



ISSN 1829-4057

2011-
2012

ԲԱՆԲԵՐ
ВЕСТНИК
BULLETIN



ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
գիտամեթոդական հոդվածներ 8-9.2

ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА
научно-методические статьи 8-9.2

OF YEREVAN STATE CONSERVATORY
AFTER KOMITAS
science teaching articles 8-9.2

2011-
2012

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ
ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ КОМИТАСА
YEREVAN STATE CONSERVATORY AFTER KOMITAS

ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ

ԳԻՏԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

8-9.2/2011-2012

ВЕСТНИК ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

8-9.2/2011-2012

BULLETIN OF YEREVAN STATE
CONSERVATORY AFTER KOMITAS

SCIENCE TEACHING ARTICLES

8-9.2/2011-2012

**Պարբերականը հաստատված է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդում**

**Լույս է տեսնում տարեկան երկու անգամ
Հիմնադրվել է 2004 թվականին**

Խմբագրական խորհուրդ. Մախագահ՝ Շ. Յ. Շահինյան (պրոֆեսոր, ԵՊԿ ղեկավար, գիտական խորհրդի), Ս. Գ. Սարաջյան (պրոֆեսոր, ԵՊԿ հրատարակչական խորհրդի նախագահ), Մ. Ռ. Նավոյան (ՀՀ վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր), Ռ. Բ. Ամիրխանյան (ՀՀ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր), Ի. Լ. Ջուլտովա (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր), Լ. Վ. Երնջալյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր), Յ. Յ. Սմբատյան (ՀՀ վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր), Է. Ջ. Թադևոսյան (ՀՀ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր), Դ. Գ. Ղազարյան (ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր), Ն. Ֆ. Ավետիսյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր), Ա. Վ. Բաբախանյան (պրոֆեսոր), Ա. Ս. Բերբերյան (պրոֆեսոր), Ի. Մ. Յավրյան (պրոֆեսոր), Ս. Վ. Կոլոսարյան (պրոֆեսոր), Ս. Ս. Գյուլբուդաղյան (պրոֆեսոր):

Գրախոսներ. Պրոֆեսորներ՝ Մ. Ա. Կոկժակ, Ա. Ս. Կոսեմյան (ՀՀ արվեստի վաստակավոր արտիստ), Ա. Ա. Սարյան (արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ), Ն. Ֆ. Ավետիսյան (արվեստագիտության թեկնածու), Գ. Յ. Սմբատյան, Շ. Յ. Ափրյան (արվեստագիտության թեկնածու, Մովսես Խորենացու շքանշանակիր), Ի. Մ. Յավրյան, Ա. Ս. Բերբերյան, Վ. Ջիվա, Լ. Ա. Մկրտչյան, Յ. Գ. Պետրոսյան, Ե. Դ. Երզնկյան (ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ), Ռ. Ա. Ղավթյան (ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ), Գ. Գ. Հովունց (ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ):

Դոցենտներ՝ Շ. Յ. Մովսիսյան (արվեստագիտության թեկնածու), Լ. Ա. Մաթևոսյան (արվեստագիտության թեկնածու), Ա. Ա. Ղավթյան, Կ. Գ. Խուրշուդյան, Ս. Վ. Աճեմյան, Յ. Գ. Պետրոսյան, Ա. Յ. Արզումանյան, Գ. Ս. Հովհաննիսյան, Ն. Ջ. Ավետիսյան (արվեստագիտության թեկնածու):

Դասախոսներ՝ Օ. Յու. Նուրիջանյան (արվեստագիտության թեկնածու), Ա. Ա. Շեյրադյան, Ա. Մ. Պետրոսյան:

/Տե՛ս նաև համապատասխան հոդվածների Տեղեկատվությունը:

Հիմնադիրներ՝ պրոֆեսոր, հրատարակչական խորհրդի նախագահ Ս. Գ. Սարաջյան,
«ԵՊԿ հրատարակչության» տնօրեն-հրատարակիչ, երաժշտագետ Գ. Վ. Շազոյան
Կազմող և պատասխանատու խմբագիր՝ Գ. Կ. Շազոյան

ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ, գիտամեթոդական հոդվածներ, 8-9.2/2011-2012.- Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն., 2013.- 276 էջ:

