов. Что же обусловило эту притягательную силу? Вероятней всего ценность его духовного мира, психологическая правдивость, глубина, искренность, жизненность его музыки.

Из написанных Л.Бетховеном, Ф.Шубертом, Ф.Листом произведений в концертный репертуар попадает лишь часть опусов. У Ф.Шопена можно назвать лишь несколько редко исполняемых сочинений (и то, благодаря объемности его творчества).

Если, скажем, в бетховенском творчестве мы обнаруживаем определенные градации (ранний Бетховен — зрелый классик, и поздний Л.Бетховен — романтик) и в зависимости от этого, “близость” данного пианиста к той, а не к иной области его фортепианной музыки, то у Ф.Шопена этого нет. В музыке Ф.Шопена не встречаются группы произведений, которые различались бы по своим стилистическим направлениям (скажем в одном случае классицизм, в другом — романтизм).

Возможно одной из причин популярности его творчества является то, что оно вобрало в себя и черты классицизма, и черты романтизма в совершенно специфическую единую целостность. И, наверное, поэтому среди истинных “шопенистов” нет таких, которые исключали бы из своего репертуара те или иные жанры.

Во все времена к Ф.Шопену обращались прежде всего пианисты романтического склада (Ф.Лист, С.В.Рахманинов, И.Гофман, А.Корто, А.Рубинштейн, К.Н.Игумнов, Г.Г.Нейгауз, В.Горовиц, В.В.Софроницкий, С.Т.Рихтер, В.Клайберн и другие). Конечно это неполный список шопенистов, которые в течение всей своей творческой деятельности обращались к его сочинениям. Но если перечислить всех пианистов, исполнявших Шопена, то совсем не трудно ошибиться в чем же различие между понятием "шопенист" и "пианист". К.Н.Игумнов писал, что творчество Ф.Шопена "чрезвычайно разнообразно и вмещает всю гамму человеческих чувств,— от глубоко личных, выражающих тончайшие переживания души ноктюрнов до грандиозных, блестящих полонезов, отображающих эпос целого народа" (1. С.52). Но в чем же таки разнообразие интерпретаторов? "Именно в *многогранности* единого, в *многокачественной монолитности* музыки Ф.Шопена сокрыта важнейшая *потенциальная* причина разнообразия типов шопенистов. Каждая эпоха находила в Ф.Шопене свое, вычленяла в его творчестве наиболее импонирующие ей элементы, порождала *направления* в шопенизме и борьбу этих направлений" (2.С.15). Только непонимание шопеновской музыки может привести к неправильному прочтению, толкованию.

К.Н.Игумнов в свое время высказал поучительные соображения по этому поводу. Особенно "нежелательным" ему представляются два типа исполнения — это Шопен "молодых девиц" и Шопен "виртуозов".

В определенной мере, к первому типу можно отнести таких пианистов, как В.Пахман, С.Франсуа, отчасти И.Я.Падеревский, ко второму — Ф.Листа, Р.Левина, из современных пианистов, пожалуй, Л.Бермана. Но нельзя сказать, что исполнение Ф.Шопена этими пианистами явилось столь малоценным с художественной стороны. Оно не имело ничего общего с крайней манерностью и с пустым виртуозничеством.

Уже при жизни Ф.Шопена стала появляться тенденция игно-

рировать содержащиеся в его творчестве великие идеи, бурные стремления чувств, миниатюризировать шопеновскую музыку. Ложное толкование музыки Ф.Шопена чаще выражалось в ее салонной трактовке. Недопонимание специфики индивидуальности композитора давало повод к лирическим преувеличениям, превращению шопеновской драматической лирики в сентимент, а тончайших переходов чувств — в манерную аффектацию. Существует мнение, на наш взгляд необоснованное, что родоначальником салонно-сентиментальной трактовки шопеновской музыки является ее автор.

Об игре Ф.Шопена, к сожалению, можно судить лишь по воспоминаниям его современников. Многие из них отмечали мягкость, нежность, естественное спокойствие его игры чуждой всякой резкости и грубости. Непременными правилами его игры были "нежность без жеманства", "энергия без грубости". Один из учеников Ф.Шопена К.Микули писал о его игре: "Это была речь, лишенная напыщенности, простая и в тоже время возвышенная" (3.С.35).

Известно, что Ф.Шопен мастерски владел именно нежными, приглушенными красками, мягким, бархатным туше. Но ему как большому музыканту всегда были чужды всяческие изощрения, томные *ritenuto* и ложная сентиментальность. По словам одного из учеников Ф.Шопена К.Микули "благородная энергия придавала некоторым эпизодам в его исполнении грандиозную мощь". "Он бывал полон мощи,- свидетельствует Ж.Матиас,- но это длилось не дольше чем вспышка молнии" (2.С.20).

Ф.Мендельсон отзывался о Ф.Шопене как о первом среди пианистов. Он писал: "Его игра доставляет нам столько же неожиданного, как и смычок Н.Паганини".

Одним из первых гениальнейших интерпретаторов произведений Ф.Шопена был Ф.Лист. Игра Ф.Листа поражала своей красочностью и исключительной виртуозностью. В одном из писем Ф.Шопен пишет Ф.Гиллеру: "Я хотел бы похитить у него манеру

исполнения своих собственных этюдов". Как пишет Д.Рабинович в своей статье "Шопен и шопенисты" именно с Ф.Листа начинается большая история шопенизма (Ф.Бузони, А.Корто, А.Рубинштейн и другие).

Музыка Ф.Шопена на редкость соответствовала творческой индивидуальности Гофмана-пианиста. Поэтичность, мягкость, пластичность образов, прозрачность фактуры — эти черты шопеновской музыки очень ярко выражены в гофмановском исполнении.

В противоположность И.Гофману, фортепианное искусство Ф.Бузони является более новаторским. "Провозвестник эры доминирования интеллектуального фактора в сфере искусства фортепианной игры и сам зачинатель такого нового стилевого направления в пианизме, Ф.Бузони, распространял свои художественные взгляды и принципы также на область истолкования сочинений Ф.Шопена" (2.С.26). В бузониевском Шопене чувствуется, с одной стороны, философское начало, глубина идей, с другой — тонкая живописная красочность поэта-колориста. Также изумляет красочность педализации.

Историю шопенизма невозможно представить без такого выдающегося пианиста, каким является Альфред Корто. Он был гениальным интерпретатором шопеновской музыки. Недаром в одной из итальянских газет (еще при жизни А.Корто) были напечатаны замечательные слова: "Когда руки Корто перестанут существовать, Шопен умрет во второй раз". Он необыкновено ярко передает трагедийность, простоту шопеновской музыки. Вслушиваясь в записи исполнения А.Корто цикла Прелюдий и Баллад замечаешь непосредственность выражения, необычайный драматизм и мужественность шопеновских произведений. "Наше искусство тем чудесно, что оно помогает нам воссоздавать красоту если не умершую, то заснувшую между строками нотного стана",- писал А.Корто. И он сумел воссоздать эту красоту в шопеновских прелюдиях.

“Я так часто пытался, помимо какой-либо документации или литературы, лишь путем интимно-искренного музыкального общения представить себе каков был Ф.Шопен. Я так желал увидеть его духовно и физически живым перед собой, полным трепета, целомудренных и пылких терзаний, благородной печали, которыми пронизаны его песнопения, что, может быть, не совсем обманывался, придавая моим предположениям облик реальности”, — писал А.Корто.

Иным был Шопен С.В.Рахманинова — монументальным, мужественным, волевым, интеллектуальным. Б.В.Асафьев пишет: “С.В.Рахманинов в своем возрожденном Шопене конечно, творил жизнь мелодии... шопеновский мелос в его пальцах выходит из атмосферы парижского интеллектуализма блестящих талантов эпохи О.Бальзака, Г.Берлиоза, Жорж Санд, Ф.Листа... в “пленэр” русского северно-песенного интонирования” (2.С.32). Часто высказывается мнение, что С.В.Рахманинов играет не Шопена, а “самого себя”, это суждение слишком категорично, поскольку пианист расскрывает облик Ф.Шопена с ярко выраженной индивидуальной точки зрения. Бесспорно помогает нам по-новому ощутить глубину и значительность творчества композитора.

Всегда глубоко волновала проблема интерпретации шопеновских произведений Артура Рубинштейна. Пианист, записавший несколько раз почти все произведения Ф.Шопена, он с каждым разом стремился глубже постигнуть в его музыке нерасторжимое единство польских национальных элементов с элементами общеевропейского классического искусства. Его исполнения отличают замечательное техническое совершенство, объемное кантиленное звучание рояля, изумительное владение всей богатейшей палитрой фортепианной красочности, гибкость и пластика ритма.

Одну из ярчайших страниц в истории шопенизма представляет исполнительское искусство таких великих пианистов, как

К.Н.Игумнов и Г.Г.Нейгауз.

По мнению Д.Рабиновича в исполнении К.Н.Игумнова “Шопен оказывался до изысканности тонко прочувствованным”. Гуманизм, эмоциональность, реализм и в тоже время “несравненная и убеждающая простота” составляли одну из важнейших черт игумновского Шопена. “Из всех композиторов романтизма Ф.Шопен является наиболее реалистичным”,- писал К.Н.Игумнов (2.С.36).

Если К.Н.Игумнову был близок Шопен лирико-драматичный, то Г.Г.Нейгаузу — волевой, активный, масштабный. В его исполнении ярко обнаруживается связь с народно-национальными истоками (особенно это чувствуется в исполнении мазурок).

А.Д.Алексеев отмечает, что Г.Г.Нейгауз выразительно раскрывает богатейшую эмоциональную гамму пьес. Делает он это естественно, с подкупающей непринужденностью и присущим ему артистизмом. Во многих мазурках интересно выявление черт романтической поэмности.

“Г.Г.Нейгауз с неповторимо своеобразной тонкостью передает и нежность шопеновской лирики, и изящество его ритмов, гармоний, прихотливо вьющихся мелодических рисунков, шопеновских *rubato*”, — пишет Д.Рабинович (2.).

Одним из “сильнейших и своеобразнейших” шопенистов является Владимир Софроницкий. Ярко выражены в его исполнении правдивость чувств, драматизм, конфликтность, психологизм и национальный характер шопеновской музыки. “Когда играет Шопена В.В.Софроницкий, больше всего впечатляют создаваемые им сурово-трагические образы. С большой силой и художественной убедительностью В.В.Софроницкий выявляет острую конфликтность шопеновской музыки”, — пишет А.А.Соловцов в своей монографии о Шопене (4.С.311).

Говоря о шопенистах невозможно не вспомнить Святослава Рихтера. В его исполнении открывается Шопен интеллектуальный, философский, драматический. “В Рихтере всегда поражали

мощь и своеобразие музыкального интеллекта, органичное сочетание поэтичного и рационального начала, устремленность и безошибочность творческой воли, бескрайность художественной фантазии", — пишет Я.И.Мильштейн в одной из статей.

Другой Шопен представлен в исполнении Вэна Клайберна. Искренность, отзывчивость, непосредственность, правдивость выражаемых чувств в его исполнении пленяет слушателя. "В.Клайберн редкостно музыкален, — пишет Д.Рабинович, — за роялем он дышит исполняемой музыкой, живет ею... Слушая В.Клайберна, нельзя не заметить, не ощутить, что в музыке для него не существует ничего второстепенного, побочного, "нейтрального" — никакой соединительной ткани. Он чувствует музыку всю" (2.). Играя Шопена, В.Клайберн всегда находится в органической связи с исполняемым произведением.

Судьба произведений Ф.Шопена была одновременно и счастливой, и горестной. Счастливой, потому что до сих пор к ним обращаются музыканты и любители музыки как к гениальным достижениям человеческого духа. Горестной, потому что именно в силу гениальности к ним обращались чаще, чем к другим, чаще играли и, что греха таить, "заигрывали". В его музыке есть "тайна", непостижимая на первый взгляд, доступная лишь избранным из избранных: отсутствие банального в том, что казалось бы, должно звучать банально.

"Наука, как ее понимают и представляют себе люди, подобные Ф.Шопену, есть не что иное, как само искусство и наоборот, искусство есть некое вдохновение, которое приходит неизвестно откуда, движется случайно, изображает внешнюю оболочку вещей. Это сам разум, увенчанный гением...", — писал в своем дневнике Э.Делакруа (4.С.16).

Точнее, чем все другие, определяют сущность музыки Ф.Шопена, ее уникальность и неповторимость слова Г.Г.Нейгауза: "В наш век кибернетики имя Ф.Шопена для меня как название какого-нибудь греческого храма, небольшого, но прелестного

храма где-нибудь на горе, в лесу, на склонах Геликона. Стройно, красиво и — та же природа, венец природы, лучшее ее создание” (3.С.18).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. К.Н. Игумнов о Шопене., /Советская музыка., 1949 N10.
2. Рабинович Д.А., Шопен и шопенисты., /Исполнитель и стиль., вып.1., М.:Советский композитор., 1979.
3. Мильштейн Я.И., Очерки о Шопене., М.:Музыка., 1987.
4. Соловцов А.А., Ф.Шопен., М:Музгиз., 1956.

Ամփոփում

Ա.Ռ.Ալթունյանը «Ֆ.Շոպենի ստեղծագործությունները տարբեր կատարողների մեկնաբանություններում» հոդվածում, նշում է, որ բոլոր ժամանակներում լեհ կոմպոզիտորի երկերին անդրադարձել են Ֆ.Լիստը, Ս.Ռախմանինովը, Յ.Հոֆմանը, Ա.Կորտոն, Ա.Ռուբինշտեյնը, Կ.Իգումնովը, Գ.Նեյհաուզը, Վ.Հորովիցը, Վ.Սոֆրոնիցկին, Ս.Ռիխտերը, Վ.Կլայբեռնը և այլոք: Անշուշտ, նրանցից շատերն իրենց մոտեցումն ու ինքնատիպ մեկնաբանությամբ են ուկնդրին ներկայացրել Ֆ.Շոպենի դաշնամուրային երկերը և ինչպես հոդվածագիրն է եզրահանգում, կոմպոզիտորի երաժշտությունը «գաղտնիք» ունի, որն առաջին հայացքից անհասանելի է, հասու միայն նրա արվեստի նվիրյալներին:

Summary

YSC pedagogue, pianist Alisa Ruben Altunyan writes another article "F.Shopen's works in several performing comments". The composers' works were many times discussed by F.List, S.Rakhmaninov, Y.Hoffmann, A.Korton, A.Rubinstein and others. Most of them has shown F.Shopen's piano pieces with their own approch and original analyses. As the author says the composer has a music secret that is unreachable at first sight, for some others reachable.

КАЗУМЯН ИНГА МКРТЫЧЕВНА
пианистка,
доцент ЕГК им.Комитаса

"СКАЗКИ" Н.К.МЕТНЕРА
(черты фортепианного стиля)

Один из последних композиторов-романтиков, выдающийся пианист XX века Николай Карлович Метнер занимает особое место в истории русской музыки. Яркая творческая индивидуальность Метнера-композитора наложила отпечаток и на его исполнительское искусство, которое отличалось четкостью музыкальной мысли, глубиной раскрытия образов, властным ритмом и тонким ощущением выразительных возможностей фортепиано. Подобно С.В.Рахманинову и А.Н.Скрябину, Н.К.Метнер писал фортепианную музыку на протяжении всей жизни. Фортепианные произведения составляют основную часть творчества композитора. Помимо этого в творчестве композитора нет ни одного сочинения, в котором бы не звучало фортепиано. И в камерных произведениях, и в романсах, а также в концертах — везде чувствуется рука прирожденного пианиста.

Творчество Н.К.Метнера тесно связано с русской культурой, с русской музыкальной классикой. И, несмотря на то, что его произведения часто сравнивали с творчеством немецких романтиков, сам Н.К.Метнер всегда считал себя русским композитором, сформировавшимся как музыкант в условиях русской действительности. Даже находясь вдали от родины, композитор оставался русским художником. В произведениях, созданных за границей, русские национальные черты проступали более отчетливо ("Русская сказка" *op.* 42 N1).

В музыкальном языке Н.К.Метнера явственно прослеживают-

ся черты русской песенности. Мелодии произведений Н.К.Метнера по-русски напевны и выразительны.

Так, в фортепианном цикле “Восемь картин-настроений” ор.1 ощутима близость с творчеством С.В.Рахманинова и А.Н.Скрябина. В 6-й картине есть определенное сходство с балакиревским “Исламеем”, а некоторые музыкальные обороты напоминают П.И.Чайковского. В “Арабесках”, *op.* 7 возникают ассоциации с прозрачными лядовскими “акварелями”, в некоторых “Сказках” *op.* 20 и *op.* 42 получили развитие эпические традиции русских композиторов. Однако наибольшее влияние на творчество Н.К.Метнера оказало искусство С.В.Рахманинова.

В творчестве Н.К.Метнера, как и в творчестве других русских композиторов, нашли своеобразное отражение некоторые темы социально-общественного звучания. Так, в связи с революционными событиями 1905-1907гг. в музыке композитора появляется новое содержание (более волевое и собранное), призывные интонации, полнокровные лирические образы, наполненные душевным порывом, мужественной героикой. И хотя Н.К.Метнер считал себя человеком, “не понявшим революцию”, определенное влияние на его творчество события этих лет все же оказали. В этот период композитор создал одно из лучших своих произведений: три цикла “Забытых мотивов” - эмоционально открытые произведениям, проникнутые лирическим чувством, стихией радости.

Яркой особенностью фортепианного стиля композитора является повествовательная манера письма. Н.К.Метнер — музыкант-рассказчик, композитор с философским складом мышления, создатель лирически тонких и интеллектуально богатых художественных образов. Содержание его произведений, в зависимости от характера, то спокойно эпическое, то взволнованно патетическое, но всегда — плавно повествовательное. Именно в повествовательности более всего обнаруживается близость музыки композитора с русской песенностью.

Н.К.Метнер мастерски владел фортепианным письмом. Фак-

туру его произведений часто сравнивают с манерой изложения И.Брамса. В фортепианном творчестве Н.К.Метнера приемы изложения, идущие от И.Брамса, Р.Шумана, Л.Бетховена и музыкальные традиции П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, А.Н.Скрябина образуют новый, самобытный художественный стиль композитора.

В фактуре сочинений композитора обнаруживаются оркестровые приемы изложения: долгие, тянущиеся несколько тактов звуки, присущие инструментам струнной группы специфические штрихи. Однако, эти приемы используются не для того, чтобы исполнитель мысленно обращался к тембру того или иного инструмента, а для артикуляционной индивидуализации голосов. Исполнителю нужно выделить из общей массы звуков отдельные голоса или аккорд и затем "услышать" постепенное его угасание. Например, в 5-й "Картине-настроении" $op.$ 1 аккорд, выплывающий из гула фигураций (1-2 такты), не исполняется — а соответствующие клавиши беззвучно нажимаются левой рукой по ходу исполнения шестнадцатых в правой руке.

Фактура метнеровских произведений находится в органичной связи с темой. "Тема — есть закон для каждого отдельного произведения. Каждая вдохновенная тема таит в себе все элементы и смыслы музыкального языка. Она имеет свой импульс — ритм, свою светотень — гармонию, свое дыхание — каденцию, свою перспективу — форму. Мелодия является как бы излюбленной формой темы", - пишет Н.К.Метнер (синтаксис автора.— *И.К.* 4. С.47).

Динамика становления формы в творчестве Н.К.Метнера порождена постоянным развитием тематизма. Выявление этой непрерывности — основная задача, которую должен ставить перед собой пианист, исполняющий его произведения.

Интенсивное тематическое развитие, прорастание одной темы в другую насыщает фактуру композитора элементами полифонии. Композитор часто использует различного типа имитации, в

некоторых пьесах встречаются даже фуги. Такая полифонизация ткани придает особое своеобразие метнеровским сочинениям и дает повод музыковедам вспомнить о его немецких корнях. Исполнителей же, стремление лучше выявить самостоятельность отдельных голосов и элементов музыкальной ткани приводит к частому применению приема перекрещивания рук.

Полифоничность мышления Н.К.Метнера определяет сложность и богатство ритмики. И это также одна из важнейших особенностей фортепианного стиля композитора. Его сочинениям свойственна сложная полиритмия, ритмические перебои, разнообразие ритмических рисунков. Каждый голос, как правило, наделен ритмической самостоятельностью.

Гармонический язык Н.К.Метнера, тесно связанный с мелодической линией, отличается большой сложностью. Однако, несмотря на сложность построения самих аккордов и их последований, тональное развитие, модуляционное движение, функциональные связи в его произведениях всегда ясно прослушиваются. Сам композитор считал, что гармония в его произведениях — скорее “светотень темы” (2. С.49). Он, как правило, избегает широких мазков, колористических пятен. Очертания метнеровских мелодий всегда ясны, побочные голоса тщательно отточены, порой, как бы сгущая краски, композитор вводит в них своеобразные удвоения. Поэтому, исполняя музыку Н.К.Метнера, пианист должен представлять не радужный цветовой спектр, а скорее графику, всевозможные черно-белые оттенки.

Среди метнеровских фортепианных сочинений небольшого масштаба встречаются песни, танцы, этюды, каприччио и другие пьесы. Но особое, исключительно важное место среди них занимают сказки - тридцать восемь разнообразных по характеру, изящных и мастерски написанных миниатюр. И хотя к этому жанру композиторы стали обращаться еще в начале XIXв., именно Н.К.Метнера следует считать ярчайшим композитором-сказочником в русской и мировой фортепианной музыке. Именно в жанре

сказки композитор, тяготевший на протяжении всего творческого пути к романтической поэтизации действительности, имел возможность высказываться в свойственной ему повествовательной манере, создавать многие, дорогие ему, образы прошлого.

Сказки Н.К.Метнера, как правило, не связаны с народно-сказочными образами и не имеют конкретного сюжетного содержания. Это небольшие произведения лирико-эпического содержания, повествующие о различных впечатлениях виденного, слышанного и прочитанного. “Метнеровские сказки повествуют о различных моментах внутренней душевной жизни композитора”, - пишет Ю.Келдыш (3.С.507). Отличаясь разнообразием характеров, сказки Н.К.Метнера неодинаковы и по своим масштабам. Среди них, наряду с простыми непритязательными миниатюрами, мы находим и более развернутые сложные по форме сочинения.

Интерес к жанру сказки у Н.К.Метнера возник уже в раннем периоде творчества (например, первая пьеса “Трех фантастических импровизаций” *op.*2 — “Русалка”, Музыкальный момент *op.*4 — “Жалоба гнома”). На протяжении всего творческого пути Метнер неоднократно обращался к жанру сказки создавая ее разновидности: “сказка-песня”, “сказка-танец”, “сказка-сценка” и т.д.

Цикл “Сказок” *op.*8 — две контрастные по темпу и характеру пьесы. Е.Долинская заметила, что тематический материал этих двух, столь различных по настроению, пьес вырастает из единого мелодического ядра, “интенсивное развитие которого ясно ощущается в музыке сказок” (4. С.21). Первая сказка - *Andantino, c-moll* — это неторопливый рассказ, медленная, лирико-повествовательная пьеса, в которой автор как бы знакомит нас с героями сказки. Вторая взволнованная - *Allegrissimo, c-moll* — рассказывает о напряженных жизненных переживаниях. Эти две столь контрастные пьесы объединяет своеобразная, неоднократно повторяющаяся, тема-эпиграф, которая начинает и завершает обе сказки.

В следующем цикле “Сказок” *op.*9 — три пьесы. Во второй

сказке обращает на себя внимание постоянный рисунок сопровождения, который воплощен в ритмически сжатом, напряженном пульсе. Эта сказка интонационно близка к бытовым песням-романсам. Единая тематическая основа, относительная простота фактуры, контрастность образов, широкое применение полифонических приемов - вот основные черты, которые обнаруживаются в этих двух циклах (*op.* 8 и *op.* 9) и которые станут типичными для жанра сказки на протяжении всего творческого пути композитора.

В цикле ор.14 две сказки. Первая — "Песня Офелии" *f-moll* — восхитительный образец метнеровской "сказки-песни". Пьеса написана в жанре колыбельной песни и вся пронизана характерной метнеровской повествовательностью. В ее основе один лирический образ, одна непрерывная напевная мелодия. Эта грустная мелодия иногда просветляется, но в целом до конца сохраняет безрадостный колорит. В трогательно нежной мелодии ритмически мерное покачивание вызывает характерное ощущение убаюкивания. Вторая — "Шествие рыцарей" *e-moll* - рисует картину марша-шествия. Фортепианная фактура здесь многослойна, насыщена полифоническими приемами развития и своеобразием ритмических рисунков. Обилие хроматизмов придает музыке оттенок жесткости и колючести. Дробность и детализация помогают создавать образ тяжелой рыцарской конницы. И все же при столь насыщенной фактуре и "выписанности" деталей ощущения нагроможденности при прослушивании этой своеобразной "сказки-сценки" не остается.

Сказки *op.* 20 — цикл, состоящий из двух пьес. В первой пьесе *b-moll* метнеровская песенность приподнята до уровня лирико-драматического монолога с чертами балладности. Здесь обнаруживается столь редкая у Н.К.Метнера открытость и эмоциональность высказывания. "С поразительной свободой композитор разработал здесь тематические зерна, виртуозные сплетения которых создают ощущение широких мелодических линий", - пи-

шет И.Зетель об этой пьесе (1. С.67).

В этой сказке происходит своеобразное слияние настоящего и прошлого, встревоженных “слов от автора” с лирическим рассказом. Уже в первых тактах пьесы обнаруживается связь с эпической песенностью. По мере эмоционального развития черты повествовательности постепенно утрачиваются, музыкальная речь становится все более взволнованной, приподнятая манера высказывания доходит в кульминации до страстного порыва, а стремительно повторяющиеся в кульминации аккорды *(fff, con disperazione)* напоминают патетические эпизоды в произведениях С.В.Рахманинова и А.Н.Скрябина. В репризе напряжение ослабевает, мелодия постепенно нисходит в басовый регистр, как бы отдаляясь от слушателя. “Своей популярностью эта сказка обязана в немалой степени тематическому родству с русской песенностью, которая органично слита воедино с точно найденной мерой речевой декламационности. Трепетность и драматическая взволнованность чувств как бы вобрали в себя настроения тревожного ожидания, порыва к свету, владевшие многими художниками в ту пору”, - отмечает И.Зетель (4. С.59). Авторское исполнение этой сказки может стать примером органического слияния декламационности с напевностью.

Во второй сказке этого цикла - *“Campanella” h-moll* - ощущается дух русской старины. “В “Угрожающих колоколах”, как нередко пианисты называют си-минорную сказку, привлекает подлинно русский подход к теме колоколов как социально значимой”, - пишет И.Зетель (1. С. 60). В могучей силе музыки этой сказки с особой ясностью сказалась связь творчества Н.К.Метнера с глубинными корнями русской музыкальной традиции - традициями М.П.Мусоргского и А.П.Бородина. При исполнении этой пьесы пианисту необходимо соблюдать неукоснительное темповое единство, что подчеркивает авторское указание: *“al rigore di tempo”* (но точно в темпе).

В Четырех сказках *op.*26 композитор, так же как и в сказках

op. 8 нашел неожиданное решение: несколько пьес написаны на одну тему. В сказке N1 *Es-dur* автором используются приемы "удлинения" руки с помощью подкладывания и перекладывания пальцев для достижения непрерывности в линиях длинных построений. В сказке N3 *f-moll* можно обратить внимание на прием, который не очень распространен у Н.К.Метнера — фактурное противопоставление мелодии песенного склада сугубо аккомпанирующему сопровождению. Вообще, композитору ближе обращение к "диалогу", где тема, "появляясь в разных голосах, обретает различие тембровых окрасок и характеристик" (5. С.13). Также необходимо обратить внимание на один из редких случаев использования композитором педального "тумана" - этого требует образный смысл заключения сказки. В сказке N4 *fis-moll* композитор прибегнул к традиционному использованию приема *martellato*, к которому нередко обращался, особенно в динамических нарастаниях и в бурных пассажах.

В следующем цикле сказок (*op.* 34) особо выделяется первая "сказка-сценка" "Волшебная скрипка" *h-moll*, написанная в широко развернутой форме рондо. В ней использован разнохарактерный тематический материал, присутствуют контрастные образы — песенные и танцевальные. В сказке N2 *e-moll* композитор использовал излюбленный прием "раскачки" - фактурной, звуковысотной и ритмической. В музыке сказки отчетливо проступают черты русской песенности. Н.К.Метнер в этой сказке не цитирует конкретный фольклорный образец, а воплощает коренные особенности русской песенности. Это вдохновенное произведение — одно из лучших претворений народно-песенного стиля в творчестве композитора. В кружевах вьющихся пассажей сказки N4 *d-moll*, как образно заметил И.Зетель, "шопеновское зерно дало свои всходы" (3. С.122).

С течением времени, русские национальные черты в музыке Н.К.Метнера проступали все более определенно. Это заметно в циклах сказок *op.35*, *op.42*, *op.48*, *op.51* и *op.54*. И названием

пьесы (“Русская сказка” *op.*42 N1), и посвящением цикла (“Золушке и Иванушке-Дурачку” *op.*51), и, в основном, характером самой музыки композитор как бы подчеркивает, что даже находясь вдали от родины, он остался русским художником. В “Русской сказке” отчетливо проявляется связь с русской эпической песенной традицией. В этой пьесе автор также часто вписывает излюбленное *“al rigore di tempo”*. Исполнителю сказки N3 необходимо обратить внимание на авторскую ремарку *“quasi violoncello solo”*.

Цикл пьес *op.*48 состоит из двух контрастных сказок — “танец-сказка” и “сказка-эльфов”. В сказке N1 отчетливо прослушиваются традиции русских плясовых, с характерным подчеркиванием народно-танцевальных элементов. Сказка N2 - фантастически-красочная, с гибкой и нежной мелодией, в которую автор привносит некоторые элементы пляски *(danzando)*.

Цикл пьес *op.*51 “Посвящается Золушке и Иванушке-дурачку” среди других циклов сказок самый крупный — в него входят шесть пьес. Для этих пьес характерны конкретная жанровая определенность, яркость и броскость образов. Фортепианная фактура относительно проста. В этом цикле Н.К.Метнер воплощает две сферы русского народного искусства — стихию буйного и темпераментного, стремительного и задорного, нередко с элементами юмора, танца (N1, 4, 6), а также изящную, задушевную, мечтательную лирическую песенность (N2, 3). Первую группу составляют наиболее развернутые “сказки-сценки”. Все три пьесы начинаются с небольших вступлений, в которых автор как бы призывает слушателей ко вниманию. Эти пьесы выдержаны в характерном двухдольном ритме, с небольшой по диапазону мелодической линией. Токкатный тематизм, многократное повторение одного звука содержат в себе некую энергию и напористость. Следует обратить внимание на интересное применение *glissando diminuendo* первым пальцем в сказке N1. Лирические, кантиленные сказки N2 и 3 являются в цикле яркими и запоми-

нающимися эпизодами. Упомянутые две сферы нашли свое выражение в сказке N6. Эта пьеса своего рода жанровая картинка, в которой автор тонко воспроизводит атмосферу сказочности.

Сказки *op.* 54 "Романтические эскизы для юношества" — скорее "сказки-картинки", имеющие броский, портретно-изобразительный характер. Пьесы, — в основном быстрые, динамичные, яркие, — в которых, словно в калейдоскопе, проносятся персонажи метнеровских сказок.

Исполнителям сказок, равно как и всех фортепианных произведений Н.К.Метнера, следует обращать пристальное внимание на авторские ремарки. В их образности, точности исполнения Н.К.Метнер видел своеобразный прожектор, освещающий исполнителю путь его поисков. Иногда они достаточно непривычны, но для автора важно было найти наиболее меткую из словесных характеристик. Как ни образны и необычны метнеровские ремарки, главное — их практическая значимость. Все авторские ремарки, вплоть до хронометража пьес (*op.* 51 N1), помогают исполнителю понять авторский замысел.

Немаловажной сферой для исполнителя является обилие педальных подробностей, тонких и своеобразных. Н.К.Метнер подчеркивал важнейшие функции педали, связанные с достижением полноты и кантиленности звучания. Колористические возможности педали с графичностью метнеровского изложения не согласуются. Фиксация педальных тонкостей, в основном, условна. Такое примечание, как "1/16 педали" в сказке *op.* 51 N5 весьма относительно — оно скорее подчеркивает предельную тонкость нюансов. Применение такой педали в этой сказке связано с особенностями фактуры: близким расположением голосов, которые должны исполняться в темпе *presto* и очень тихо. Частая смена гармоний и гибкие мелодические узоры также требуют предельно тонкой и чистой педали. В "Сказке эльфов" *op.* 48 N2 (а также в N3 и 4 из *op.* 34) композитор прибегает к такому своеобразному указанию, как *con vibrazione* (педальная вибрация) или

знаку, напоминающую трель.

Метнер, хоть и удивлял педальными находками, все же был сторонником строгой, экономной педализации. Певучую звучность *legatissimo* композитор поручал прежде всего пальцевому *legato*. “Игра без педали дает возможность пальцам нашим находить нужные оттенки, движения, позиции и в то же время дает отдых ушам и полное спокойствие нутру”, - писал композитор в записных книжках (5.С.33).

Перед интерпретаторами произведений Н.К.Метнера встает сложная задача — нужно обладать острым чувством ритма, полифоничностью мышления, ощущать сквозной ритмический пульс всего произведения. Музыка Н.К.Метнера привлекает благородством и богатством образов, строгой простотой тематизма. В интерпретации произведений Н.К.Метнера очень важна неукоснительная логика художественного мышления, особая стилистическая чуткость исполнения. “Художник высочайшего интеллекта, Н.К.Метнер обращался прежде всего к умным исполнителям и, заодно заметим, к вдумчивым слушателям”, - писал И.Зетель (3.С.188).

Творчество Н.К.Метнера не завоевало такого быстрого и широкого признания, как музыка С.В.Рахманинова и А.Н.Скрябина, но со временем оно нашло и постоянно продолжает находить все большее число почитателей. Лучшие произведения Н.К.Метнера — сонаты, песни, сказки — давно заняли прочное место в репертуаре исполнителей. Среди них можно назвать многих выдающихся исполнителей современности. Современная музыкальная жизнь немыслима без метнеровского наследия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Зетель И., Н.К.Метнер-пианист., М.:Музыка., 1981.
2. Метнер Н., Муза и мода., Париж.,1935.
3. Келдыш Ю., История русской музыки., М.:Музгиз., 1954.
4. Долинская Е., Н.Метнер., М.:Музыка., 1966.
5. Метнер Н., Повседневная работа пианиста и композитора., М.:ГМИ., 1963.

НАГДЯН АРМИНЕ СТЕПАНОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

СКРЯБИН - ПИАНИСТ

Обращаясь к творчеству композитора-пианиста надо, прежде всего, отталкиваться от исполнительского стиля самого автора. А.Н.Скрябин, подобно Ф.Листу или Ф.Шопену, создал свой исполнительский стиль - не менее оригинальный, чем стиль его творений.

Пианизм А.Н.Скрябина является для нас более ощутимым, поскольку наряду с высказываниями и рецензиями современников имеются записи (к сожалению, технически несовершенные).

Основная черта скрябинского исполнения необычайная одухотворенность. В интерпретациях он субъективен до предела. Он играл всем существом и никогда — одной техникой. По словам Л.Сабанеева "никогда он не может и не хочет создавать иллюзию переживания, а всегда дает или подлинный акт художественного экстаза или же дурное исполнение без подъема" (1.). Подобное исполнение может служить ярчайшим примером того, что К.А.Мартинсен* называет экстатической (романтической) звукотворческой волей. "Переживать, а не исполнять" — вот *credo* А.Н.Скрябина-исполнителя.

Игра А.Н.Скрябина имеет черты сходства с игрой Ф.Шопена, какой она представляется в рассказах современников: относительная слабость чисто физического звука, глубокая "интимность" игры, отсутствие эстрадного блеска, которые привлекают к пианисту широкую публику. Техника была направлена больше в сторону нюансировки, звукового колорита, педализации, нежели в сторону виртуозности. Общим было также тончайшее, пре-

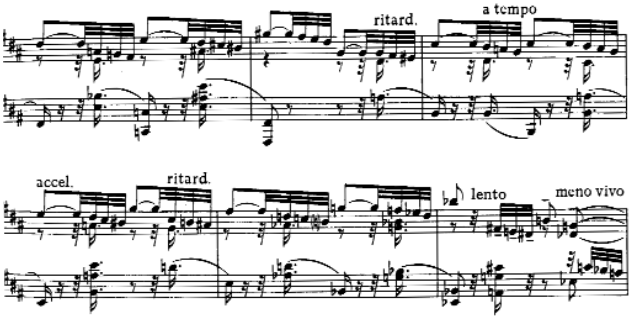
* Карл Адольф Мартинсен (1881-1955), теоретик пианизма, автор широко известных редакций сочинений Й.Гайдена, В.А.Моцарта, Л.Бетховена.

восходное владение *rubato.* Действительно, волшебство звучания инструмента под руками А.Н.Скрябина создавалось в своеобразном синтезе ритма и интонации его неподражаемого *rubato.*

Интересное исследование проводилось на основе записей, сделанных на валиках Вельте-Миньон. Автором идеи расшифровок записей был П.Зимин, он и осуществил эту работу. На аппарате Вельте-Миньон с наибольшей точностью записывается агогика, т.е. темповая сторона исполнения, однако очень приблизительно прослушивается педализация, точнее отсутствует запись полупедали, которая занимает важное место в исполнительском стиле А.Н.Скрябина.

Tempo rubato А.Скрябина анализируется на основе сделанной им записи своей поэмы *Fis-dur op.32.* Резкие замедления и ускорения на сравнительно близком расстоянии компенсируют друг друга и в итоге средний темп произведения оказывается ♩=50. И именно этот темп указан самим автором в нотах. Таким образом, *rubato* в исполнении А.Н.Скрябина совмещается со строгой метрической конструктивностью. Подобная метроритмическая гибкость способствует сочетанию импровизационности со строгой конструкцией и является характерной особенностью его творчества.

Помимо механической записи, особенности его изменчивого ритма отражены в нотном тексте “Окрыленной поэмы”, где отмечен целый ряд мимолетных отклонений от основного темпа, что позволяет соответствующе относиться к аналогичным случаям в других произведениях.



Скрябин был тем исполнителем выступление которого ожидалось с нетерпением, хотя отношение к нему было противоречивым. Полярные мнения, в частности, отражались в печати:

“Весь концерт был рядом откровений, наименее значительные, казалось бы, вещи оказывались под руками вдохновенно исполняющего их творца бесподобными шедеврами. Все вещи программы не только исполнялись, а как будто заново создавались с изумительными неожиданно озаряющими их нюансами... Он доходил порой до творческого экстаза, когда игра его начинала казаться вдохновеннейшей импровизацией” (2.С.220).

“Перед нами сидел молодой, слабоватый пианист, капризно и манерно позировавший перед публикой” (2.С.221).

“Не всегда же можно делать то, что подсказывает разум. Иногда восторг заходит слишком далеко. Те, кто знают ваше творчество, переживали такие мгновения” (2.С.223).

В воспоминаниях современников часто говорится о скрябинском звуке, о возможном звучании его произведений. В них же отмечается отсутствие большого *forte* и преобладание в звучании *mezzo piano*.

“Тому, кто искушен богатством фортепианных звуковых возможностей, игра Скрябина кажется однотонной в своем островатом, звенящем *mezzo piano*. Массивных звучностей фортепиано под пальцами Скрябина не дает, это - правда, но сама по себе скрябинская звучность очаровательна... А тут еще у Скрябина наблюдается удивительный секрет: эти эфирные звуки обладают способностью совсем не распыляться в зале” (3.С.638).

Это качество необходимо учитывать при исполнении его произведений, где фактура часто полифонична и даже фигурации нередко имеют тематическое построение.

Современники писали о его способности почти гипнотически устанавливать контакт с аудиторией и пленять ее, уводя в свой мир высокой духовности. Приведем рецензию на концерт А.Скрябина профессора Петербургской (в советское время Ленинградской)

консерватории им.Н.А.Римского-Корсакова, музыкального критика А.В.Оссовского, автора воспоминаний “Юный Скрябин”:

“В этот раз Скрябин играл только свои сочинения... В исполнении Скрябина они казались импровизациями, как бы рождавшимися тут же, еще носившими неостывший пыл вдохновения: столько полетности, свободы и прихотливости было в его игре...

Пленителен был уже самый звук инструмента под магическими пальцами его красивых холеных небольших рук” (4.).

В молодые годы А.Скрябин вступив в состязание со своим товарищем Иосифом Левиным, обладавшим феноменальными пианистическими данными, переиграл руку на “Исламее” М.А.Балакирева и “Дон—Жуане” Моцарта-Листа. Врач признал болезнь правой руки неизлечимой. Он ее лечит в России, а позже в Швейцарии, в Вицнау, на Фирвальштедтском озере. В дальнейшем он смог вернутся к концертной деятельности, однако проблемы, связанные с правой рукой дают о себе знать. Это заметно по распределению фактуры между руками в его произведениях. В левой руке он не избегает четырехзвучных аккордов, в то время как в правой руке аккорды, как правило, состоят из трех звуков, где нагрузка, кроме крайних пальцев падает на второй а не на четвертый, в области которого и были проблемы.

Однако стремление не утяжелять звучность имеет и другую причину, а именно, нелюбовь к слишком “материальной” звучности. Поэтому он и бас нечасто перегружает, оставляя там только октавы, а руки регистрово отдаляет друг от друга, в кульминациях чаще используя высокий регистр.

Говоря об исполнительском стиле Скрябина невозможно не упомянуть о его волшебном владении педалью. Его педаль не просто продлевала звучание, она сообщала звучанию дыхание и своеобразную “вибрационность”.

Как писала его ученица М.С.Неменова-Лунц* у него были

* Как педагог Скрябин не создал школы. Профессором Московской консерватории он был короткий период, так как это его отвлекало от творчества.

свои определения педали: “вибрирующая”, “булавочная”, “педальный туман”.

Его педагог В.И.Сафонов говорил: “У него было особенное разнообразие звука, особое тонкое употребление педали; он обладал редким и исключительным даром: инструмент у него дышал”. Тот же В.И.Сафонов во время урока обращал внимание учеников на его педаль, говоря: “... что вы смотрите на его руки, смотрите на его ноги”. Быть может его неповторимое владение педалью и повлекло за собой то, что в гармонической ткани только небольшая часть звуков “реально произносится”, большая часть — это педальные отзвуки, придающие звучанию призрачность, таинственность, полетность, что и является столь характерным для его творчества.

Мы привели наиболее важнейшие стороны исполнительского искусства А.Н.Скрябина. Его вдохновеннейшая игра оставила яркий след в богатой русской исполнительской культуре. Чтобы представить насколько крупным было явление приведем мысль его педагога В.И.Сафонова о том, что его исполнение было одним из самых тонких наслаждений после Антона Рубинштейна.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сабанеев Л.Л., Воспоминания о Скрябине., М.:МГИЗ., 1925.
2. Шаборкина Т., Заметки о Скрябине-исполнителе., /А.Н.Скрябин., Сборник к 25-летию со дня смерти., М.-Л., 1940.
3. /А.Н.Скрябин., Скрябин А.Н., Письма., М.:Музыка., 1965.
4. Скрябин А.Н., Альбом., М.:Музыка., 1979.

Ամփոփում

Դաշնակահար, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս Ա.Ս.Նաղդյանն իր «Սկրյաբինը՝ դաշնակահար» հոդվածը նվիրել է ռուս փայլուն կոմպոզիտորի կատարողական արվեստին, նշելով դաշնակահար-Սկրյաբինի այդ բնագավառում հասած բարդությունները, ու որ նրա կատարումն աչքի է ընկել անբնական ոգևորվածությամբ: Հոդվածագիրն անդրադառնալով հեղինակի երկերի ֆայնագրություններին, նշում է, որ հարազատ է մնում առաջադրած rubato-ին, սակայն շատ հաճախ էլ ակնթարթային շեղումներ է կատարում: Հեղինակը նշում է նաև, որ Ա.Սկրյաբինն այն հազվադեպ դաշնակահարներից էր, որի մեկնաբանումներին անհամբերությամբ էին սպասում:

НАГДЯН АРМИНЕ СТЕПАНОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

ПАМЯТИ ПЕДАГОГА
(к 80-летию со дня рождения А.И.Ихарева)

К сожалению, личность и деятельность А.И.Ихарева мало известна в Армении. Поэтому считаем необходимым привести краткие сведения о его творческой биографии.

Александр Иванович Ихарев — представитель николаевской школы — одной из известных советских фортепианных школ. Окончил класс М.Я.Хальфина* в 1955 году, затем у него же у Хальфина занимался в аспирантуре до 1958 года. В том же, 1958 году был участником Первого Международного конкурса им.П.И.Чайковского, на котором был награжден почетным дипломом. Сразу по окончании аспирантуры приступил здесь же к педагогической деятельности, в дальнейшем занимая должность заведующего кафедрой специального фортепиано в звании профессора, совмещал работу с активной исполнительской деятельностью. Центральную часть его репертуара занимала музыка XIX века.

С чувством глубокой благодарности мысленно возвращаюсь к годам общения с замечательным музыкантом и человеком.

Наша первая встреча с Александром Ивановичем состоялась за год до поступления в его класс ассистентом-стажером. У автора этих строк было письмо от известного армянского композитора Эдуарда Багдасаряна, с которым А.И.Ихарев незадолго

* М.Я.Хальфин получил образование у С.И.Савшинского и был одним из лучших его последователей. Другим известным воспитанником М.Я.Хальфина является выдающийся пианист современности Г.Л.Соколов.

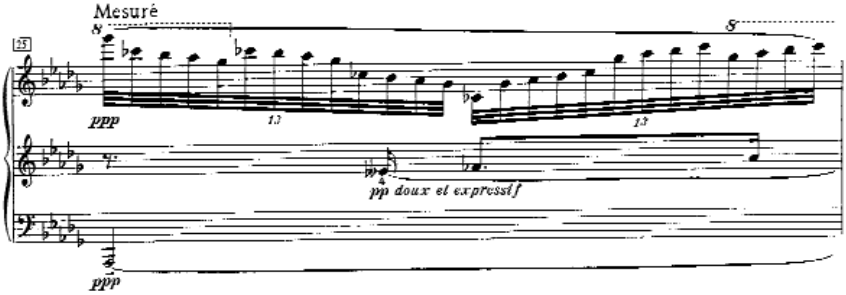
до этого общался в жюри всесоюзного конкурса, с просьбой прослушать “его племянницу”. Родственниками мы не были, в чем автор этих строк вскоре призналась А.И.Ихареву, а вместе с мамой автора этих строк - Гаянэ Жамкочян, Эдуард Иванович Багдасарян начинал брать уроки игры на фортепиано в городе Тбилиси. Будучи очень занятым, А.И.Ихарев нашел около 10 минут, а из программы выбрал сонату *f-moll* И.Брамса. Автор этих строк сыграла как бы “конспект” из сонаты по его выбору и этого оказалось достаточным для ознакомления. Он был немногословен, слегка дирижировал местами рукой, чтобы проверить гибкость и реакцию и остался, как потом оказалось, доволен игрой. Через год автор этих строк весьма успешно сдала вступительные экзамены в ассистентуру-стажировку и была зачислена в класс А.И.Ихарева.

Будучи в Ленинграде, благодаря неожиданным обстоятельствам автор этих строк получила возможность сдавать экзамены на освободившееся ведомственное республиканское место. Разрешение получила за день до сдачи экзаменов. Александр Иванович был рад за меня.

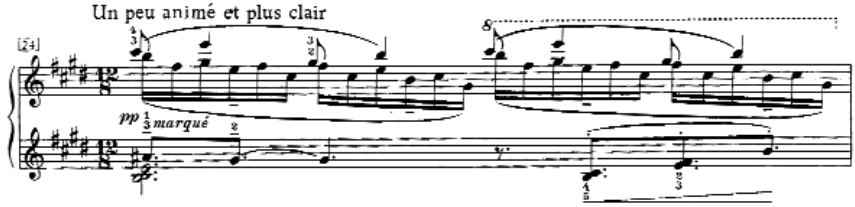
Уроки у ассистентов-стажеров, были раз в неделю и длились час 40минут с небольшим перерывом или перекуром на лестнице, так как в классах педагоги не курили. Обычно ассистенты-стажеры сопровождали А.И.Ихарева и наши разговоры о музыке, и не только о ней, продолжались там.

В первый год обучения автор этих строк по своему выбору выучила сонату Р.Шумана *fis moll.* Урок начинался с молчаливого, внимательного прослушивания произведения до конца, а потом шло очень подробное обсуждение всех деталей, причем требования были достаточно академичными, касались точнейшего донесения авторского текста. Все показывалось за инструментом, часто исполнялось им наизусть. Насколько концентрированным было его внимание во время прослушивания было заметно по тому как по тактам обсуждались неточности и замечалась лю-

бая, даже случайная неверная интонация. Особенно это касалось расслоения музыкальной фактуры, соотношения различных тембров, при этом он показывал и чисто технические приемы. Например, игра “пустыми” пальцами в пассажах *ppp* в пьесе Дебюсси “Отражения в воде” из цикла “Образы”:



Или же многотембровое дифференцированное звучание в другой пьесе того же цикла - “Колокола звучащие сквозь листву”, где обнаруживались нескончаемые оттенки *piano*:

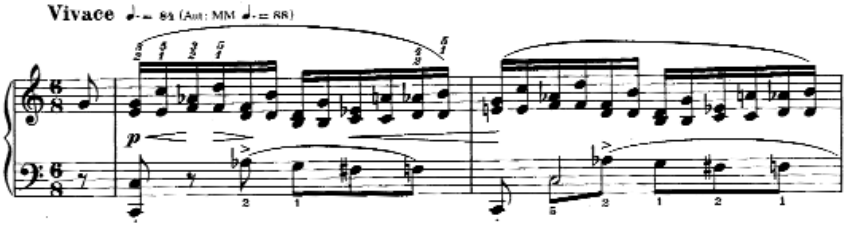


Работа была скрупулезная - его показ сопровождался конкретным объяснением выполнения того или иного приема, при этом не принималось механическое подражание. Вновь и вновь отшлифовывались детали: фразы, паузы, цезура и автор этих слов не помнит, чтобы это сопровождалось длинными речами.

Очень много времени уделялось продуманной педализации. В случае с автором этих строк реже говорилось о характере произведения, об эмоциональной сфере, видимо, в этом он доверял. Если позволяло время, автор этих строк играла произведение во второй раз, но уже с остановками и исправлениями. На

первом уроке работа над тремя страницами вступления Первой сонаты Р.Шумана продлилась полтора часа — автор этих строк приобщалась к новому методу, новой школе, где детали — интонация, педализация, звукоизвлечение - шлифовались с самого начала, а целое должно было появиться вследствие этого. При этом часто при прослушивании нового произведения он задавал мне вопрос: *“А Вы прежде это не играли?”*. Думаем, это объяснялось несколькими причинами: во-первых, уже не студенческим возрастом и неплохой читкой с листа, а также тем, что в классе педагога по Ереванской консерватории В.В.Саркисяна мы старались помимо хорошего разбора и игры наизусть к первому уроку насколько возможно подробнее ознакомиться с материалами об этом произведении, а также проигрывали немало “близлежащих” произведений этого автора. А для того, чтобы не получить отказа при выборе нового непростого произведения, автор этих строк его тайком выучивала, затем в качестве сюрприза представляла на одном из уроков, после чего и получала согласие Вилли Вагановича. Можно сказать, что это был дедуктивный метод, так как исходной задачей было постижение основной идеи произведения.

Понятно, что каждый из этих методических подходов к новому произведению выбирается в зависимости от индивидуальности ученика или студента. Как то на уроке у А.И.Ихарева ученица школы играла этюд Ф.Шопена *op.* 8 N 7.



На протяжении всего урока терпеливо, в медленном темпе отрабатывалось основное движение правой руки — приготовленные для терции пальцы чуть раньше приподнимались и свободно падали на клавиши. Автор этих строк сразу поняла пользу этого движения, поэтому оно показалось несколько утомительным, но через пару уроков, услышав идеально ровное и чистое исполнение в быстром темпе, к тому же изящное, идея предварительного медленного разучивания стала ясна. Разумеется, левая рука должна была безупречно рисовать свой контур.

Кстати, недавно в статье Н.П.Корыхаловой о С.И.Савшинском я обнаружила, что этот прием С.И.Савшинский заимствовал у ученицы А.И.Зилоти Л.А.Кашперовой в пору их совместной работы в Ростовской консерватории. “При работе над пальцевыми пассажами, приготовленный и несколько приподнятый над клавишей палец как бы “роняется” на нее без какого бы то ни было усилия, в момент падения палец, которому предстоит играть, приготовляется в свою очередь к удару над клавишей, на которую, в следующее мгновение, ему предстоит упасть. Работа идет в очень медленном темпе. Особенно важен момент готовности к удару... Эффективность такой работы поистине поразительна: *появляется жемчужность и рассыпчатость звучания*” (1.С.116).

Интересным представляется пример преемственности: Савшинский — Хальфин — Ихарев (2.).

Автор этих строк помнит классный концерт студентов А.И.Ихарева, где все студенты с удивительной легкостью справлялись с достаточно сложной и разнообразной программой, хотя в художественном отношении исполнение их, естественно, было не равноценным, а зависело от степени одаренности. На следующий день, в разговоре о концерте А.И.Ихарев сказал: “Я показываю им все, что дает удобство в игре, а дальше, если они хотят больше — то это уже будет зависеть от них”*.

---

* Личный архив А.С.Нагдян.

Он также отмечал, что может научить играть и пройти со студентом любое произведение, за исключением Ф.Шопена, где индивидуальность студента, его качества играют очень важную роль. “Не надо забывать о “музыкальности”. Это качество бывает дано от природы и не всегда приходит с получением диплома консерватории, а для исполнения произведения Шопена музыкальность и вкус — это необходимые качества”. Смысл последних слов говорит о том, что он не ограничивался лишь прививанием навыков, но через них ему удавалось своеобразно раскрыть музыкальную индивидуальность и хороший вкус.

Будучи невероятно загруженным в консерватории, заведуя кафедрой специального фортепиано, на которой работали такие профессора, как Н.Е.Перельман, М.Я.Хальфин, он выезжал на гастроли в города бывшего Советского Союза со сложными программами. Тем не менее при всей занятости он был необычайно добросовестен в работе со студентами. В связи с этим не без гордости и с чувством благодарности хочется вспомнить, как он, выезжая на гастроли по Северному Кавказу и Украине, доверил мне свой класс (на втором году обучения) и остался доволен моей работой.

Несмотря на недолго прожитую жизнь, Александр Иванович вписал значительную страницу в Российскую музыкальную культуру. Он успел воспитать плеяду высококвалифицированных музыкантов, работающих в республиках СНГ, а также в странах Европы и США. Слушатели концертов помнят его благородную манеру исполнения, безупречный вкус и профессионализм.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Корыхалова Н.П., Самарий Ильич Савшинский., /В фортепианных классах Ленинградской консерватории., Л:Музыка., 1968.
2. Воронина Т.А., Моисей Яковлевич Хальфин., /В фортепианных классах Ленинградской консерватории., Л:Музыка., 1968.

ОВСЕПЯН АНАИДА ГАРИБОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РЕДАКЦИЙ СОНАТЫ *d-moll* N17 *(op.31N2)* Л.БЕТХОВЕНА

Фортепианные сонаты Л.Бетховена — драгоценное достояние человечества. Их знают, играют и любят во всех странах мира. Многие из сонат Бетховена прочно вошли в педагогический репертуар, стали неотъемлемой его частью, а овладение всеми бетховенскими сонатами — заветная мечта каждого серьезного пианиста.

Фортепиано было лучшим другом Л.Бетховена на протяжении всей его жизни. Оно помогало готовиться к осуществлению замыслов, выходящих за пределы фортепианной музыки.

Крупнейший советский музыковед Б.В.Асафьев еще в 1927 году дал очень глубокое определение фортепианных сонат Бетховена: “Сонаты Л.Бетховена в целом — это вся жизнь человека. Кажется, что нет эмоциональных состояний, которые так или иначе не нашли бы здесь своего отражения, нет душевных конфликтов, которые не преломились бы здесь в музыкальном плане... В своих сонатах Л.Бетховен и выдающийся зодчий, и чуткий психолог, и знаток колоритной фортепианной инструментовки, владеющий тончайшими оттенками краски и светотени”. И далее: “...У Л.Бетховена нет безжизненных сонат, ибо нет путанных приемов. У него творческое художественное строительство так тесно связано с жизнеощущениями и с интенсивностью реакций — откликов на окружающую действительность, что нет никакой возможности и необходимости отделять Бетховена—мастера и зодчего музыки от Бетховена—человека, нервно реагировав-

шего на впечатления, которые и определяли силой своей тон и строй музыки. Сонаты Л.Бетховена, поэтому глубоко актуальны и жизненно содержательны" (1.С.55).

В данной работе рассмотрена Соната *op.* 31 N2, известная под N17. Соната *op.* 31 N2 является одним из гениальных творений Л.Бетховена. Она насыщена глубокой страстностью переживаний. Перед нами — возврат к патетике первых бетховенских сонат, но уже на основе психологической гибкости и сложности, завоеванных в результате творческого роста.

Известно, что А.Шиндлер спросил композитора относительно образного содержания его сонат *op.* 31 N2 и *op.* 57 ("Аппасионата"), на что он ответил: "Прочтите "Бурю" Шекспира".

Исследователи прибегали ко всевозможным догадкам, чтобы истолковать эти краткие слова автора.

Возможно, ближе всего к истине подошел Ромен Роллан, указавший, что бетховенское искусство в период зрелости своеобразно выражает идею, воплощенную в "Буре" — антитезу "потока неумолимой и дикой силы" и "владычества мысли, которая парит в высоте" (2.С.187).

По мнению Ромена Роллана, соната *op.* 31 N2 "представляет один из наиболее поразительных у Л.Бетховена примеров прямой речи в музыке. Это он, он сам!" (2.С.137).

Французский писатель очень верно связывает образы сонаты *op.* 31 N2 с переломным периодом жизни Бетховена, периодом величайшего душевного напряжения. По словам исследователя, Бетховен мог бы посвятить эту сонату самому себе. "Первый набросок сонаты помечен зимой 1801-1802 года, окончена она была летом 1802 года: значит, она помещается между знаменитым письмом к Вегелеру 16 ноября 1801 года, и "Гейлигенштадтским завещанием" (6-10 октября 1802 года). Она напоминает горделивые выражения первого: любовь, скорбь, борьба, экзальтированное восприятие жизни, неукротимая энергия. Она молниями возвещает о мрачном героизме и безнадежных кри-

ках второго” (2.С.133-154).

Эта соната есть, в сущности продолжение и эстетическое завершение “Лунной”.

Соната *op.*31 N2 начинается борьбой, напряженность и страстность которой весьма превышает соответственные качества финала “Лунной”. Но вот что примечательно: дальнейшее развитие музыки, по сравнению с “Лунной”, иное. Уже во второй части развернувшейся драме противопоставлено мудрое, сосредоточенное спокойствие, а финал, несмотря на свою стремительность и тревожность, носит гораздо более объективный характер. Музыка, как нередко бывает у Л.Бетховена, изчезает оставляя в душе след светлой печали. Это новаторское соотношение часто во многом живо предвещает концепцию “Аппасионаты” — одной из вершин всего фортепианного творчества Л.Бетховена.

Ромен Роллан споря с Нолем, Нагелем, Фриммелем, отметил, что равновесию частей в сонате *op.*31N2, «чего-то не хватает для того, чтобы дать полное душевное удовлетворение. Слишком тяжел мелодический и психологический состав первой части, слишком жидка и прозрачна ткань последней части, сплетенная из воздушных паутинок. Произведение это, не имеющее противовеса, склонно опрокинуться. Безо всякого сомнения, Л.Бетховен это чувствовал и исправил в “Аппассионате”» (3.С.153-154). Во всем ли прав французский исследователь? Даже если признать за его словами значительную долю правды, то нельзя пройти мимо незамеченной им важнейшей эстетической и этической победы композитора: речь идет о самой концепции сонаты *op.*31N2 — утверждение народного начала, о слиянии через фольклор с печалями и радостями своего времени.

В первой части Сонаты *op.*31 N2 образам рока, бушующей грозной стихии противопоставлены жалобные мотивы. В такой концепции многое перекликается с оперной эстетикой, нашедшей наиболее яркое воплощение в творчестве К.В.Глюка. Сам

выбор тональности типичен для образов как непреклонной судьбы, так и скорби, печального смирения перед ней. В многочисленных *c-moll*'ных произведениях Бетховена оттенок трагизма иной: в них драматургия носит более волевой, активный характер. С точки зрения формы, первая часть Сонаты — *Allegro* — обладает неповторимостью и поистине театральной выпуклостью. Главная партия построена на темповых контрастах *Largo*, *Adagio* и *Allegro*. Двуплановость функции главной партии накладывает отпечаток и на дальнейшее развитие — связующая партия имеет черты главной, а первый раздел побочной партии — черты связующей, так как он построен на доминантовом органном пункте.

Главная находка в области формы — это возникновение знаменитого речитатива в репризе: мотив "судьбы" сопоставлен со скорбным излиянием, представляющим развитие мотива "жалобы".

Следует отметить, что яркое сопоставление контрастирующих образов, подчеркнутое и сменой темпов, было подготовлено первой частью "Патетической" сонаты; но в Сонате N17 диалектика развития несравненно глубже и смелее, она представляет собой один из непревзойденных образцов бетховенской драматургии.

На протяжении ряда лет было сделано много редакций бетховенских сонат. Большая их часть отражает опыт выдающихся пианистов, облегчая учащимся исполнение трудных мест и понимание всего произведения. Среди изданий наиболее интересными были редакции И.Мошелеса, Ф.Листа, Г.Бюлова (у него только последние 12 сонат). Отличительной чертой этих исполнительских редакций, даже выполненных выдающимися музыкантами, является, прежде всего, свободное обращение с авторским текстом.

Позднее было опубликовано много новых редакций. В данной работе рассмотрена Соната *op.*31 N2 (1 часть) в трех ре-

дакциях: К.А.Мартинсена (4.), А.Б.Гольденвейзера (5.) и А.Шнабеля (6.).

К.А.Мартинсен в своей редакции сонат Л.Бетховена с большим уважением относится к авторскому тексту. По сравнению с другими редакциями он делает мало аппликатурных указаний, больше оставляя на усмотрение исполнителя.

Замечательный русский пианист и композитор А.Б.Гольденвейзер сделал редакцию сонат Л.Бетховена, которую закончил в 1960-е годы (2 вариант). Эта редакция пользуется большой популярностью. В ней сочетается стремление к текстологической точности с подробными указаниями и комментариями педагогического назначения. Ценность данной редакции заключается в том, что она доступна всем студентам. В педагогической практике часто пользуются редакцией А.Б.Гольденвейзера. А.Б.Гольденвейзер пишет: “При редактировании в текст можно добавлять педаль, аппликатуру и в некоторых случаях — распределение рук. В остальном текст должен быть таким, каким он написан автором” (7.).

А.Шнабель — один из крупнейших пианистов 1-й половины XX века. Его редакция сонат Л.Бетховена получила большое признание и оказала решающее влияние на воспитание многих музыкантов. А.Шнабель работал над подготовкой этого издания с 1921 года, а завершил к 100-летию со дня смерти Л.Бетховена в 1927 году. Эта редакция большого художника. Она современна, показывает новый и интересный подход к чисто пианистическим проблемам, выраженный, в частности, во многих аппликатурных решениях.

А.Шнабель был одним из немногих мастеров в истории фортепианного искусства, дававших циклы концертов, посвященных всем 32-м сонатам и фортепианным концертам Л.Бетховена. До нас дошли записи его исполнений. Исполнительский стиль А.Шнабеля характеризуется серьезностью, углубленностью и необычайной выразительностью.

Сделаем сравнительный анализ выше перечисленных редакций Сонаты *d-moll* N17 (*op.*31 N2). А.Б.Гольденвейзер и К.А.Мартинсен не дают метрономических указаний темпов. У А.Шнабеля с точностью определяются темп не только в начале произведения, но и в каждом фрагменте. Его указания в экспозиции таковы:

Largo (♩ = 60) ***Allegro*** (𝅗𝅥 = 120) ***Adagio*** (♩ = 56)

Largo (♩ = 60) ***Allegro*** (𝅗𝅥 = 120)

В репризе: ***Largo*** (♩ = 60) ***Allegro*** (𝅗𝅥 = 120)

Adagio (♩ =66) ***Largo*** (♩ = 60)

Allegro (𝅗𝅥 = 108).

Интересно, что *Allegro* в репризе стало 𝅗𝅥 = 108, в то время как в экспозиции было 𝅗𝅥 = 120.

Следует отметить, что эти точные метрономические указания противоречат принципам самого А.Шнабеля, т.к. он как педагог стремился воспитать в ученике индивидуальность. Вероятно, он хотел дать ученикам подробный план-путеводитель, внимательно изучив который, учащийся найдет свой собственный путь. Подтверждением этого может служить его исполнение: он никогда не следовал буквально своим же зафиксированным указаниям. Черты редакций А.Шнабеля, во многом определены особенностями его пианизма.

Аппликатура А.Шнабеля многим пианистам кажется нелогичной и бессистемной. На самом деле она на удивление логична и является новаторской во многих отношениях. Вероятно, А.Шнабель не задумывался над тем, совпадают ли его аппликатурные принципы с бетховенскими. В ряде случаев бетховенская аппликатура, по своему характеру очень близка шнабелевской. На этот примечательный факт обратил внимание Н.Копчевский во вступительной статье к советскому изданию фортепианных сонат Л.Бетховена под редакцией А.Шнабеля.

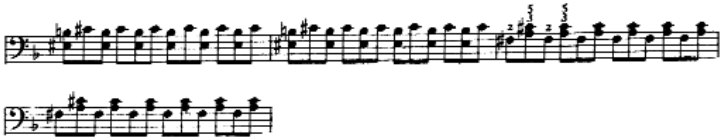
Аппликатура А.Б.Гольденвейзера проста и удобна, она выте-

кает из естественного положения руки.

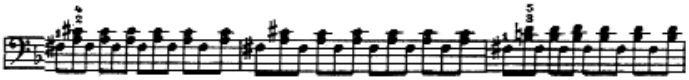
К.А.Мартинсен аппликатурных указаний дает очень мало.

Расставляя пальцы, А.Шнабель всегда сообразуется с регистром, в котором расположена та или иная звуковая последовательность. Он по возможности старается не пользоваться 1-м пальцем в середине клавиатуры, а также избегает применять его в низком регистре (имеется в виду правая рука) и в высоком регистре (речь идет о левой). Легко заметить, что многие шнабелевские аппликатуры предлагают пронацию руки (т.е. некоторый наклон в сторону 1-го пальца), положение 1-го пальца ниже клавиатуры и минимальное отведение кисти.

Allegro (*пример редакции А.Шнабеля)*



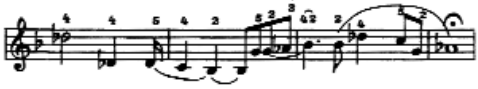
Allegro (*пример редакции А.Б.Гольденвейзера)*



К.А.Мартинсен в данном случае указаний не дает.

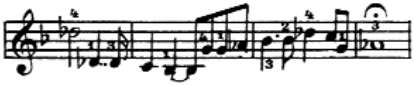
А.Шнабель иногда специально ограничивает количество используемых пальцев. Вот пример нередко встречающейся у него аппликатуры без 1-го пальца:

Largo *(пример редакции А.Шнабеля)*



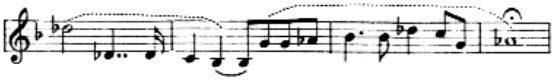
Сравним аналогичное место в редакции А.Б.Гольденвейзера

Largo (*пример редакции А.Б.Гольденвейзера)*

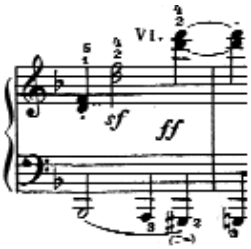


К.А.Мартинсен в этом фрагменте не дает указаний.

Largo (*пример редакции К.А.Мартинсена)*

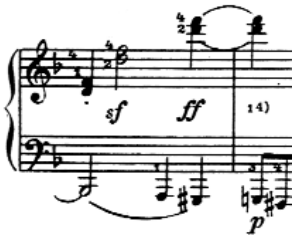


Интересна следующая расстановка аппликатуры:
пример редакции А.Шнабеля



Здесь А.Шнабель применяет прием клавесинной игры, используя в левой руке переход с 3-го на 2-й палец (с *“a”* на *“gis”*).

А.Б.Гольденвейзер в своей редакции предложил следующую аппликатуру:

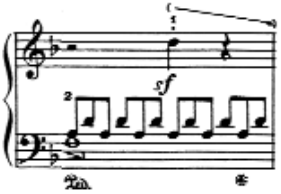


(пример редакции А.Б.Гольденвейзера)

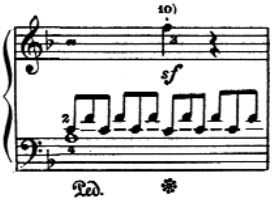
К.А.Мартинсен оставляет аппликатуру на усмотрение исполнителя.

А.Шнабель в приведенном ниже фрагменте предлагает играть 1-м пальцем.

пример редакции А.Шнабеля (правая рука):



А.Б.Гольденвейзер предлагает играть 3-м пальцем:
пример редакции А.Б.Гольденвейзера

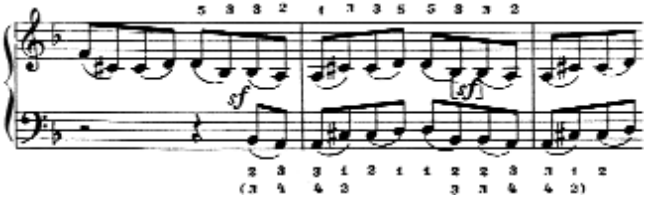


К.А.Мартинсен не дает указаний.

Интересно высказывание самого А.Шнабеля по поводу своей аппликатуры: “Аппликатура в моей редакции очень часто определялась целью заставить учащегося остановиться и немного поразмыслить. Иногда эта аппликатура была очень трудна — как указание, что в данном месте рекомендуется быть особенно внимательным. При более легком аппликатурном варианте от внимания ученика могло бы ускользнуть значение какого-либо важного, но скрытого элемента”.

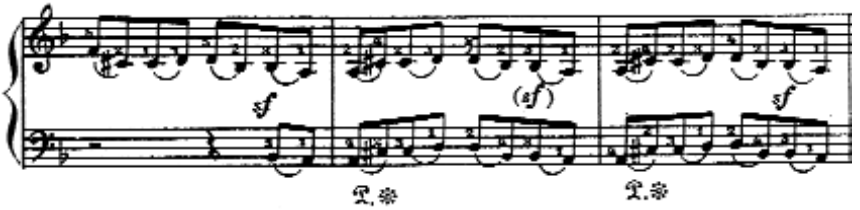
А.Шнабель иногда ударяет несколько клавиш подряд одним и тем же пальцем.

Рассмотрим следующий пример:

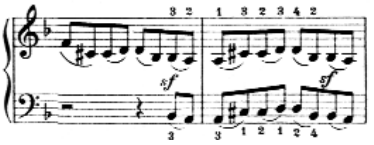


А.Б.Гольденвейзер и К.А.Мартинсен пользуются сменой пальцев, но каждый подходит по-своему:

Allegro (*пример редакции А.Б.Гольденвейзера)*



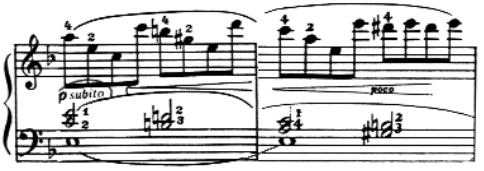
Allegro (*пример редакции К.А.Мартинсена)*



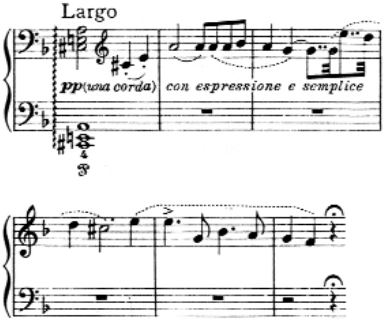
Что касается артикуляции, то в этой Сонате редакторы близки к авторскому замыслу и никто из них не вносит ничего своего.

В динамике А.Б.Гольденвейзер и К.А.Мартинсен близки, можно даже сказать, что одинаковы, а А.Шнабель, сохраняя общую схему — детализирует, предлагает ряд уточняющих оттенков.

Так например, А.Б.Гольденвейзер и К.А.Мартинсен указывают *p*, а А.Шнабель вводит *subito p*:

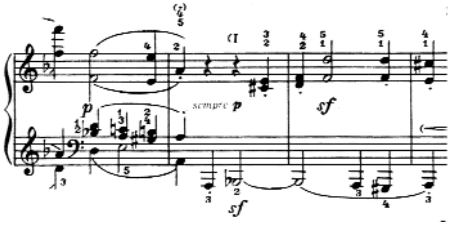


В данном фрагменте А.Шнабель уточняет *pp liberamente*, чего нет у А.Б.Гольденвейзера и К.А.Мартинсена:



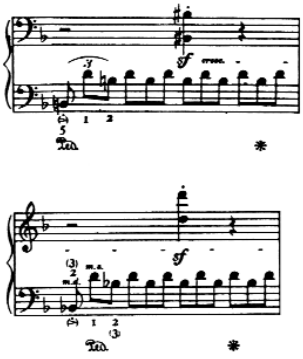
Иногда А.Шнабель пишет нюанс прямо противоположный нюансам А.Б.Гольденвейзера и К.А.Мартинсена.

У А.Б.Гольденвейзера и К.А.Мартинсена дано *f*, а А.Шнабель пишет *sempre p*:

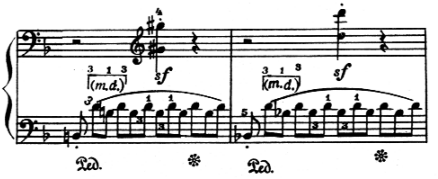


Каждый редактор стремится в этом фрагменте сгладить скачок в левой руке и по-своему достигает этой цели.

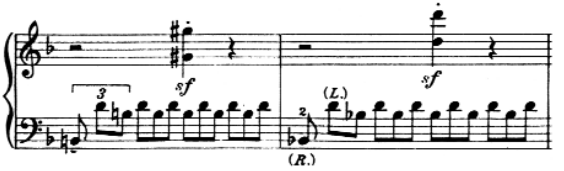
пример редакции А.Шнабеля



пример редакции А.Б.Гольденвейзера



пример редакции К.А.Мартинсена

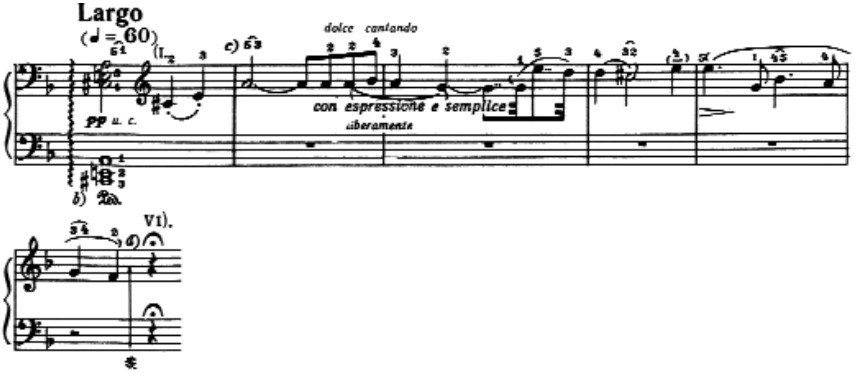


Интересно, как пользовался педалью Л.Бетховен? Мы можем судить об этом по бетховенским указаниям в его произведениях. Порой они представляются нам удивительно скупыми. Кстати, К.Черни говорил, что Л.Бетховен пользовался педалью очень часто, гораздо чаще, чем обозначено в его произведениях. Но не надо думать, что он пользовался педалью так, как мы делаем это сегодня. Исследователи полагают, что Л.Бетховен записывал лишь те педальные эффекты, которые охватывали большое пространство или казались ему наиболее важными; но не проставлял отдельные подробности педализации, предназначенные для связывания сменяющихся гармоний.

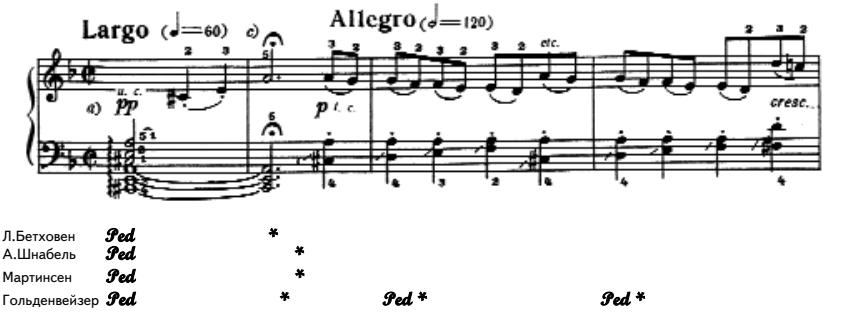
По поводу обозначения Л.Бетховеном педали часто ведутся споры. Многие музыканты (в их числе А.Б.Гольденвейзер) считают, что такие обозначения “большей частью неприемлемы на современных инструментах”, хотя и признают их большое значение для понимания авторского замысла.

А.Шнабель — почти целиком придерживается в своей исполнительской и редакторской практике бетховенского оригинала в отношении педализации. Он настаивал на соблюдении бетховенской педализации — одной педали на весь речитатив и последующую паузу. Г.Г.Нейгауз назвал такую педализацию “нелепой”.

Место с “гулкой педалью”:



А.Шнабель и К.А.Мартинсен за авторскую педаль, а А.Б.Гольденвейзер за “чистую”.



У А.Б.Гольденвейзера частая педаль

А.Шнабель и К.А.Мартинсен вновь за авторскую педаль.

Исходя из анализа трех редакций можно придти к следующему выводу, что для педагогической работы лучше всего использовать редакцию А.Б.Гольденвейзера, а чтобы студент познакомился ближе с авторским текстом предложить ему редакцию К.А.Мартинсена. Более способному студенту можно рекомендовать редакцию А.Шнабеля.

Завоевания Л.Бетховена в области фортепианного стиля колосальны. Он раздвинул до предела диапазон звучания, выявил не-

ведомые до того выразительные свойства крайних регистров: поэзию высоких воздушно-прозрачных тонов и мятежный рокот басов.

Передвигая в нижние регистры мелодию, он уравновесил мелодическое значение низких, средних и высоких регистров. Обогащение педальной техники умножило динамические колористические оттенки фортепианной звучности. Л.Бетховен, насыщая фактуру тематическими элементами, сообщил ей выразительность, при которой любой вид фигурации, любой пассаж или короткая гамма приобретает смысловую значительность. Из совокупности этих и множества других средств выразительности сложился качественно новый фортепианный стиль, который стал почвой для расцвета пианизма XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. /Бетховен Л., Л.:Издательство Государственной академической филармонии., 1927.
3. Роллан Ромен., т.7., Собр. муз.истор.соч. в 9 томах., Бетховен. Великие творческие эпохи., М.:Искусство., 1938.
4. Бетховен Л., Сонаты для фортепиано., (ред.К.А.Мартинсена)., Лейпциг:Петерс., 1927.
5. Бетховен Л., Сонаты для фортепиано., (ред.А.Б.Гольденвейзера)., М.:Музыка., 1965.
6. Бетховен Л., Сонаты для фортепиано., (ред.А.Шнабеля)., М.:Музыка., 1985.
7. Гольденвейзер А.Б., О редактировании., /Вопросы фортепианного исполнительства., вып.1., М.:Музыка., 1965.