Սույն պարբերականը հանդիսանում է կոնսերվատորիայի դասախոսների նախկինում պրակներով հրատարակվող և հաջորդական համարը շարունակություն ներկայացնող՝ Բանբեր Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի առկա հրատարակությունը ամփոփում է դասախոսների գիտամեթոդական հոդվածները, այն նախատեսված է երաժշտական բուհերի դասախոսների և ուսանողների համար և նպատակ ունի ծանոթացնելու ուսումնական գործընթացի նաև առանձնահատուկ կատարողական արվեստի գիտական մեթոդներին և երաժշտագիտական մտքին հետ:

ISSN 1829-4057

© «ԵՊԿ հրատարակչություն» 2013,
© «Издательство ЕГК» 2013,
© "YSC Publishing House" 2013

ԿԱԶՄՈՂԻ ԿՈՂՄԻՑ

ԵՊԿ դասավանդման վերլուծական միտքը այս տարիների ընթացքում է իր գրավոր արտահայտությունն գտել որպես շարունակական հրապարակվող պարբերական ժողովածուում: Այն 8-րդ գրքից սկսած վերանվանվեց Բանբեր Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի՝ որպես պարբերական՝ դասախոսների ուսումնամեթոդական և գիտամեթոդական հոդվածների համար: Պարբերաբար լույս է տեսնում տարին երկու անգամ: Կազմակերպական խնդիրների և փոփոխությունների պատճառով համապատասխան բոհի պահանջների՝ սույն պարբերականը հրատարակվում է որպես 8-9/2011-2012 թվականների միացյալ, տարին երկու անգամ հրատարակություն: 2004-ից մինչև այժմ այն մեծապես նպաստում է դասախոսների փորձի փոխանակմանը՝ 175 ուսումնամեթոդական աշխատանքներով, երաժշտական բուհերի համար նախատեսված, այսինքն՝ ներառված են ոչ միայն կոնսերվատորիայի, որոնք բնականաբար հիմնական մասն են կազմում, այլ նաև և. Արվյանի անվ. Հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի երաժիշտ դասախոսների մի քանի հոդվածներ:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան վերջին տասնամյակում հրատարակել էր «Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու» երկու հատորյակով՝ 2000 և 2003 թթ., այնուհետև ընդհատվել է հրապարակումը: Նախագծի հեղինակն էր, արվեստագիտության թեկնածու պրոֆեսոր Նելլի Ֆեոդորի Ավետիսյանը և խմբագիրն էր վաղամեռիկ երաժշտագետ, պրոֆեսոր, տեսաբան, արվեստագիտության թեկնածու, երաժիշտների գերդաստանից սերված մասնագետ Արմեն Ալեքսանդրի Անանյանը: Ժողովածուն կազմված էր բուհի դասախոսների և պրոֆեսորների ուսումնասիրություններից երաժշտության պատմության, տեսության կատարողական արվեստի բնագավառներում: Հոդվածները ծավալուն էին ուստի անվանված էր Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, այսինքն ծավալուն հոդվածների ավանդույթը կա:

Պահպանելով այն ձեռքբերումը և ըստ անհրաժեշտության առկայության՝ ծավալուն գիտամեթոդական հոդվածներով այժմ կազմում ենք գործող պարբերականը նաև բոհի պահանջը ծավալուն տպագրությունների, շարունակում ենք որպես Բանբեր Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի. գիտամեթոդական հոդվածներ 8-9.2/2011-2012 թվականների որպես հեթոական համար, իբրև մեկ ամբողջություն իր անխափան պարբերականությամբ (ստեղծման 2004 թվականի 1-ին համարի մեկնարկից և յուրաքանչյուր տարի առ այսօր տպագրությամբ, ապահովելով ՀՀ ԲՈՒՀ-ի պահանջները, ԵՊԿ Գիտական խորհրդի որոշմամբ և ՀՀ Ազգային գրապալատում գրանցումներին համապատասխան):