Ամփոփում

Ա.Հ.Հովսեփյանը իր «Լ.վ.Բեթհովենի d moll N17 Սոնատի խմբագրումների համեմատական վերլուծությունը» հոդվածում անդրադառնում է Ա.Շինդլերի, Ա.Շնաբելի, Ի.Մոշելեսի, Ֆ.Լիստի, Հ.Բյուլովի, Ա.Գոլդենվեյզերի, Կ.Մարտինսենի՝ Լ.Բեթհովենի Սոնատի խմբագրումներին. անշուշտ, նրանցից յուրաքանչյուրն իր տաղանդի տեսանկյունից մոտենալով, յուրովի է խմբագրում և իր նկատառումները կատարում Սոնատների մեկնաբանություններում: Հեղինակն ուսանողներին հորդորում է կատարել Սոնատների Ա.Շնաբելի խմբագրումը, նշելով, որ նա ընդլայնել է Լ.Բեթհովենի Սոնատների հնչողության շայնասահմանը, վեր հանելով ծայրի ռեգիստրների արտահայտիչ հատկությունները, վերին եթերային-թափանցիկ հնչյունների և բասերի ահարկու պոեզիան:

ОВСЕПЯН АНАИДА ГАРИБОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АППЛИКАТУРНЫХ ПРИНЦИПОВ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Л.БЕТХОВЕНА В РЕДАКЦИЯХ Г.БЮЛОВА, З.ЛЕБЕРТА, А.Б.ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА, А.ШНАБЕЛЯ

Сонаты Людвига ван Бетховена являются гениальными образцами его музыкально-философской мысли, требующими тщательности изучения и подлинности исполнительского стиля. Отсюда необходимость некоторых точных технических средств, целесообразных форм движений и целесообразной аппликатуры*.

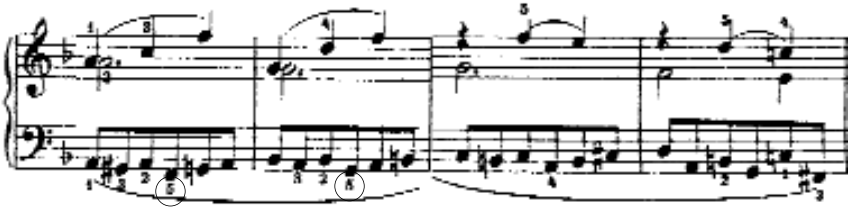
Чтобы раскрыть авторский замысел и содержание сочинения, исполнитель должен овладеть деталями сочинения, характером звучания, средствами динамики, формами пианистических движений. Вопрос аппликатуры приобретает важное значение. Гипноз отпечатанных в нотном тексте рядов пальцев весьма силен. Не всякий играющий умеет обойти их непременное использование. Между тем, хотя основанием для выбора пальцев является их удобство, многие редакции грешат небрежностями в области аппликатуры.

Соната f-moll N 1 (op.2 N 1) ч. III, Trio (редакция Ф.Лямонда, 1.)

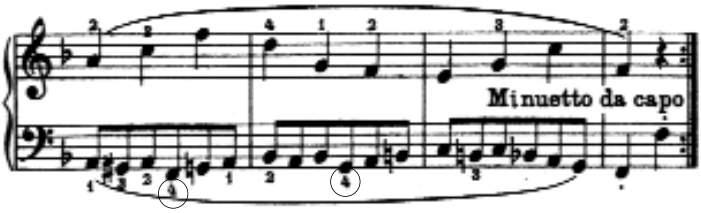
---

* Аппликатура (от лат. *applico,* нем. *applikatur,* фр. *application des doigts* — прикладываю, прижимаю) — порядок чередования пальцев при игре на муз. инструменте. В иностранной музыкально-технической терминологии часто понятие аппликатуры обозначается словом, производным от слова “палец”. Так, например, *doigte* по-французски, *fingersatz* или *fingersatzung* по-немецки. В русской терминологии такого термина нет, но в практике бытует слова “пальцовка”.

тт. 5-7



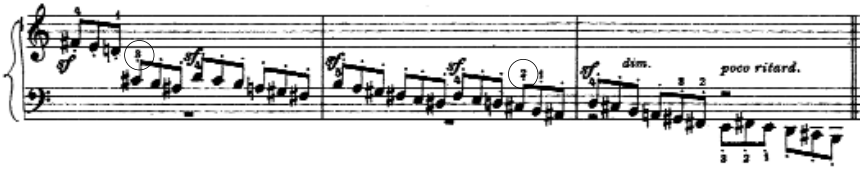
тт. 30-32



Чем объясняется разная аппликатура в аналогичных местах текста (отмечено кружочками).

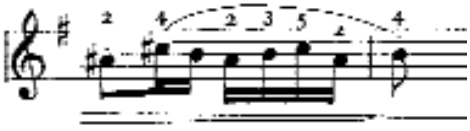
Соната A-dur N 2 (op.2. N2) Rondo (редакция Ф.Лямонда)

тт. 97-99



Такие примеры встречаются и в других редакциях. Встречаются образцы надуманности аппликатурных построений.

Редакция А.Шнабеля. Соната G-dur N 16(op.31 N1) ч. I (2.)



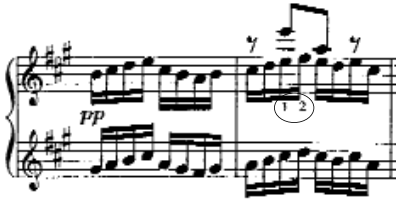
Такая аппликатура может привести к пальцевой путанице и неровности звучания. Количество таких примеров встречается немало.

Проблема построения наиболее целесообразной аппликатуры интересовала многих редакторов. Основой же являются образцы аппликатуры Л.Бетховена.

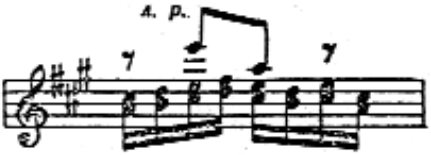
Построенная должным образом аппликатура создает условия для наилучшего решения технических и художественных задач, что вынуждает исполнителя работать над выбором аппликатуры и в результате исполнительского опыта находить удовлетворяющий его вариант. Отсюда бесчисленное множество вариантов аппликатуры.

Неизвестно, какими мотивами руководствовался Л.Бетховен, но в своих сонатах он обозначил аппликатуру лишь в некоторых случаях. Может быть, она выставлена по просьбе изучавших его сонаты. Примеры бетховенской аппликатуры появляются в самых, казалось бы нетрудных для исполнения местах. И наоборот, в сложных фрагментах ни одного примера аппликатуры. Почему вдруг оказались так необходимы два пальца, выставленные в Сонате *A-dur?*

Соната A-dur N 28 (op.101). Кода финала (Уртекст, 3.)

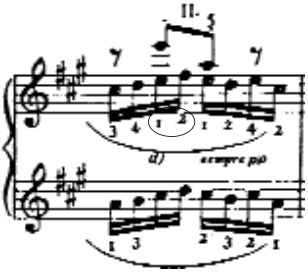


Вероятно, выставленная аппликатура явилась результатом разучивания всего эпизода, причем Л.Бетховен пришел к заключению, что терции надо играть обеими руками. По-видимому, выполнение терций одной рукой ему казалось нецелесообразным. Например, Г.Бюлов предлагает играть этот фрагмент следующим образом:

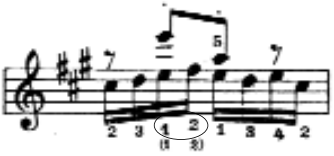


Հ.Շնաբել և Հ.Բ.Գոլդենվեյզեր հետևում են հեղինակի ցուցումին.

(խմբագրություն Հ.Շնաբելի)

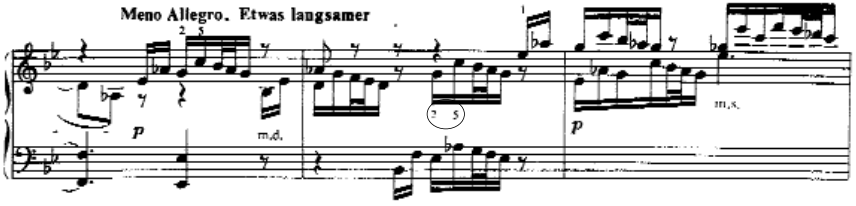


(խմբագրություն Հ.Բ.Գոլդենվեյզերի, 4.)



Օրինակներ Լ.Բեթհովենի դարձվածների, որոնք համոզիչ են, որ նա ունեցել է որոշակի մեկնաբանություն։

Սոնատ As-dur N 31 (op.110) Meno allegro (Ուրտեքստ, 3.)



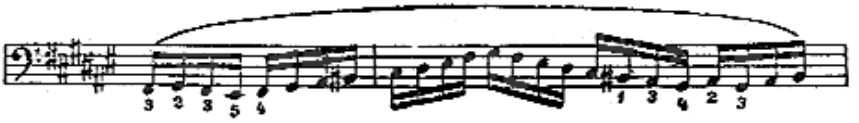
Առաջին հրատարակությունը Լ.Բեթհովենի սոնատների մեծ մասի մոտ տուժել է բազմաթիվ թերություններից։ Հեղինակի տեքստի ազատ մեկնաբանումը, տգեղ տպագրությունը, դարձվածների բացակայությունը գրգռել են բազմաթիվ խոշոր

исполнителей и педагогов к их редактированию и переизданию.

Замечательный музыкант, прекрасный знаток Л.Бетховена, великолепный виртуоз-пианист и дирижер **Ганс фон Бюлов (1830-1894)** — редактор последних 12-ти сонат композитора.

Г.Бюлов был учеником Ф.Вика и Ф.Листа. В его исполнении сочетались классическая ясность с глубоким пониманием авторского замысла. С точки зрения аппликатуры, редакция Г.Бюлова представляет собой глубокое и объективное решение проблемы. Основным принципом Г.Бюлова является нахождение такой аппликатуры, которая исключает возможность исполнительской неточности по отношению к тексту.

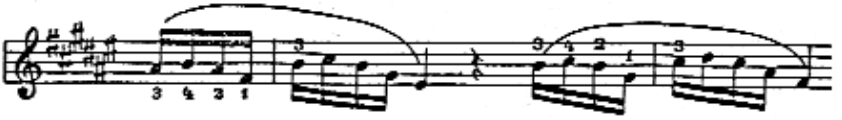
Соната Fis-dur N24 (op.78) ч. I (редакция Г.Бюлова)



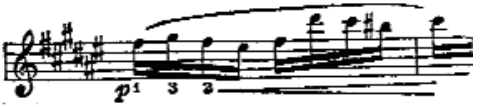
Г.Бюлов предлагает смены пальцев, что поможет и четкому исполнению пассажа и, одновременно, хорошему легато.

Перемена пальцев вокруг одной клавиши дает безошибочность технического исполнения (как выражается сам Г.Бюлов — *"Verhindern der verstosses"*- "Предотвращение ошибки").

Соната Fis-dur N24 (op. 78) ч. I (редакция Г.Бюлова)



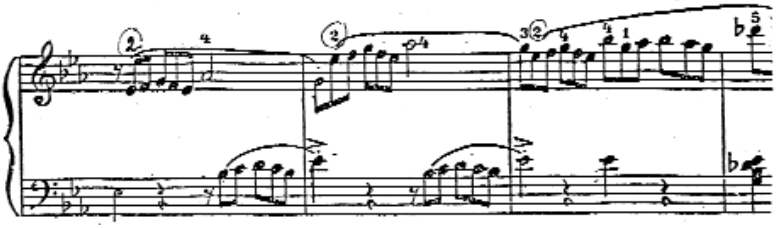
Соната Fis-dur N24 (op. 78) ч. I (редакция Г.Бюлова)



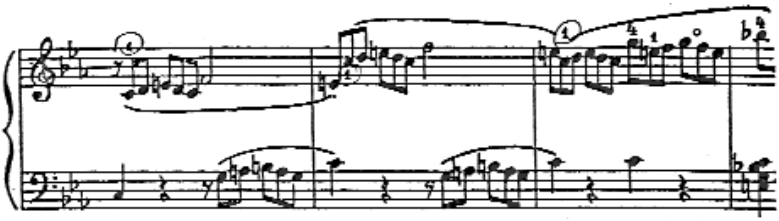
Таким образом, при помощи аппликатуры Г.Бюлов исключает возможность технических неудач и неточность выполнения текста. Главное для него — сохранить в точности авторский замысел.

К редакциям второй половины XIX века относится работа **Зигмунда Леберта (1822-1884),** который осуществил редакции две трети сонат Л.Бетховена. Редакция З.Леберта может быть охарактеризована как упрощенная правильность. Аппликатура рассчитана только на удобное техническое выполнение, он *боится употребления первого пальца на черной клавише, рекомендует класть первый палец на белую клавишу.*

Соната c-moll N8 (op.13), ч. III, Rondo (редакция З.Леберта)



Соната c-moll N8 (op.13), ч. III, Rondo (редакция З.Леберта)

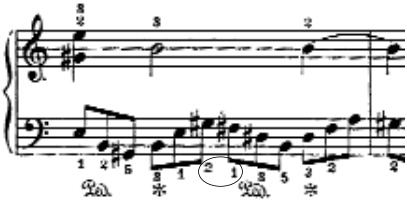


Большой популярностью пользуется, выполненная на основе своей громадной эрудиции, многолетнего исполнительского и педагогического опыта, редакция **Александра Борисовича Гольденвейзера (1875-1961).** Анализ этого труда раскрывает творческий метод Гольденвейзера-пианиста и помогает понять его рекомендации как педагога. Основные тенденции толкования бетховенских сонат А.Б.Гольденвейзером заключается в строгом следовании за текстом. В редакции А.Б.Гольденвейзера преобладает структура, не навязывающая определенных прие-

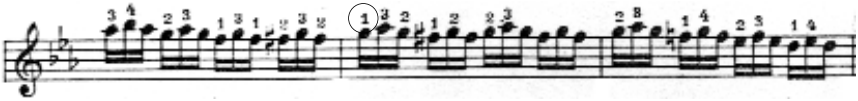
мов исполнения или определенных исполнительских намерений, поэтому она может быть использована при различных интерпретациях (4.).

Индивидуальной особенностью аппликатуры А.Б.Гольденвейзера является *широкое применение первого пальца вообще и частое использование его на черных клавишах.*

Соната C-dur N 21 (op. 53), ч.I (редакция А.Б.Гольденвейзера, левая рука)

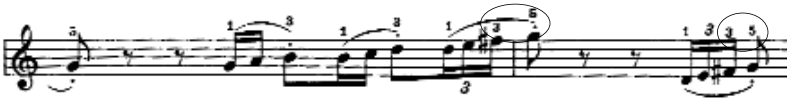


Соната C-dur N 21 (op. 53), ч.I (редакция А.Б.Гольденвейзера, правая рука)

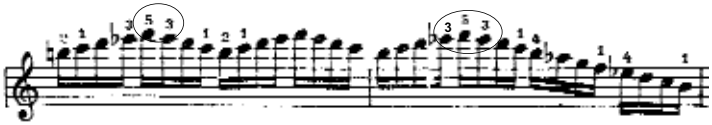


А.Б.Гольденвейзер весьма часто *отказывается от использования четвертого пальца, который рассматривает как наименее надежный.*

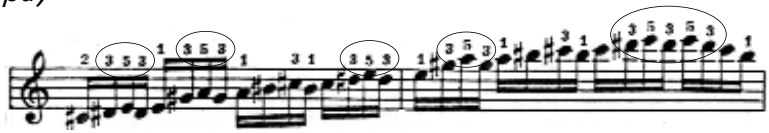
Соната C-dur N 21 (op.53), ч. I (редакция А.Б.Гольденвейзера)



Соната C-dur N 21 (op.53), ч. I (редакция А.Б.Гольденвейзера)



Соната C-dur N 21 (op.53), ч. I (редакция А.Б.Гольденвейзера)



В редакции А.Б.Гольденвейзера сочетаются две стороны: академическая педагогическая и индивидуально-исполнительская. Эта редакция представляет собой большой интерес как образец проявления пианистической индивидуальности, но вряд ли сам редактор рекомендует ее для всеобщего безусловного использования.

Артур Шнабель (1822-1951) — яркая, самобытная фигура в пианизме XX века. Он не только завоевал видное место среди пианистов, но и оказал существенное влияние на последующие поколения музыкантов. А.Шнабель прославился не только как выдающийся пианист, но и как яркий, интересный педагог и вдумчивый, оригинальный редактор сонат Л.Бетховена (его редакция пользуется всемирной известностью). Пианисту, впервые знакомящемуся с аппликатурой А.Шнабеля, она нередко кажется нелогичной, бессистемной и неудобной, а порой вызывает недоумение. Аппликатурные замыслы А.Шнабеля даются пианисту не сразу. При поверхностном ознакомлении с методом расстановки пальцев, некоторые пианисты делают скороспелый вывод, будто “странные” аппликатуры А.Шнабеля — результат его прихоти. Только многократное проигрывание шнабелевской аппликатурой, приводит к познанию смысла его плодотворной, новаторской системы расстановки пальцев.

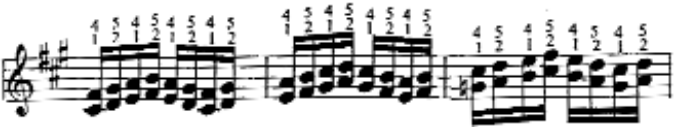
“Некоторые аппликатуры этого издания вызовут, вероятно, удивление; для объяснения непривычных аппликатур следует указать, что выбор их направлен был не только на удобство рук, но в гораздо большей степени исходил из желания обеспечить или по меньшей мере разъяснить музыкальную выразительность

того или иного места...” — пишет А.Шнабель в предисловии к своей редакции сонат Л.Бетховена (2.).

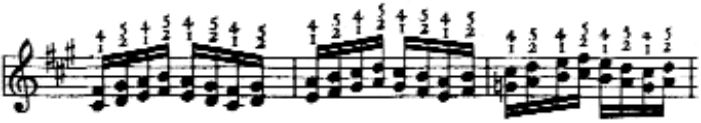
А.Шнабель настаивал на том, чтобы ученик вначале знакомился с оригинальным (авторским) текстом сочинения, и лишь потом обращался к редакциям.

“Пальцовка Бетховена, без сомнения, из возможных лучшая”, — замечает А.Шнабель. Аппликатурные приемы А.Шнабеля многообразны, но авторскую аппликатуру он сохранил в точности.

Соната A-dur N28 (op. 101) ч.II (Уртекст)

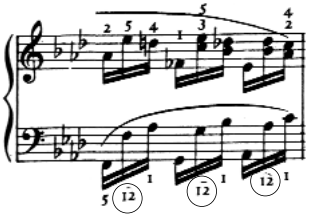


Соната A-dur N28 (op. 101) ч.II (редакция А.Шнабеля)



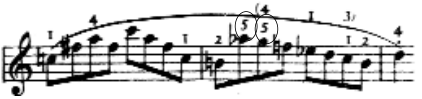
Отметим некоторые из наиболее важных аппликатурных приемов А.Шнабеля. Он часто использует *смену пальцев на одной и той же клавише.*

Соната As-dur N12 (op. 26) ч. I вар.V (левая рука)

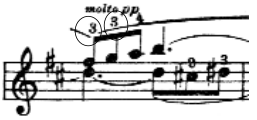


Нередко А.Шнабель обращается к *скольжению пальцев. Скольжение — с черной клавиши на белую.*

Соната C-dur N3 (op. 2. N3) ч. I, Allegro con brio (редакция А.Шнабеля)

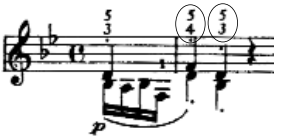


Соната D-dur N15 (op. 28) ч. IV, Rondo, Allegro ma non troppo (редакция А.Шнабеля)

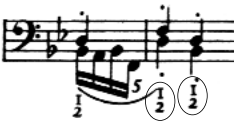


А.Шнабель нередко играет *staccato* или *non legato* такой аппликатурой, которая не позволяет связывать звуки.

Соната B-dur N11 (op. 22) ч. I (редакция А.Шнабеля, правая рука)

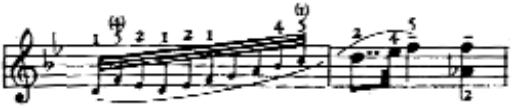


Соната B-dur N11 (op. 22) ч. I (редакция А.Шнабеля, левая рука)

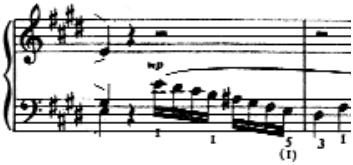


В одних случаях А.Шнабель смело использует пятипалую аппликатуру.

Соната d-moll N17 (op. 31 N2) ч. II, Adagio (редакция А.Шнабеля)



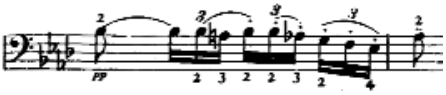
Соната E-dur N9 (op. 14 N1) ч. III, Rondo, Allegro commodo (левая рука)



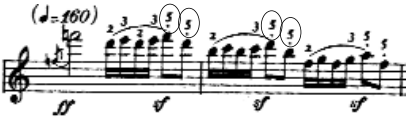
В других случаях редактор специально ограничивает количество используемых пальцев. Нередко встречается аппликатура без 1-го пальца:

Есть случаи, где Шнабель дает указания сыграть несколько нот подряд одним и тем же пальцем:

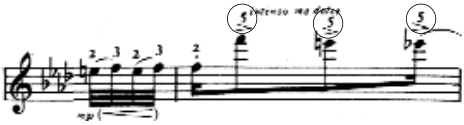
Соната c-moll N8 (op. 13) ч. II, Adagio cantabile (левая рука)



Соната C-dur N3 (op. 2 N3) ч. I, Allegro con brio

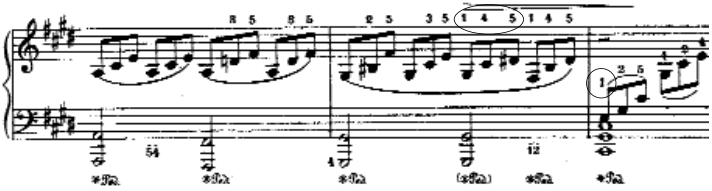


Соната As-dur N12 (op. 26) ч. I, Andante con Variazioni, Var.V



Иногда кажется, что указанная А.Шнабелем аппликатура не имеет особого значения, но достаточно проиграть этот отрывок несколько раз, чтобы понять смысл.

Соната cis-moll N14 (op.27 N2) ч. I



Аппликатура А.Шнабеля позволяет плавно подвести 1-й палец к клавишам *"fis"* и *"e"*, избежать невольного акцента на этих звуках и добиться ровного *diminuendo.*

Аппликатурные принципы Шнабеля оформились в результате длительных творческих поисков. Они родились из особенностей его пианизма.

Исходя из анализа различных редакций, можно сделать следующий вывод, что любая аппликатурная редакция, которая вытекает из индивидуального подхода к исполнению, не удовлетворяет широких требований, как и не удовлетворяет требований редакция, которая не учитывает результата разучивания сочинения и предлагает лишь элементарные формы аппликатуры. В одних на первый план выступает исполнительское намерение и подчиняет себе техническое исполнение, в других целью аппликатуры становится совершенство технического исполнения.

Пианисты могут руководствоваться следующим замечанием Г.Г.Нейгауза: "Если изучать внимательно игру целого ряда крупных пианистов, то легко заметить, что аппликатуры различаются так же, как их педаль, "туше", фразировка, вообще — все исполнение" (5.С.161).

В воспитании и работе пианиста аппликатура, прежде всего, играет роль организующей исполнительство дисциплины, где от нее в значительной степени зависит относительное техническое совершенство.

Небрежное отношение к аппликатуре в работе учащегося отражает его невнимание к тексту, его неумение разобраться в фразировке, в мелодической линии, показывает, что он не представляет себе ясно технических задач. Такое отношение к аппликатуре становится препятствием в техническом совершенствовании, а в целом приводит к дилетантскому беспорядку. Педагогу следует не только наблюдать за правильностью аппликатуры и соблюдать предлагаемые изданием аппликатурные образцы, а, учитывая технические возможности ученика, искать для него на

основе музыкального текста целесообразные аппликатурные средства. Сравнения разных аппликатурных вариантов дает педагогу возможность использовать для каждого учащегося наиболее практичную аппликатуру.

Из учебно-методических соображений изучение бетховенских сонат дает пианисту неисчерпаемые возможности для исполнительства, являются ключом ко всей классической музыке. Изучение аппликатуры самого Бетховена безусловно необходимо, и если исполнитель необязательно ее использует в своей практике, то во всяком случае знание ее может служить отправной точкой для поисков собственной аппликатуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бетховен Л., Сонаты для фортепиано., ред. Ф.Лямонда., Киев:Муз. Украина., 1969 .
2. Бетховен Л., 32 сонаты для фортепиано., ред. А. Шнабеля., М.:Музыка.,1983.
3. Бетховен Л.., Сонаты для фортепиано., Urtext.,. Будапешт., 1994.
4. Бетховен Л., Сонаты для фортепиано., ред. А.Б. Гольденвезера., М.:Музыка., 1965.
5. Нейгауз Г.Г., Об искусстве фортепианной игры., М.:Музгиз., 1958.

Ամփոփում

Հ.Հովսեփյանը «Լ.Բեթհովենի դաշնամուրային Սոնատների ապլիկատուրան» հոդվածում անդրադառնալով Ա.Շինդլերի, Ա.Շնաբելի, Ի.Մոշելեսի, Ֆ.Լիստի, Հ.Բյուլովի, Ա.Գոլդենվեյզերի, Կ.Մարտիենսենի խմբագրականների հեղինակների նշումներին, հոդվածագիրը մանրազնին նշում է յուրաքանչյուրի կատարած մեծ և նշանակալից աշխատանքը, հատկապես անհրաժեշտ օրինակներում նշելով ապլիկատուրայի ճիշտ հերթականությունն ու բացատրում դրանց առավելությունները, հարմարությունները:

Summary

YSC pedagogue, pianist Anahit Gharib Hovsepyan writes another article "The application of L.V.Beethoven's sonnets". The author again speaks about the above-mentioned authors' analysis. Starting with F.Lyumond's analysis A.H.Hovsepyan mentions each remarkable work in detail, writing about the fingers' right sequence and explaining their advantages.

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ ՆԱԻՐԱ ՎԻԴՈԿԻ
դաշնակահարուհի,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԴԱՍԱՐԱՆՈՒՄ

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Դաշնամուրի ուսուցման ընթացքում, անհրաժեշտ է առանձնացնել սկզբնական շրջանի նշանակությունը: Յուրաքանչյուր մանկավարժ իր մանկավարժական գործունեության սկզբում այնպես չի աշխատում, ինչպես փորձառությունից հետո, եթե նույնիսկ իր աշխատանքը սկսելու ժամանակ եղել է բավարար չափով պատրաստված: Բայց իզուր չէ պրոֆեսոր Հ.Գ.Նեյհաուզը իր գրքում գրել, որ այնպիսի ասպարեզում, ինչպիսին արվեստին նվիրվելն է, ... միակ կայուն հիմքը միշտ կլինի սեփական ուժերով և սեփական փորձով ձեռք բերածը (1. էջ 22):

Իսկապես, յուրաքանչյուր ուսուցիչ իր ամենօրյա գործունեության ընթացքում պետք է նորից կարծես «բացահայտի» արդեն հայտնի ճշմարտությունը:

Փորձառու մանկավարժ, տաղանդաշատ ուսուցիչ Վ.Վ.Լիստովան միշտ ասել է, որ «մեթոդիկային վերաբերող գրքերի ընթերցումը և այլ մասնագետների մտքերին ծանոթանալը կարող է մեզ ձերբազատել լուրջ սխալներից, բայց չի սովորեցնի դասավանդել: Դրա համար պետք է մտածենք»*:

Մեր լարված և նպատակասլաց դարում առանձնապես կարևոր է գործը կատարել ոչ միայն հնարավորին չափ ավելի լավ, այլև հնարավորինս ավելի արագ փորձ ձեռք բերել: Պետք է փորձի փոխա-

* Լիստովայի Վ.Վ., Մանկավարժական սկզբունքների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս (2.):

նակում կատարել, որպեսզի դաշնակահարի ձևավորման ընդհանուր նպատակին հասնելու առավել կարճ և լիարժեք ճանապարհը գտնենք:

Սովորեցնելու գաղտնիքը հասկանալու համար, պետք է պարզ գիտակցենք, թե ինչ պետք է սովորեցնենք, ինչպիսի արդյունքների պետք է հասնենք, ո՞րն է նպատակը, որի՞ն պետք է ձգտենք:

Ահա թե այդ մասին ինչ է գրել պրոֆեսոր Հ.Գ.Նեյհաուզը.

«Ես խորհուրդ եմ տալիս, որպեսզի հնարավորության սահմանում ուղղակիորեն, առանց ճանապարհից շեղվելու և ոչ էլ չափից ավելի դանդաղ անցնելով այդ փուլերը, ձգտել նպատակին, իսկ այդ նպատակը երաժշտական գրականության գեղարվեստորեն կատարումն է, համր նոտաները կյանքի կոչելը» (1. էջ 24):

«Գեղարվեստական կերպարների իրագործումը սկսվում է երաժշտության և երաժշտական գործիքի ուսումնասիրության առաջին իսկ քայլերից» (1. էջ 22):

«...Աշակերտին սովորեցնել հասկանալու կատարվող ստեղծագործության ձևը, թեմատիկ նյութը, ներդաշնակության և մեղեդայնության կառուցվածքը»:

Վերն ասվածը բավական է, որպեսզի պարզվի վերջնական նպատակը, և՛ դրան հասնելու ճանապարհին եղած խնդիրները: Առաջին իսկ քայլերից աշակերտի ունակությունները ներդաշնակ զարգացնել ոչ թե դաշնակահար, այլ երաժիշտ-դաշնակահար պատրաստելուն: Եվ դա առաջին հայացքից կարող է թվալ ժամանակի ավելորդ վատնում: Նրա հետագա զարգացման համար մեծ նշանակություն ունի նաև երգերի կատարումը, լսողությամբ ընտրությունը, դասատուի ղեկավարությամբ անսամբլում նվագելը, ռիթմիկ վարժությունները. այս բոլորի նպատակը աշակերտին երաժիշտ դաստիարակելու աշխատանքն է, որը կատարվում է դաշնամուրի ուսուցման առաջին դասից:

Ուսուցիչը պետք է ստեղծագործորեն մոտենա յուրաքանչյուր աշակերտի, յուրաքանչյուր որոշակի դեպքում:

Առաջին քայլերից պետք է.

- զարգացնել աշակերտի ներքին լսողությունը, սովորեցնել

նրան լսել այն, ինչ որ նվագում է, զարգացնել նրա ճաշակը և երևակայությունը.

- սովորեցնել նրան առաջին իսկ քայլերից մտածել յուրացնել տարրական երաժշտական գրագիտություն՝ ֆրազի, (երաժշտական արտահայտչականության), ռիթմի հասկացողություն և այլն: Աշխատանքի բոլոր այս բաժինները պետք է կատարվեն զուգահեռաբար և ուսուցման առաջին դասից սկսած:

Նպատակին պետք է հասնել ուղղակի և պարզ ձևով, յուրաքանչյուր աշակերտի հետ խոսելով նրա հասկացողության համար մատչելի լեզվով և միշտ հիշել, որ «երաժշտությունն ապրում է մեր մեջ», որ երաժշտությունն օրգանական երևույթ է և երաժշտության լեզուն միշտ հասկանալի է երաժշտականությամբ օժտված երեխային:

Անհրաժեշտ է մշտապես դիմել աշակերտի երաժշտական ներքին զգացողությանը և նրան ստիպել ստեղծագործությունը հասկանալ երաժշտության միջոցով (այլ ոչ թե վերացական դատողության միջոցով): Առաջին քայլերից աշակերտին պետք է սովորեցնել կատարման ժամանակ լսել իր նվագը: Չպետք է լինի ոչ մի դատարկ, ավելորդ նոտա, ուշադրություն դարձնել ձայնային և գեղարվեստական խնդիրներին:

Ուսուցիչը պետք է հեռանկարային հայացք ունենա աշակերտի նկատմամբ: Աշխատել «հեռավոր նշանառությամբ», այսինքն մտովի պատկերացնել աշակերտի զարգացման ուղին և այդ տեսանկյունից նրան ժամանակակից պահանջներ ներկայացնել: Չի կարելի արհեստականորեն արագացնել աշակերտի զարգացումը, հարկադրել ընդօրինակել, հարկավոր է ուղղություն տալ, միշտ դիմելով աշակերտի ներքին լսողությանը, այսինքն բնածին երաժշտականությանը: Պետք է դաստիարակել, բացատրել, կազմակերպել, արթնացնել: Ուսուցիչը քաջություն պետք է ունենա ելույթի ժամանակ լսելու իր աշակերտի թերությունները և առանց նրա վրա ճնշում գործադրելու, համբերատարությամբ սպասել, մինչև աշակերտը երաժշտականորեն զարգանա և նրա նվագը իմաստ և ցայտունություն ձեռք բերի: Աշակերտը երբեմն միանգամից չի հասկանում ինչ են իրենից պահանջում, բայց երբ սկսում է հասկանալ, գործն

առաջ է ընթանում «ունեցածը կիրառելու» սկզբունքով:

Ուսուցման սկզբում ոչ միայն օգուտ, այլ ավելի շուտ կվնասի նոտային տեքստում արված նշանների առատությունը (դինամիկ և այլ նշաններ): Հենվելով «սկզբում պետք է ճանաչել, ապա անվանել» սկզբունքի վրա, պետք է հասնել նրան, որ աշակերտը սկզբից լսի երաժշտության հիմքում ընկած շարժման կամ տրամադրության փոփոխությունը (հանդարտություն կամ հուզում, ուրախություն կամ տխրություն), ապա նոտաներում սովորի տեսնել ագոգիկ կամ դինամիկ նշանները, որոնք օգնում են նրան կարդալ երաժշտության մեջ եղած բովանդակությունը, այլ ոչ թե կողմնակի միջամտությունը:

Հենց սկզբից աշակերտի մեջ պետք է դաստիարակել կատարողական պատասխանատվություն: Երաժշտությունը, ինչպես ամեն մի արվեստի ճյուղ, պետք է հոգեկան բավականություն պատճառի: Այն պետք է շփվի առաջին իսկ վայրկյանից, երաժշտություն սովորելու առաջին քայլերից:

Հենց սկզբից աշակերտին պետք է հնարավորություն տալ հասկանալու երաժշտական ձևի սկզբնական տարրը՝ ֆրազի երաժշտական արտահայտությունը: Այնուհետև պետք է սկսել երաժշտական մտածողության տրամաբանության դաստիարակումը: «Երաժշտական արտահայտություն» հասկացողությունը աշակերտը ավելի շուտ պետք է հասկանա, քան այն կանվանի այդ անունով: Երաժշտական արտահայտությունը (ֆրազը) կարելի է անվանել «երաժշտական տող», ըստ երգի խոսքերի նմանության: Աշակերտը սովորում է լսողությամբ որոշել ֆրազը, ապա ցույց է տալիս նաև նոտաներում: Աշակերտն այն կհասկանա իր ձևով, բայց ճշմարտացիորեն կհասկանա և չի կարող չհասկանալ, քանի որ երաժշտության լեզուն օրգանական է, տրամաբանական, ինչպես ժողովրդական բանահյուսությունում:

Հետևյալ կարևոր պարագան ռիթմիկայի զարգացումն է: Ռիթմիկ խնդիրները պետք է դնել առաջին քայլերից, հասնել դրանց լուծմանը՝ դինամիկայի հետ մեկտեղ: Անհրաժեշտ է հասնել գեղարվեստորեն լիարժեք կատարման, անկախ, թե ինչքանով այդ կհաջողվի:

Պետք է զարգացնել աշակերտի երաժշտականությունը, սովորեցնել հասկանալ երգի, երաժշտության իմաստը և բնույթը, որպեսզի կարողանա արտահայտել կատարման մեջ: Երաժշտության իմաստը պարզելուն, երաժշտական կերպարը ճանաչելուն օգնում են պատկերավոր, վառ փոխհաբերությունները, հաջող կերպարները և փոխհարաբերություններն արթնացնում են աշակերտի երևակայությունը: Շատ է օգնում նոտաների տակ բառերի տեղադրումն այնտեղ, որտեղ տեքստում դրանք չկան: Բառերը հուզականորեն են ներգործում աշակերտի վրա և օգնում նրան իր հույզերն արտահայտել երաժշտության միջոցով:

Մատներն ավելի արագ չպետք է շարժվեն, քան թելադրում է ուղեղը և լսել՝ ականջները: Հենց որ վերանում է լսողության վերահսկումը (առանձնապես արագ տեմպով նվագելու ժամանակ, եթե դրան ավելանում է նաև փորձառության պակասը և նյարդային համակարգի անհավասարակշիռ վիճակը), անմիջապես կատարումը դառնում է աղավաղված, նյարդային և իմաստազուրկ:

Այս տեսակետից լսողական վերահսկումը կարծես կատարում է դիրիժորի պարտականություն, ղեկավարում է մտածելու և նվագելու գործընթացները և դրանք հավասարակշռում: Լսողության այդ վերահսկումը կարևոր է նաև ամենօրյա աշխատանքում և պետք է անհրաժեշտության դեպքում արտահայտվի հետևյալ ձևով՝ գտնել անհրաժեշտ հնչողությունը, դինամիկան, արտաբերումը, լսել կատարման ռիթմիկ հավասարությունը, ընդգրկել երաժշտական ծավալուն կառուցվածք, ինչպես նաև ստեղծագործությունն ամբողջապես:

Լսողական վերահսկումն աննպատակ է առանց երաժշտական մտածողության հետ սերտ, փոխադարձ կապի, որն աշակերտին օգնում է իրականացնել իր կատարողական մտահղացումը: Սովորողներին անհրաժեշտ է մտածել, վերլուծել հանդիպող տեխնիկական դժվարությունները և ճանապարհ գտնել դրանք վերացնելու համար: Չի կարելի անվերջ, երկար ժամանակ և աննպատակ կրկնել միևնույն անհարմար տեղը, չիմանալով այդ անհարմարության պատճառները:

Ուսուցման առաջին քայլերից աշակերտին պետք է մասնակից դարձնել արագ տեմպերին: Աշակերտը սովորում է լսել արագ տեմպ, որն առաջին նախադրյալն է հետագայում մատների վարժվածության զարգացման համար: Բացի այդ, հարմարվելով արագ տեմպին, աշակերտն ընտելանում է «հարմարվողականաթյուն ընթացքի ժամանակ» և սովորում է նվագել ազատ ձեռքերով:

Արագ տեմպով նվագելը հետաքրքիր և դժվար աշխատանք է: Արագ տեմպը հնարավորություն է տալիս ընդգրկել ստեղծագործությունն ամբողջությամբ և առավել ցայտունորեն բացահայտել կատարողի անհատականությունը:

Դանդաղ տեմպից արագին անցնելը առաջացնում է նոր դժվարություններ:

Արագ տեմպով նվագելու դեպքում ստուգվում են աշակերտի ֆիզիկական դիմացկունությունը, նրա կազմակերպվածությունը, միաժամանակ մտածելով և լսելով նվագել կարողանալը: Դրա համար արագ տեմպով նվագելուն պետք է պատրաստվել շատ լավ և ոչ մի դեպքում չափից ավելի չբարդացնել ծրագրի դժվարությունը, եթե աշակերտը դրան չի նախապատրաստվել, որովհետև այդպիսի դժվարություններով և ուժից վեր խնդիրներով տարվելու հետևանքով առաջանում են մկանների գերլարվածություն և ձեռքերի հիվանդություն:

Ուսուցման ընթացքում պարտադիր են լսողության հսկողությունն ու պահանջկոտությունը: Շատ կարևոր է առաջին քայլերից աշակերտին սովորեցնել երաժշտության մեջ ուշադրությամբ լսել դաշնամուրի ձայնի գեղեցկությունը և տևողությունը, դրանով իսկ ձևավորելով նրա լսողական զգացողությունը: Այդ պատճառով, պարապմունքների ընթացքում ուսուցիչը պետք է օգտագործի մեթոդապես ճիշտ տերմինոլոգիա: Օրինակ՝ երկար տևողության նոտաներ նվագելիս աշակերտի ուշադրությունը բևեռել, որ երկար նոտան պետք է վերցնել ավելի խորը, որպեսզի այն ավելի երկար հնչի (այլ ոչ թե «պահել» երկարատև), *Legato* (առանց ընդհատման) նվագելիս պետք է միացնել ձայները, այլ ոչ թե մատները, դաշնամուրային անսամբլում (չորս ձեռք) նվագելիս պետք է լսել դադարը

(պաուզա):

Հետագայում, պետք է նվագել «ամուր ձայնով», և ոչ թե «ամուր մատներով», պեդալը (ոտնակը) օգտագործել լսողության, և ոչ թե տեսողական ընկալման միջոցով և այլն: Սովորեցնել աշակերտին տեսնել այն ամենը, ինչ որ կա նոտաներում, և միայն այդ ժամանակ սկսել նվագել: Առաջին վերլուծության ժամանակ բոլորը լսել կարողանալը նախադրյալ է հետագայում թերթից նոտաներ կարդալու համար:

Ցանկալի է վերլուծությունը կատարել միանգամից, երկու ձեռքով: Առանձին, յուրաքանչյուր ձեռքով նվագել պետք է սովորեցնել երկու ձեռքով վերլուծելուց հետո, այլ ոչ թե միանգամից վերլուծելու ժամանակ: Այս եղանակն ավելի արագ է զարգացնում աշակերտին, թեև կարող է սկզբից դժվար թվալ: Աշակերտին տրվող բացատրությունները պետք է լինեն պարզ, վարժությունները՝ կարճ:

Ձեռքերի դրվածքի մասին խոսելը դժվար է, քանի որ ամեն մի ուսուցիչ աշակերտին կերտում է իր նման, սակայն չպետք է մոռանալ ընդհանուր սկզբունքների մասին: Դրանք մոտավորապես այսպիսին են՝

- մարմնի ընդհանուր ազատությունը,
- ազատ ձեռքի ծանրության զգացողությունը,
- առաջին մատի ազատությունը,
- ճկուն և ակտիվ դաստակ:

Ընդ որում՝ ձեռքերի ազատությունը մեծապես կախված է այլ (երաժշտական և հոգեբանական) պատճառից: Դրա համար աշակերտին պետք է հենց սկզբից զարգացնել բոլոր առումներով: Տեխնիկայի վրա աշխատելը չպետք է և չի կարող առանձնանալ կերպարային կողմի վրա աշխատելուց: Այն, ինչ նվագում է աշակերտը, պետք է լինի երաժշտության տարր: Նույնիսկ վարժությունները չպետք է նվագել ոչ երաժշտական ձայնով:

Ինչում է կայանում սկզբնական աշխատանքը պիանիզմի վրա: Առաջնահերթ խնդիր է՝ սովորել երգեցիկ, խոր ձայն ստանալու և յուրացնել ստեղնաշարի վրա առաջին շարժումները, սկզբում *non tegato,* իսկ այնուհետև *legato:* Քանի որ աշակերտի տեխնիկական

զարգացման համար պետք է ընթանալ լսողական զգացողությունների ճանապարհով. չափազանց կարևոր է աշակերտին դաստիարակել յուրաքանչյուր հնչյուն մինչև վերջ լսելու ունակությունը:

Անհրաժեշտ է ուսուցման առաջին քայլերից հետևել, որպեսզի աշակերտը նվագի բոլոր մատներով, հասնի ձեռքի լրիվ ազատման՝ այն վերցնելու ժամանակ: Կան բնությունից կաշկանդված աշակերտներ: Նրանց աստիճանաբար պետք է ուղղել, ազդելով նրանց հոգեբանության վրա և ընդհանուր երաժշտական զարգացմանը:

ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ

Աշակերտի ակտիվության, ստեղծագործական մտածողության ինքնուրույն դաստիարակումը մանկական երաժշտական դպրոցների խնդիրներից մեկն է՝ գեղագիտական դաստիարակության առումով: Դպրոցում սովորելիս ձևավորվող ինքնուրույն գործողությունների եղանակները օգնում են սովորողներին ստացած հմտությունները ապագայում կիրառել գործնականում: Դրա համար շատ կարևոր է աշակերտներին սովորեցնել ինքնուրույն վերլուծություններ և ընդհանրացումներ կատարել: Այստեղ մեծ դեր ունի երաժշտական ստեղծագործության իմաստավորումը, այն սովորելու և կատարելու ժամանակ ինքնուրույն գործողությունների տարբեր եղանակների օգտագործումը:

Ներկայումս, երաժշտական գործունեության մեջ սովորողների ինքնուրույնության ձևավորման հարցի վերաբերյալ հրապարակված են մեծ թվով գրքեր և մեթոդական ձեռնարկներ: Ակայն շատ հեղինակներ նշում են, որ մանկավարժական պրակտիկայում քիչ չեն այն դեպքերը, երբ սովորողները, վերջացնելով երաժշտական դպրոցը, իսկ երբեմն էլ միջնակարգ երաժշտական ուսումնական հաստատությունը, նվագելով բավական բարդ ծրագրեր, ամենևին նախապատրաստված չեն լինում ինքնուրույն աշխատանքի:

Ուսումնական գործընթացում տարբերում են երկու կողմ, որոնք միմյանց հետ սերտորեն կապված են և դիալեկտիկորեն մեկն անցնում է մյուսին:

- ուսուցչի՝ արվեստի նկատմամբ իր վերաբերմունքը, իր գիտե-

լիքները, հմտությունները, կատարողական աշխատանքի ձևերը սովորողներին հաղորդելը,

- աշակերտի անհատական լավագույն տվյալների հայտնաբերումն ու զարգացումը: Ընդգծվում է, որ ուսուցչի գլխավոր խնդիրը և մեծ արվեստը այնպիսի դաստիարակության մեջ է, որի շնորհիվ նրա երաժշտական ձգտումներն ու տեխնիկական կարողությունները ներդաշնակության հետ կազմեն մեկ ամբողջություն:

Աշակերտը պետք է հասկանա, թե ուսուցիչն ինչ է ուզում և կարողանա ինքնուրույն իրականացնել իր մտադրությունները: Աշակերտին գիտելիքներ հաղորդելով, զարգացնելով նրա կատարողական հմտությունները, ուսուցիչը պետք է կիրառի պարապմունքների այնպիսի ձև, որն աշակերտից պահանջի գիտակցական ջանքեր, նրան տրամադրի մտածել և փնտրել ոչ միայն ընկալելով, այլև գիտելիքները վերամշակելով իր անձնական փորձառության համապատասխան, այսինքն ստեղծագործաբար դրանք յուրացնելով:

Այսպիսով, երաժշտական ուսումնական գործընթացում սովորողի ինքնուրույնության ձևավորման խնդիրը անհանգստացնում է շատ երաժշտագետների և մանկավարժությամբ զբաղվողների: Չնայած այդ հարցի նկատմամբ եղած մեծ հետաքրքրությանը, մինչև այժմ միասնական կարծիք գոյություն չունի այդ հարցի քննարկման մեջ: Այսպես, որոշ հեղինակներ ինքնուրույնություն ասելով հասկանում են, երբ աշակերտը կարողանում է գրագետ, առանց ուսուցչի օգնության, հասկանալ նոտային տեքստը, մյուսները՝ երաժշտական ստեղծագործությունը ստեղծագործաբար իմաստավորելու և հուզումնալից վերարտադրելու կարողությունը, երևի յուրաքանչյուր հետազոտող ճիշտ է տվյալ նեղ խնդրի հարցում, որն ինքը վճռել է, իրոք, առանց աշակերտի տարրական գրագիտության, որոշակի գիտելիքների ու կարողությունների հնարավոր չէ խոսել երաժշտական ստեղծագործության վրա ինքնուրույն որևէ աշխատանքի մասին: Արդարացի է նաև այն, որ առանց լսողական վերահսկողության և երաժշտալսողական պատկերացումների, կատարողի գործընթացն անիրականանալի է: Հնարավոր չէ նաև երաժշտական ստեղծագործության նկատմամբ ստեղծագործական

մոտեցումը: Ինքնուրույնության առկայությունը և, հետևաբար, նրա դաստիարակումը հանդիսանում է անհրաժեշտ տարր երաժշտի կատարողականի գործում:

Ինքնուրույն գործողությունների եղանակները հանդես են գալիս անհատապես:

Ստեղծագործությունը վերլուծելը նպաստում է ինքնուրույն մտածողության զարգացմանը: Վերլուծության տարրը մենք օգտագործում ենք ստեղծագործության վրա աշխատելու բոլոր փուլերում: Ստեղծագործության հետ սկզբնական ծանոթության ժամանակ նրա վերլուծությունն սկսվում է պիեսի առաջին անգամ ուսուցչի նվագելուց անմիջապես հետո, որի դեպքում աշակերտը ստեղծագործության մասին ստանում է ամբողջական պատկերացում: Աշխատանքի տվյալ փուլում, երբ աշակերտը ամեն անգամ ստեղծագործությունը լսելուց առաջ ստանում է որոշակի առաջադրանք, կարելի է խնդիր դնել ձևավորելու ինքնուրույն գործողությունների եղանակներ, որոնք ուղղված կլինեն.

- ստեղծագործության ելևէջային (ինտոնացիոն) թեմատիկ բովանդակության ընկալումը,
- բնույթի, տեմպի, ռիթմիկ առանձնահատկությունների, դինամիկ զարգացման, ձևի վերլուծության և այլնի բացահայտումը,
- ստեղծագործության բանավոր մեկնաբանության:

Նոտային թերթից կարդալու կանոնավոր պարապմունքները ձևավորում են գործողությունների եղանակներ, որոնք ուղղված են անծանոթ երաժշտական տեքստը արագ և որակով կարդալու կարողություններ դաստիարակելուն:

Ինքնուրույն գործողությունների եղանակների ձևավորման մեջ համակարգումը լավ արդյունք է տալիս, սովորողները սկսում են ավելի ճիշտ և իմաստավորված երևան բերել ստեղծագործության բնույթը: Նրանց համար ուղեցույց են դառնում հեղինակային նշագրումները: Նվագելը դադարում է կրել նոտաների ուղղակի կատարման բնույթ, այն իմաստավորվում է: Նշագրումների ներդաշնակության վերլուծությունը, դինամիկ կառուցվածքը օգնում են աշակերտներին առավել նրբորեն թափանցել հեղինակի մտահղացում-

ների մեջ:

Սովորողների ինքնուրույն գործողությունների դրսևորումների դիտարկումների փորձը բացահայտում է, որ նրանցից շատերի համար մեծ մասամբ աշխատանքը հանգում է ստեղծագործությունը անթիվ և հաճախ անմիտ սկզբից մինչև վերջ նվագելուն: Այդ սովորության դեմ պայքարելու դժվարությունը հաճախ խորանում է, հավանաբար, այն պատճառով, որ արդեն ստեղծագործության նախնական վերլուծության դեպքում աշակերտին գրավում է արագ նվագել, սկզբից մինչև վերջ: Բազմիցս մեխանիկորեն կրկնելու հետևանքով սխալները շերտավորվում են և ամրանում:

Այսպիսով, վերն ասվածից կարելի է հետևյալ եզրակացությունն անել, աշակերտի ասոցիատիվ մտածողությունը, երաժշտալսողական պատկերացումները անմիջականորեն կախված են միմյանցից և գտնվում են ուղղակի կապի մեջ: Որքան աշակերտի ասոցիատիվ մտածողությունը և երաժշտալսողական պատկերացումները ավելի զարգացած են, այնքան նա մեծ ինքնուրույնություն կարող է դրսևորել աշխատանքում:

Հարկ է ընդգծել, որ ինքնուրույնության ձևավորման վրա աշխատանքը զանազան խնդիրների համակարգ է: Դրանցում զուգահեռաբար պետք է վճռվեն երաժշտական մտածողության զարգացման, լսողական ակտիվության, հետաքրքրության բոլոր հարցերը: Միայն այդ համակարգի հիմքի վրա է դաստիարակվում գիտակցական վերաբերմունք աշխատանքի նկատմամբ, ձևավորվում է սովորողների ինքնուրույնությունը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Нейгауз Г.Г., Об искусстве фортепианной игры., М.:Музыка., 1961.
2. Макуренкова Е., О педагогике В.В.Листовой., М.:Музыка., 1971.

Summary

YSC pedagogue, pianist Naira Vidok Harutsunyan introduces the article "Musical upbringing and independence forming in piano classes". The author speaks about new starting musicians' musical upbriging, teacher's role in their independence forming.

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ ՆԱԻՐԱ ՎԻԴՈԿԻ
դաշնակահարուհի,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԴԱՍԸՆԹԱՑԻՆ ՎԵՐԱԲԵՐՈՂ ՈՒՍՈՒՑՄԱՆ ՈՐՈՇ ՀԱՐՑԵՐ

Մանկավարժության մեջ հայտնի է ուսուցման երեք հիմնական ձև՝ անհատական, սահմանված դասարանային, դասախոսական՝ սեմինար: Յուրաքանչյուր ձևն ունի իր ծագման պատմական նախադրյալները: Ուսուցման անհատական ձևը գերիշխող էր դեռևս անտիկ մանկավարժության մեջ: Մի շարք հետազոտողներ մեր ժամանակներում էլ շարունակում են պարապմունքների անհատական ձևը համարել մանկավարժական գործընթացի կազմակերպման կատարյալ սխեմա: Իր բնույթով իսկ, այն պայմանավորում է դասախոսի և ուսանողի շփումը՝ վերջինիս զգալի ակտիվության դեպքում: Նման փոխազդեցության պարագայում ուսանողը չի կարող մնալ միանգամայն պասիվ վիճակում, քանի որ այդ դեպքում ուսուցման գործընթացը կդառնա անհնար:

Պարապմունքների անհատական ձևի պայմաններում լավ է գործում ուսանող - դասախոս փոխադարձ կապը: Այսպիսով, հնարավորություն է ստեղծվում ժամանակին հաղթահարել ուսանողի մոտ ծագած դժվարությունները, կանոնավորել նրա գործունեությունը մանկավարժական իրավիճակից ելնելով, փոխել ուսումնական նյութի անցման ժամկետները, իսկ այդ ամենը նպաստում է նրա առջև դրված խնդիրների հաջող իրականացմանը:

Երաժշտական գործիք՝ մասնավորապես դաշնամուր նվագել սովորեցնելը տեղի է ունենում անհատական պարապմունքների ձևով և այն անհատական ուսուցման ձևի դասական օրինակ է (1. էջ 21-23): Ուսանողի հետ անմիջական շփումը դասախոսին հնարավորություն է տալիս որոշել նրա նախնական երաժշտական մակարդակը, մտածելակերպը, անհատական առանձնահատկությունները,

հետաքրքրությունը, նրա առջև դնել որոշակի խնդիրներ:

Ելնելով թե՛ ուսանողի և թե՛ դասախոսի անհատականությունից՝ դաշնամուրի յուրաքանչյուր դաս ունենում է իմպրովիզացիայի ինչ-որ մի մասնիկ: Սակայն դասախոսը, պահպանելով իմպրովիզացիան մասնավոր դեպքերում (երբեմն էլ ընդհանուր առմամբ), պետք է կարողանա դասն անցկացնել ըստ ուսումնական ծրագրի: Սովորաբար դասն սկսվում է տնային աշխատանքի ստուգումից, որպեսզի ուսանողը նրա հանդեպ անփույթ չվերաբերվի: Դասատուն հակիրճ բնութագրում է կատարումը և գնահատում այն:

Սկսելով դասարանային աշխատանքը ստեղծագործության կատարումից՝ շատ կարևոր է գտնել հիմնական թերությունները աշխատանքի ընթացիկ փուլում և չհրապուրվել ավելորդ մանրամասնությունների աշխատանքով: Ուսանողի ուշադրությունը չպետք է ծանրաբեռնել բազմաթիվ նկատողություններով, քանի որ նա կարող է անտեսել գլխավորը: Դասարանում պետք է յուրացվեն կամ ցույց տրվեն ինքնուրույն աշխատանքի համար առավել դժվար հատվածները: Դա պետք է օրինակ ծառայի տնային աշխատանքի ճիշտ կազմակերպման համար: Դասից դաս պետք է ժամանակ գտնել թերթից կարդալու, վարժությունների ու գամմաների վրա աշխատելու համար:

Ուսանողի տնային առաջադրանքը պետք է լինի հնարավորինս հստակ, հատկապես ցածր կուրսերում (1. էջ 42-48): Այդ դեպքում դասախոսի գրառումները դառնում են ուղեցույց տնային աշխատանքի համար: Դասատուն պետք է վստահ լինի, որ ուսանողը հասկացել է, թե ինչի և ինչպես պետք է աշխատի: Գնահատականը նշանակելիս պետք է բացատրել ուսանողին, թե ինչու է նա այն ստանում: Դաշնամուրային մանկավարժության մեջ ենթադրվում է ցուցադրման երկու եղանակ՝ մանկավարժական և կատարողական: Մանկավարժական ցուցադրումն ուղեկցվում է կատարողականության հնարների բանավոր վերլուծությամբ և դրանց յուրացման եղանակների ցուցումով: Առավել ակներև կատարողականության հնարները կարող են փոքր-ինչ չափազանցված ձևով ցուցադրվել: Կատարողական ցուցադրումը ավելի շատ ուղղված է ու-

սանողի հուզական ապրումներին՝ նրա պատկերացման մեջ գեղարվեստական կերպարը որոշակի դարձնելու համար:

Սակայն կան դասախոսներ, ովքեր խուսափում են ուսանողի հետ պարապելիս կիրառել ցուցադրական մեթոդը՝ համարելով, որ այն կարող է հանգեցնել իրենց նվագի մեխանիկական ընդօրինակմանը՝ ստեղծագործական մոտեցումից զրկված կատարման: Անմիջական, անձնապես դրական է (պոզիտիվ) ցուցադրումը մանկավարժական ներգործության պատասխանատու փուլը, այն պետք է լինի խիստ պրոֆեսիոնալ: Սովորողը ոչ միայն լսում, այլև «տեսնում» է դասախոսի նվագը, ընդօրինակում կատարողական շարժումները: Աշխատանքի միջին փուլում անհրաժեշտ է հատվածների ցուցադրումը:

Խոսքը (բանավոր) ներգործության մեթոդներին վերաբերում են ամեն տեսակի բանավոր բնութագրումները, կերպարի մասին բացատրություններն ու կատարված մեկնաբանաթյունները:

Մեկնաբանությունների, բացատրությունների, նկատողությունների մեթոդը առաջատար տեղ է գրավում երաժշտական մանկավարժության մեջ: Այստեղ կարող են լինել և՛ զրույցներ երաժշտության, արվեստի՝ իրար հարակից տեսակների մասին և՛ բացատրություններ ու մեկնաբանություններ, և՛ վերլուծություններ ստեղծագործությունների մասին, ուսանողի ինքնուրույն կատարման վերաբերյալ տպավորություններ, և՛ գնահատում և այլն:

Մանկավարժական խոսքը պետք է ունենա երեք հատկանիշ՝ համառոտություն, պատկերավորություն և հստակություն:

Ուղղելու ընդհատումների մեթոդը խորհուրդ է տրվում աշխատանքի սկզբնական փուլում, երբ դեռ թույլ են տրվում տարրական սխալներ: Եզրափակիչ փուլում այդ մեթոդը չարաշահել չարժե, որովհետև ուսանողը դրանով կկորցնի կատարման ամբողջականության զգացողությունը, ուշադրության կենտրոնացումն ու ակտիվությունը և կատարումը կտուժի:

Երևակայական ունկնդրի մեթոդը սովորաբար նպատակահարմար են գտնում կիրառել վերջում, բեմ դուրս գալուց առաջ: Դրա իմաստն այն է, որ դասարանում կամ նույնիսկ տանը, կատարումնե-

րից մեկը պետք է համերգային բնույթ հիշեցնի: Դա հոգեբանորեն նախապատրաստում է ուսանողին՝ տեսանելի ունկնդրի առաջ ելույթ ունենալու:

Ոմանք գտնում են, որ նյութը սովորելու ընթացքում անգամ օգտակար է պատկերացնել ունկնդրին: Ենթադրելով նրա ներկայությունը՝ կատարման ժամանակ հարկ է հասնել ինտոնացիոն և մետրառիթմական առավել արտահայտչականության, ավելի պարզորոշ սահմանել ֆակտուրայի գլխավոր և երկրորդական շերտերը, հստակեցնել ոտնակի օգտագործումը:

Ուսանողի տնային աշխատանքի կազմակերպումը ուսումնական գործընթացի կարևոր օղակն է: Հաճախ սխալ կազմակերպված տնային աշխատանքը խաթարում է դասախոսի դասարանային ամբողջ աշխատանքը: Ուսուցիչը պետք է հնարավորինս ավելի ակտիվորեն իրականացնի տնային աշխատանքի հսկողությունը: Ցանկալի է ուսանողի հետ միասին կազմել օրվա պլանը ելնելով նրա անհատական պլանից: Դաշնամուրային պարապմունքներին ավելի լավ է հատկացնել առավոտյան ժամերը:

Անհատական պարապմունքները դաշնամուրի դասարանում չպետք է հակասության մեջ մտնեն ուսումնական գործընթացի պարբերականության և պլանաչափության հետ: Դաշնամուրի դասարանի դասախոսը պարբերաբար աշխատանքի անհատական ծրագիր է կազմում յուրաքանչյուր ուսանողի համար: Դա չափազանց պատասխանատու աշխատանք է դասախոսի համար: Մի կողմից՝ այն պետք է արտացոլի տվյալ փուլում ուսանողի զարգացման առանձնահատկությունները, իսկ մյուս կողմից՝ ուրվագծի դաշնակահարի հետագա աճի հեռանկարը:

Հաջող կազմված աշխատանքային պլանից մեծապես կախված է ուսանողի հաջողությունը համերգի կամ քննության ժամանակ: Այդ պատճառով էլ փորձառու մանկավարժը չի թողնում այդ աշխատանքը վերջին օրերին, այլ դեռևս նախորդ ծրագրի վրա աշխատելիս ուրվագծում է նորը: Մասնավորապես կարելի է նախապես ուսումնասիրել առաջիկա նվագացանկի առավել դժվար հատվածները: Ծրագիրը կազմելիս դասախոսը պետք է հաշվի առնի, թե ինչ-

պիսի համերգային ելույթներ են նախատեսվում կիսամյակում (քննություններ, ունկնդրումներ, համերգներ) և որոշի, թե ինչի վրա է անհրաժեշտ առաջին հերթին աշխատել:

Կիսամյակի ծրագրերը կազմվում են ոչ միայն սկսնակների, այլ նաև. այն ուսանողների համար, որոնք նոր են ընդունվել սովորելու տվյալ դասախոսի մոտ: Ընդունված կարգի համաձայն՝ ծրագրի մեջ մտնում են մեծակտավ երկեր, տարբեր բնույթի պիեսներ, պոլիֆոնիկ ստեղծագործություններ և նվագակցություն: Թերթից կարդալու համար ընտրված ստեղծագործություններում նշվում է լոկ դրանց բարդության աստիճանը: Անհատական պլանի մեջ մտնող մի քանի ստեղծագործություն պետք է անցնել ծանոթացման կարգով:

Սկզբնական ուսուցումը ամենապատասխանատու փուլն է երաժիշտ դաստիարակելու գործում: Այդ փուլում թույլ տրված սխալները որպես ծանր բեռ ընկնում են ուսանողի՝ երաժշտի ապագայի վրա: Թերևս, երաժշտական զարգացման համար ամենավտանգավոր ձևական մանկավարժության «արագ մակերեսային վարժեցման» ուղին է: Այն ուսանողները, որոնց դասավանդում են նման եղանակով, շատ շուտ կորցնում են հետաքրքրությունը երաժշտության նկատմամբ. նրանք՝ որպես կանոն չեն կարողանում իրենց լսել:

Առաջին հանդիպումը ուսանողի հետ պարտադիր չէ դասի վերածել: Կարելի է խոսել տարբեր թեմաների շուրջ, որոշել նրա ընդհանուր զարգացման աստիճանը և նախապատրաստվածությանը, երաժշտության նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքը:

Դաշնամուրային մանկավարժության պատմության մեջ եղել է մի երկարատև շրջան, երբ ուսուցման տեսության և պրակտիկայի հիմնական խնդիրը համարվել է ուսանողի կատարողական տեխնիկայի զարգացումը, ընդ որում, այդ հասկացության ամենանեղ իմաստով: XIX-րդ դարի վերջին դաշնամուրային մանկավարժությունը հաղթահարում է մեխանիկական դպրոցի թերությունները և հանգում դաշնամուրային ուսուցման ընթացքում լսողական դաստիարակության դերի կարևորությանը: Երաժշտական լսողությունը և մոտորիկան ոչ միայն պետք է բավականաչափ զարգացած լինեն

յուրաքանչյուրն առանձին-առանձին, այլ նաև պետք է համակարգված լինեն միմյանց հետ, ըստ որում լսողության դերը պետք է լինի առաջնային:

Մեր ժամանակներում ճիշտ կազմակերպված կատարման գործընթացում լսողական պատկերացման առաջնության և շարժողական-մոտորային ակտի երկրորդականության գաղափարը գերակշռող է և հիմնովին մտել է դաշնամուրային մանկավարժության մեջ: Սակայն այսօր էլ ոչ բոլոր դասախոսներին է հաջողվում հաղթահարել ուսանող դաշնակահարների երաժշտալսողական դաստիարակության խնդրի լուծումը: Ստեղծագործության վարպեստ կատարման համար անհրաժեշտ է շարժումների որոշակի ավտոմատացում («մատների հիշողություն»), որն ազատում է ավելորդ ծանրաբեռնվածությունից՝ ավելի բարդ գեղարվեստական խնդիրների լուծման համար:

Խոսենք դաշնամուրային դասարանում լսողական դաստիարակությունը թուլացնող ևս մեկ պատճառի մասին, որը կապված է ուսանողի անհատական ծրագիրը կազմելու սկզբունքի և այն իրականացնելու հետ: Դասարանում ուսուցանվող նյութերի մեծ մասը (իսկ երբեմն բոլորը) ներկայացվում են հաշվետու ցուցադրման, որի արդյունքից է կախված ոչ միայն ուսանողի, այլ նաև. դասախոսի հաջողությունը: Ուսուցիչը, ջանալով խուսափել հաշվետու ցուցադրման ժամանակ ամեն տեսակ անակնկալներից, ուսանողին խորհուրդ է տալիս զբաղվել երկարատև մոտորային սերտումով: Դասարանում աշխատում են մինչև հանդիսատեսի հետ հանդիպելը, ամեն ինչ այնքան ամրապնդել, կատարումը ծուլել այնպիսի ամուր ձևի մեջ, որ ելույթի ժամանակ բեմական անակնկալների վտանգը հասցվի նվազագույնի, ինչից, թերևս նրանք ամենից շատ են վախենում: Այսպիսին են կատարման կաղապարված սուբյեկտիվ պատճառները, որոնք բացասաբար են ազդում լսողության զարգացման վրա: Այդ խմբի լուծումը հետևյալն է. որոշ ստեղծագործություններ պետք է անցնել միայն դասարանում, իսկ քննության ժամանակ ավելի ճիշտ ձևով գնահատել կատարումը՝ պատահական վրիպումների պատճառով չիջեցնել գնահատականը, և

դրանով իսկ չդրդել կատարման միօրինականացման:

Երաժշտական լսողությունը (2. էջ 22-25) կազմվում է մի շարք բաղադրամասերից, որոնց մեջ առավել կարևորներն են՝ հնչյունաբարձրության լսողությունը, մեղեդիական լսողությունը, պոլիֆոն լսողությունը, հնչերանգային-դինամիկ լսողությունը և ներքին լսողությունը: Կա այն կարծիքը, որ հնչյունաբարձրության լսողությունն ավելի լավ է զարգացած լարայինների ու վոկալիստների մոտ, որոնք նվագելու ժամանակ անընդհատ «փնտրելով գտնում են» հնչյունի ճշգրիտ բարձրությունը (այսինքն՝ սա հենց այն դեպքն է, երբ ընդունակությունը զարգանում է նվագելու ընթացքում), իսկ դաշնակահարը, որը նվագում է հնչյունի պատրաստի բարձրություն ունեցող գործիքով, տվյալ ընդունակությունը ավելի վատ է զարգանում:

Դաշնակահարի հնչյունաբարձրության լսողության զարգացումը կապված է նաև կատարման ժամանակ վոկալ մոտորիկայի զուգընթաց գործելակերպի հետ: Բոլոր դասախոսներին ծանոթ է այն երևույթը, երբ ուսանողը ձայնակցում է իր կատարումը, որն ուժեղանում է հուզական ոգևորության ժամանակ: Ուսուցիչները պայքարում են այդ բացասական, նվագին խանգարող երևույթի դեմ, ձգտում են բարձրաձայն ձայնակցումը տեղափոխել մեղեդիական նկարագրի ներքին ձայնակցման ոլորտ: Այդպիսի ներքին ձայնակցումն այլևս չի խանգարում լսել մնացած ամբողջ ֆակտուրան:

Մեղեդիական լսողությունը (1. էջ 84-90), ինտոնացիոն առումով արտահայտիչ ինտերվալների գումարը լսելու ընդունակություն չէ, այլ առաջին հերթին, ամբողջի ընդգրկումն է, որտեղ յուրաքանչյուր ինտոնացիան դիտվում է ոչ թե առանձին, այլ ամբողջի մեջ նրա ունեցած նշանակության տեսակետից: Դա երբեմն անվանում են մեղեդիական գծի զարգացման տրամաբանություն, կամ ֆրազավորման վարպետություն, կամ էլ՝ հորիզոնական մտածողություն:

Մեղեդիական լսողությունը կարող է շատ լավ զարգանալ երգային բնույթի ստեղծագործությունների վրա աշխատելիս: «Դաշնամուրով երգելու» դաշնամուրային ավանդույթի հունով ուսանողին դաստիարակելը հուսալի ճանապարհ է դաշնամուրի մասնագիտա-

կան դասարանում մեղեդիական լսողության զարգացման համար: Սակայն պետք է հիշել, որ «դաշնամուրային երգեցողությունը» բնական է միայն դաշնամուրային այն երկերին, որոնք մեղեդային են:

Եթե մեղեդիական լսողությունը ի հայտ է գալիս միաձայն մեղեդու, ապա պոլիֆոն լսողությունն ի հայտ է գալիս երկու և ավելի ինքնուրույն զարգացող ձայների առկայությամբ: Արդեն իսկ բազմաձայն ֆակտուրա ունեցող դաշնամուրային երկերի կատարումը նախադրյալներ է ստեղծում պոլիֆոն լսողության զարգացման համար: Պոլիֆոն լսողությունը զարգանում է ոչ միայն պոլիֆոն, այլ նաև դաշնամուրային ամեն մի ստեղծագործություն կատարելիս, երբ հարկ է լինում հնչող թեմաներից մեկն ընդգծել և հնչյունային l-ին պլան մղել և ինչ-որ բան տանել հետին պլան, որն էլ իր հերթին կարող է շերտավորվել բազմապլանայնության: Այսպիսին է դաշնամուրային ֆակտուրայի հատկությունը:

Հարմոնիկ լսողությունը երաժշտական այն լսողությունն է, որը դրսևորվում է համահնչյունների նկատմամբ: Այն զարգանում է արդեն զարգացած մեղեդիական լսողության առկայության դեպքում: Ինչպես պոլիֆոն լսողության, այնպես էլ հարմոնիկ լսողության առկայությունը, երաժշտական լսողության զարգացման ավելի բարձր մակարդակի դրսևորումն է: Հնչյունի հնչերանգի զգացողության մեջ առկա է պարզ զգացողություն, այսինքն՝ լսողության՝ վերլուծության չենթարկվող համահնչյունություն, իսկ հարմոնիկ զգացողության մեջ՝ բարդ զգացողություն, այսինքն՝ միասնության և բազմաքանակության միաժամանակյա ընկալում: Հարմոնիկ լսողությունը, ինչպես և մեղեդիականը, ստեղծվում է լադային զգացողության հիման վրա:

Մեզանից յուրաքանչյուրն ունի ներքին լսողական պատկերացումներ: Երաժշտի լսողությունը պետք է ընդունակ լինի հմտորեն օգտվելու լսողական պատկերացումներից: Այդ պատճառով ներքին լսողությունը մենք սահմանում ենք՝ որպես երաժշտական լսողական պատկերացումները ինքնակամորեն օգտագործելու ընդունակություն:

Ռիթմի պրոբլեմը երաժշտական տեսության և գեղագիտության ամենաբարդ պրոբլեմներից է: Այդ առումով մասնագիտական գրականության մեջ կարելի է հանդիպել բավական հակասական տեսակետների: Դեռևս մշակված չէ միասնական տերմինաբանությունը: Այդ պատճառով էլ, նախքան երաժշտական ռիթմի մասին խոսելը, անհրաժեշտ է քննարկել տերմինաբանությունը (3. էջ 9-13):

Ավանդական երաժշտական տեսությունը սահմանում է մետրի հասկացությունը որպես հավասարաչափ ուժեղ և թույլ մասերի հարաբերակցության զգացողություն տակտի ներսում: Այսպիսով, մետրը դինամիկա արտահայտող յուրատեսակ ցանց է, որն իր մեջ է ներգրավում ռիթմական տակտերը: Մետրի և ռիթմի նման հասկացությունն օգտագործում ենք այն դեպքերում, երբ խոսում ենք նոտային տեքստին առնչվող հարցերի մասին:

Ռիթմի զգացողությունը ժամանակի զգացողությունն է: Մանկավարժները ռիթմի զգացողության մասին ունեն այնպիսի կայուն կարծիք, որ այն զարգացմանը ամենադժվար ենթարկվող ընդունակությունն է: Այդ կարծիքը ծագել է այն պատճառով, որ միջին ընդունակությունների տեր ուսանողների պասիվ ներքին երաժշտական պատկերացումները ամենից առավել ազդում են կատարման ռիթմական կողմի վրա: Ասենք, բավական է, որ դաշնակահարը ճիշտ կատարի նոտային տեքստը, և կստանա ճշգրիտ հնչյունաբարձրություն, նույնիսկ եթե ներքին լսողությամբ այն չի լսում: Սակայն այդ դեպքում նա կստանա տեսողության լոկ մոտավոր հարաբերակցություն: Եվ վտանգավորն այն է, որ ուսանողը, ձևականորեն ճիշտ կատարելով ստեղծագործությունը, որպես իրական երաժշտական ռիթմ կարող է ընկալել ռիթմի համար բացարձակ խորթ ինչ-որ մի բան:

Երաժշտությունը, ինչպես և արվեստի ամեն մի ճյուղ, արտացոլում է որոշակի բովանդակություն: Հետազոտողներն ու տաղանդավոր մանկավարժները համոզված են, որ ռիթմի զգացողության դաստիարակումը պետք է հիմնված լինի վառ երաժշտակերպարային պատկերացումների դաստիարակման, այսինքն՝ երաժշտական բովանդակության խոր ըմբռնման վրա:

Դաշնամուրի դասարանում ռիթմի պրոբլեմների որոշակի լուծման հարցը խիստ բարդանում է ժանրերի և երաժշտական ոճերի հետ կապված հարցերի զուգակցման ժամանակ:

Պարապմունքներն օգտակար են այն դեպքում, երբ շարժումներով հաղորդվում է երաժշտության ռիթմը, երբ ուշադրության կենտրոնում երաժշտությունն է: Իսկ երբ երաժշտությունը դառնում է նվագակցություն, այդ դեպքում պարապմունքները դառնում են ևս մի ճանապարհ՝ երաժշտական ռիթմի նկատմամբ ձևական վերաբերմունքի դաստիարակման համար: Երաժշտական ռիթմիկայի պարապմունքները զարգացնում են ուսանողի խոշոր մոտորիկան և անմիջականորեն չեն օգնում դաշնակահարին մանր և նուրբ մոտորիկայի զարգացմանը: Սակայն դանդաղեցված տեմպերում կատարվող ուսումնական աշխատանքից հետո կողմնակի թերությունները դաշնամուրի դասարանում կարող են վերացվել երաժշտական ռիթմիկայի պարապմունքների ժամանակ, որտեղ դասախոսը ազատ է տեմպերի ընտրության մեջ:

Երաժշտական ռիթմի իսկական զգացողությունն սկսվում է այն փաստի ըմբռնումից, որ նոտագրության ռիթմական կողմը ավելի շուտ կրում է թվաբանական, և որպեսզի բացահայտվի «գեղարվեստական բնույթը», անհրաժեշտ են ստեղծագործական, մեկնաբանական ջանքեր:

Հաշվելը ռիթմական գործընթացի շարժողական-մոտորային (ձայնային) արտացոլման ամենատարածված ձևն է: Բարձրաձայն հաշվելիս անհրաժեշտ է հետևել հստակ առոգանությանը և մետրական շեշտերի ճիշտ դասավորությանը:

Շատ կարևոր է հիշել, որ հաշվելու նպատակը նոտագրության վերծանումն է, այլ ոչ թե ռիթմական զգացողության դաստիարակումը: Բարձրաձայն հաշվելիս պետք է աշխատել ինչքան հնարավոր է շուտ անցնել մտովի հաշվելուն, իսկ այնուհետև՝ ռիթմական զարկերակի զգացողությանը:

Մետրառիթմական կառուցվածքները թակելով կամ ծափով արտահայտելը օգտակար է բարդ ռիթմական պատկեր ունեցող երաժշտական հատվածներում: Այն պետք է ուղեկցվի կամ երաժշ-

տությունը մտովի պատկերացնելով կամ երգելով:

Տեմպի թերությունները (արագացումը, դանդաղեցումը) վերացնելուն կօգնի զանազան դրվագների միմյանց և սկզբնական տակտերին կցելու եղանակի կիրառումը:

Ուսանողի ռիթմական զգացողության վրա ներգործելու դասախոսի արտահայտած արտաքին միջոցներին վերաբերում են նվագին զուգընթաց համաչափ թակոցը, համատեղ հաշիվը, ուսանողի ուսին ձեռքով թեթևակի խփելը, ռիթմիկ ձեռածափությունը: Ներգործելու բոլոր արտաքին ձևերը լավ են, քանի դեռ խթանում են ուսանողի ակտիվությունը, այլ ոչ թե ճնշում նրան: Այդ առումով, մետրոնոմով նվագելը պարզապես հակացուցված է: Մետրոնոմը գործիք է, որը կարելի է օգտագործել միայն տեմպը որոշելու հանար: Ռիթմական զգացողության դաստիարակման համար լավ միջոց է անսամբլներում նվազելը:

Բարդ, բազմառիթմական պատկերների դեպքում ամեն մի դասախոս ունի իր աշխատանքի նախընտրած մեթոդը: Այս դեպքում համամիասնական է համարվում ընդհանուր հայտարար գտնելը և տարբեր ռիթմական բանաձևերի հանգեցումը այդ հայտարարին (զարկերակին): Օրինակ, պատահում է, որ ելևէջի մեղեդիական շարժման մեջ հանդիպում են ոչ հավասար բաշխված խմբավորումներ՝ քառամաս չափում յուրաքանչյուր մաս բաժանված է մերթ հինգ, մերթ յոթ, մերթ էլ ինը հավասար տևողություն ունեցող նոտաների: Նման դեպքում ճիշտ է պարապել զուգահեռաբար թակելով: Արդյունավետ է տակտային մասերը նախապես արտահայտել նվագավարությամբ՝ մտովի պատկերացնելով ռիթմական պատկերը, որից հետո այն վերարտադրել գործիքով:

Դաշնամուր նվագելը, պահանջում է հիշել բազմաթիվ այնպիսի մանրամասնություններ, որոնք հեշտությամբ չեն հիշվում: Ինքնաբերաբար հիշելն ունի իր առավելությունը: Այն ավելի երկարատև է, իսկ երբեմն էլ՝ ավելի կայուն, և հենց այդ է պատճառը, որ հիմք է տալիս որոշ մանկավարժների որպես հենարան ընդունել այդ տեսակետը: Այստեղ հիշելու ժամանակ առաջնային լսողական-մոտորային հիշողությունն է, իսկ տրամաբանականը չի անջատվում, սա-

կայն մնում է հեռու ետևում:

Մտապահումը (1. էջ 34-38) պետք է լինի իմաստավորված, այսինքն՝ մտապահելու ժամանակ հիմնական դերը պետք է կատարի լսողական և կառուցվածքային-տրամաբանական հիշողությունը: Սակայն մտապահելու սկզբնական փուլին պետք է հաջորդի «նվագի մեջ մտնելու» բավական երկար մի շրջան՝ դա ստեղծագործական ինքնուրույն մեկնաբանության բյուրեղացման փուլն է:

Երաժշտական-մանկավարժական գործունեության մեջ նախապատվությունը տալով լսողական-մոտորային հիշողությանը, այն վերջնականորեն որպես հիմք ընդունելով՝ չի կարելի մոռանալ, որ մարդկային գործունեության մեջ գլխավորը տրամաբանական հիշողությունն է:

Հիշելու ժամանակ անհրաժեշտ պայման է երաժշտական նյութի նպատակադրված կրկնությունների կիրառումը: Առանց կրկնությունների հիշելն անհնար է: Սակայն, անիմաստ կրկնությունները չափազանց չնչին արդյունք են տալիս և անգամ կարող են վնասել: Մեխանիկական կրկնողության մեթոդը երկարացնում է ստեղծագործության անգիր սովորելու ընթացքը և, վերջին հաշվով, փոքրացնում ուսանողի նվագացանկը, նրա երաժշտական մտահորիզոնը, արգելակում երաժշտական մտածողության զարգացումը:

Յուրաքանչյուր կրկնություն պետք է նորություն մտցնի կատարման տեխնիկայի հնչողության մեջ: Կարևոր նշանակություն ունի կրկնողություններին հատկացվող ժամանակի ռացիոնալ բաշխումը: Անգիր սովորելիս շատ օգտակար է դանդաղ տեմպով նվագելը: Այսպիսով, ստեղծագործությունն ամբողջությամբ, ասես, նորից անց է կացվում լսողական պատկերացման միջով: Մեծակտավ ստեղծագործությունների վրա աշխատելիս պետք է նախապես վերլուծել դրանց կառուցվածքը, իսկ այնուհետև՝ բաժանել իմաստավորված մասերի: Ուսուցանվող հատվածները պետք է լինեն ոչ շատ մեծ, ոչ էլ շատ փոքր, որպեսզի հեշտ լինի դրանք հիշել: Տեքստում պետք է սահմանվեն հիշողության հենակետերը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Алексеев А.Д., Методика обучения игре на фортепиано., III издание., II дополненное., М.:Музыка., 1978.
2. Алексеев А.Д., Работа над музыкальным произведением с учениками школы и училища., М.:Музгиз., 1957.
3. Баренбоúм Л.А., Фортепианная педагогика., 1 часть., Учебное пособие по курсу методики фортепианного обучения., М.:Госмузизд., 1937.