Գ. Կ. ՀԱԳՈՅԱՆ

*Հիմնադիր-հրատարակիչ,
կազմող և պատասխանատու խմբագիր, երաժշտագետ*

ՀՏԳ 785.1:378:372.8

ԼԱՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ 2-ՐԴ ԱՄԲՈՆ
КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ N2
CHAIR OF STRING INSTRUMENTS N 2

ԳՈՀԱՐ ԳՐԻԳՈՐԻ ԳԱՆԻԵԼՅԱՆ

*Չուբակահար,
Կոմիտասի անվ. Երևանի պետական
կոնսերվատորիայի դասախոս*

**ՅՈ. Ս. ԲԱՆԻ ԶԱԿՈՆԱՅԻ ԿԱՏԱՐՄԱՆԸ ԱՌՆԶՎՈՂ
ՆԱԽԱՊԱՏՐԱՍՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ**

Խորհրդային տարիներին Մոսկվայի Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայում գործածվում էր մի գրքույկ, որը կոչվում էր «Ուսանողի աշխարհայացքի ձևավորումը մասնագիտության դասարանում»: Ուսանողների բազմակողմանի զարգացմանը, անշուշտ, մեծ ուշադրություն էին դարձնում նաև Լենինգրադի այժմ՝ Սանկտ-Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում:

Ահա թե ինչ է գրում նույն կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, ջութակահար Բորիս Գուտնիկովի կենսագիր Օ. Շուլպյակովը. «Գուտնիկովը միշտ մտահոգված էր, որպեսզի իր սաները կանգ չառնեն իրենց զարգացման ընթացքում, այլ մշտապես հարստացնեն իրենց հոգևոր աշխարհը... Նա իրավացիորեն համարում էր, որ գեղագիտական և բարոյական դաստիարակությունը... ըստ էության անբաժան են» (1. էջ. 18):

Հիրավի, կան բացառիկ ստեղծագործություններ, որոնց յուրացումը, մեկնաբանությունը պահանջում են ոչ միայն մասնագիտական, դավանաբանական և այլ գիտելիքներ: Այդպիսին են Յոհան Սեբաստիան Բախի կանտատները, Պասիոնները, օրատորիաները, այդպիսին է նաև ջութակի *d-moll* Պարտիտը պսակող Չակոնան:

Ի դեպ, անվանի ալտահար Ֆյոդոր Դրուժինինը ջութակահարներին և ալտահարներին բաժանում էր երկու խմբի՝ մինչև Չակոնան նվագելը և Չակոնայից հետո:

Սույն հոդվածը առավելապես հասցեագրված է առաջին խմբին, սակայն չի բացառվում, որ այն կհետաքրքրի նաև Չակոնան հաղթահարած երաժիշտներին:

Զարմանալի զարգացում է ապրել չակոնա երաժշտածը:

Ըստ երաժշտական հանրագիտարանի, չակոնա պարը կենցաղավարել է մեքսիկացիների, հնդկացիների և մոլլատների միջավայրում: Հետագայում, չակոնան ենթարկվեց տարաբնույթ մետամորֆոզների: Այն կրեց ազգակից պասսակալայի ազդեցությունը: Այս երկու երաժշտածների փոխներթափանցումը նմանվեց «հաղորդակից անոթների»: Երկուսն էլ XIV դարում մեկնարկեցին Իսպանիայում և տարածվեցին ամբողջ Եվրոպայում: Եթե Միգել դե Սավեդրա Սերվանտեսի և Լոպե դե Վեգայի նկարագրած չակոնան «վայրենաբարո պարերգ էր՝ կաստանյետների ամեհի ռիթմով» (2. էջ. 189), ապա Իտալիայում պասսակալայի ազդեցությամբ այն ձեռք բերեց սահուն, հանդիսավոր բնույթ, ինչպես Տոմազո Վիտալիի հայտնի Չակոնան՝ գրված ջութակի և բասի համար:

Իրենց բյուրեղացած, դասական տեսքով և՛ չակոնան, և՛ պասսակալան շարադրվում են *basso ostinato* կոչված վարիացիոն ձևով: Ըստ հանրագիտարանի (իտ. *passacalia*, իսպ. *pasacalle* (*pasar*՝ անցնել, *calle*՝ փողոց), Իտալիայում պասսակալա երաժշտածնի ազդեցությամբ չակոնան հարստանում է վարիացիոն ձևի զարգացմամբ (2. էջ 189):