Резюме

В статье пианистки, преподавателя ЕГК им.Комитаса Н.В.Арутюнян "Некоторые методические вопросы, касающиеся дисциплины "Общее фортепиано" приводятся высказывания известных педагогов-пианистов и методические рекомендации педагогам.

Summary

YSC pedagogue, pianist Naira Vidok Harutsunyan writes another article "Several questions referring to the education of Overall piano". The author here discusses the musical questions (metro-rhythm, memory, melody hearing) during individual and pedagogical classes.

ДАВТЯН СВЕТЛАНА АРТАШЕСОВНА
пианистка,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ И НЕКОТОРЫЕ МЕТОДЫ ЕЕ РАЗВИТИЯ

В музыкальном исполнительстве и педагогической практике вопрос о музыкальной памяти как самостоятельной теоретической проблеме возник в середине XIX века. Свыше ста лет назад возникла проблема концертного исполнения без нот и с того времени по сей день этот вопрос волнует ученных, пианистов, студентов, педагогов. До середины прошлого века игра "наизусть" почти не практиковалась, а концертное исполнение без нот не только считалось необязательным, но даже рассматривалось как акт нескромности со стороны исполнителя. Еще при Р.Шумане игра без нот воспринималась как "нарушение традиций", "ненужный риск" и даже как "шарлатанство" (1.С.254). В то время память не являлась необходимой составляющей комплекса музыкальной одаренности и рассматривалась как вспомогательная способность в запоминании трудных пассажей или такты переворачивания страниц.

Что же явилось причиной перехода от игры по нотам к игре наизусть? Анализируя историю музыкального исполнительства, мы пришли к выводу, что причиной этого бесспорно явилась эпоха романтизма. Характерная для этого периода философия "Бури и натиска", отразилась в усложнении фактуры музыкальных произведений, в более глубоких философских обобщениях, ощущениях и переживаниях. Естественно, что игра по нотам ограничивала музыкально-исполнительскую и творческую свободу "раздваивая" внимание между клавиатурой и нотным текстом,

с течением времени концертное исполнительство без нот стало эстетической нормой, однако, отношение многих исполнителей и педагогов оставалось негативным.

Так, немецкий музыковед, композитор и педагог Карл Шмидт явился инициатором дискусии: является ли обязательным требование игры наизусть в концертах (2.). С ним согласны многие крупные исполнители и композиторы того времени: Барри Брук, Карл Клиндворт, Рихард Штраус, а также некоторые врачи и психологи. Нелестно высказывался в адрес артистов всю жизнь торгующих “вразнос” полдюжиной концертов немецкий музыковед и критик доктор Вильгельм Альтман (3.). В игре наизусть он усматривал препятствие к расширению репертуара и потому ратовал за отмену принуждения к подобной игре.

Интересен тот факт, что несмотря на то, что исполнительская практика однозначно решила вопрос о концертном исполнении наизусть, многие крупные музыканты считали его открытым.

Это объясняется тем, что много талантливых исполнителей вынуждены были прекратить концертную деятельность из-за боязни сцены. К примеру подобные страхи испытывала Клара Шуман, которая, по свидетельству современников пролила немало слез из-за необходимости играть без нот и лишь немногие наперекор установившимся правилам, продолжали ставить перед собой ноты (Р.Пюньо, Т.Лешетицкий).

Прошло время и затихло эхо полемических дуэлей, но вопросы запоминания и воспроизведения музыкального материала до сих пор актуальны. Один из крупных советских методистов А.Щапов высказывал предположение о том, что “пианисты со временем частично вернутся к игре с раскрытыми нотами” (Это делали М.Юдина, Г.Гульд, С.Рихтер).

Исполнительское искусство блещет примерами выдающихся пианистов, показавших беспредельные возможности человеческой памяти: А.Рубинштейн, И.Гофман, С.Рахманинов, С.Рихтер, Э.Гиллельс и многие другие. Исключительной памятью обладали

юный В.А.Моцарт*, К.Бюлов, А.К.Глазунов. Однако природа не всех в одинаковой степени наделила этим замечательным даром. Зачастую многие музыканты, не обладая отличной памятью, достигали прекрасных результатов благодаря упорному труду и поиску решений возникающих перед ними проблем.

Благодаря успехам в поисках, находкам, стали создаваться определенные теоретические обобщения о сущности музыкальной памяти, которые порой доходили до абсурдности. Так, немецкий педагог фортепиано и теоретик Герман Вальтц рекомендовал заучивать музыкальный материал таким образом, чтобы ученик мог сыграть пьесу в ракообразном движении от последнего такта к первому либо через такт.

Естественно, современная методика опровергает подобные методы. Опираясь на изучение передового опыта виднейших музыкантов и достижения науки в области психологии она выявляет сущность основных процессов, управляющих памятью; “наблюдения за многими сотнями и тысячами учащихся любой ступени музыкального образования потверждают, что неспособность к запоминанию музыки и ее исполнению на память составляет ничтожный процент, обычно это говорит о недостаточной музыкальной одаренности и даже непригодности к музыкально-профессиональной деятельности. Если вспомнить, что каждый ребенок, даже дошкольного возраста, как правило, поет, а иногда и играет по слуху ряд песенок, то должно быть ясно, что музыкальная память присуща людям как норма” (4.С.30).

Что же представляет собой музыкальная память? По словам Г.Цыпина она “представляет собой способность человека к запоминанию, сохранению (кратковременному и долговременному) в сознании и последующему воспроизведению музыкального материала” (5.С.101).

---

* В.А.Моцарт несколько раз прослушав “Сотворение мира” Й.Гайдна, сделал клавир оратории и с одобрения композитора издал ее.

Наряду с музыкальным слухом и чувством ритма, музыкальная память образует триаду основных музыкальных способностей.

Под музыкальной памятью мы обычно понимаем совокупность различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек. Музыкант-исполнитель опирается в своей практической деятельности на слухо-образную, конструктивно-логическую, двигательно-моторную и зрительную память. Поскольку музыка это искусство слуховых впечатлений и восприятий, музыкальная память представляет собой прежде всего слуховую память.

Слухо-образная память играет приоритетную роль в музыкальном развитии ученика. Не случайно в курс музыкального образования введены музыкальные предметы, необходимые для ее развития и усовершенствования. Гармония, сольфеджио, транспонировка, музыкальный диктант, пение в хоре — являются основой для успешного развития музыкальной памяти. Для исполнителя специфика запоминания музыкального материала создает все предпосылки для развития направленности пианиста на выучивание музыкального произведения наизусть, предполагает активизацию процессов запоминания. Воспроизводя звуковой материал исполнитель развивает свое слухо-образное мышление, тем самым создавая драгоценную привычку мыслить в звуковых образах. Психологи утверждают, что при игре степень восприятия значительно возрастает в сравнении с только лишь прослушиванием.

Конструктивно-логическая память является “дирижером” в оркестре других видов памяти и говорить о развитии логической памяти — значит говорить о развитии человеческого интеллекта вообще. В связи с этим необходимо особенно отметить важность наличия у музыканта широкого кругозора, к сожалению, зачастую отсуствующего даже у способных студентов, если они находятся в ограниченных рамках своей узкой специаль-

ности и считают другие предметы второстепенными. Как показывает опыт, подобные студенты не могут быть ни хорошими музыкантами, ни, тем более, хорошими педагогами.

Конструктивно-логическая память связана с логическими категориями, которые относятся к структуре произведения и технике его исполнения. Тональности, модуляции, драматургическая планировка, свойства фактуры, голосоведения, игровые особенности — все это необходимо осмыслить, отметить и затем запомнить.

Моторно-двигательная память зачастую называется “пальцевой” памятью. Этот вид памяти имеет свои и положительные, и отрицательные стороны. С одной стороны, она необходима, а с другой — ненадежна.

Значительная часть учащихся — природная музыкальная одаренность которых не слишком высока — занимаются механически: на основе многократных, однообразных повторений разучиваемого произведения. В ходе таких занятий произведение постепенно заучивается наизусть, или как называют педагоги “входит в пальцы”. Происходит процесс запоминания прежде всего через пальцы, а уши и голова в этом почти не участвуют. Насколько быстро приобретается память движений, настолько она недолговечна. В результате на сцене происходят “провалы” памяти, так как часто в состоянии волнения пальцы трясутся и дают сбой. Такой студент, забыв текст не в силах найти места с которого может продолжить исполнение произведения. Таким образом, известное высказывание большинства студентов, что дома все получалось, а на сцене “вдруг” случилась неудача — находит свое естественное объяснение. Как следствие отсюда начинается боязнь сцены. Моторно-двигательная память необходима лишь в комплексе с другими видами памяти. Механическое заучивание (зазубривание) очень распространенное явление и с ним нужно целенаправленно бороться.

Зрительная память для пианиста полезна, но не обязатель-

на. Этот вид памяти выступает в различных комбинациях с другими видами памяти. Ведь выучить музыкальное произведение можно и не видя его. Таким примером могут служить выступления слепых музыкантов: Юлиуса Тимелиуса, Леонида Михайловича Зюзина и других. Здесь каждый сам для себя решает в какой степени способен полагаться на зрительную память, так как у всех она разная. Существуют одаренные люди с фотографической памятью. Во время исполнения нотный текст словно стоит у них перед глазами, как будто они играют по нотам. Представителем этого типа музыкантов был выдающийся дирижер Артуро Тосканини.

Зрительную память можно развивать при помощи систематического воспитания наблюдательности, концентрации внимания, собранности.

Вокруг проблемы запоминания музыкального материала до сих пор ведутся оживленные споры. Мнения разделились весьма категорично. С точки зрения одних, запоминание должно быть намеренным. По мнению других - это не должно быть самоцелью, то есть эффект запоминания должен быть сопутствующим, возникающим параллельно с разрешением художественно-интерпретаторских, исполнительских проблем. Для примера сравним высказывания двух маститых музыкантов педагогов.

Л.Маккинон: «Многие студенты спрашивают: Когда мне приступить к запоминанию?" На это есть только один ответ: "Когда в следующий раз сядешь за инструмент"».

С.Э.Фейнберг: "Педагог нередко требует от ученика прежде всего исполнения наизусть. Считается, что такой метод укрепляет память. Мне кажется, что это не совсем верно... Минуя творческий момент, начинается мучительный и нецелесообразный процесс запоминания... Вам необходимо запомнить данное произведение, но для этого чтобы его запомнить, вам надо его исполнить".

Таким образом, совершенно очевидно, что единого мнения

по данному вопросу не существует. Музыкальная память, как и все психические процессы раскрывается в практической деятельности. Обладая различными свойствами музыкальная память отличается по качеству и “силе”. Один может запомнить пьесу только прослушав или проиграв ее, другому же для запоминания необходимы недели. Но память первого может оказаться менее надежной и точной, чем память второго, кто много работает и “впитывает” музыку постепенно. Зачастую студенты с легкостью выучившие произведение “наизусть” не всегда изучают его добросовестно, что очень важно для уверенного исполнения без нот. Развитие памяти во многом зависит от систематической привычки учить наизусть, так как человеческая память как и его тело нуждается в гимнастике. Обобщая вышесказанное можно прийти к выводу, что только высокоорганизованная, целенаправленная работа над музыкальным материалом, стимулированная заинтересованностью может привести к положительным результатам и внутренней удовлетворенности.

Важнейшим условием плодотворной работы памяти, является осознаная установка на запоминание. Быстроте и прочности запоминания способствует интерес к изучаемому материалу и сосредоточение на нем внимания. С.И.Савшинский считает, что: “Эмоциональная заинтересованность действует на память подобно тому, как яркое освещение действует на фотографическую пластинку, оставляя яркий след” (4.С.40).

Психологи утверждают: что все то, что особенно интересует человека укладывается в памяти легко, а то что вызывает скуку, к чему он равнодушен запоминается с трудом и быстро забывается. Поэтому на первый план выступает роль педагога, от которого во многом зависит в какое русло будет направлен процесс приобщения ученика к музыке. Привить любовь к музыке, вызвать искренний интерес, вот те ответственные задачи, которые определяют уровень осознанного глубокого подхода к вопросам музыкальной педагогики.

Интерес напрямую связан с вниманием. Существуют два типа внимания: активное и пассивное. Для быстрого заучивания музыкального материала пианист чаще всего пользуется активным вниманием. В это понятие входят: анализ произведения, ритмические характеристики, соотношение частей и целого, динамические и агогические указания. Пассивное внимание выходит на первый план при воспроизведении заученного, где главенствующим для него является идейно-эмоциональное содержание. В течение занятий велика значимость психологических установок как педагога, так и студента, очень важно умение педагога поддержать внимание учащегося. Если происходит перенапряжение, притупляется внимание из-за усталости, необходимо найти поощряющий работу мощный стимул.

Лилиас Маккинон предлагает аппелировать к эгоизму-магниту, который неизменно притягивает внимание. При этом, согласно Л.Маккинон следует рассуждать так: “Делая это хорошо, я разовью способность сосредотачиваться, делая это как можно быстрее, я сэкономлю больше времени для интересующей меня работы. Эти простые аргументы творят чудеса, и их следует всегда приводить себе, когда приступаешь к задаче, которую нужно обязательно решить, какой бы неприятной она не оказалась” (6.).

Из вышесказанного видно как важно для пианиста выработать в себе волевые качества, направленность запоминания.

Для пианиста-исполнителя основным критерием его профессиональных возможностей является публичное выступление. Здесь мы вплотную подходим к проблеме сценического волнения, которая часто является причиной сбоя работы памяти. Даже мгновенное замешательство может нарушить течение исполнительского процесса и вывести исполнителя из творческого состояния. Случайности провалов памяти присутствуют в практике выдающихся исполнителей. Так С.Рахманинов, наделенный природой гениальной музыкальной памятью, рассказывает о казусе,

который произошел с ним во время концерта: “Вчера, в концерте, впервые в моей жизни, на какой-то фермате позабыл, что дальше делать, и, к великому ужасу оркестра, мучительно долго думал, вспомнил, что и как дирижировать дальше”. Описанию этого случая предшествует горькая жалоба: “Я просто устал — очень устал и живу из последних силенок”. (Это было 1912 году, когда Рахманинову было всего 40 лет.)

Из сказанного выше напрашивается единственный вывод, что не только подход к работе над музыкальным материалом и природные данные являются причиной срывов во время концертного выступления. В этот процесс вовлекаются и другие факторы: состояние психологического настроя нервной системы, утомленность, рассеянность и отсуствие мобилизованности всего организма. Волнение, чувство повышенной ответственности перед выступлением или во время его вызывают отрицательные эмоции, которые угнетают нервную систему человека. Исполнитель начинает играть быстрее, или, наоборот, медленее обычного. Это обстоятельство нарушает ту гармонию, в которой прибывали его привычки, и они сразу же отказывают.

Во избежание на сцене различных казусов, необходимо, чтобы студент умел играть данное произведение в различных темпах, при условии, что не будет нарушено художественное содержание произведения. Умение предотвращать появление новых, непривычных ощущений не даст волнению на сцене застигнуть музыканта врасплох.

При заучивании важно заранее проконтролировать не только то, как будет сыграно произведение, но и свое состояние на сцене. Для этого необходимо создать близкую к сценической обстановку (выступление в присутствии других студентов и т. д.).

Интересным и результативным в заучивании музыкального материала является метод мысленного проигрывания, когда воспроизведение музыки происходит через внутрислуховые представления. В этом случае активизация памяти происходит в сфе-

ре слухо-образных представлений.

Причин “отказа” памяти на сцене множество. Перечислим некоторые из них:

- боязнь концертного выступления из-за отсуствия привычки общения с аудиторией;
- исполнение на эстраде непосильно трудного произведения (что очень опасно, так как может нанести ученику психологическую травму, потерю уверенности в себе);
- болезненое состояние;
- слабая воля;
- страх перед трудностями технического и художественного плана вследствие незнание музыкального материала.

По этому поводу представляет интерес высказывания И.Я.Падеревского: “В течение многих лет моей артистической деятельности я испытывал эти ужасные страдания перед выступлением, эти муки, которые невозможно описать. Согласно моей теории, ужасное внутреннее волнение, страхи, связанные со всем и вся — публикой, фортепиано, обстановкой, памятью, - все это не что иное, как нечистая совесть. Страх — это только чувство ненадежности”.

В этом высказывании бесспорно присутствует огромная доля истины. В практике часто наблюдаются случаи, когда педагоги расценивают неудачи в публичных выступлениях аномалией природной памяти студента, не понимая, что основой таких сбоев памяти могут явиться и другие причины, а именно — неорганизованность студента, неумение самостоятельно правильно заниматься.

Перед педагогом стоит ответственная задача — развивать память студента, устраняя те факторы, которые отрицательно сказываются на его памяти. Очень часто эти факторы бывают столь незначительны, что можно и не придать им значения. Но именно они могут стать причиной неудачного выступления и даже провала.

Для примера приведем некоторые из них*:

- непривычность обстановки;
- отвлекающая внимание неудобная одежда;
- слишком яркий или тусклый свет на сцене;
- слишком низкий или высокий стул**.
- Упругость клавиатуры или ее поверхностность и т. д.

Все эти вопросы должны находиться в поле зрения педагога и студента. Хороший педагог обязан тонко и многогранно подходить к индивидуальности студента, находить сильные и слабые стороны его возможностей, умело вникать в суть процессов, управляющих памятью. Только через этот путь можно достигнуть успеха.

Только тренировка памяти, осуществляемая через выучивание новых произведений, повторение уже пройденных пьес, помогает сохранить и поддержать ее на должном уровне. Эта истина находит полное подтверждение в словах известной английской пианистки и педагога, теоретика Лилиас Маккинон: “Лучший способ научиться запоминать — это запоминать”.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шуман Р., Избранные статьи о музыке., 1956.
2. Соколова Ф., Игра наизусть., Л.,1967.
3. Krabbe W., W. Altmann. Die musikforschung., 1951.
4. Савшинский С., Пианист и его работа., Л.:Советский композитор., 1961.
5. Цыпин Г., Методы игры на фортепиано., М.:Просвещение., 1984.
6. Маккинон Л., Игра наизусть., Л.:Музыка., 1969.

* Ассоциативные моменты, которые являются в жизни человека опорой, при других обстоятельствах могут явиться помехой.

** Неудобство, вызванное этим обстоятельством, может изменить привычные двигательные ощущения и отразиться и на технической стороне, и на самой памяти.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л., Антон Григорьевич Г.Рубинштейн., т.1., Л.:Госмузиздат., 1957.
2. Соколов Е., Механизмы памяти., М.:Советская Россия.,1969.
3. Теплов Б., Избранные труды., М.:Педагогика, 1985.
4. Смирнов А., Проблемы психологии памяти., М., 1966.
5. Григорьев В., О развитии музыкальной памяти учащегося., М., 1980.
6. Щапов А., Фортепианная педагогика., М.:Советская Россия., 1960.

Ամփոփում

«Երաժշտական հիշողություն: Նրա զարգացման որոշ մեթոդներ», Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս, դաշնակահար Ս.Ա.Դավթյանի հոդվածն անդրադարձ է «անգիր» կատարման խնդրին, որն սկիզբ է առել դեռևս 19-րդ դարի կեսին: Ուսումնասիրելով հայտնի մարդկանց ասույթներն ու մտքերը երաժշտական հիշողության մասին, հոդվածագիրը նշում է. ով ցանկանում է, որ հիշողությունը չիամրի և պահպանվի, պետք է միայն այն մարզել, որն իրականացվում է նոր ստեղծագործություններ սովորելով անցածի կրկնությամբ, օգնում է պահպանել և հիշողությունը պահել անհրաժեշտ մակարդակի վրա:

Summary

YSC pedagogue, pianist Svetlanna Artashes Davtyan writes the article "Musical memory: some methods of its development". Discussing and saying the thoughts by famous people about musical memory, the author wishes that the memory remains with its colors, and be trained that can be realized by learning of new works, revising the past ones.

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

ԲՐՈՒՏՅԱՆ ԿԱՐԻՆԵ ՀՐԱՉԻ
Խմբավար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆՈՒՄ

«Ժողովուրդն է ամենամեծ ստեղծագործողը, գնացեք և սովորեք նրանից»:

ԿՈՄԻՏԱՍ

Կոմիտաս վարդապետի այս արտահայտությունը եղավ նրա կյանքի և գործի նշանաբանը: Նա իր գործունեության բոլոր բնագավառներում հենվեց հայ ավանդական գեղջուկ երգի վրա, որի մեջ նա տեսնում էր ամենից առաջ՝ կյանքի ճշմարտություն և իրականությունից վերցված բովանդակություն, ազգային դիմանկար և հոգեկան կերտվածք, երաժշտական մտածողական համակարգ, երաժշտական ճաշակ ու ոճ, իրականությունը գեղարվեստորեն արտահայտելու միջոց: Ժողովրդական երգը ժողովրդի կյանքի գեղարվեստական պատմությունն է, դրա բանավոր տարեգրությունը:

Դեռ Գևորգյան հոգևոր ճեմարանի երկրորդ դասարանի սան Սողոմոն Սողոմոնյանը առաջին անգամ լսելով հայերեն հնչող հայկական ժողովրդական երգերը, ամբողջապես համակվում է նրանց թովչանքով, սկսում հավաքել ու գրի առնել դրանք:

«Ազգի մը լեզուն և գրականությունը կարող են ձևավորվել և զարգանալ՝ օրինակ առնելով ուրիշ ազգերեն, բայց երբ նա ինքնահատուկ լեզու և գրականություն ունի, ունի և ինքնուրույն երաժշտություն, - գրում է Կոմիտասը, - յուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կը ծնի ու կը ծավալի: Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և համապատասխանող երաժշտություն»: (1. էջ 49)

Եվ այսպիսի ինքնուրույն երաժշտությունը, իր բոլոր ճյուղերով՝ ժողովրդական, հոգևոր, գուսանական, աշուղական՝ ազգը պիտի ճանաչի, ժառանգորդը, կրողը դառնա և իհարկե փոխանցի եկող սերունդներին:

Հայ երաժշտական արվեստը հին է այնքան, որքան և ինքը՝ հայ ժողովուրդը, որի պատմության մի մասն է ազգային արվեստի պատմությունը: Իրենց գոյատևման ընթացքում հայ մոնոդիկ երաժշտության բոլոր ճյուղերն անցել են զարգացման մեծ և անհարթ ճանապարհ, փոփոխվել, ապրել կյանքի տարբեր փուլեր: Եվ այդ գոյության ընթացքում են ստեղծվել բազմաթիվ ժանրեր՝ աշխատանքային ընթացքը դրսևորող հոռովելներ և բազմապիսի աշխատանքային երգեր, հայ ժողովրդի կամքն ու ուժը, հոգևոր հարստությունն ու գեղեցկությունն ընդհանրացնող վիպերգեր, դաստիարակչական մեծ նշանակություն ունեցող երգիծական բնույթի կատակերգեր, հուզառատ սիրո երգեր, կենցաղում տարածված ավանդական սովորույթներ, բարքեր ու հարսանեկան արարողությունը ներկայացնող ծիսական երգեր, օտարության մեջ հնչող, պանդուխտի հոգեկան ապրումներն արտացոլող անտունիներ, նաև օրորներ, պարերգեր և այլն:

Ժողովրդական երգաստեղծությունը վաղնջական ժամանակներից մինչև այսօր գոյատևել է բանավոր ավանդվելով, և դրանով է բացատրվում ժողովրդի կատարողական արվեստում որևէ երգի բազմաթիվ տարբերակների գոյությունը: Դրանք որպես ժողովրդի հիշողություն, ազգի հարատևության հիմքն են իրենց անզուգական դասական նմուշներով, ինչպիսիք են՝ «Կռունկ»ը, «Անտունի»ն, «Մոկաց Միրզա»ն, «Լոռվա գութաներգ»ը և այլն: Այս ժառանգության ճանաչումը թույլ է տալիս ընկալել ժողովրդի աշխարհայացքը, վերաբերմունքը դեպի իրական կյանքի պատմական, սոցիալական և կենցաղային երևույթները:

Ժողովրդական երգը կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար կենարար աղբյուր է: Յուրաքանչյուր ազգային մասնագիտացված արվեստ սկիզբ է առնում և զարգանում ժողովրդական ստեղծագործությունից, ձևավորվում ազգայինի հիմքով: Կոմպոզի-

տորական ստեղծագործությունն օգտագործում է ժողովրդական երգի ինքնատիպ ինտոնացիան, ճկուն ռիթմը, հարուստ ձայնակարգերը, և այստեղ նա ապրում է իր կյանքի մի նոր, ավելի հասուն շրջան:

«Եթե Կոմիտասը գրեր միայն «Անտունի»ն, այդ էլ բավական կը լիներ նրան խոշոր արվեստագետ համարելու», - ասել է Կլոդ Դեբյուսին: (2. էջ 82)

«Անտունի»՝ անտուն հայ շինականի երգ: Հայ ազգի պատմության մեջ վերջին դարերում տեղի ունեցած իրադարձությունների արդյունքում ծնված ողբ, ... Եվ ահա այս երգի մշակումն է, որ հիացրել, ցնցել էր Դեբյուսիին:

Կոմիտասը սինթեզեց եվրոպական երաժշտության տեխնիկան հայ երաժշտությանը և մնաց ինքնատիպ և յուրօրինակ:

«Կոմիտասը մեր ազգային երաժշտական դպրոցի հիմքն է: Ինձ թվում է, որ ոչ մի հայ կոմպոզիտոր չի կարող չկրել Կոմիտասի բարերար ներգործությունը: Կոմիտասի երաժշտությունը մի այնպիսի անաղարտություն է, մի այնպիսի վսեմաշուք լեզու, որ դժվար է այս կամ այն կերպ նրան չառնչվելը, նրա ազդեցությունը չկրելը:

Ամեն մի հայ կոմպոզիտոր պետք է իմանա Կոմիտասի ստեղծագործությունները, պետք է խորհի դրանց մասին: Ես միշտ եղել և գերված կմնամ Կոմիտասի երաժշտությամբ», - գրել է Արամ Խաչատրյանը: (2. էջ 69)

«Ի՞նչ է ազգային երաժշտությունը, ի՞նչ է նյութ տալիս ազգային ժողովրդական երգերին: Արդյոք նրա հպարտ լեռնե՞րը, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման, պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին ու արտաքին կյանքը - այո, այս բոլորը, բոլորը նյութ են կազմում ազգային երաժշտության, մի խոսքով այն ամենը, ինչ ազդում է այդ ազգի զգայարանների ու մտքի վրա», - գրում է Կոմիտասը: (1. էջ 9)

Կոմիտասի հոդվածները և ուսումնասիրությունները, գրառած և ուսումնասիրված հայկական երաժշտական ժառանգության մասին, պիտի ճանաչողական հիմք հանդիսանան հայ երաժշտի ձևավորման համար: Կոմիտասը առաջինն էր, որ երազում էր երա-

ժշտանոց բացել թե՛ Էջմածնում, թե՛ Պոլսում, բայց ցավոք, ժամանակի և միջավայրի զոհ դարձան այդ երազանքները, որոնք իր մասնակցությամբ այդ ժամանակաշրջանում թույլ կտային տաղանդավոր ստեղծագործող երիտասարդներին իրենց հայրենիքում ստանալ երաժշտական մասնագիտական կրթություն: «Ա՜խ, որքան եմ ցանկանում, որ մեր երաժշտանոցը բացուէր և դու էլ գայիր այստեղ ու միասին առաջ մղէինք երաժշտությունը մեր շրջանակի մեջ. չես իմանում թե ինչ ընդունակութիւններ կան եւ որքան են սիրում գեղարուեստ», - գրում է Կոմիտասը Մարգարիտ Բաբայանին Պոլսից: (3. էջ 206)

Իր սիրելի ժողովրդի անցյալով, ներկայով ու նրա զարգացման ապագա հեռանկարներով տարված, Կոմիտասը ուզում էր ամբողջ աշխարհին ներկայացնել հայ բազմադարյան երգարվեստի գանձերը, որոնց ուսումնասիրությանն ու նորոգմանը նվիրեց իր գիտակցական ամբողջ կյանքը: Կոմիտասը դեռ ողջ էր, երբ 1921թ-ին Հայաստանում, Երևանում բացվեց երաժշտական ստուդիա, որն էլ երկու տարի անց արդեն վերակազմավորվեց որպես կոնսերվատորիա: Ավելի ուշ, 1946թ-ից կոնսերվատորիան կրում է Կոմիտասի անունը, ինչը պարտավորեցնող է հաստատության ուսանողների համար: Արդեն քառասուն տարի է, ինչ կոնսերվատորիայում գործում է ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետը, իսկ 1988թ-ից՝ Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնը, որի հիմնադիրն ու ղեկավարը շուրջ քսանհինգ տարի եղել է վաստակաշատ գիտնական, երաժշտագետ-բանահավաք Մարգարիտ Բրուտյանը: Ստեղծման օրվանից կաբինետում դասավանդվել են ֆոլկլոր, հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, հայկական նոտագրություն, գիտարշավների ժամանակ ձայնագրված երաժշտական նմուշների վերծանություն դասընթացները, իսկ ավելի ուշ, 1990-ականների սկզբից՝ հայ հոգևոր երաժշտություն, աշուղական արվեստ, քաղաքային կատարողական արվեստ, արևելքի երաժշտություն դասընթացները: Եվ իհարկե երաժշտագիտական բաժնի ուսանողների մասնագիտացում ֆոլկլոր, միջնադարագիտություն, արևելքի երաժշտություն, աշու-

դագիտություն բնագավառներում:

Ամբիոնի գործունեությունն իր բոլոր ուղղվածություններով՝ կրթական, բանահավաքչական, գիտահետազոտական, նպատակ ունի շարունակել այն գործը, որի հիմնադրման մասին էր երազում Կոմիտասը:

Անհնար է պատկերացնել հայ երաժշտի՝ կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, խմբավար, դաշնակահար, երգիչ, ջութակահար կամ կատարողական որևէ այլ բաժնի ուսանող, ձևավորումը, որպես ազգային մասնագիտացված երաժշտական արվեստի կրող առանց այն իմացության, որը տալիս է ազգային երաժշտարվեստի ճանաչումը: Դա ժողովրդական երգն է իր անկեղծ, անմիջական ներգործությամբ, որի իմացությունը երբեք չի մոռացվում տարիների ընթացքում: Այս երգարվեստի ուսումնասիրությունը և կատարումը (որը կարևոր պահանջ է անգիր երգելու կամ նվագելու) թե պատմաճանաչողական և թե երաժշտական լեզվի տեսանկյունից ազգային դասական ստեղծագործությունների համար մեծ հիմք է հանդիսանում:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության մյուս բոլոր ճյուղերի ուսումնասիրությունը, անկախ բաժնից ու մասնագիտությունից, ևս ազգայինի մեծ հիմք է դնում երաժշտի ձևավորման գործընթացում:

«Յերբ նա ինքնահատուկ լեզու և գրականություն ունի, ունի և ինքնուրույն երաժշտություն», - գրում է Կոմիտասը: - Այդ ինքնուրույնի ճանաչումը, կրումը, հետագայում՝ կատարողական արվեստում տալիս է և ինքնուրույն մեկնաբանություն ազգայինի, որի կրողը հենց կոնսերվատորիայի սաներն են, հենց այդ ժառանգության պաշարումով է, որ հայ երաժիշտը պիտի դառնա ազգային դասական երաժշտարվեստի կրողն ու տարածողը:

ՇԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ., Եր., 1941թ.
2. Ղազարյան Ռ., «Կոմիտաս» մատենագիտություն, Եր., Հայաստանի Ազգային գրադարան, 2009թ.
3. Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, Եր., Սարգիս Խաչենց. Փրինթինֆո 2009թ.

ԲՐՈՒՏՅԱՆ ԿԱՐԻՆԵ ՀՐԱՉԻ
Խմբավար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ ԵՐԱԺԻՇՏ-ՈՒՍԱՆՈՂԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

«Ամբողջ մտատանջությունս է հասցնել աշակերտներ, որոնք դպրոցներու մեջ տեղ գրավեն, նվիրվեն ազգային երաժշտության ուսումնասիրության, տարածեն ժողովրդի մեջ հայ երաժշտության ոգին, որպեսզի ժողովրդի մեջ ազգային երաժշտության խօսքը մարմնանա և անոր ազդեցության տակ ժողովուրդը թոթափելով իր թույլ պատյանը, մտնե վերակենդանացման շավղին մեջ: Ինչքան բաղձալի է ունենալ այս նպատակով առանձին վարժարան, որուն միջոցով մեծ արդյունքը կարելի կըլլար ձեռք բերել», - գրում է Կոմիտասը: (1, էջ 63)

Ահա այսպես էր կարևորում և գնահատում Կոմիտաս վարդապետը երաժշտության դերն ու նշանակությունը: Այն ոչ միայն ժողովրդի կյանքի ու ներաշխարհի արտացոլումն է, այլև փոխադարձաբար վերափոխվող այն զորեղ միջոցը, որն արթնացնում ու զորացնում է ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցությունը, դաստիարակում ոգին, առաջնորդելով նրան դեպի իր կյանքի վերափոխման ուղիները: Վեր հանելով երաժշտության անառարկելի դերը սերունդների դաստիարակության մեջ՝ նա նշում է այդ ներգործության իրականացման մեթոդական ուղիները:

«Յերգեցողությունը սրտին հետ կապ ունի, վոր ուղղակի հոգիին կերթա: Ուսուցիչ պարոններ և քույրեր, զգուշությամբ և երկյուղածությամբ մոտեցեք դաստիարակության գործին. խիստ փափուկ պաշտոն մըն ե ձերը: Դաստիարակելու կոչված եք սերունդ մը, որ ապագա ազգն է: Սխալ ուղղությամբ՝ ազգ մը կը խորտակեք

վերջը»,- գրում է Կոմիտասը: (2, էջ 67) «Իւուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունը բխում է իր մայրենի լեզվի չորս անբաժան յատկություններից՝ ամանակ, ելեւէջ, հնչիւն և ոգի. սոքա են պատկերացնում մտքի և զգացմունքի աշխարհները: Մինչեւ որ չուսումնասիրենք վերոյիշյալ չորս հիմնական յատկությունները մանրակրկիտ կերպով, մինչեւ որ նոցա օրէնքները չպարզենք ու մարզենք, չենք կարող կատարեալ դաշնաւորումն անել որեւէ մի հոգեւոր կամ աշխարհիկ երգի»: (3, էջ 175)

Ստեղծագործել, բանավոր ավանդելով փոխանցել, պահպանել անգամ այն ժամանակ, երբ քեզ արգելում են խոսել, ստեղծագործել քո իսկ մայրենի լեզվով, որն անմիջականորեն արտահայտում է հոգուդ, սրտիդ ապրումները հայեցի ելևէջներով: Եվ այդ հայեցի ելևէջները չաղավաղվեցին անգամ այն ժամանակ, երբ վերջին դարերում հայ շինականի երգը դարձավ օտարալեզու, կրելով իր վրա ժամանակի կնիքը: Այդ օտարալեզու հայկական երգերը գրառելիս Կոմիտասը ամեն կերպ աշխատում էր մաքրել խոսքերից բխող օտար ելևէջներից, թարգմանել բառերը, վերադարձնել դրանց բնական հնչողությունը:

«Ես հավատում եմ հայ երաժշտության ապագային, որովհետև մի ազգ, որ ստեղծել է հայ երգը, մի ժողովուրդ, որ երաժշտական անցյալ է ունեցել, ապագայում աշխարհին պիտի ընծայի մի շարք մեծ անուններ, որոնցից առաջինը, անշուշտ, կլինի Կոմիտասի անունը: Խոնարհվենք անհուն անձնավորության, նրա կյանքի, նրա մեծ գործի առաջ, հավատանք նրա ամենախորհուն իղձերի իրագործմանը և բացականչենք՝ կեցցե՛ Կոմիտասը», - ասել է Թոմաս Հարթմանը: (4, էջ 335)

Եվ այդ «մեծ անունները» Կոմիտասից են առնում իրենց սկիզբը: Ուսումնասիրելով Կոմիտասի գրառած ժառանգությունը, «Հոդվածները և ուսումնասիրությունները» հայ ժողովրդական և հոգևոր երգերի մասին, նրա անզուգական ստեղծագործությունները՝ մենք կարողանում ենք ճանաչել ժողովրդի ինքնությունը, աշխարհայացքը, վերաբերմունքը դեպի իրական կյանքի հասարա-

կական ու պատմական անցյալը: Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնում դասավանդվող բոլոր դասընթացները կարևոր խթան են հանդիսանում ազգային երաժշտական ժառանգության ճանաչման գործում: Ուսման առաջին իսկ տարվանից ուսանողները հնարավորություն ունեն անմիջականորեն ծանոթանալու ազգային երգաստեղծությանը՝ թե՛ տեսականորեն և թե՛ գործնականորեն:

Դասընթացների գործնական կողմն այն է, որ ուսանողները դասախոսության ժամանակ հնարավորություն ունեն ձայնագրությամբ լսելու ազգային երաժշտությունը, փորձում երգել խմբով, ինչը նրանք անում են մեծ սիրով: Կատարողական բաժիններում սովորող ուսանողները, բացառությամբ մեներգեցողության բաժնի, գրեթե երգեցողության փորձ չունեն, և հետաքրքրականն այն է, որ նրանք ամեն անգամ, երբ իրենց հնարավորություն է տրվում երգել միասին, շատ են ոգևորվում: Աստիճանաբար, երգելով հանձնարարվող երգերը, ուսանողները հաստատում են իրենց չբացահայտված երգչական կարողությունները: Չէ՞ որ ունենալով լավ լսողություն՝ նրանք արդեն իսկ ունեն և երգելու կարողություն՝ անկախ երգչական ձայնի առկայությունից:

Հայկական մոնոդիկ ժողովրդական երգարվեստն իր վառ մեղեդայնությամբ, լակոնիկ ելևէջային դարձվածքներով անմիջապես դրոշմվում է իրենց հոգիներում ու սրտերում՝ երբեք չջնջվելով լսողական հիշողությունից: Դա, իհարկե, գալիս է և երգաստեղծության հիմքը կազմող երգերի խոսքերից, չէ՞ որ երգը «ասելով» են երգում: Ժողովրդական երգարվեստը ազգային երաժշտության բոլոր ճյուղերից ամենից հեշտ ընկալվող և հիշվողն է իր անմիջականությամբ, պարզությամբ, երբեմն «միամիտ» անկեղծությամբ, ինչն էլ շատ բնորոշ է ֆոլկլորին: Ցավոք, մեզանում, ժողովրդական երգարվեստին երաժիշտ ուսանողը կարող է ծանոթանալ միայն երաժշտական կրթօջախներում, լինի ուսումնարան, կոնսերվատորիա թե մանկավարժական համալսարան: Իսկ ճանաչելու համար,

այն էլ ազգովի՝ նշվածը շատ քիչ է:

Դասընթացի ժամանակ, անկախ մասնագիտությունից, երբ ուսանողները դասից դաս ծանոթանալով և սովորելով առնվազն հինգից տասը երգ, սկսում են երգել կամ նվագել դրանք, իրենց մեջ ազգային մտածողության «սերմն արդեն գտնում է իր պարարտ հողը»: Եվ անմիջապես, կամ էլ տարիներ անց, նրանց կատարողական և ստեղծագործական մտածողությունը հարստանում, լցվում է նոր, անկրկնելի ճանաչողությամբ: Դեռ տարիներ առաջ, երբ առիթ ունեի լարային բաժնի ուսանողներից անգիր պահանջվող երգեր ընդունելու, երկու ուսանող երգելուց հետո ցանկություն հայտնեցին ցանկի վերջում պանդխտության երեք երգը նվագել իրենց գործիքով և լսել իմ կարծիքը: Երբ նրանք հնչեցրեցին այդ գոհարները («Կռունկ», «Կանչե կռունկ» և «Անտունի»), ես հուզմունքից չէի կարող խոսել. հիացած էի իրենց կատարումներով: Այդօրինակ դրսևորումներն ապացուցում են, որ ամեն մարդու մեջ կա հոգու այն աշխարհը, որը ճանաչելով է հաստատվում, որին պարտադիր պիտի փոխանցես իրեն հասանելիք ժառանգությունը՝ լինի երգիչ-ուսանող, որն առաջին անգամ է երգում կոմիտասյան «Գարուն ա»ն կամ «Կռունկ»ը, դաշնակահար, երաժշտագետ, կոմպոզիտոր, ջութակահար, կիթառահար, բոլոր, բոլորը, ովքեր առաջին անգամ են (գուցե և ոչ) լսարանում լսում Սբ.Ներսես Շնորհալու «Առաւոտ լուսոյ»ն, Կոմիտասի Պատարագից «Տէր ողորմեա»ն, Սբ.Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարության շարականները, Գրիգոր Նարեկացու «Հաւուն հաւուն»ը և այլն: Լսում, ճանաչում, սովորում և արդեն ժառանգորդը դառնում մեր ազգի մտածողությանը, մեզ բացահայտող և ճանաչեցնող բազմադարյան ժողովրդական և հոգևոր երգերին: Այդ առաջին ունկնդրումը, երգելու փորձը, անգիր հանձնելը (ըստ դասընթացների պահանջների) առաջին սիրո նման երբեք չի ջնջվի հիշողությունից, չի հեռանա գիտակցությունից, այլ ընդհակառակը, տարիների ընթացքում իր ուրույն տեղը կգտնի հայ երաժիշտ-կատարողի երգացանկում, նվագացանկում: Իսկ ստեղծագործական բաժնի ուսանողների շրջանում դառնալով

ազգայինի անսպառ աղբյուր՝ կծնի հայ ժամանակակից դասական երաժշտության նոր գոհարների:

Հայ ավանդական երաժշտության գործնական ճանաչողության ընթացքում՝ լսարանում խմբով ունիսոն երգելիս կամ նվագելիս, ուխտագնացության ժամանակ ճանապարհին ժողովրդական երգեր երգելիս, մեր գործող և խոնարհված եկեղեցիներում ու վանքերում շարականներ, տաղեր, գանձեր երգելիս, իբրև միասնական երգվող աղոթք, երբ հուզմունքից ուսանողների աչքերը լցվում են , նրանք, վերապրելով այդ խորհրդավոր պահերը, նորովի են սկսում բացահայտել իրենց մեջ այն աշխարհը, որ մերն է՝ հայերինս: Բայց մեր պատմական ընթացքը վերջին 100-ամյակներում եղել է այնպիսին, որ անընդհատ կտրվել ենք մեր արմատներից, հեռացել տարբեր ժամանակաշրջաններում, տարբեր պատճառներով: Բայց 20-րդ և 21-րդ դարերում ապրող հայերիս ճանաչողությունը երանելի է նրանով, որ մեզ է հասել ազգային ավանդական երաժշտության մի մեծ ժառանգություն, որը մեզ տվեց Կոմիտաս վարդապետը, գրառելով այն, վերածայնագրելով, մաքրելով ժամանակի ազդեցությունից, մշակելով դրանք և ներկայացնելով ամբողջ աշխարհին որպես հայ դասական երաժշտության գոհարներ: Մեր ազգային ավանդական ժառանգության ուսումնասիրությունը, որի կարիքը դեռ շատ կա, կբացահայտի Կոմիտասի հետնորդների նոր անուններ, ինչպիսիք են հայ դասական երաժշտության դպրոցի շարունակողներ՝ Արամ Խաչատրյանը, Ղազարոս Սարյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Առնո Բաբաջանյանը, Էդգար Հովհաննիսյանը, Գոհար Գասպարյանը, Լուսինե Զաքարյանը, Զարեհ Սահակյանցը, Սվետլանա Նավասարդյանը և այլոք, որոնք, յուրաքանչյուրն իր չափով, աշխարհին շարունակում են ճանաչել տալ հայ ազգի մշակույթը, շարունակում են այն գործը, որի հիմնադիրն է եղել Կոմիտասը թե՛ որպես ստեղծագործող և թե՛ որպես կատարող:

«Երբ Կոմիտասը նստեց դաշնամուրի մոտ՝ մեղմորեն երգելու հայկական երգ, ունկնդիր հասարակությունը քարացած մնացել էր լուռ, և այնտեղ տիրեց այն վեհապանծ հմայքը, այն գերագույն

պարզությունը, որ բխում էր հայկական երաժշտությունից», - ասել է Սորբոնի համալսարանի պրոֆեսոր Ֆրեդերիկ Մակլերը (4, էջ 333):

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ղազարյան Դ., Կոմիտաս, մատենագիտություն, Եր., Հայաստանի Ազգային գրադարան, 2009թ.,
2. Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Եր., Հայպետհրատ, 1941թ.
3. Կոմիտաս, Նամականի, Եր., Սարգիս Խաչենց. Փրինթինֆո, 2009թ.
4. Սաֆարյան Խ., Կոմիտաս սքանչելագործ, Եր., Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 1999թ.

Резюме

Статья хормейстера, педагога ЕГК им.Комитаса К.Г.Брутян "Роль исследований армянской традиционной музыки в формировании студента-музыканта" основана на педагогической работе автора. В статье приводятся высказывания Комитаса, связанные с вопросами воспитания молодух музыкантов.

Summary

YSC pedagogue Karine Hrach Brutyan writes another article "The function of Armenian traditional music in the formation of musician-student". The article raises the importance of folk and sacred song's upbringing as an important function in folk independence.

Խ.ԱԲՈՎՅԱՆԻ անվ. ՊԵՏԱԿԱՆ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԻ ԱՄԲԻՈՆ

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КАФЕДРА АРМЯНСКОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА им.Х.АБОВЯНА

ЕДИГАРЯН ВЯЧЕСЛАВ АРШАВИРОВИЧ
пианист, кандидат искусствоведения,
доцент ЕГПУ им.Х.Абовяна

ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ПОНЯТИЯ “НЮАНС”

Определяйте значения слов и вы избавите свет от половины его заблуждений.
Р.Декарт

...обозначая одним и тем же термином разные явления, музыковеды рискуют перестать понимать друг друга.
Л.Дыс

Поступательное движение в науке непременно сопровождается появлением новых терминов, развитием и уточнением старых терминов и понятий. Еще в начале XVIII века Г.Лейбниц писал, что “нельзя заниматься науками, не давая в то же время определения терминов”(1.С.539)*.

Исполнительское музыковедение — наука относительно молодая. Становление этой науки (как и становление любой другой науки) предъявляет особые требования к гармонизации ее терминосистемы не только с точки зрения ее практического использования (педагогика, научный перевод), но, что еще более важно, с точки зрения разработки теоретических основ самой науки.

* Обратим внимание: в современной терминологической науке принято считать, что определения даются не терминам, а понятиям. Термин — это краткое словесное выражение понятия.

Как известно, при исследовании проблем музыкального исполнительства и педагогики повсеместно привлекаются не только данные других искусств, но также данные таких наук как анатомия, физиология, динамика, психология, в результате чего происходит перетекание терминов и понятий из терминосистемы одной науки в область терминосистемы другой — явление, в современном мире характерное для многих наук. Отсюда возникает необходимость использования таких определений, которые делали бы сами термины ясными и понятными в системе наук в целом, расширяли бы область их применения.

Термин "нюанс", которому посвящена данная статья, — один из самых распространенных музыкальных терминов. Это французское слово *(nuance)* означает оттенок: оттенок звука, оттенок цвета, оттенок мысли — продолжать можно долго. Французский термин получил настолько широкое распространение во многих европейских языках, что в настоящее время, как правило, не переводится.

Однако, поскольку термин вошел в науку из естественного языка, то во многих языках имеется его национальный эквивалент. Так, в немецком языке используется как французский термин "*nuance*", так и эквивалентное немецкое слово *"schattierrung"*, в английском принят французский термин "*nuance*" и присутствует английское слово *"shade"*, в итальянском наряду с французким присутствует итальянский термин *"sfumatura"*, в армянском — широко используется слово *«երանգ»*.

Здесь следует заметить, что обычно интернационализация терминов приветствуется учеными, поскольку способствует их взаимопониманию. Однако, при выборе заимствованного термина следует учитывать его словообразовательную потенцию, его способность образовывать однокорневые слова-термины. Так, от армянского слова «*երանգ*» возможно образовать однокорневые слова типа «*երանգավորում*», французское же слово *"nuance"* не укладывается в логику словообразования армян-

ского языка*.

Поэтому практику использования национального термина наряду с дополненным в скобках его инонациональным эквивалентом, особенно на ранних этапах становления терминосистемы, следует считать правильной.

Став названием специфического музыкального понятия, слово “нюанс” в основном сохранило свое обиходное значение “оттенка” и вместе с тем приобрело несколько более сложные, по сравнению с общелитературными, смыслы.

Под музыкальными оттенками подразумеваются, как оттенки динамики, так и оттенки характера звучания, которые обычно обозначают итальянскими терминами (dolce, appassionato и др.). И все же в исполнительской и педагогической практике под нюансом чаще всего понимают различные оттенки динамики. Нередко авторские указания динамики корректируются, а при их отсутствии вносятся самими исполнителями. Всю же совокупность оттенков, используемых во время исполнения музыкальных произведений, называют нюансировкой. Так, характеризуя исполнительское мастерство пианиста, говорят о “тонкой (или иной) нюансировке”.

Терминология, как общенаучная дисциплина, требует, чтобы определение понятия было однозначно целостным “какими бы средствами и способами ни передавалось его содержание” (2.С.35).

Приведем на выбор несколько цитат из разных источников — научных работ, журнальных статей, газетных интервью. “Сохранив баховские нюансы, редактор (имеется в виду К.Мострас. — *В.Е.*) счел нужным ввести дополнительную динамику” (Т.Суханова, 2007). “Если композитор задал темп, нюансы, гармонию, а

* В терминологии случаются и обратные ситуации. Так, от греческого термина *кинетика* образуется прилагательное *кинетический,* а от русского слова *движение* однокорневое прилагательное не образуется. (Пример взят из книги 2.С.68.)

ты воспринимаешь все это, но делаешь нечто иное, значит, ты просто не профессионал" (Ю.Давтян, 2007). "Авторские нюансы следует не запоминать, а изучать, но не формально, а с точки зрения их образной цели. Исполнить авторский нюанс мало, его нужно понять," "бетховенские нюансы тесно связаны с фактурой" (Н.Голубовская, 2007)*.

Д.Ойстрах в телефонном разговоре с Д.Шостаковичем предлагал автору ввести в текст 2-го скрипичного концерта некие "подкожные" нюансы, на что благожелательный автор отвечал "Все укажем"**.

Из приведенных примеров и великого множества подобных напрашивается логичный вывод, что нюансы выписаны в нотном тексте самими композиторами.

Несомненно, что все эти известные (и другие не очень известные) музыканты понимают о чем идет речь. Возможно тут происходит своеобразная аберрация, когда слышимое выдается за видимое.

Из всего вышесказанного следует, что термин "нюанс" как бы обслуживает две различные сферы музыкальной деятельности, каждая из которых опирается на собственную, достаточно или недостаточно разработанную, теорию: композиторскую и исполнительскую. Но в композиторской деятельности этот термин прикреплен к понятию, дефиниция которого описывает точные, зрительно абсолютно узнаваемые и единственные в своем роде графические знаки. Действительно, знаки *f* и *p*, *cresc* и *poco dim.*, *dolce* и *marcato*, и множество других пишутся композиторами, воспроизводятся в типографиях, читаются музыкантами и всеми, кто держит в руках эти тексты, одинаково. В исполнительской же деятельности дефиниция понятия "нюанс" объяс-

* Здесь следует сказать, что Надежда Иосифовна скончалась в 1975 году и работы, из которых взяты приведенные цитаты, были написаны, вероятно, в 1960-70-е годы, но впервые опубликованы ее учениками лишь в 2007 году.

** Разговор записан Д.Ойстрахом и опубликован (3.С.217).

няет явление с весьма значительной зоной различных интерпретаций. Таким образом, возникает весьма абсурдная ситуация, когда в сущности два различных понятия с различными дефинициями обслуживаются одним термином.

Интересна обратная ситуация. Если в композиторской деятельности овеществленный знак, так называемого, “нюанса” многозначен и несет в себе потенцию множества интерпретаций, то в исполнительской деятельности нюанс объективируется единичностью исполнения. Исполнительский нюанс, будучи произнесен однажды, более неповторим. Таким образом два различных явления названы одним термином.

Но для того чтобы продуктивно выполнять служебную роль по отношению к теории и практике, понятие должно быть адекватным отражением объекта. “Термины в языке науки используются только в своем прямом назначении (как наименования специальных понятий), поэтому они требуют особой строгости употребления, т.е. в соответствии с “объявленным” содержанием”, — пишет В.П.Даниленко (2.С.17).

Музыковед Е.В.Назайкинский, в сферу научных интересов которого входила и проблема музыковедческой терминологии, придает ей особый статус, он считает, что известная многозначность музыковедческих терминов устраняется контекстом: “из ситуации практической музыкальной деятельности, из всего хода теоретического изложения”. Вместе с тем тут же признает, что и при этом “опасность неверного истолкования все же остается” (4.С.71). Известный же русский ученый в области терминологии А.Реформатский считает, что однозначность термины получают не через условия контекста, а через принадлежность к определенному терминологическому полю*, которое и заменяет контекст, и в отличие от слов-нетерминов “слова-термины не зависят от контекста” (5.С.51).

* Понятие “терминологическое поле” введено в науку самим А.Реформатским.

Другой крупный ученый в области терминологии Д.Лотте считает многозначность самым существенным недостатком “для всех систем терминов”, но особенно недопустимым, когда “многозначный термин объединяет понятия достаточно близкие” (6.С.8).

Обратим внимание и на двусмысленность, присутствующую в определении “нюанса”, в широко распространенной “Музыкальной энциклопедии”. С одной стороны в ней сказано, что “термин относится преимущественно к *исполнению* музыкальных фраз и отдельных звуков (созвучий)”, но затем следует указание на то, что “основные оттенки исполнения произведения обычно *указываются автором*”. И тут же: “эти указания в определенных пределах реализуются каждым исполнителем по-разному в зависимости от его индивидуальных особенностей” (курсив наш.- *В.Е.,* 7. Стлб.1060-1061).

Такое размытое определение понятия “нюанс”, на наш взгляд, имеет две причины. Первая заключается в том, что в системе музыкальных терминов “нюанс” относится к многочисленному ряду терминов (звук, динамика, жанр, стиль, форма и др.), вошедших в музыкальную науку из естественного языка. Поэтому в отличие от музыкальных терминов, возникших внутри самой музыкальной науки (мажор, минор, субдоминанта, доминантсептаккорд и аналогичные) и обладающих четкой смысловой однозначностью, термин “нюанс” сохранил многозначность, столь свойственную бытовизмам. Трудно определить границы предмета или явления определяемого подобными терминами, довольно часто они не отличаются особой точностью и однозначностью*.

Вторая причина имеет исторические корни. И в вышеупомянутой статье Е.Назайкинский замечает, что “профессиональный

* Вместе с тем имеет место представление о естественных пределах точности термина. Так, Н.Комлев считает, что поскольку уровень знаний одного индивида отличается от уровня знания другого индивида, это может стать источником естественной неадекватности терминологии (8.С.106).

язык музыкантов может быть уподоблен живому свидетелю истории" (4.С.72-73). Нам представляется, что отсутствие строгой корректности в использовании термина "нюанс" провоцируется общеизвестной исторической традицией. Вероятно, в XVII-XVIII веках, когда исполнительское творчество еще не выделилось в самостоятельную область музыкальной деятельности, термин "нюанс" в синкретической деятельности композитора-исполнителя не вызывал противоречивых суждений. Композитор-исполнитель чаще всего не выписывал в тексте обозначений динамики, характера звучания (И.С.Бах), поскольку в этом не было практической необходимости, иногда же фиксировал лишь отдельные приемы собственного исполнения. Нюансы жили в исполнительской практике композитора и это были нюансы Баха-исполнителя, Моцарта-исполнителя, однако эти маленькие дополнения ("исполнитель") к именам великих за ненужностью отпадали. Опираясь на подобные примеры, уже в отрыве от исполнительской деятельности композитора стали складываться представления о "композиторских нюансах".

Сегодня, когда исполнительство не только стало самостоятельной профессией музыканта, но получает (как было сказано в начале статьи) все более и более твердую теоретическую основу, определение понятия "нюанс" нуждается в уточнении*.

Сегодня такая двусмысленность термина и с точки зрения теории композиции, и с точки зрения теории исполнительства неприемлема.

По-видимому, однозначность понятия "нюанс" устанавливается при определении его как *оттенка исполнения знака авторского текста*, наделенного известной условностью. Композитор записывает произведение нотными знаками, среди которых

* Внутреннее содержание термина меняется "в связи с перегруппировкой понятий в науке, в связи с развитием самой науки, с развитием новых представлений, взглядов", — пишет Л. апанадзе (9.С.78).

различают знаки высотности, ритма, метра, динамики, темпа, характера исполнения и многие другие. То, что мы *видим* в нотном тексте — это знаки и обозначения.

Исполнитель, занимаясь расшифровкой авторской записи, в процессе интерпретации почти все нотные знаки подвергает, мы бы сказали, нюансировке, т.е. различным оттенкам исполнительского воплощения. Современное представление о музыкальном произведении как о форме звучащей, форме исполняемой, логично приводит нас к пониманию нюанса-оттенка как явления сугубо исполнительского, явления одномоментного, нотно не фиксируемого, явления, которое мы *слышим.*

Поэтому понятие "нюанс" в терминологическом поле композиторской деятельности (уточним, в создании музыкальных текстов) не может присутствовать по самой природе этой деятельности. Но уже в известной условности нотной записи заложена возможность исполнительской деятельности, как деятельности творческой*, в которой понятие "нюанс" присутствует как одно из основополагающих.

Нам представляется, что нечеткое определение понятия "нюанс" может привести к неприятию новых идей и взглядов.

С развитием исполнительского музыковедения по всей вероятности будет происходить пересмотр содержания и некоторых других понятий. Изменения, происшедшие в содержании понятия "нюанс", связанные с возникновением знаковой теории, новыми определениями текста, в том числе нотного текста, должны найти отражение в переосмыслении определений некоторых музыкальных понятий. Термины "знаки динамики", "динамические обозначения" должны, по нашему мнению, заменить термин "нюанс" в терминологическом поле теории композиции,

* О том, что в условности нотной записи кроется причина ее совершенства замечательно написано в книге Н.Голубовской "Искусство исполнителя" (10.).

а термин “нюанс” — остаться в терминосистеме науки об исполнительстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лейбниц Г.В., Собрание сочинений в 4-х томах., т.2.,1983.
2. Даниленко В., Русская терминология: опыт лингвистического описания., М.:Наука., 1974.
3. Юзефович В.А., Беседы с Игорем Ойстрахом., 2-е изд., М.:Советский композитор., 1985.
4. Назайкинский Е.В., Термины, понятия, метафоры., /Советская музыка, 1984 N10.
5. Реформатский А., Что такое термин и терминология. //Вопросы терминологии (Материалы Всесоюзного терминологического совещания)., М.:АН СССР., 1961.
6. Как работать над терминологией. Основы и методы (лекции Д.С.Лотте). М.:Наука., 1968.
7. Музыкальная энциклопедия., т.3., М.:Советская энциклопедия., 1976.
8. Комлев Н.Г., Естественные границы точности научного термина., //Место терминологии в системе современных наук. Научный симпозиум. (Тезисы докладов и сообщений)., М.:МГУ, 1970.
9. Капанадзе Л., О понятиях “термин” и “терминология”., //Развитие лексики современного русского языка., М.:Наука., 1965.
10. Голубовская Н., Искусство исполнителя., СПб.:Композитор., 2007.

Ամփոփում

Արվեստագիտության թեկնածու, դաշնակահար Վ.Ա.Եդիգարյանը «Նյուանս հասկացողության բնորոշման մասին» հոդվածում կարևորում է գիտությամբ զբաղվելով, միևնույն ժամանակ անպայմանորեն անհրաժեշտ է ուսումնասիրել տերմինային համակարգը:

Summary

PhD candidate, docent in YSPU after Kh.Abovyan, pianist Vyachislav Arshavir Yedigaryan introduces the article "Nuance about understanding's definition", which begins with the statement by G.Leibniz "Don't engage in science , not giving definitions of the terms" and as a main idea the author writes R.Dekart and L.Diss's thoughts. The author confirms that the French word ‘nuance’ means minor, distinction that is used all over the world.

ԻՍՊԻՐՅԱՆ ՀԱՍՄԻԿ ՄԵՐՈՒԺԱՆԻ
դաշնակահարուհի,
Խ.Աբովյանի անվ. ՀՊՄՀ դոցենտ

ԻՆԵՐՑԻԱՅԻ ԳՈՐԾՈՆԸ ԴԱՇՆԱԿԱՀԱՐԻ ՌԱՑԻՈՆԱԼ ՆՎԱԳԱՅԻՆ ՇԱՐՁՈՒՄՆԵՐ ՁԵՎԱՎՈՐԵԼՈՒ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑՈՒՄ

Կատարողական արվեստում գեղարվեստորեն իմաստավորված կատարում ստանալու համար կարևորագույն խնդիր է ուսանողի գեղարվեստական պատկերացումների ու դրանց արտահայչամիջոցների՝ դաշնամուրի կատարողական ունակությունների ձևավորումը: Այս բաղադրիչները փոխկապակցված են և հանդես են գալիս միասնաբար: Մենք խնդիր չունենք քննարկելու դրանցից որևէ մեկի առաջնային լինելը, սակայն նշենք, որքան կատարյալ են տեխնիկական կատարողական ունակությունները, այնքան անկաշկանդ, հետաքրքրական և վառ են իրագործվում կատարողի գեղարվեստական մտահաղացումներն ու պատկերացումները: Այս առումով տեղին է նշել Ս.Սավշինսկու հետևյալ միտքը. «Ձեռքերը ոչ միայն “ենթարկվող աշխատակիցներ են”»: Դրանք ուղեղի խորհրդականներն են և նույնիսկ նրա ուսուցիչները» (4, էջ 126): Մեր խնդիրն է վերոնշյալ փոխկապակցվածության մեջ դիտարկել շարժման իներցիայի դերն ու նշանակությունը՝ կատարողական շարժումները կազմավորելու բարդ գործընթացում:

Կատարողական շարժումներ հասկացությունը ենթադրում է ձեռքի և մատների համաձայնեցված ներդաշնակ գործընթաց: Երկարամյա ուսուցման ընթացքում սկզբնական տեխնիկական կարողություններն աստիճանաբար, կատարվող երաժշտական նյութի բարդացմանը զուգահեռ, փոփոխվում և համալրվում են բազմապիսի մկանային զգացողություններով, հարստանում մատնահպման բազմազան եղանակներով, ստանում նոր ձևեր: Հաճախ այս ամենը, ուսանողի համար դառնալով կարծրացած պայմանական

ռեֆլեքսներ, միշտ չէ, որ լինում է ռացիոնալ և նպատակահարմար: Ժամանակակից մանկավարժությունը գտնում է, որ դաշնամուրային տեխնիկան կազմավորելիս անհրաժեշտ է, որ մշակվի հմտությունների այնպիսի համակարգ, որն առաջադրվող զանազան տարբերակներում հանդես կգա որպես *անհրաժեշտ, ընդհանրացնող արժեք*, կդրսևորի շարժունակություն, ներքին մկանային զգացողությունները ճկուն վերափոխելու կարողություն, ցանկացած տեխնիկական խնդիր լուծելու համար կունենա հիմնորոշ նշանակություն: Խնդրի լուծման կարևոր նախադրյալներից է *կառավարելի իներցիոն շարժման* ձևավորումը:

Մարդու ֆիզիկական յուրաքանչյուր շարժման մեջ կա իներցիա: Հետևաբար, դաշնամուր, ջութակ, կամ որևէ այլ գործիք նվագելիս, խմբավարելիս կամ պարելիս, այսինքն՝ ցանկացած մասնագիտորեն կազմակերպված գործողություն կատարելիս առկա են իներցիոն շարժումները: Իներցիայի մասին ընդհանուր պատկերացում ունեն բոլորը, սակայն վերհիշենք հանրակրթական դպրոցների ֆիզիկայի դասագրքում դիտարկված որոշ պարզագույն մանրամասներ: «Այլ մարմինների ազդեցության բացակայության դեպքում մարմնի դադարի կամ ուղղագիծ, հավասարաչափ շարժման վիճակը պահպանելու երևույթը կոչվում է իներցիա: Իներցիայի երևույթին մենք ականատես ենք լինում բոլոր այն դեպքերում, երբ փորձում ենք շարժման մեջ դնել որևէ մարմին, կանգնեցնել շարժվող մարմինը կամ փոխել նրա շարժման ուղղությունը»: Եվս մեկ դրույթ՝ «Դադարի վիճակում գտնվող մարմինն սկսում է շարժվել, իսկ շարժվող մարմինն արագացնում, դանդաղացնում կամ փոխում է իր շարժման ուղղությունը միայն այն դեպքում, երբ նրա վրա ազդում են այլ մարմիններ» (1. էջ 35-36): Երևույթը ֆիզիկական է, սակայն, ինչպես գիտենք դաշնամուրաի կատարյալ նվագը հստակ, իմաստավորված, վառ գեղարվեստական պատկերացումների, ֆիզիոլոգիական և հոգեշարժական գործընթացների միասնական և ներդաշնակ գործելակերպի արդյունք է, ուստի տեխնիկական ոլորտի հետ կապված ցանկացած ֆիզիկական երևույթի ընկալումն ու իրագործումը պայմանավորված է վերոնշված համակցությամբ:

Հայտնի է, որ դաշնակահարի ռացիոնալ կատարողական շարժումների ձևավորումը պայմանավորված է ակտիվ և պասսիվ շարժումների ներդաշնակ համակցումով: Պասսիվ շարժումը նույն վերոնշյալ իներցիոն շարժումն է, երբ ձեռքը շարժման մեջ դնելով՝ հարկ չի լինում լրացուցիչ ֆիզիկական ուժ գործադրել, մատների հետագա գործելակերպը, նրանց հաղորդվող էներգիան կառավարելու համար: Օ.Շուլպյակովը պասիվ (իներցիոն) շարժումները համարելով նվագային գործողության կարևոր բաղադրիչ գտնում է, որ ռացիոնալ կատարողական գործընթաց ձևավորելիս «անհրաժեշտ է սահմանել նվագային շարժումների այնպիսի գործելաձև, որը հնարավորություն է տալիս լայնորեն կիրառել այսպես կոչված *իներցիոն ուժերը*, որոնք անխուսափելիորեն առաջանում են ցանկացած շարժում կատարելիս: ... Այս դեպքում շարժման գործընթացը զգալիորեն կատարվում է ինքնին, շնորհիվ ձեռք բերած շարժման իներցիայի» (5. էջ 95): Անհրաժեշտ է շեշտել այն միտքը, որ իներցիան հնարավոր է, եթե չկան շարժումն արգելակող հանգամանքներ: Նշենք ֆիզիկական մակարդակում ամբողջ ձեռքի ազատ ընթացքն արգելակող երեք կարևորագույն հանգամանք: Առաջինը ուսանողի խիստ ամրակայումն է: Այն պետք է լինի ճկուն, շարժունակ, որով ապահովվում է թևի ակտիվ և անկաշկանդ մասնակցությունը կատարողական գործընթացում: Ս.Սավշինսկին կարևորելով այս հանգամանքը, գրում է. «Այն առաջատար օղակ է դարձել ոչ միայն օկտավային և ակկորդային, այլ նաև «մատների» տեխնիկայի համար» (4. էջ 136): Է.Բախը համարում է, որ «...մարդու ձեռքի առաջնային և հիմնական շարժումը ուսի պտտող շարժումն է և այն միանշանակ պետք է ուսումնասիրվի բոլորի կողմից: Որպես ինքնըստինքյան ստացվող կամ սովորություն դարձած երևույթ՝ այն հասու չէ բոլորին» (4. էջ 46): Երկրորդ անհրաժեշտ պայմանը մատների ակտիվ և հստակ գործելակերպն է: Պասիվ, ոչ հստակ փոխանցումները որոշակի արգելք են ակնկալվող բարդ գործողությունը՝ հնչյունային շարքը ձեռքի մեկ իներցիոն շարժումով միավորելու գործում: Մատների և ամբողջ ձեռքի աշխատանքի փոխադարձ կապը՝ համաձայնեցված գործելակերպը, իրագործվում է

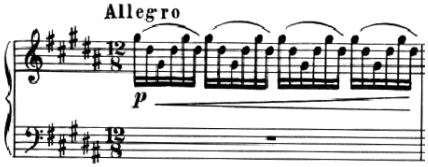
դաստակի միջոցով: Որպեսզի երաժշտական պատկերացումներից առաջացած ձեռքին հաղորդվող ազդակներն առանց արգելակման հասնեն մատի ծայրերին (իսկ դրանք հաճախ կասեցվում են դաստակում և լուրջ մասնագիտական հիվանդությունների պատճառ դառնում), այսինքն ինչպես ֆիզիոլոգներն են բնութագրում այս երևույթը, ապահովվի ձեռքի ֆիզիոլոգիական հաղորդունակությունը. երրորդ կարևորագույն պայմանը դաստակի ակտիվ, աշխատանքային վիճակի առկայությունն է: Այս առումով Ս.Սավշինսկին գրում է. «Այն (դաստակը) հնչարտաբերման տեղի, ուժի և որակի կարգավորիչն է» (4. էջ 163):

Ֆիզիկայից մենք գիտենք, որ իներցիոն, այսինքն՝ «ուղղագիծ հավասարաչափ շարժման վիճակն» առաջանում է ակտիվ գործողության արդյունքում, հետևաբար դաշնամուր նվագելիս իներցիոն շարժումը որպես ամբողջություն ներկայանում է ակտիվ և պասսիվ գործելակերպերի զուգակցումով: Ակտիվ՝ իներցիոն շարժումն սկզբնավորող գործողությունը տեղի է ունենում ռիթմական կամ իմաստային կառույցների հենակետային հնչյունները կատարելիս. հաճախ դրանք համընկնում և հանդես են գալիս միասնաբար: Կարելի է ասել, որ դաշնակահարի զգայուն և կառավարելի տեխնիկական ապարատ ձևավորելու կարևորագույն պայմաններից մեկը, բազմապիսի երաժշտական իմաստային կառույցներին համապատասխան, բազմաբնույթ իներցիոն շարժումներ կազմավորելու և դրանք ճկուն համադրելու կարողությունն է:

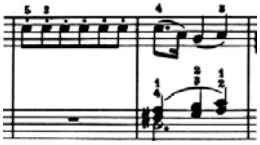
Ի՞նչ հատկանիշներով է բնորոշվում իներցիոն շարժումը դաշնամուր նվագելու գործընթացում: Յուրաքանչյուր իներցիոն շարժում ունի սկիզբ և ավարտ, հետևաբար՝ *սահմաններ*: Սահմանները որոշվում են հենակետային հնչյուններով: Ինչպես նշվեց, իներցիոն շարժումը սկզբնավորվում է ակտիվ գործողությամբ, և իներտ վիճակը պահպանվում է մինչև հաջորդ հենակետում ակտիվ գործողություն կատարելը: Սահմանները բնորոշվում են շարժման ժամանակահատվածով և ստեղնաշարով շարժվելու տարածական չափով: Բացի սահմաններից՝ այն ունի նաև *շարժման ուղղություն և բնույթ:* Երաժշտական շարադրանքի համաձայն՝ շարժման ուղղու-

թյունը կարող է լինել վերընթաց կամ վարընթաց, կարող է արտահայտված լինել մեկ դիրքի (պոզիցիայի) սահմաններում մեկ իներցիոն շարժումով միակցված վերընթաց և վարընթաց շարժումների զանազան համադրումներով, որից կարող է ստացվել ձեռքի տարուբերվող, ճոճվող շարժում (օրինակ՝ N1 Ռախմանինով, Պրելյուդ *op.* 32 N 12), կարող է արտահայտել տեղում կրկնվող հնչյունների

օրինակ N1



օրինակ N2



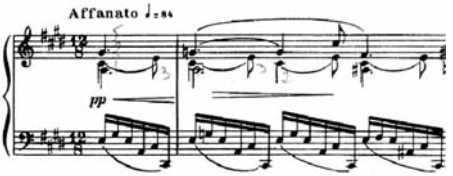
հաջորդականությամբ (օրինակ՝ N 2 Մոցարտ, Սոնատ *K.* N 547*a*) և թվարկված ձևերի բազմապիսի զուգակցումներով: Իներցիայով համակցված կառույցի բնույթը կախված է հնչյունների դինամիկ և ռիթմական հարաբերակցությունից, կատարման եղանակից (շտրիխներից), արագությունից և այլն:

Կատարողական առումով հենակետային հնչյունները արտահայտվում են հենարանի զգացողությամբ: Այն ձևավորում է կատարողական ապարատը, սակայն չի ենթադրում մկանային ամբողջ համակարգի բացարձակ թուլացում, ինչը մկանների աշխատանքային վիճակը խաթարող հանգամանք է: Երբ հնչյունը վերցվում է հենարանի իրական զգացողությամբ, մկանները գտնվում են աշխատանքային, անկաշկանդ գործողություն կատարելու վիճակում, հոդային հանգույցներն ազատվում են ավելորդ, խանգարող լարումներից, ձեռքը պատրաստ է լիցքավորվել աշխատանքային էներգիայով և առանց լրացուցիչ ուժ գործադրելու՝ համապատասխան արագությամբ, ուղղությամբ և ուժգնությամբ շարժվելու դեպի հաջորդ հենակետ: Շարժման արագությունը, դինամիկ հնչողության հզորությունը մեծապես պայմանավորված են հենակետերում դրսևորված ուժային ներգործությամբ, բնականաբար, որպես դրա

արդյունք, ձեռքին հաղորդվող էներգիայի ծավալով, իսկ դա իր հերթին պայմանավորված է որոշակի հնչյունային պատկեր ստանալու ակնկալիքով:

Մեկ իներցիոն շարժումից մյուսին անցնելիս նախորդը կասեցնելու խնդիր է առաջանում: Ինչպես գրում է Օ.Շուլպյակովը՝ ժամանակակից ֆիզիոլոգները, «բացատրելով դաշնակահարի տեխնիկական ապարատի համար անհրաժեշտ մի շարք կարևորագույն ֆիզիոլոգիական մեխանիզմներ, ... ցույց տվեցին արգելակման գործընթացի նշանակությունը նվագելու եղանակները կատարելագործելու հարցում» (5. էջ 86): Այն բավական դյուրին է լուծվում, կարելի է ասել՝ ինքընստինքյան, երբ մեկ ուղղությամբ ընթացող երկարաձիգ հնչյունային շարքում անցումները կատարվում են հավասարաչափ, տարածական և ժամանակային հատվածներում, որը հատկապես բնորոշ է դասական երաժշտությանը: Ըստ էության, ձեռքը, շարժվելով մեկ ուղղությամբ, իներցիայով անցնում է մեղեդային գիծը կազմավորող ներքին ռիթմահնտոնացիոն կառույցների մի հենակետից մյուսը: Այս ամբողջական գործընթացում յուրաքանչյուր հաջորդ հենակետում (ամենաակնթարթայինից մինչև ամենախորը) մեկ ակտիվ գործողության մեջ համակցվում են նախորդ իներցիայի ավարտն ու հաջորդի սկզբնավորումը: Արդյունքում բնականոն կերպով ստացվում է չմասնատված՝ սահուն անցուներով միավորված, ներքին իմաստային կառույցներով արտահայտված ամբողջական երաժշտական գիծ: Երբ կառույցի ներքին բաժանումը արտահայտված է ոչ հավասարաչափ միավորներով, անցումները կարգավորվում են գիտակցված, հստակ ներքին պատկերացումներով, իմաստային-ինտոնացիոն կառույցներով մտածելու կարողությամբ: Խնդիրն առանձնակի բարդություն է ներկայացնում, երբ արագ տեմպերում, հաջորդ հենակետային հնչյունին անցնելիս, անհրաժեշտ է իներցիոն շարժմանը հակառակ, մեծ ինտերվալով ձեռքի տեղափոխություն կատարել դեպի հաջորդ հենակետը (օրինակ՝ N3):

Սկրյաբին, Էտյուդ *op.* 42 N5 (օրինակ՝ N3)