Հայտնի է, որ *ostinato*՝ բառացի նշանակում է համառ, աներեր: Նկատի ունի որևէ թեմայի մեղեդային, ռիթմիկ կամ հարմոնիկ դարձվածքի բազմակի կրկնություն, հերթագայություն: Իսկ *basso ostinato* վարիացիաներում յուրաքանչյուր հերթական վարիացիայում բասն է մնում նույնը (կամ նույն ուրվագծի սահմաններում կոտորակվում), մինչդեռ վերին ձայները նորամոր կոնտրապունկտներ, մեղեդիական գծեր են միահյուսում բասին: Ըստ երաժշտագետներ Տամարա Լիվանովայի, Վիկտոր Ցուկերմանի, *basso ostinato* վարիացիոն ձևի էներգիայի, դինամիկայի աղբյուրը տարբեր լիցքերի, երկու ոլորտների միաժամանակյա բախումն է, այսինքն մի կողմից համառ, անհողդողդ բասի կայունությունն է, մյուս կողմից՝ վերևի ձայների շարունակական կերպափոխությունները, որոնք գլորվող ձնագնդիկի պես մեծանում և վիթխարի էներգիայի

կուտակման ու արձակման վիճակներ են ստեղծում: Այսպիսով, թեմայի ներուժը, պոտենցիալ էներգիան զսպանակի մման արձակվում է և վարիացիայից վարիացիա վերածվում կինետիկ էներգիայի՝ առաջ մղելով երաժշտության հոսքը: Ըստ էության, այստեղ տեղի է ունենում տարածության մեջ երաժշտության ծավալման հիմնական վեկտորների բախում՝ հորիզոնականի (պոլիֆոնիա) և ուղղահայացի (հոմոֆոնիա) երկխոսություն:

Ինչպես ուրանի տրոհված միջուկի կապերի արձակման հետևանքով տեղի է ունենում շղթայական ռեակցիա, այնպես էլ վարիացիաներում որևէ ակկորդի, հարմոնիկ դարձվածքի «տրոհումից» գոյացած մեկուղիկ ֆիգուրացիան, հնչյունների խորալային դրվագների և արագավազ, բաբախող վարիացիաների հակադրումից նույնպես կարող են տեղի ունենալ էներգիայի ժայթքումներ: Այսպես է չակոնաներում և պասսակալաներում: Որոշ չակոնաների և պասսակալաների տարբերությունը հաճախ պայմանական է: Այս երկու ձևերն էլ հիմնված են եռատրոփ զարկերակով պարերգի վրա: Այնուամենայնիվ, որպես չակոնայի տարբերանշան, սովորաբար մշում են տակտի երկրորդ բախումից սկսվելը: Բացի այդ, չակոնայի վարիացիաները հաճախ հիմնվում են ոչ այնքան բասի թեմայի, որքան հարմոնիաների (ակկորդների) հաջորդականության վրա:

«Չակոնայում ավելի հաճախ, քան պասսակալայում թեման անց է կացվում, հնչում վերևի ձայներում» (3. էջ 198):

Որոշ չակոնաներում և պասսակալաներում վարիացիաները համախմբվում են եռամաս ռեպրիզային ձևի սկզբունքով: Օրինակ, Յո. Ս. Բախի ջութակի *d-moll* Չակոնայում *D-dur* վարիացիաների խումբը, հակադրվելով նախորդող և հաջորդող մինորային վարիացիաների խմբերին, կառույցը վերածում է եռամաս ձևի: Նույնը և Յոհաննես Բրամսի *e-moll* Սիմֆոնիայի պասսակալայում՝ իր *E-dur* ճաճանչափայլ միջնամասով: Ըստ Վ. Ա. Ցուկերմանի, լադային հիմքի և մասերի պրոգրեսիվ խտացման տեսանկյունից, Չակոնայի վարիացիաները կարելի է խմբավորել երկմաս ձևին հարող կարգով, ահավասիկ. *minore 1-132* տակտ (33 վարիացիա), *Maggiore-76* տակտ (19 վարիացիա), *minore 2-48* տակտ (12 վարիացիա):