Ձախ ձեռքում տասնվեցերորդականների վեցական խմբավորված յուրաքանչյուր ռիթմական խումբը կատարվում է մեկ վարընթաց իներցիոն շարժումով: Ամեն անգամ, մեկից մյուսին անցնելիս, ձեռքը պետք է շարժման ուղղությունը փոխելով տեղափոխություն կատարի դեպի հաջորդ հենակետային հնչյուն, որի համար անհրաժեշտ է ավարտել, այսինքն՝ կանգնեցնել նախորդ շարժումը: Ընդհանրապես, դաշնամուր նվագելիս զանազան շարժումներ համադրելիս հատկապես բարդանում է մեկից մյուսին անցնելը: Որպեսզի դիտարկվող ունակությունը լինի լիովին կառավարելի և իրավամբ դառնա կատարողի ռացիոնալ տեխնիկայի կարևոր բաղադրիչ, կարևորվում է արգելակման գործընթացի հստակ պատկերացումը՝ իներցիան կասեցնելու պահի գիտակցումը: Հմուտ մանկավարժները, կարևորելով այս գործընթացը, նման դեպքերում մատնանշում են «իներցիայի հաղթահարման անհրաժեշտությունը»: Հայտնի է, որ շարժումը կանգնեցնելիս, արգելակման պահին մարմինն անմիջապես կանգ չի առնում. պայմանավորված շարժման արագությունից, ելնելով այն, թեկուզ և աննշան թվացող ժամանակահատված, շարունակում է ընթացքը: Տվյալ երևույթը պայմանակորեն անվանենք *մնացորդային իներցիոն շարժում*: Եթե մեր առաջադրած օրինակում հաշվի չառնենք մնացորդային իներցիայի գործոնը, փորձենք այն կանգնեցնել սեքստոլի վերջին հնչյունի վրա, իներցիոն շարժումը կանցնի ենթադրվող տարածական և ժամանակային սահմաններից: Մեծ ճիգեր կպահանջվի, ավելի ճիշտ՝ անհնար կլինի հստակ և ճի՛շտ ժամանակին փոխել ձեռքի շարժման ուղղությունը: Վերոնշյալ օրինակում, եթե իներցիան կանգնեցվի դիրքային (պոզիցիոն) տեղափոխություն կատարելուց հետո, ռիթմական կառույցի նախավերջին հնչյունի՝ փոքր օկտավայի դո դիեզի վրա,

ապա ձեռքը կանգ առնելով այդ կետում, կպահպանի մնացորդային իներցիայի զգացողությունը. վերջին հնչյունը կկատարվի ափի և մատների ակտիվ գործողությամբ, մնացորդային, մարող իներցիոն շարժումով: Ներկայացված օրինաչափություններով ամբողջական իներցիոն շարժումը կկատարվի համապատասխան սահմաններում: Երբեմն վիրտուոզ ստեղծագործություն կատարելիս, զանազան պատճառներով, առավել հաճախ՝ հուզմունքից, կատարողը «կորցնելով» իներցիայի արգելակման պահը, «դուրս է պրծնում» շարժման համար նախատեսված սահմաններից՝ խաթարվում է շարժումների կանոնավորված ընթացքը, ինչը կատարման խափանումների պատճառ է դառնում: Հարկ ենք համարում նշել, որ արգելակման գործընթացը չի կարող միշտ միևնույն կերպով ձևավորել: Ելնելով կատարվող կառույցի առանձնահատկություններից /տարածական և ժամանակային սահմաններից, կառույցի ներսում դիրքային տեղափոխության բնորոշիչներից, ինտերվալային. ռիթմական հարաբերակցություններից և այլն) կանգնեցնելու պահը տարբեր պարագաներում տարբեր կերպ է որոշվում: Վարպետ կատարողը բավական հեշտ է լուծում այս խնդիրը. որոշ դեպքերում այն պայմանավորված է շարժումները կազմակերպելու բնատուր օժտվածությամբ, առավել հաճախ՝ գրագետ, հմուտ մանկավարժի օգնությամբ ձեռք բերած կարողություններով: Ընդհանրացնելով, նշենք Ն.Բեռնշթեյնի այն միտքը, որ «Սենսորային շտկումները բացահայտելու փուլն անվիճելիորեն կարողության կազմավորման տարբեր փուլերից ամենաաշխատատարն է» (3. էջ 181):

Որոշակի դինամիկայով և տեմբրով բնական հնչյունային հեռանկար ստանալու խնդրում իներցիայի դերը նշանակալի է: պանդաղ, արտահայտիչ ինտոնավորում պահանջող երաժշտություն կատարելիս ձեռքի իներտ (պասսիվ) վիճակը թույլ է տալիս առանց ավելորդ լարումների, առանց ձեռքի ակտիվ գործողությունների՝ մատների հստակ փոխանցումներով հենարանի զգացողությունը փոխանցել ստեղնից ստեղն, ստանալ արտահայտիչ հնչողությամբ, ձեռքի «մեկ շնչով» կատարվող, սահուն անցումներով ամբողջական հնչյունային գիծ: Երբ ուսանողը չի տիրապետում այս կարո-

ղությանը, հոգեկան մեծ լարումներով փորձում է կառավարել հնչարտաբերման՝ համապատասխան դինամիկ կառուցվածքով ֆրազավորում ստանալու գործընթացը (սա ավելի մեղմ, մյուսն ավելի ուժեղ և այլն), արդյունքում ստացվում է «շինծու», արհեստական հնչյունային բնորոշիչներով արտահայտված կատարում: Ճկուն և բնական կատարման հարցը մնում է չլուծված: Արագ ելևեջներ կատարելիս առավել դյուրին է լինում կառույցի ներսում՝ ձեռքի պասիվ շարժման պայմաններում պահպանել հնչյունների համաչափ դինամիկ ընթացքը, ճկուն և սահուն փոխելով շարժման ուղղությունը, լայն ինտերվալներով դիրքային (պոզիցիոն) տեղափոխումներ կատարել:

Ուսումնակատարողական գործընթացում իներցիան դրական դրսևորում է ստանում, երբ դառնում է կառավարելի՝ կազմավորվում է կատարման մեկնաբանությանը համապատասխան. երբ մինչ շարժումն սկսելը կատարողը հստակ պատկերացնում է կատարվելիք երաժշտական կառույցն կատարողական իր բոլոր բնութագրումներով, իներցիոն շարժմանը վերաբերող վերոնշյալ հատկանիշներով՝ ծավալով, ձևով, կառուցվածքի ռիթմական և դինամիկ հարաբերակցությամբ, ընդհանուր դինամիկ հնչողությամբ, կատարման արագությամբ, շարժման ուղղվածությամբ և այլն՝ այսինքն՝ այն ամենով, որով բնորոշվում է գեղարվեստորեն իմաստավորված կատարումը: Գտնելով ակտիվ գործողության՝ հենակետային հնչունը կատարելու զգացողությունը, համապատասխան թափ և ուղղվածություն հաղորդելով ամբողջ շարժմանը՝ հնարավոր է դառնում ձերբազատվել կառույցի ներսում յուրաքանչյուր հնչյունը կառավարելու անհրաժեշտությունից, երաժշտական իմաստային կառույց ստանալու առումով հոգեկան և ֆիզիկական լարումներից: Կատարման այս եղանակն առավել կատարյալ է դրսևորվում, երբ տարաբնույթ շարժումների և մկանային զգացողությունների հաջորդաբար ընթացող շղթան այնպես է կազմավորվում, որ մեկից մյուսին անցնելը կատարվում է սահուն և հստակ:

Այս ունակությունը ճկուն և շարժունակ է իր ամբողջության մեջ, կարելի է ասել՝ դաշնամուրի *ռացիոնալ* կատարողական տեխնիկա-

յի կարևորագույն բաղադրիչներից է: Աստիճանա- բար, գեղարվեստական մտածողության զարգացմանը զուգահեռ, այն որակապես փոփոխվում և զարգանում է. կատարողը գտնում է ակտիվ և պասսիվ գործոնների փոխկապակցված միակցության բազմապիսի, առավել բարդ և նրբին տարբերակներ: Ինչպես շարժումները, այնպես էլ ամբողջական հնչյունային գիծը ստանում են առավել ճկուն և բնական արտահայտություն:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ֆիզիկա, հանրակրթական դպրոցի 7-րդ դասարանի դասագիրք: Երևան, 2007:
2. Бах Э., Рациональная фортепианная техника., Апоян Ш., Золотова И., Из истории Фортепианной педагогики и исполнительского искусства XX века, Ер.:Комитас, 1998.
3. Бернштейн Н., Очерки по физиологии движений и физиологии активности., М., 1966.
4. Савшинский С., Пианист и его работа., Л., 1961.
5. Шульпяков О., Музыкально-исполнительская техника и музыкальный образ., Л., 1986:

Резюме

Статья доцента АГПУ им.Х.Абовяна А.М.Испирян раскрывает роль и значение фактора инерции в сложном процессе формирования рациональных исполнительских движений. В статье освещен как физиологический, так и исполнительский аспект вопроса.

Summary

Docent in YSPU after Kh.Abovyan Hasmik Merujan Ispiryan wires the article "The factor of inertia in the motion formation process of pianist's rational performing". During his education the musician should follow the above mentioned methods so as to reach artistic meaningful performing.

ԿԱՐՈՅԱՆ ՄԱՐԻՆԱ ՌԱՖԻԿԻ
դաշնակահար,
մանկավարժական գիտությունների թեկնածու,
Խ.Աբովյանի անվ. ՀՊՄՀ դոցենտ

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՆՇԱՆՈԹ ՏԵՔՍՏԻ ԹԵՐԹԻՑ ԿԱՐԴԱԼՈՒ ՈՒՆԱԿՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ՓՈՒԼԱՅԻՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԵԹՈԴԻԿԱՆ

20-րդ դարի վերջերից որոշակիացան տարրական, միջին և բարձրագույն կրթության հանդեպ նոր մոտեցումներ: Ավելի ու ավելի մեծ ճանաչում է ստանում այնպիսի կրթությունը, որն ուղղված է դեպի ուսումնական գործունեության ակտիվացում, դեպի աշակերտի կամ ուսանողի մտածողության տարբեր կողմերի զարգացում: Իրականում, երաժշտական մանկավարժության բնագավառում արդեն իսկ ընդգծվել են *զարգացնող ուսուցման* սկզբունքները: Դրանք են.

- ուսումնամանկավարժական աշխատանքում օգտագործվող նյութի ծավալի մեծացում ու նվագացանկի մեծացում՝ ի հաշիվ ավելի մեծ թվով երաժշտական ստեղծագործությունների հետ ծանոթության,
- ուսումնական նյութի որոշակի մասի արագ ուսուցում,
- ուսանողի ինքնուրույնության, ստեղծագործական նախաձեռնողականության ակտիվացում, որը սերտորեն կապվում է ուսուցման ինտենսիվացման հետ:

Հաշվի առնելով այն իրողությունը, որ թերթից կարդալը երաժշտի հինգ հիմնական ունակություններից մեկն է, ուսանողի թերթից կարդալու ունակությունը զարգացնելը դառնում է ընդհանրապես երաժիշտ կրթելու առաջնային հրամայականներից մեկը: Առանց թերթից կարդալու ունակության ուսուցման, երաժշտական կրթությունը հանգում է լիմիտավորված թվով երաժշտական նյութի ուսուցման՝ լսողական և մկանաշարժողական վարժեցման միջո-

ցով, ինչը նկատելիորեն սահմանափակում է ընդլայնված երաժշտական մտածողության զարգացումը: Միևնույն ժամանակ, այդ պակասը զրկում է ուսանողին երաժշտական նյութի հետ ազատ վերաբերվելու հնարավորությունից, երաժշտական ինքնուրույնությունից, ստեղծագործական նախաձեռնությունից՝ մեծապես կախման մեջ պահելով նրան դասախոսի երաժշտական նախընտրություններից:

Մասնագիտական գործունեության մեջ նոտային տեքստը հանպատրաստից նվագելու ունակությունը նպաստում է ոչ միայն երաժշտական մտահորիզոնի ընդլայնմանը, տարատեսակ երաժշտական գիտելիքների ձեռքբերմանը, այլև խթանում է ուսանողի երաժշտական մտածողության բազմազան գործընթացները: Երաժշտական ստեղծագործության հետ նախնական ծանոթության կարևորությանն են անդրադարձել բազմաթիվ հանրաճանաչ կատարողներ, որոնք առաջնային դեր են հատկացնում թերթից վարժ կարդալուն, «քանի որ,- ինչպես գրում է Գ.Մ.Կոգանը – որքան վարպետորեն է կատարողը կարդում թերթից, այնքան ավելի արագ է ձևավորվում ընդհանուր պատկերացումն ստեղծագործության և հետևաբար, դրա հետագա մեկնաբանման մասին» (1. էջ 343):

Անծանոթ երաժշտական տեքստը հանպատրաստից թերթից կարդալու գործընթացի մեր վերլուծությունը ցույց է տալիս այդ գործընթացի բարդությունը, որը Ջ. Սերջենթը դիպուկ բնութագրել է, գրելով. «Դժվար է պատկերացնել մարդկային գործունեության մեկ այլ տեսակ, որն այդքան շատ գործընթացների պահանջ զգա՝ դրանց անհապաղ իրականացման պահանջով» (2. էջ 169):

Ուսուցման բուհական համակարգում, որտեղ ուսանողից պահանջվում է երաժշտական գրականության հնարավորինս լայն իմացություն, թերթից լավ կարդալը դառնում է անհրաժեշտ ունակություն: Այն օգնում է ուսանողին ավելի հմուտ և ճշգրիտ ծանոթանալ ստեղծագործությանը՝ հետագայում ավելի դյուրին դարձնելով անցումը աշխատանքի մյուս փուլին, երբ այդ երաժշտությունը ավելի խորը հասկանալու և վերարտադրելու խնդիր է դր-

վում: Միևնույն ժամանակ, այս ունակության շնորհիվ ուսանողն սկսում է ավելի լավ հասկանալ երաժշտությունն ընդհանրապես, ինչը նպաստում է երաժշտական գործունեության հանդեպ մոտիվացիայի ձևավորմանը:

Մեր ուսումնասիրությունների արդյունքները (3. էջ 115-135) ցույց են տվել, որ թերթից կարդալու առաջադրանքի բարդության տարբեր մակարդակներում մտավոր կարողության, թերթից կարդալու փորձի և հոգեշարժողական (տերմինը վերցված է հոգեբանու-թյունից.-*Մ.Կ.*) ունակությունների հանդեպ պահանջները տարբեր են: Առաջադրանքի պահանջների բարդությունից ելնելով, նյարդային համակարգը այն լուծելու համար միշտ օգտագործում է լավագույն տարբերակը: Տարբեր բարդության առաջադրանքների կատարման հիմքում ընկած բաղադրիչ մասերի վերաբերյալ մեր ստացած տվյալները կարելի է կիրառել *սկսնակների* թերթից կարդալու ունակության մշակման տարբեր փուլերի առավել արդյունավետ կազմակերպման նպատակով: Դրանք կարող են օգնել ուսուցման հաջորդական փուլերում դասավանդման մեթոդների մշակմանը, մեթոդներ, որոնք առավելագույնս կնպաստեն մեր ուսանողի թերթից կարդալու ունակության ձևավորմանն ու դրա հետագա փուլային զարգացմանը:

Տողերիս հեղինակի կարծիքով թերթից կարդալու ուսուցման մեթոդիկան պետք է ենթարկվի ընդհանուր մանկավարժական օրինաչափություններին և հենվի մատչելիության և աստիճանականության սկզբունքների վրա: Այս կամ այն մեթոդներն օգտագործելիս, մենք՝ մանկավարժներս, սովորաբար օգտվում ենք յուրահատուկ մեթոդից, այն է՝ մի քանի մեթոդների փոխկապակցում, որը թելադրվում է տարբեր մեթոդների (բացատրություն, ցուցադրում՝ սեփական նվագ, ուսանողի ակտիվացում, հարցերի առաջադրում, կրկնողություն, և այլն) փոխկապակցվածությամբ: Երաժշտական ուսուցման բարդ գործընթացում, հատկապես այն մասը, որ անվանում ենք *թերթից կարդալ*, իր հերթին առաջադրում է տարատեսակ խնդիրներ: Դրանց լուծումը միշտ պետք է կոորդինացնի և ուղղորդի մանկավարժը՝ անհատական մոտեցմամբ

նախանշելով ուսանողի զարգացումը: Երաժիշտ ուսանողների հետ աշխատանքի ամենակարևոր և անհրաժեշտ կողմը նրանց անհատական հնարավորությունների, առանձնահատկությունների, ընդունակությունների հետ հաշվի նստելն է: Այդ պայմանից դուրս անհատական ուսուցումը (որ երաժշտական կատարողական բոլոր տեսակի ուսուցումների, այդ թվում նաև թերթից կարդալու ուսուցման միակ ձևն է), բացարձակապես անիմաստ կդառնա:

Այսպիսով, ի՞նչ պետք է անպայման հաշվի առնի մանկավարժը՝ ուսանողի թերթից կարդալու ունակության ձևավորման և զարգացման ժամանակ:

- *ուսանողի հնարավորություններից ելնելով* – երաժշտական լսողության, ռիթմի, հիշողության առանձնահատկությունները, մտածողության, մասնավորապես երաժշտական մտածողության զարգացման հնարավորությունները, նյարդային համակարգի տեսակը,
- *ուսանողի առանձնահատկություններից ելնելով* – երաժշտական օժտվածության առանձնահատկությունները.
- *ուսանողի ընդունակություններից ելնելով* – ներքին լսողությունը, կոորդինացիայի ընդունակությունը, երաժշտական կերպարներով մտածելու ընդունակությունը:

Տողերիս հեղինակի կացիքով, թերթից կարդալու ուսուցումը պետք է տարվի **երեք փուլերով**.

- ունակության զարգացման ըմբռնման փուլ և վերլուծիչների (տեսողության, լսողության, շոշափելիքի՝ տերսինը՝ հոգեբանությունից.-*Մ.Կ.*) կոորդինացիա,
- ունակության զարգացման պատկերացումների փուլ,
- ունակության զարգացման մտավոր փուլ:

Թերթից կարդալու ունակության ձևավորման և զարգացման ամենաարդյունավետ մեթոդ կարող է լինել այն մեթոդը, որի շեշտադրումը կլինի գործընթացի մեջ ներգրավված բոլոր բաղադրիչների միաժամանակյա և համակարգված աշխատանքը:

Ուսուցման առաջին փուլում ուշադրության կիզակետում

պետք է լինի նախ և առաջ ըմբռնումն ու վերլուծիչների աշխատանքի կոորդինացիան: Առանց այդ կոորդինացիայի՝ թերթից կարդալու որակի մասին խոսք լինել չի կարող: Ուսուցման այս փուլում կարևոր է ուշադրության կենտրոնում պահել տեսողալսողական և տեսողամկանաշարժման գործընթացները, մանրակրկիտ զարգացնել աչք-ականջ-ձեռք-ականջ հետադարձ կապը՝ դրանով իսկ ակտիվացնելով համապատասխան վերլուծիչների կոորդինացված աշխատանքը: Թերթից կարդալու գործընթացի վերլուծությունը վեր է հանում ուսուցման նախնական փուլի առաջնային պայմանները, առանց որոնց հնարավոր չէ իրականացնել տվյալ գործընթացը:

Դրանք են.

- նոտային նշանային լեզվի իմացություն (որով պայմանավորված է նոտային նշանների արագ և ճշգրիտ տարբերակումը),
- ստեղնաշարի վրա նոտաները գտնելու ունակություն (որով պայմանավորված է ստեղնաշարով կողմնորոշման, ինչպես նաև նոտային նշանների հանդեպ մկանաշարժումների հակազդեցության արագությունն ու ճշգրտությունը):

Թերթից կարդալու ունակության զարգացման **երկրորդ փուլում** արդեն գործ ունենք տեսողական, լսողական և մկանաշարժման տարբեր պատկերացումների զարգացման հետ: Այն երաժշտական լսողության տարբեր տեսակների (հատկապես դրա մեղեդային, հարմոնիկ, պոլիֆոնիկ և ներքին լսողության) զարգացման, մետրառիթմական, տեսատարածական պատկերացումների, տարատեսակ (տեսողական, լսողական և մկանաշարժման նմանօրինակների) արագ ճանաչման մասին է: Այսպես, մեղեդային շարժումը արագ է ըմբռնվում, եթե նոտային նշանները խմբավորում ենք՝ ըստ դրանց երաժշտության իմաստալից պատկանելիության: Այդ դեպքում ձևավորվող լսողական պատկերացումները ասոցիացիայով կապակցվում են ստեղների տեսողական պատկերացումների և մկանաշարժումային զգացողությունների հետ: Նման մեղեդային պատկերների հետ կրկնակի հանդիպման դեպքում (վերընթաց, վարընթաց, արպեջոյանման, և այլն) դաշ-

նակահարը դրանք հեշտությամբ նկատում է և կրկնակի վերլուծման կարիք գրեթե չի զգում: Մեղեդային գոյացությունների (սկսած ամենապարզ ինտոնացիաներիցկամ ֆրազներից մինչև զարգացած մեղեդիները) միաժամանակյա ըմբռնումը հատկապես կարևորվում է երաժշտական բազմաձայն ֆակտուրա կարդալիս, որ չափազանց հաճախ է հանդիպում հատկապես նվագակցության նվագաբաժիններում: Մեղեդային պատկերացումները զարգացնելու շատ արդյունավետ միջոց է միևնույն մեղեդու կատարումը այլևայլ տոնայնություններում, տարբեր տեմպերում և դաշնամուրի տարբեր ռեգիստրներում: Այս պարամետրերից յուրաքանչյուրի փոփոխությունը փորձառության լավ աղբյուր է ուսանողի համար:

Թերթից կարդալու ունակության զարգացման ընթացքում ուսանողի հարմոնիկ պատկերացումների զարգացման վրա աշխատելիս բավական արդյունավետ կարող է լինել հարմոնիկ ֆակտուրան ակկորդային հաջորդականության վերածելու հնարը, որը հնարավորություն կընձեռի ուսանողին՝ ավելի լավ պատկերացնել երաժշտական տվյալ հատվածի հարմոնիկ տրամաբանությունն ու նրա զարգացման դինամիկան: Այդպիսի հաջորդականությունը օգտակար է նվագել՝ պահպանելով դրա ճշգրիտ տևողությունը, առանց տակտի մյուս հատվածներում դրանց կրկնության: Այս դեպքում հաճախ բացահայտվում է հետաքրքրական ռիթմ՝ կապված հարմոնիաների փոփոխման հետ: Բավականաչափ վարժվելու դեպքում այսպիսի պատկերացումները ստեղծվում են նաև մտավոր մակարդակում, առանց նախօրոք նվագելու և հանդիսանում են նոր ստեղծագործության նոտային տեքստում արագ կողմնորոշման ամենակարևոր պայմաններից մեկը: Երեք և ավելի հնգագծերի վրա շարադրված նոտային տեքստը նվագելու համար (որ տարբեր մանկական երգերի ձևով վստահաբար հաճախ կհանդիպի մեր ուսանողը՝ իր հետագա մանկավարժական գործունեության ընթացքում) հարմոնիկ ֆակտուրայի արագ բացահայտումը անհրաժեշտ պահանջ է:

Ուսանողի մետրառիթմական պատկերացումները լավ զարգա-

նում են, եթե թերթից կարդալու ընթացքում օգտվում են մետրոնոմից: Այս գործիքը թույլ չի տալիս շեղվել տեմպից, մետրից՝ անհրաժեշտություն ստեղծելով անընդհատ հաշվել բարդ ռիթմական գոյացությունները:

Ինչ վերաբերում է տարատեսակ օրինակ նմուշների (շաբլոն՝ էտալոնների) ճանաչմանը, ապա շատ արդյունավետ է տվյալ ստեղծագործությանը առանց դաշնամուրի ծանոթանալու մեթոդը: Օգտագործելով իր ամբողջ երաժշտական տեսական գիտելիքները ուսանողը փորձում է իրեն ծանոթ նմուշներ գտնել: Տեսողական իմացության (տեսնելով հասկանալու) այս մակարդակում աշխուժանում են նաև նրա տեսատարածական պատկերացումները՝ կապված կարճ նմուշների պատկերացման հետ:

Տեսողալսողական և լսողաշարժողական պատկերացումների զարգացման գործում մեծ դեր է խաղում նաև ստեղծագործության մտովի, տեսողական վերլուծությունը: Վերջինիս հիմքի վրա ակտիվորեն ձևավորվում են նաև տեխնիկական պատկերացումները: Նոտային տեքստի այսպիսի վերլուծության ընթացքում ուսանողին պետք է սովորեցնել այն կատարել որոշակի հաջորդական քայլերով՝ սկսելով ստեղծագործության անվանումից, որը հաճախ բանալի է դրա բնույթն ու ժանրը որոշելու համար:

Ստեղծագործության այսօրինակ վերլուծությունը նպատակահարմար է կատարել հետևյալ հաջորդականությամբ.

1. երաժշտության բնույթը,
2. ստեղծագործության մետրը,
3. ստեղծագործության տոնայնությունը, հարմոնիկ հաջորդականությունները, հանդիպող մոդուլյացիաները,
4. ֆակտուրայի առանձնահատկությունները,
5. մեղեդու բնորոշ առանձնահատկությունները (գամմայաձև, եռահնչյան աստիճաններով, թռիչքային շարժումներ),
6. ռիթմական օրինաչափությունները,
7. նյութի ռեգիստրային յուրահատկությունները,
8. մեղեդու մասերը (մոտիվներ, ֆրազներ, նախադասություններ),

9. մեղեդային և հարմոնիկ կրկնողությունները,

10. կատարողական նրբությունները (դինամիկա, արտիկուլացիա, տեմպ, պեդալավորում, ապլիկատուրա, շտրիխներ):

Ուսուցման այս փուլը հաղթահարելուց հետո անցում է կատարվում ունակության զարգացման **երրորդ փուլին**: Սա մտավոր փուլն է, որտեղ առաջին քայլը ուսանողին՝ ստեղծագործության երկաստիճան վերլուծության ձևերին ծանոթացնելն ու ուսուցանելն է:

Դրանք են.

- ստեղծագործության ձևի, լադի, ժանրային յուրահատկությունների ընդհանուր վերլուծություն,
- երաժշտական լեզվի արտահայտչամիջոցների (ինտերվալներ, ակկորդներ, ռիթմական խմբեր) վերլուծություն:

Հայրկ է նշել, որ վերլուծության ուսուցման ընթացքում չարժե երկար ծամանակ կանգ առնել դյուրին նյութի վրա: Ավելի ցանկալի է հնարավորինս արագ բարդացնել հետազոտվող նյութը, ինչը կնպաստի ուսանողի երաժշտական մտածողության արագ զարգացմանը:

Վերը նշվածից կարելի է եզրակացնել, որ թերթից կարդալու ունակության ձևավորման յուրաքանչյուր փուլ ունի իր առանձնահատկությունները, և փուլերի հաջորդականության պահպանումը կնպաստի այս ունակության զարգացման առավել արդյունավետ ընթացքին:

Թերթից կարդալու գործընթացում կատարողի գիտակցության մեջ արտացոլվող երաժշտական կերպարի ստեղծարար բաղադրատարրերի միասնական առկայության դեպքում միայն կարելի է խոսել երաժշտական մտածողության մասին:

Այժմ հակիրճ նշենք այն հիմնական տարբերությունները, որ գոյություն ունեն մենակատար նվագելու համար նախապատրաստվող նյութերով աշխատելու և թերթից կարդալու ունակությունը զարգացնելու համար պարապմունքների միջև.

N	Մենակատար պարապմունքներ	Թերթից կարդալու պարապմունքներ
1	Ուշադրության կենտրոնում է ստեղծագործության ձևն ու բովանդակությունը	Ուշադրության կենտրոնում է ստեղծագործության ռիթմն ու մետրը
2	Տարրերը (դետալները) կարևոր են	Կարևոր է մեծ պատկերը
3	Ճիշտ ապլիկատուրան անհրաժեշտ պայման է	Նոտային նշանները ամեն կերպ վերածում ենք հնչյունի
4	Նվագելիս նայում ենք ձեռքերին	Խուսափում ենք ձեռքերին նայելուց
5	Խուսափում ենք սխալներից և սայթաքումներից	Սխալներն ու սայթաքումներն ընդունելի են

Թերթից կարդալու ունակության ձևավորման նպատակով օգտագործվող մեթոդները պետք է ուղղված լինեն հետևյալ ենթաունակությունների զարգացմանը.

1. նոտային նշանների արագ և ճշգրիտ ճանաչում,
2. ստեղնաշարին նոտաների տեղը գտնելու արագություն և ճշգրտություն,
3. նվագային շարժումների արագություն,
4. կարճատև տեսողական հիշողություն,
5. օպերատիվ հիշողություն,
6. երկարատև հիշողություն,
7. տեսողա-լսողա-մկանաշարժումների հիշողություն,
8. տեսողա-լսողա-մկանաշարժումների ներքին պատկերացումներ,
9. ուշադրության կենտրոնացում,
10. երաժշտական երևակայություն,
11. երաժշտական կանխալսում,
12. երաժշտական մտածողություն:

Արդեն նշել ենք, որ թերթից կարդալու գործընթացն ամբողջությամբ, ինչպես նաև դրա առանձին բաղկացուցիչները, բնութագրվում են իրենց ալգոռիթմիկ հաջորդականությամբ: Հիմք ըն-

դունելով դա, համարում ենք, որ անծանոթ նոտային տեքստը հանպատրաստից կարդալ՝ նվագելու ունակության ձևավորումը, ինչպես նաև վերը նշված ենթաընդունակությունների զարգացման գործընթացը նույնպես նպատակահարմար է բերել ալգոռիթմային ձևի:

Նվագացանկ

Անծանոթ երաժշտական տեքստ կարդալ՝ նվագելու ունակությունը ձևավորելու և զարգացնելու համար մանկավարժը նախ և առաջ պետք է հստակ պատկերացնի, թե ինչ երաժշտական նյութով դա կարելի է իրականացնել: Հենց սկզբից նշենք, որ դա, անկասկած, պետք է արվի միայն բարձրակարգ, հետաքրքրական և գրավիչ երաժշտական նմուշներով: Ուսման ցանկացած փուլի համար նվագացանկ ընտրելիս պետք է առաջնորդվել այն սկզբունքով, որ թերթից կարդալու նախատեսված երաժշտական նյութը ուսանողի երաժշտական ընդհանուր պատրաստվածությունից մեկ կամ նույնիսկ երկու աստիճան ավելի պարզ, դյուրին լինի: Ապա արվում է այն պատճառով, որ որևէ նոր ունակություն ձևավորելու կամ այն զարգացնելու համար մանկավարժը պետք է առավելագույնս պարզեցնի երաժշտական մյուս բաղադրությունները:

Ներկայացնենք տարբեր ժամանակաշրջանների ու ոճերի նվագացանկի որոշ նմուշներ, որոնք կարող են օգտագործվել սկսնակների շրջանում թերթից կարդալու ունակության ձևավորման ու զարգացման նպատակով:

Բարոկկո

1. Յ.Ս.Բախի շատ ստեղծագործություններ, որոնց թվում՝ «Աննա Մագդալենա Բախի նոթատետրը», Փոքրիկ պրելյուդիա և ֆուգաները, Երկձայն ինվենցիաները, Անգլիական և Ֆրանսիական սյուիտներից որոշ հատվածներ,
2. Հ.Փրսելի և Գ.Հենդելի Սյուիտներից առանձին մասեր:

Դասական

1. Ֆ.Կուլաուի, Մ.Կլեմենտիի, Ա.Դիաբելլիի, Լ.վ.Բեթհովենի Սո-

նատինաները (սրանք նմուշ օրինակների անփոխարինելի շտեմարաններ են, ինչպես նաև դաշնակահարի տեխնիկական զարգացմանը նպաստող հիանալի նմուշներ),

2. Վ.Ա.Մոցարտի և Լ.վ.Բեթհովենի Վարիացիաները (հատկապես հարմար են, քանի որ պարունակում են կարճ կտորներ, որոնց վրա մանկավարժի համար հեշտ է աշխատելը),

3. Յ.Հայդնի, Վ.Ա.Մոցարտի և Լ.վ.Բեթհովենի Պարերը (գերմանական պարերի, լենդլերների ու էկոսեզների երաժշտությունը չափազանց գեղեցիկ է, ուսանողին հասկանալի, նվագելուն հարմար և, միևնույն ժամանակ, շատ նմուշ օրինակներ է պարունակում):

Ռոմանտիկ

1. Է.Գրիգի «Քնարական պիեսներ»ի 10 տետրը,

2. Ֆ.Շոպենի շատ ստեղծագործություններ, հատկապես դյուրին Պրելյուդները, Վալսերը, Մազուրկաները և որոշ Պոլոնեզներ,

3. Ռ.Շումանի «Պատանեկան ալբոմ»ի շատ պիեսներ:

Ժամանակակից

1. Բ.Բարտոկի շատ ստեղծագործություններ, ինչպես օրինակ, «Երեխաների համար», «10 դյուրին պիես», «Ռումինական ժողովրդական պարեր», «Միկրոկոսմոս» (հատկապես 1-3 տետրերը) ժողովածուները (ուսանողի շփումը պենտատոնիկ երաժշտական մտածելակերպի հետ կարող է մեծապես նպաստել նրա մոտ դիսոնանսի նկատմամբ հոգեբանական անհանդուրժողականության վերացմանը),

2. Ա.Խաչատրյանի և Դ.Կաբալևսկու դյուրին ստեղծագործությունները (հիանալի օրինակներ են ռիթմիկ և մեղեդային նմուշներ սովորեցնելու համար):

Գնահատման չափանիշներ

Ինչպես ամեն մի, այլ այնպես էլ անծանոթ երաժշտական տեքստը կարդալ՝ կատարելու գործընթացին անդրադառնալիս, ուսումնական գործընթացը նպատակահարմար է բաժանել երեք փուլի.

1. դիագնոստիկ,
2. վարժեցնող-զարգացնող,
3. ստուգող:

Թերթից կարդալու ունակությունը դրսևորվում է ցածր, միջին և բարձր մակարդակներով:

Ցածր մակարդակով թերթից կարդալուն բնորոշ է երաժշտական տեքստի ուսանողի բավարար կատարումը, որի ընթացքում իրար հաջորդող նոտային նշանները միշտ չէ, որ միակցված են երաժշտական «շարահյուսության» օրենքով, հանդես չեն գալիս որոշակի իմաստային միավորների՝ մոտիվների, ֆրազաների կամ նախադասությունների ձևով: Բացակայում է ներքին տրամաբանությունը, իմաստավորումն ու զգացմունքային երանգավորումը: Թերթից ցածրորակ կարդալուն, որպես օրենք, բնորոշ է մանրակրկիտ, մեխանիկական անցում՝ նոտայից նոտա: Աշխատում է թերթից կարդալու պերցեպտիվ մակարդակը: Տեղի է ունենում առանձին նոտաների տեսողական ըմբռնում, առաջանում են առանձին նոտաների, առանձին մանուալային շարժումների և առանձին ստեղների պատկերացումներ:

Վերն ասվածից բխում է, որ ունակության ցածր մակարդակ ունեցող ուսանողին առաջադրված ստեղծագործությունը պետք է լինի փոքրածավալ, թափանցիկ ֆակտուրայով, վառ արտահայտված մեղեդիով և պարզ նվագակցությամբ, հասարակ ռիթմիկ պատկերով և հասկանալի հարմոնիայով: Այս կարգի ստեղծագործությունների մտովի կարդալը, մտովի նվագելն ու դաշնամուրիով նվագելը սկսնակների համար շատ ավելի հեշտ է:

Ցածր մակարդակով թերթից կարդալու գնահատման չափանիշները կարող են լինել.

1. Ուսանողը, թեկուզ և սխալներով, երաժշտական տեքստը նվագում է մինչև վերջ., մեղեդու կատարումը մոտ է տեքստին,
2. Նրա կատարումն առանձնանում է գոնե ամենապարզ դինամիկ բազմազանությամբ (ֆորտե պիանոյի մակարդակում):

Միջին մակարդակով թերթից կարդալուն բնորոշ է ուսանողի

երաժշտական տեքստի կատարումը՝ ոչ մեծ անճշտություններով, բայց արդեն ավելի լավ գիտակցված երաժշտական ավարտուն մտքերով: Կատարման գեղարվեստական կողմը ավելի բարձր է, ուսանողը ավելի ճշգրիտ է ներկայացնում ստեղծագործության դինամիկ զարգացումը, ավելի արտահայտիչ է դառնում ֆրազավորումը: Աշխատում է թերթից կարդալու պատկերացումային մակարդակը: Առաջանում են պատկերացումներ նոտաների փոքր խմբերի (ինտերվալներ, մոտիվներ) և տեխնիկական պարզ ֆորմուլաների (գամմաներ, արպեջո) վերաբերյալ: Առաջանում են տեսա-լսողա-շարժողական հստակ պատկերացումներ:

Այս մակարդակին հարմար են միջին ծավալի ստեղծագործություններ, որոնք, սակայն, պետք է լինեն քիչ թվով նշաններ ունեցող տոնայնություններում: Ֆակտուրան՝ ավելի հագեցված աջ ձեռքում, և ավելի թեթև՝ ձախում: Տեմպերը պետք է լինեն դանդաղից՝ միջին: Ավելի պարզ ֆակտուրաների դեպքում կարելի է օգտագործել նաև արագ տեմպով ստեղծագործություններ: Միջին մակարդակով թերթից կարդալու գնահատման չափանիշները կարող են լինել.

1. Տեքստը նվագվում է ավելի ճշգրիտ, քան ցածր մակարդակում,
2. Ձախ ձեռքի նվագակցությունը տեքստին մոտ է նվագվում,
3. Ֆրազավորումն ավելի իմաստալից է,
4. Ստեղծագործության դինամիկան և երաժշտական մտահղացումը առավել կամ նվազ արտահայտված են:

Թերթից կարդալու ***բարձր մակարդակը*** ենթադրում է, որ ուսանողը ի վիճակի է ներկայացված երաժշտական տեքստը կարդալ (հասկանալ՝ մինչև այն նվագելը, լավ կողմնորոշվել նոտային կառուցվածքների ուրվագծերով, մի հայացքով «վերցնել» մեղեդային պատկերների ընդհանուր տեսքը՝ հստակ որոշակիացնելով ձայնային միջավայրում դրանց ուղղվածությունը: Ունակության այս մակարդակում ուսանողները տեքստում ճանաչում և դաշնամուրով վերարտադրում են տարբեր ակկորդային ստերեոտիպեր

(եռահնչյուններ, *D7*, դրա շրջվածքները, և այլն)՝ ըստ դրանց արտաքին տեսքի: Ճշտելով որևէ ակկորդային ուղղահայացի ներքևի ձայնը, նրանք, առանց ընդգծված դժվարության, գուշակում են մնացած ձայները՝ ըստ դրանց միջև եղած տարածությունների, այսինքն՝ նրանք, արդեն իսկ ընբռնում են ակկորդային այդ ուղղահայացը՝ որպես մի միասնական, ամբողջական ձայնային պատկեր: Այս դեպքում այլևս յուրաքանչյուր նոտա առանձին-առանձին վերծանելու անհրաժեշտություն չի զգացվում: Նոտային տեքստի այսպիսի ընթերցումը հնարավորություն է ստեղծում ամբողջովին կենտրոնանալ ստեղծագործության, կամ գոնե դրա մի հատվածի բովանդակության, ձևի, կառուցվածքի, ինտոնացիոն, հարմոնիկ և ռիթմիկ առանձնահատկությունների վրա, որն էլ, իր հերթին, ապահովում է թերթից կարդալու բարձր մակարդակ: Նոտային տեքստը ներքուստ կարդալ՝ հասկանալու ուսանողի ունակությունը նպաստում է նրա համապատասխան ներքին երաժշտալսողական պատկերացումների ձևավորմանը, որոնք հետագա կատարման ժամանակ ծառայում են որպես հուսալի հիմք՝ նկատելիորեն փոքրացնելով սխալների և սայթաքումների թիվը: Այս մակարդակում թերթից կարդալ՝ նվագելն ավելի ազատ է ու վստահ, գեղարվեստորեն ավելի համոզիչ: Լիովին աշխատում է թերթից կարդալու մտավոր մակարդակը: Մտովի վերստեղծվում է ստեղծագործության կամ դրա առանձին մասի երաժշտական կերպարը, գիտակցվում են մկանաշարժումների հաջորդականությունները:

Թերթից կարդալու ունակության բարձր մակարդակ ապահովող ուսանողներին առաջարկվող նվագացանկը պետք է ունենա հագեցած ֆակտուրա թե՛ աջ, և թե՛ ձախ ձեռքերում, պարունակի բազմաձայնության տարրեր, միջին և արագ տեմպում, ունենա բազմազան ռիթմական պատկեր և հագեցած հարմոնիկ ֆակտուրա:

Բարձր մակարդակով թերթից կարդալու գնահատման չափանիշները կարող են լինել.