Շարունակելով զուգահեռները, մշենք, որ չակոնաները սովորաբար հասցեագրվում են ոչ մեծ անսամբլների, ջութակի, ինչպես

մաս ստեղծային գործիքներին: Լինում են մաս բացառություններ. իբրև բացառիկ օրինակ, հանրագիտարանը մշում է Բախի խմբերգային չակոնան՝ 150-րդ Կանտատից: Ավելացնենք մաս եղգար Հովհաննիսյանի 3-րդ Սիմֆոնիայի որոտընդոստ հարվածայիններով հագեցած, պայթուցիկ Չակոնան:

Հիշյալ ձևերի հետ ամենաազատ կերպով վարվել են ֆրանսիացի կոմպոզիտորները, ովքեր խիստ տարբերություն չեն դրել դրանց միջև: Որպես բնորոշ օրինակներ, հանրագիտարանը մշում է Ֆրանսուա Կուպերենի «Չակոնա կամ Պասսակալյա» և իր եղբայր՝ Լուի Կուպերենի «Պասսակալյա կամ Չակոնա» ստեղծագործությունները:

Անգլիայում չակոնայի ձևը զարգացրել է հատկապես Հենրի Փրեսլը, հաղորդելով դրան մերթ նրբագեղ, մերթ մեղամաղձոտ, սակայն միշտ անկեղծ ու մտերմիկ բնույթ: Հիշենք 2 ջութակի և բասի Տրիո-սոնատը, որի ենթավերնագիրն է հենց *Chacony*: Այս նույն ձևում է շարադրված մաս «Փերիների թագուհին» օպերայի եզրափակիչ մասը:

Չակոնան ֆրանսիական օպերաներում այլ տեսք է ստանում: Ժան-Բատիստ Լյուլին քաղել է չակոնայի պարային տարրը և իր օպերաներում այն վերածել բալետային պարի: Ի տարբերություն ֆրանսիացիների այսօրինակ սենտիմենտալությամբ, գերմանացի կոմպոզիտորներն այս ձևերը հագեցրեցին հոգեբանությամբ, դրամատիկ բախումներով, էներգիայի մեծ լիցքով:

Հիշենք Դիտրիխ Բուքստեհուդեի, Հենդելի, Գլուկի և այլոց համանուն ստեղծագործությունները:

XIX դարում գերիշխում էր սոնատային ձևը, որը մեծակերտ սիմֆոնիաների, սոնատների, այսպես ասած «ներքին այրման շարժիչն էր»: Այնուամենայնիվ, *basso ostinato* «չափված-ձևված» վարիացիաների կաղապարը հաղթահարելով, մեծ կոմպոզիտորները կարողացան մարմնավորել, արտահայտել պայքարի, հերոսականության համամարդկային վեհ գաղափարներ: Այսպիսին են Լ. Վ. Բեթհովենի «32 վարիացիաները» (*c-moll*), Յո. Բրամսի հիշյալ 4-րդ Սիմֆոնիայի ֆինալի պասսակալյան և այլն:

XX դարում չակոնայի և պասսակալյայի միջև տարբերությունները հետզհետե վերանում են:

Հատկանշական է, որ Անտոն Վերեժնի առաջին իսկ *օր.*-ը՝ նվագախմբի համար գրված Պասսակայան է: Այս ձևը կիրառել են նաև Մաքս Ռեգերը, Բելա Բարտոկը, ընդ որում երկուսն էլ իրենց չակոնաները հասցեագրել են մենանվագ ջութակին, կարծես արձագանքելով Յո. Ս. Բախին:

Մեր օրերում պասսակայա և չակոնա կիրառել են Դմիտրի Շոստակովիչը, Սոֆյա Գուբայդուլինան և այլոք: Եվ այս ամենի վրա, ծիածանի պես վեր է խոյանում Յո. Ս. Բախի տիեզերահունչ Չակոնան:

Թեպետ այն գրված է մենանվագ ջութակի համար, սակայն թվում է, թե հնչում է որպես երգեհոն կամ մի ամբողջ նվագախումբ՝ իր ներկապնակով հանդերձ: Պատահական չէ, որ Յո. Ս. Բախի Չակոնան բնորոշվում է որպես «անմահ» և համարվում է նշանավոր ջութակահարների նվագացանկի թագն ու պսակը:

Կլարա Շումանին հղած նամակում Յո. Բրամսը գրել է. *«Ինձ համար Չոկոնան ամենահիրաշալի, առեղծվածային ստեղծագործություններից է: Մեկ տողի վրա, մի փոքրիկ գործիքի համար այդ մարդը տեղավորել է խորագույն մտքերի, ուժեղագույն զգացմունքների մի ամբողջ աշխարհ... Այդ գործը ստիպում է ինձ տարբեր եղանակներով ընթերցել այն... Կիրառելով մի եղանակ, ես, ըստ իս, ստանում եմ, թեպետ անհամեմատ քիչ, սակայն նման և իսկական բավականություն, երբ այն նվագում եմ (դաշնամուր) ձախ ձեռքով... Նույն բարդությունը, նմանատիպ տեխնիկան, արպեջջոնները՝ այս բոլորը միասին, հնարավորություն են տալիս, որպեսզի ես ինձ զգամ իբրև ջութակահար»* (4. էջ 214-215):

Այսպես, պարտիտից դուրս Չակոնան ձեռք է բերել ինքնուրույն կյանք: Ավելին, այն կյանքի է կոչել բազում փոխադրումներ: Հիշենք Ֆերուչչո Բուզոնի դաշնամուրային փոխադրումը, Բրամսի դաշնամուրային տարբերակը՝ ձախ ձեռքի համար, Անդրես Սեգովիայինը՝ կիթառի համար, Նաթան Ռախլինի, Սերգեյ Գորչակովի նվագախմբային փոխադրումները և այլն:

Ըստ Բ. Լ. Գուտնիկովի. *«Ջութակահարների մեծամասնությունը մանկուց իրենց մատնում են տաժամակիր աշխատանքի՝ կատարողական վարպետությանը տիրապետելու՝ հանուն միակ, բայց և վսեմ նպատակի, այն է՝ երբևէ նվագել Բախի Չակոնան»* (1. էջ 32):

Անշուշտ, այդ նպատակին հասնելու համար ջութակահարից պահանջվում են նաև տեսական գիտելիքներ. հարկ է վերլուծել, ըմբռնել ստեղծագործության ձևը, կերպարային բովանդակությունը, հարմոնիան, պոլիֆոնիան, ռիթմիկ առանձնահատկությունները և այլ բաղադրիչներ: Բազում երաժշտագետներ են անդրադարձել չակոնա երաժշտաձևի վերլուծությանը, մասնավորապես Բախի Չակոնայի: Սակայն, մինչև օրս Յո. Ս. Բախի Չակոնայի թեմայի վերաբերյալ երաժշտագետների միջև չկա միաբանություն: Այսպես, ըստ Ալբերտ Շվեյցերի և այլ երաժշտագետների, Չակոնայի թեման գտնվում է վերևի ծայրում, մինչդեռ պրոֆեսոր Յուրի Տյուլինի խըմբագրությամբ տպագրված «Երաժշտական ձև» դասագրքում նշված է, որ թեման շարադրված է ներքևի ծայրում. *«Թեմայի սկզբնական շարադրանքը, սովորաբար լինում է միաձայն: Սակայն հնարավոր է և հարմոնիկ կերտվածք, որում թեման բաս ձայնի դեր է տալիս»* (5. էջ. 175):

Հույժ արժեքավոր է Վիկտոր Ցուկերմանի աշխատությունը, որի ուսումնասիրությունը շատ օգտակար կլինի և՛ կատարողների, և՛ երաժշտագետների, և՛ ապագա կոմպոզիտորների համար:

Վ. Ա. Ցուկերմանը գրում է. *«Չակոնայում կարելի է թվել 32 վարիացիա (թեման ներառյալ): Այդ թիվը, սակայն, պայմանական է, քանզի այստեղ 8 տակտանոց շատ դրվագներ վարիացիաների երկու շատ թե քիչ ինքնուրույն միավորներ են: Իսկ երբեմն էլ պայմանական են հենց վարիացիաների սահմանները: Ամերկբա է վարիացիաների մասնատումը քառատակտերի, որոնց մենք պիտի դիտենք որպես վարիացիաներ»* (6. էջ. 220):