1. Նոտային տեքստի ճշգրիտ և ազատ վերարտադրումը,

2. Ստեղծագործության գեղարվեստական ընդհանրական կերպարը ներկայացները:

Հենց այս մակարդակն է թույլ տալիս խոսել թերթից կարդալու ունակության ձևավորված լինելու մասին: Դրա ամենավառ ցուցանիշը ուսանողի՝ թերթից կարդալու տեմպի համապատասխանությունն է՝ հեղինակի տեմպային նշումներին, քանի որ հենց դա է ցույց տալիս, թե նշված արագությամբ որքան ճշգրիտ կարող է ուսանողը կարդալ, կարդացածը հասկանալ, մտովի պատկերացնել ֆրազներն ու նախադասությունները, ամբողջ կոմպոզիցիան և այդ ամենը վերարտադրել նվագարանի վրա:

Ավանդաբար, անծանոթ նոտային տեքստը թերթից կարդալը ուսուցանվել է որպես մենանվագ կամ նվագակցության դասերի օժանդակ, հավելյալ, ավելի քիչ կարևոր մի մաս: Ավելին, հաճախ նրա ուսուցումը թողնվում է ինքնահոսի՝ այն ենթադրելով, որ այսպես թե այնպես դաշնամուրային ընդհանուր ուսուցմանը զուգընթաց կզարգանա նաև այդ ունակությունը: Սակայն ակնառու է, որ թերթից կարդալու տեխնիկական և հոգեկան գործընթացները հաճախ մեծապես տարբերվում են մենակատարային գործընթացից. այլ կերպ են աշխատում հիշողության տարբեր տեսակները, առավել ծայրահեղ պահանջներ են առաջանում տեղեկության ընկալման և վերլուծման արագությունների նկատմամբ, սրված են նաև հոգեշարժողական ունակությունների հանդեպ ակնկալիքները:

Դժբախտաբար, մերօրյա ուսումնական ծրագրերում թերթից կարդալու ունակության զարգացումը ոչ միայն չի ընդգրկված որպես առանձին ուսումնական առարկա, այլև այն հաճախ դիտվում է կամ որպես ինչ-որ ի վերուստ տրված մի շնոր, որը պետք չէ կամ հնարավոր չէ զարգացնել, կամ էլ (լավագույն դեպքում) դրան հպանցիկ անդրադարձ է արվում միայն դաշնամուրի նվագակցության դասերի ընթացքում՝ հանգեցնելով սիրողական մակարդակի արդյունքների: Մինչդեռ թերթից կարդալը մեկն է երաժշտական այն ունակություններից, որ ժամանակի ընթացքում կարելի է

հաջողությամբ զարգացնել՝ դրանով իսկ նպաստելով հոգեբանական գործընթացների զարգացմանը, որոնք անհրաժեշտ են մարդուն՝ գործունեության ցանկացած տեսակ արդյունավետ իրականացնելու համար:

ՇԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Коган Г.М., У врат мастерства., /Психологические предпосылки успешности пианистической работы., М.:Музыка., 1969.
2. Sergent, J. “Music, the brain and Ravel.” Trends in Neuroscience, 16(5), 1993.
3. Կարոյան Մ.Ռ., Երաժշտական անծանոթ տեքստը հանպատրաստից կարդալ-կատարելու ունակության ձևավորման և զարգացման հոգեբանական գործոնները: //հոգեբանական գիտ-ների, Թեկնած. ատենախոս. թեզ, Երևան, 2010:

Резюме

Пианистка, кандидат педагогических наук, доцент АГПУ им.Х.Абовяна М.Р.Кароян в своей статье освещает вопросы, связанные с навыком чтения с листа. В статье содержатся медотические указания к формированию и развитию навыка чтения с листа, критерий оценки, а также даны градации (низкий, средний и высокий уровень) обладания навыком.

Summary

PhD candidate of Pedagogical Science, YSC docent, pianist Marina Rafik Karoyan introduces the article "The methods of ability formation and stage development of musical unknown newspaper text reading". She writes educational teaching principles and means in the sphere of musical methods, taking into the consideration the musical abilities, capacities and peculiarities of the beginners and students. The education consists of three stages. The author suggests appreciating means for newspaper reading: low, middle and high levels.

ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ ՇԱՔԵ ՍՈՒՐԵՆԻ
դաշնակահար,
Խ.Աբովյանի ՀՊՄՀ ասիստենտ

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Երաժշտական հիշողության խնդիրները երաժշտական մանկավարժության և հոգեբանության մեջ ամենաբարդերից են: Տասնամյակներ առաջ հետազոտվել և մինչ օրս ուսումնասիրվում են հիշողության ձևավորմանն ու զարգացմանը վերաբերող հարցերը: Այդ խնդրով լրջորեն զբաղվում են հոգեբաններ, երաժշտագետներ, կատարողներ և մանկավարժներ: Սակայն այսօր էլ ժամանակակից կատարողական արվեստում երաժշտական հիշողության մեխանիզմները և նրա զարգացման խնդիրը մնում են բարդ, խճճված և միևնույն ժամանակ շատ արդիական:

Ավելի քան հարյուր հիսուն տարի առաջ Ֆ.Լիստի շնորհիվ հաստատվեց երաժշտական ստեղծագործությունների անգիր կատարման գործընթացը, որն էլ դարձավ համերգային գործունեության կարևորագույն գեղարվեստական չափանիշ: Այնուհետև անգիր նվագելու և երաժշտական հիշողությունը զարգացնելու խնդիրները դարձան թե՛ կատարողների և թե՛ մանկավարժների համար հիմնաքարային, իսկ գիտնականների համար՝ լուրջ ուսումնասիրության առարկա:

Երաժշտության պատմության մեջ կան անհատներ (Վ.Ա.Մոցարտը, Ժ.Բիզեն, Ս.Պրոկոֆևը), ովքեր կարող էին մեկ-երկու ունկնդրումից հետո գրեթե անսխալ վերարտադրել ցանկացած պարտիտուրներ: Դա բացարձակ լսողական հիշողությունն է, այն ֆենոմենը, որ նույնիսկ հանճարեղ երաժիշտների շրջանում հազվադեպ է հանդիպում: Հայտնի տեսաբան Ի.Սոլլերտինսկին ուներ ֆենոմենալ տեսողական հիշողություն և կարող էր մտապահել ցանկացած ծավալի գիրք կամ պարտիտուր՝ նույնիսկ մեկ անգամ ըն-

թերցելուց հետո: Սրանք, անկասկած, բացառություններն են: Սովորական մարդը, մասնավորապես երաժիշտը, անկախ նրանից բացարձակ, թե սովորական է իր երաժշտական հիշողությունը, ձգտում է զարգացնել այն:

Ինչ է հիշողությունն ընդանրապես և, մասնավորապես, երաժշտական հիշողությունը և հնարավո՞ր է արդյոք այն զարգացնել:

Մարդկային հիշողության հիմնական առանձնահատկությունը նրա գիտակցված բնույթն է: Հոգեբանների հետազոտություններն ապացուցում են, որ հիշողությունն անմիջականորեն կապված է անհատի մտավոր աշխատանքի և մասնագիտության հետ: Ժամանակակից հոգեբանության մեջ ապացուցված է նաև մարդու գործունեության զգայականի և ռացիոնալի փոխկապակցվածությունը: Ընդ որում, որքան հարուստ և բազմազան են զգայական ընկալումներն, այնքան խորն է և գիտակցված նրանց մտավոր մշակումը: Այս դրույթը կարելի է ամբողջովին կիրառել նաև հիշողության զարգացման ժամանակ, քանի որ մտապահման ընթացքը կապված է թե՛ նյութի իմաստավորման, և թե՛ նրա նկատմամբ ունեցած զգայական վերաբերմունքի հետ: Երաժշտությունը, թերևս, արվեստի այն բացառիկ տեսակն է, որտեղ զգացմունքայինն ու գիտակցականը գտնվում են յուրատեսակ անքակտելի փոխհարաբերության մեջ: Ինչպես նշում է Հ.Նեյհաուզը. «Նա, ով միշտ միայն զգում և վերապրում է արվեստը՝ այդպես էլ մնում է սիրողի դերում: Նա, ով խորհում է արվեստի մասին՝ կդառնա երաժշտագետ-ուսումնասիրող: Կատարողի համար կենդանի ընկալման ու գիտակցված վերլուծության միաձուլումն անհրաժեշտ է» (6. էջ 198-199):

Հիշողության զարգացման հիմնական օրինաչափությունները տարածվում են նաև երաժշտական հիշողության վրա: «Երաժշտական հիշողությունը (անգլ. *music memory*) - երաժշտական նյութը յուրացնելու և վերարտադրելու կարողությունն է» (5. էջ 117):

Բոլոր ժամանակների խոշորագույն երաժիշտները մեծ կարևորություն էին տալիս ստեղծագործության անգիր կատարման անհրաժեշտությանը և դրանից բխող խնդիրներին: Ռ.Շումանը համարում էր, որ «…նոտաներով նվագած ակկորդը, որքան էլ այն ազատ

կատարվի, հնչում է կիսով չափ ազատ, քան անգիր նվագվածը» (9. էջ 254): Իսկ Յո..Հոֆմանի կարծիքով. «Ստեղծագործության ազատ կատարման համար անհրաժեշտ է այն հիշողությամբ նվագել» (3. էջ 174):

Երաժշտական ստեղծագործության անգիր կատարումը հնարավորություն է տալիս առավելագույնս բացահայտել գեղարվեստական կերպարները, ցուցաբերել սեփական վերաբերմունքը կատարվող նյութի նկատմամբ: Այս պարագայում կատարողն ասես դառնում է ստեղծագործության համահեղինակը:

Սակայն ինչպես և ինչ մեթոդներով զարգացնել երաժշտական հիշողությունը...

Իրականում չկա պարտադիր բաղադրատոմս երաժշտական ստեղծագործությունն անգիր սովորելու համար: Յուրաքանչյուր երաժիշտ գտնում է իրեն հարմար մեթոդներ՝ ելնելով սեփական հոգեբանական առանձնահատկություններից և, իհարկե, կիրառելով հոգեբանների ուսումնասիրությունների և հեղինակավոր երաժիշտների գործնական խորհուրդները: Այս առիթով տեղին է Ի. Հոֆմանի արտահայտությունը. «Ոչ մի օրենք և խորհուրդ, տրված մեկին, չեն կարող օգնել մյուսին, մինչև դրանք չանցնեն տվյալ մարդու գիտակցության միջով, չյուրացվեն նրա կողմից և դառնան օգտակար տվյալ անհատի համար» (7. էջ 3):

Մանկավարժական պրակտիկայում երաժշտական ստեղծագործության անգիր սովորելու ընթացքը չի ղեկավարում մանկավարժը: Աշակերտն այդ խնդրի հետ մնում է մենակ, և լուծում է այն իր ուժերի և հնարավորությունների սահմաններում՝ հիմնականում օգտագործելով բազմաթիվ կրկնություններ, ինչպես նաև անընդհատ նոտաներին նայելու միջոցը, ինչը ոչ միշտ է ապահովում հաստատուն դրական արդյունք:

Բազմազան են երաժշտական հիշողության տարատեսակները, որոնք կարող են բաժանվել նաև ենթատեսակների: Դրանք են. հնչյունային-պատկերային, շարժողական, զգայական,տրամաբանական և տեսողական հիշողությունը: Ինչպես նշում է Ա.Ալեքսեևը. «...անհրաժեշտ է, որ դաշնակահարի մոտ զարգացած լինեն հիշո-

ղության առնվազն երեք տեսակը – լսողական՝ կատարողական արվեստի ցանկացած ասպարեզի հաջողության գրավականը, տրամաբանական՝ կապված ստեղծագործության բովանդակության ընկալման և կոմպոզիտորի մտքի զարգացման օրինաչափությունների հետ, և շարժողականը՝ հենց կատարողի համար խիստ կարևոր հիշողության տեսակը» (1. էջ 25): Ավելացնենք նաև, որ տեսողական հիշողությունը, ոմանց մոտ ավելի զարգացած է լինում, քան լսողականը: Ուստի տրամաբանական է, որ կատարողի, մասնավորապես դաշնակահարի հիշողությունը հավաքական է. այն և՝ լսողական է, և՛ տեսողական, նաև մկանային-շարժողական: Վերջինս մեծապես հիմնվում լսողական հիշողության վրա և կարող է «փրկել» կատարողին այն ժամանակ, երբ նրա հիշողության մնացած տեսակներն «արգելափակվում» են, և ձեռքերը կարծես ինքնաբերաբար են նվագում: Այդ երևույթին անդրադարձել է նաև Ֆ. Բուզոնին. «Տեսողական հիշողությունից բացի կա հիշողության այլ տեսակ՝ «մատների հիշողություն»: Մատները վազում են ծանոթ ճանապարհով… և երբ միջամտում է գիտակցությունս՝ ես կարող եմ սխալվել» (2. էջ 34):

Հիշողության այս բարդ համակարգը նպաստում է երաժշտական ստեղծագործության անգիր սովորելու ընթացքի արդյունավետությանը, իսկ այդ գործընթացը կարելի է բաժանել հետևյալ հիմնական փուլերի. նախնական մտապահում, ամրապնդում և վերարտադրում: Նախնական մտապահումը լինում է ինքնաբերաբար և նպատակային: Վերջինս բնութագրվում է նրանով, որ սովորողը նպատակադրվում է հիշել նյութը, օգտագործելով մտապահման հատուկ միջոցներ: Հետևաբար, մտապահումն իր բնույթով լինում է մեխանիկական և գիտակցված: Առաջին դեպքում կատարողը չի գիտակցում կատարվող ստեղծագործության տարբեր մասերի կապը և վերարտադրում է մեքենայաբար: Գիտակցված մտապահումը շատ ավելի արդյունավետ է, քանի որ, ինչպես նշում են մասնագետները, մեխանիկական մտապահման դեպքում հիշողության մեջ մեկ ժամից հետո մնում է նյութի 40%-ը, իսկ մի քանի ժամից միայն 20%-ը: Գիտակցված մտապահման պարագայում նյութի 40%-ը

հիշողության մեջ պահպանվում է մինչև 30 օր:

Երաժշտական ստեղծագործության մտապահման և նրա հաստատուն պահանման համար կարևոր միջոցներից է կրկնությունը: Որպեսզի այն արդյունավետ լինի, կրկնությունը պետք է համապատասխանի որոշակի պահանջների: Օրինակ, նախնական փուլում անգիր սովորելու ընթացքը անհավասարաչափ է ընթանում: Երբեմն մի քանի կրկնություն էական արդյունք չեն տալիս, բայց հետագա կրկնությունների ժամանակ նյութն ավելի արագ և մեծ ծավալով է ընկալվում: Եթե ստեղծագործությունը դժվար չէ՝ առաջին կրկնություններն ավելի արդյունավետ են, իսկ բարդ ստեղծագործության պարագայում սովորելու ընթացքը սկզբնական շրջանում դանդաղում է, ապա ավելի արագ ընկալվում: Կրկնություններն անհրաժեշտ են ոչ միայն ստեղծագործությունը սովորելու ժամանակ, այլ նաև, երբ այն յուրացված է և պետք է ամրապնդվի հիշողության մեջ: Այդ դեպքում նրա պահպանումը մի քանի անգամ ավելի հաստատուն է և երկարաժամկետ:

Ամրապնդումն անգիր սովորելու հաջորդ փուլն է: Դա երաժշտական նյութի յուրացման, սիստեմավորման և տիրապետման գործընթացն է: Յուրացված ստեղծագործության պահպանումը կախված է ընկալման խորությունից, ինչպես նաև անհատի մոտեցումից և դիրքորոշումից, հետևաբար անհրաժեշտ և կարևոր նյութն այս դեպքում չի մոռացվում:

Վերջին փուլը՝ վերարտադրումն է: Այն նախապես յուրացված նյութի վերականգնման ընթացքն է: Երաժշտական հիշողության որակը ավելի ցայտուն արտահայտվում է հենց վերարտադրման ժամանակ: Վերջինիս հաջողությունը կախված է մտապահման ժամանակ ձևավորված բարդ կապերի վերականգման կարողությունից:

Սովորաբար կատարման ընթացքում կարող է մոռացվել որևէ հատված: Դա բնական երևույթ է, քանի որ հիշողության մեջ հավասարաչափ չի տպավորվում ամբողջ ստացված տեղեկությունը: Երաժիշտն առաջին հերթին մոռանում է այն ստեղծագործությունները, որոնք չեն կատարվում, կամ կատարողի համար առանձնակի

հետաքրքրություն չեն ներկայացնում: Օրինակ, նկատվել է, որ մեծ կտավի ստեղծագործություններում օժանդակ մասերն արագ են մոռացվում, իսկ գլխավոր թեմաներն ավելի երկար են մնում հիշողության մեջ: Կատարողը կարող է մոռանալ ստեղծագործությունն ամբողջովին կամ մասնակի, երկարատև կամ ժամանակավոր: Կարելի է առանձնացնել մոռացման հիմնական երկու տեսակ.

1. տեքստը վերհիշելու անկարողություն,
2. տեքստը հիշվում է, բայց ոչ ճշգրիտ:

Լիակատար մոռացության ժամանակ նախօրոք ամրապնդված երաժշտական նյութը ոչ միայն չի վերականգնվում, այլև չի ճանաչվում: Մասնակի մոռացության դեպքում կատարողը ստեղծագործությունը վերարտադրում է թերի, սխալներով: Շատ հաճախ մոռացումը կրում է ժամանակավոր բնույթ. տվյալ պահին մոռացվում, բայց որոշ ժամանակ անց՝ վերականգնվում է: Այս երևույթից խուսափելու համար երաժիշտը պետք է ընկալի ստեղծագործությունն ամբողջովին, վերլուծի այն, հասկանալով նրա կառուցվածքի առանձնահատկությունները, ապա և ամրապնդի կրկնությունների միջոցով: Մոռացության պատճառ կարող են դառնալ նաև անհատի նյարդային համակարգի հետ կապված խնդիրները, տարբեր հիվանդությունները, հոգեկան և ֆիզիկական ուժեղ ցնցումները: Նման դեպքում կարող են առաջանալ կարճատև ամնեզիայի շրջաններ, որոնք ժամանակի ընթացքում կրճատվում են և մոռացված նյութը վերականգնվում է հիշողության մեջ:

Երաժշտական հիշողության վերաբերյալ բավականաչափ գրականություն կա: Հատկապես արժեքավոր են Լ.Մաքքինոնի, Ս.Սավշինսկու, Ա.Ստոյանովի, Ա.Շչապովի, Պ.Պետրուշինի, Ն.Գոլուբովսկայայի, Բ.Տեպլովի աշխատություններն ու հոդվածները: Յո.Հոֆմանը «Հարցեր և պատասխաններ դաշնամուրային կատարողական արվեստի վերաբերյալ» գրքում առաջարկում է երաժշտական ստեղծագործությունը անգիր սովորելու ռացիոնալ և արդյունավետ մեթոդներ:

1. Աշխատանք ստեղծագործության տեքստի հետ առանց գործիքի

2. Աշխատանք ստեղծագործության տեքստի հետ գործիքի մոտ
3. Աշխատանք գործիքի մոտ առանց տեքստի, այսինքն անգիր
4. Աշխատանք առանց տեքստի և առանց գործիքի:

Լ.Մաքքինոնը կատարողական և մանկավարժական ասպարեզի առաջադեմ մասնագետներից էր: Իր «Նվագել անգիր» գրքում հեղինակը մեկնաբանում է երաժշտական հիշողությունը որպես երաժշտական փորձը կազմող բոլոր տարրերի համախմբում: Երաժշտական հիշողության զարգացման և կատարելագործման հիմքում նա տեսնում է գիտակցականի, անգիտակցականի և ենթագիտակցականի մեջ ընթացող փոխկապակցվածությունը, ինչը պարտադիր է երաժշտական ստեղծագործության մտապահման գործընթացում անհրաժեշտ հմտություններ ձեռք բերելու համար:

Իհարկե,հիշողությունն ունի տարիքային առանձնահատկություններ: Շատ երաժիշտներ համոզված են, որ 35-40 տարեկանից հետո ընդհանրապես անօգուտ է որևէ նոր նյութ սովորել: Հիշողության քայքայման այսպիսի տեսակետը շատ հարմար է մտավոր միջին կարողությունների տեր մարդկանց համար: Ընտրելով ամենափոքրագույն դիմադրության ճանապարհը, որոշակիորեն զոհ գնալով սեփական «ծուլությանը», մեծամասնությունը նախընտրում է մտածել, որ չափազանց ծեր է նորը սովորելու համար, բայց փոխարենը կարող է հետևել «ամեն օր սովորում եմ նորը» սկզբունքին: Գոհանալով իր ֆիզիկական վիճակից, մարդը սովորաբար մոռանում, կամ չի ուզում հիշել , որ ուղեղի, ինչպես նաև մկանների երիտասարդ մնալուն անհրաժեշտ է ամեօրյա վարժանք:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Алексеев А., Методика обучения игре на фортепиано., М., 1961.
2. Савшинский С., Пианист и его работа., Л., 1961.
3. Гофман И., Ответы на вопросы о фортепианной игре., М., 1961.
4. Маккинон Л., Игра наизусть., Л., 1967.

5. Мещеряков Б., Зинченко В., Большой психологический словарь., М., 2004.
6. Савшинский С., Работа пианиста над музыкальным произведением., М., 1964.
7. Смирнов А., Проблемы психологии памяти., М., 1966.
8. Теплов Б., Психология музыкальных способностей. М., 1947.
9. Шуман Р., Статьи о музыке. М., 1963.

Резюме

Статья ассистента инструментальной кафедры факультета культуры АГПУ им.Х.Абовяна Ш.С.Тадевосян освещает вопросы, связанные со спецификой музыкальной памяти. В статье приводятся высказывания и мнения известных музыкантов об исполнении наизусть. Автор также дает методические рекомендации для развития и сохранения музыкальной памяти.

Summary

Pianist, YSPU after Kh.Abovyan assistant Shaqe Tadevosyan represents the article "The peculiarities of musical memory". The author speaks about those people who were had very original memory in the musical history. She also writes the hard process and importance of musical memory.

Ամփոփում Резюме Summary

Հ. 6

В статье пианистки, преподавателя ЕГК им.Комитаса А.А.Арзуманян рассмотрены роль и значение дисциплины "Камерный ансамбль" в ходе учебного процесса, приведен подробный анализ Фортепианного трио Гагика Овунца и даны некоторые рекомендации к его исполнению.

էջ 41

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս, բակլոությակահար Ֆ.Հ.Հակոբյանն իր «Կ.Ա.Դեբյուսիի բավջուբակի և դաշնամուրի Սոնատի կատարման մեթոդական ցուցումներ» հոդվածում նշում է, որ երաժշտությունում իմպրեսիոնիզմի հիմնադիր կոմպոզիտորը երաժշտության ակունքը համարում էր բնությունը, նշելով. «Երաժշտությունը մոտ է բնությանը... Միայն երաժիշտներին է հասու գիշերվա և ցերեկվա, երկրի և երկնքի, մթնոլորտի արտացոլման և բնության վեհության ռիթմի բրբիռը, պոեզիան ընդգրկելու առավելությունը» և մեջբերելով Վ.Ֆուրթվենգլերի բնութագրումը. «Դեբյուսին ռոմանտիզմի վերջին ծաղիկն է...» ու ներկայացնելով Սոնատի առանձնահատկությունները, նշում է իր մտորումները կատարման մասի, խորհուրդներ տալով թե՛ դաշնակահարին, թե՛ բավջուբակահարին:

Հ. 61

Статья пианистки, доцента ЕГК им.Комитаса А.Р.Исраелян посвящена Сонате для скрипки и фортепиано А.Бабаджаняна. Автор приводит высказывания современников о композиторе. На основе анализа сочинения дает ряд методических рекомендаций исполнителям.

Հ. 133

Статья вокалистки, педагога ЕГК им.Комитаса К.Т.Мкртчян посвящена проблемам вокального исполнительского искусства. В статье приводятся высказывания известных исполнителей и педагогов. Автор отмечает роль педагога в формировании молодого исполнителя. Статья содержит ряд методических рекомендаций.

Հ. 175

Статья скрипачки, педагога ЕГК им.Комитаса Г.Г.Даниелян посвящена скрипичным сонатам австрийского скрипача и композитора Г.Ф.Бибера. В статье рассмотрены 15 сонат из сборника "Розарий", в которых композитором использованы приемы виртуозной скрипичной техники (скордатура, двойные ноты и др.). Анализ проводится исходя из вопросов программности сочинения.

էջ 182

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ, տավղահարուհի Գ.Մ.Հարությունյանն իր «Պե-

դալավորումը և դրա նշանակությունը տավղի կատարողական արվեստում» հոդվածում ներկայացրել է տավղի 7 պեդալի օգտագործման գաղտնիքները, նրանց ծագումն ու զարգացումը և նրանց օգտավետությունն այսօրվա կատարողական արվեստում, նշելով նաև, որ դարավոր պատմություն ունեցող տավիղն այսօր երաժշտարվեստում իր արժանի ու հիմնավոր տեղն ունի:

С. 208

В статье композитора, валторниста, доцента ЕГК им.Комитаса С.М.Сукиасяна приведен подробный анализ Трех инвенционных пьес для валторны и фортепиано Гагика Овунца. Автором рассмотрены ладовые и композиционные особенности сочинения, даны некоторые методические указания к исполнению.

С. 220

В своей следующей статье С.М.Сукиасян вновь обращается к творчеству Гагика Овунца. Две инвенционные пьесы для тубы и фортепиано имеют подзаголовки: "Имитация" и "Фольк-ритмика". Подробный анализ сочинения наглядно иллюстрируется музыкальными примерами и схемами.Статья имеет важное методическое значение, помогая молодым исполнителям понять интерпретационные задачи современной музыки.

Էջ 251

Դաշնակահար, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս Ա.Ս.Նաղդյանն իր «Սկրյաբինը՝ դաշնակահար» հոդվածը նվիրել է ռուս տաղանդավոր կոմպոզիտորի կատարողական արվեստին, նշելով դաշնակահար Սկրյաբինի այդ բնագավառում հասած բարձունքներն, ու որ նրա կատարումն աչքի է ընկել անբնական ոգևորվածությամբ. այն կանելի էր նմանեցնել Ֆ.Շոպենի կատարողականին, որի կատարման տեխնիկան ուղղորդված էր զարդարումներին:

Հոդվածագիրն անդրադառնալով հեղինակի՝ իր իսկ երկերի ֆայնագրություններին, նշում է, որ հարազատ է մնում իր առաջադրած rubato-ին, սակայն շատ հաճախ էլ ակնթարթային շեղումներ է կատարում:

Հեղինակը նշում է նաև, որ Ա.Սկրյաբինն այն հազվադեպ դաշնակահարներից էր, որի կատարումներին անհամբերությամբ էին սպասում:

Էջ 256

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս, դաշնակահար Ա.Ս.Նաղդյանն իր «Մանկավարժի հիշատակին» հոդվածում ներկայացրել է Սանկտ-Պետերբուրգի (Լենինգրադի) Ա.Ն.Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. կոնսերվատորիայի իր ուսուցչի՝ Ա.Բ.Իսարոյվի անցած կատարողական և մանկավարժական գործունեությանը, հոդվածը նվիրելով նրա ծննդյան 80-ամյակին:

С. 289

Статья пианистки, преподавателя ЕГК им.Комитаса Н.В.Арутюнян

посвящена проблемам музыкального воспитания и формирование самостоятельности в классе фортепиано. Автор отмечает важность начального этапа обучения и подробно останавливается на вопросах формирования самостоятельности студента. В статье приводятся высказывания известных педагогов-пианистов, а также даются методические рекомендации.

С. 326

В статье хормейстера, педагога ЕГК им.Комитаса К.Г.Брутян рассмотрены педагогические принципы Комитаса, их роль и значение в формировании последующих поколений музыкантов. Автор отмечает преемственность педагогических традиций на кафедре армянской музыкальной фольклористики, а также приводит факты из истории армянской музыки и деятельности Комитаса.

This educational and Methodical Collection (vol 7, in 2010) of Yerevan State Conservatory after Komitas consists of several parts. Each part presents the educational and methodical works of the specialists of a concrete chair at YSC.

P. 6

The first article by YSC pedagogue Alisa Hakob Arzoumanyan speaks about several questions of interpretation about Gagik Hovunts' piano trio. It is dedicated to Versal's Conservatory and the staff of stringed ensemble" Ricercata de Paris" Alexander Brusilovsky.

P. 12

The first part which presents the works of the specialists of Chair of Chamber Ensemble starts with the two articles introduced by pianist, YSC pedagogue Alisa Hakob Arzoumanyan.

P. 33

Pianist, YSC docent Gayane Simon Hovhannisyan writes about the sources of nationality in K.Khachaturyan, A.Pirumova and E.Khaghagortyan's performing art. With his article the author advises to pay much attention to the Armenian composers leaving abroad, especially in Russia, mentioning that the works of those are on a very high artistic level.

P. 41

Cellist, YSC pedagogue Felix Hayrapet Hakobyan, writes the nest article "Methodical recommendations of sonnets performing for violoncello and piano by Claude Debussy.

P. 61

Pianist, YSC docent Anahit Refayel Israelyan writes about several methodical researches about Arno Babajanyan's violin and piano sonnets. The author results the truthful statement of the composer L.Saryan, who said, he was one of those individuals who were called to represent the whole nation, its fortune, spirit of its time, realizing its aim in art. The author, analyzing all its parts for violin and piano, marks that chamber-symphonic elements are allocated.

P. 133

YSC pedagogue, singer Karine Tatos Mkrtchyan introduces the next article "The pedagogue's function in young artists' performing art". The author says that the teacher plays a great role in in forming a young singer, helping him discover the real talant.

P. 148

YSC pedagogue, pianist Narine Martun Israelyan writes another article about the consideration of several peculiarities of musical style defining K.Debussy's piano art. The author says"If the composer is not talented, then it is useless for him to turn to folk music, the result is costless",

P. 175

The Chair of Stringed Instruments N2 is presented by YSC pedagogue Goar Grigor Danielyan representing the article "H.F.Biber's 15 mysteries from Maria's life" sonnets series" (Programme problems). This article is dedicated to the sacred works of the Austrian composer and violinist, which are also called "Bible sonnets".

P. 182

YSC docent, harp player Gayane Mnatsakan Harutsunyan introduces the article "Pedaling and its meaning in the arpa's performing art".

P. 198

YSC pedagogue, bassoonist Hrach Shmavon Grigoryan writes the article "The brass in Russian composers' works". The author writes also about foreign performers in Russia and their activity in Russian musical schools, theatres and orchestras.

P. 208

Composer, chore singer Stepan Manuk Suqiasyan writes the article "Gagik Hovunts's corno and piano three pieces". The author discovers their structural peculiarities and writes about their art influence.

P. 240

YSC docent, pianist Inga Mkrtich Kazumyan presents the article to N.Metner's "Tales" writing about the composer's this composition's connection with Russian art. The

author also speaks about the composer's writing stylistic peculiarities, acting as musician- historian, creator of lyrical gentle and intellectual artistic creator of characters.

P. 251

YSC docent Armine Stepan Naghdyan represents the article "Skryabin as a pianist". The article is dedicated to the Russian composer's performing art, whose performing with unnatural enthusiasm that can be patterned those of Shopen's. The author adds that Skryabin belongs to those rare pianists, whose pieces were impatiently looked forward to.

P. 256

YSC docent Armine Stepan Naghdyan represents another article "On the pedagogue's memory". The author writes about her pedagogue, who is not popolar in Armenia introducing about the latter's pedagogical peculiarities.

P. 262

YSC pedagogue, pianist Anahit Gharib Hovsepyan introduces his article "Comparative analysis of L.V.Beethoven's d moll N17 sonnet analysis", writing about L.V.Beethoven's sonnets analysis by A.Shindler, A.Shnabel, I.Mosheles,F.List, H.Byulov, A.Gloldenweiser and others. The author instructs the students to perform A.Shnabel's analysis, stating that the latter has widened voice border of L.V.Beethoven's sonnets sounding expressing corners register's peculiarities.

P. 326

The part presenting the works of the specialists of the Chair of Armenian Musical Folklore Study is introduced by ensemble director, YSC pedagogue Karine Hrach Brutyan with the article "The researches about Komitas in the chair of Armenian Musical Folklore Study". The article speaks about Armenian traditional sacred song's modern teaching peculiarities accordant to Komitas teaching peculiarities.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ СОДЕРЖАНИЕ

Կամերային անսամբլի ամբիոն
Кафедра камерного ансамбля
Արզումանյան Ա.Ա.
Գ.ՅՈՎՈՒՆՑԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՏՐԻՈՅԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ՈՐՈՇ ՀԱՐՑԵՐ 6
Арзуманян А.А.
НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОДГОТОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЯ К КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 12
Алавердян Т.Г.
РОЛЬ ПЕДАЛИЗАЦИИ В ПИАНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ 20
Алавердян Т.Г.
О СВЯЗИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА И МУЗЫКИ 27
Оганесян Г.С.
НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ В ТВОРЧЕСТВЕ К.ХАЧАТУРЯНА, А.ПИРУМОВА, Э.ХАГАГОРТЯНА 33
Акопян Ф.А.
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ИСПОЛНЕНИЮ СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО К.ДЕБЮССИ 41
Акопян Ф.А.
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ИСПОЛНЕНИЮ СОНАТЫ op.38 e-moll ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО И.БРАМСА 50
Իսրայելյան Ա.Ռ.
Ա.ԲԱԲԱՋԱՆՅԱՆԻ ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՍՈՆԱՏԻ ՄԱՍԻՆ ՈՐՈՇ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ 61

Կատարողական արվեստի պատմության և մանկավարժական պրակտիկայի ամբիոն
Кафедра истории, теории исполнительства и педагогики
Григорян Л.Е.
ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ (на материале киномузыки и музыки сценических жанров Д.Д.Шостаковича в авторских переложениях для фортепиано) 72
Григорян Л.Е.
МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА С.АЗНАУРЯН 89

Саркисян А.Р.
НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО (американские учебные пособия второй половины XX века) 96
Оганесян А.Л.
ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА (Маргарет Лонг) 103

Մենակատարողության 2-րդ ամբիոն
Кафедра сольного пения N2
Овсепян М.И.
ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ С.М.СЛОНИМСКОГО НА СТИХИ А.АХМАТОВОЙ И МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД НИМ 119
Մկրտչյան Կ.Թ.
ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԻ ԴԵՐԸ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ԵՐԳԻՉՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ 133

Մասնագիտական դաշնամուրային թիվ 2 ամբիոն
Кафедра специального фортепиано N2
Израелян Н.М.
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОГО ПИСЬМА Б.БАРТОКА 140
Израелян Н.М.
РАССМОТРЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИХ ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО К.ДЕБЮССИ 148

Մասնագիտական դաշնամուրային թիվ 3 ամբիոն
Кафедра специального фортепиано N3
Тер-Антонян А.В.
“ЧЕТЫРЕ РИТМИЧЕСКИХ ЭТЮДА” ОЛИВЬЕ МЕССИАНА (методические рекомендации) 157
Тер-Антонян А.В.
АНТОЛОГИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ 164

Լարային գործիքների թիվ 2 ամբիոն
Кафедра струнных инструментов N2
Դանիելյան Գ.Գ.
Հ.Ֆ. ԲԻԲԵՐԻ «15 ՄԻՍՏԵՐԻԱ ՄԱՐԻԱՄԻ ԿՅԱՆՔԻՑ» ՍՈՆԱՏՆԵՐԻ ՇԱՐՔԸ (Ծրագրայնության խնդիրները) 175
Арутюнян Г.М.
ПЕДАЛИЗАЦИЯ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ АРФЫ 182
Арутюнян Г.М.
НОВЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ НА АРФЕ 186

Փողային և հարվածային գործիքների ամբիոն
Кафедра духовых и ударных инструментов
Գրիգորյան Հ.Շ.
ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ ՌՈՒՍ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ 198
Գրիգորյան Հ.Շ.
ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԸ ՌՈՒՍԱՍՏԱՆՈՒՄ 203

Ստեղծագործական ամբիոն
Кафедра композиции
Սուքիասյան Ս.Մ.
Գ.ՅՈՎՈՒՆՑԻ ԳԱԼԱՐԱՓՈՂԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԻՆՎԵՆՑԻՈՆ ԵՐԵՔ ՊԻԵՍ 208
Սուքիասյան Ս.Մ.
Գ.ՅՈՎՈՒՆՑԻ ՏՈՒԲԱՅԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԻՆՎԵՆՑԻՈՆ ԵՐԿՈՒ ՊԻԵՍԸ 220

Ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոն
Кафедра общего фортепиано
Алтунян А.Р.
НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ НА КАФЕДРЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО 226
Алтунян А.Р.
ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф.ШОПЕНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЫДАЮЩИХСЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ 232
Казумян И.М.
“СКАЗКИ” Н.К.МЕТНЕРА (черты фортепианного стиля) 240

Нагдян А.С.
СКРЯБИН – ПИАНИСТ 251
Нагдян А.С.
ПАМЯТИ ПЕДАГОГА (к 80-летию со дня рождения А.И.Ихарева) 256
Овсепян А.Г.
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РЕДАКЦИЙ СОНАТЫ d-moll N17 (op.31N2) Л.БЕТХОВЕНА 262
Овсепян А.Г.
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АППЛИКАТУРНЫХ ПРИНЦИПОВ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Л.БЕТХОВЕНА В РЕДАКЦИЯХ Г.БЮЛОВА, З.ЛЕБЕРТА, А.Б.ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА, А.ШНАБЕЛЯ 276
Հարությունյան Ն.Վ.
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԴԱՍԱՐԱՆՈՒՄ 289
Հարությունյան Ն.Վ.
ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԴԱՍԸՆԹԱՑԻՆ ՎԵՐԱԲԵՐՈՂ ՈՒՍՈՒՑՄԱՆ ՈՐՈՇ ՀԱՐՑԵՐ 300
Давтян С.А.
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ И НЕКОТОРЫЕ МЕТОДЫ ЕЕ РАЗВИТИЯ 313

Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոն
Кафедра армянской музыкальной фольклористики
Բրուտյան Կ.Հ.
ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆՈՒՄ 326
Բրուտյան Կ.Հ.
ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ԴԵՐԸ ԵՐԱԺԻՇՏ-ՈՒՍԱՆՈՂԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ 331

Խ.Աբովյանի անվ. Պետական մանկավարժական համալսարանի նվագարանների ամբիոն
Инструментальная кафедра Армянского педагогического университета им.Х.АБОВЯНА
Едигарян В.А.
ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ПОНЯТИЯ “НЮАНС” 338

Իսպիրյան Հ.Մ.
ԻՆԵՐՑԻԱՅԻ ԳՈՐԾՈՆԸ ՌԱՑԻՈՆԱԼ ՆՎԱԳԱՅԻՆ ՇԱՐԺՈՒՄՆԵՐ ՁԵՎԱՎՈՐԵԼՈՒ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑՈՒՄ 347
Կարոյան Մ.Ռ.
ԱՆՇԱՆՈԹ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԸ ԹԵՐԹԻՑ ԿԱՐԴԱԼՈՒ ՈՒՆԱԿՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ՓՈՒԼԱՅԻՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԵԹՈԴԻԿԱ 357
Թադևոսյան Շ.Ս.
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ 373

ԱՄՓՈՓՈՒՄ SUMMARY РЕЗЮМЕ 381

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎ. ԵՊԿ ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՊՐԱԿ 7/2010

СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЕГК ИМ.КОМИТАСА

ВЫПУСК 7/2010

COLLECTED EDUCATIONAL-METHODICAL ARTICLES PEDAGOGUE YEREVAN KOMITAS STATE CONSERVATORY

VOL. 7/2010

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

Տպագրվել է «ՍՈՒՐԲ-ՍԵՐ» ՍՊԸ-ում:
Отпечатано в ООО “СУРБ-СЕР”.

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

Հեռ. Тел. 523 993(+118), 581 164
E-mail: yksc@conservatory.am
http://www.conservatory.am
Fax: (+374 10) 563 540