Նոր դարաշրջանը, նոր բովանդակությունը անհրաժեշտաբար պահանջում են նախկին ձևերի նորացում: Բախի սրտի ալեբախումներն ընդգրկելու համար նեղ էին չակոնայի ավանդական, ստատիկ ձևի շրջանակները: Ուստի, կոմպոզիտորը ընդլայնեց ու նորոգեց հին ձևը: Այս առումով հետաքրքիր է համեմատել Յո. Ս. Բախի Չակոնան իր նախատիպի՝ Հայնրիխ Բիբերի «15 միստերիա Մարիամի կյանքից» սոնատների շարքն ամփոփող Պասսակալյայի հետ:

Մեմանվագ ջութակի համար գրված այս Պասսակալյայի բնագրի նոտաների վրա հեղինակը զետեղել է մի փորագրված նկար, որտեղ պահապան հրեշտակը բռնել է երեխայի ձեռքը և մյուս ձեռքով

ցույց է տալիս երկինքը: Շարքի նախորդ սոնատներում ալեկոծվող, ցնցող ապրումներից հետո Պասսակալյան ներշնչում է աղոթքի ինքնամոռաց մի հոգեվիճակ. այն դեպի խաղաղ հանգրվան տանող մի ճանապարհ է: Այս տպավորությանը նպաստում են մի կողմից բասի թեմայի խոնարհվող համաչափ, խաղաղ քայլերը, մյուս կողմից՝ դեպի երկինք վերընծյուղվող վերին ձայները, որոնց «բողբոջները» վարիացիայից վարիացիա բացվում են, բազմացնելով «ծաղկա-պսակները»: Եվ 65 անգամ կրկնվելով այս թեման՝ իր վարիացիաներով հանդերձ, խաղաղություն է սփռում և՛ կատարողի, և՛ լսողների սրտերում:

Յո. Ս. Բախի Չակոնայի դրամատիզմը, հրահեղուկը չէր տեղավորվի Բիբերի ժամանակաշրջանում կենցաղավարող ձևերում, ուստի, ինչպես գրում է Վ. Ա. Ցուկերմանը, Յո. Ս. Բախը չէր կարող բավարարվել 64 անգամ վերարտադրելով նույն անփոփոխ հարմոնիկ հաջորդականությունը: Վարպետը անփոփոխ թողեց միայն վարիացիաների սկզբի տոնիկան և վերջին ավտենտիկ դարձվածքը: Այլ կերպ հարմոնիկ հաջորդականության միապաղաղությունը կկաշկանդեր *«Չակոնայի մոնումենտալ մտահղացմանը»* (6. էջ 222):

Ճշգրտելով երաժշտագետ Լեյխտենտորփի այն միտքը, թե Չակոնայի վարիացիաներում հարմոնիկ ֆունկցիաները մնում են անփոփոխ, Վ. Ա. Ցուկերմանը նշում է, որ վարիացիաների ներսում նկատում է հարմոնիաների բազմազանություն:

Ըստ Վ. Ա. Ցուկերմանի, թեպետ Յո. Ս. Բախը բավական ազատ է վարվել Չակոնայի բասի գծի հետ, այդուհանդերձ «բասերի շղթան» վճռորոշ դեր է խաղում Չակոնայի վարիացիաների ամբողջականությունը և կուռ միասնությունը ապահովելու գործում:

Հարմոնիայի հարցը շոշափելիս, ծառանում են նաև կատարողական խնդիրներ, քանզի ջութակը առավելապես մեկուղիկ, միաձայն գործիք է:

Այս հանգամանքը հատկապես մտահոգում էր երգեհոնահար Ալբերտ Շվայցերին: Նկատի ունենալով ժամանակակից ջութակի լարակալի կորությունը և աղեղի ձգությունը, որը սահմանափակում է ակկորդային նվագի հնարավորությունները, երաժշտագետը գրել է. *«Բախի սոնատներում շատ պահեր, նույնիսկ լավագույն ջութակահարների կատարմամբ կոշտ են հնչում... Հատկապես արպեջջոյի*

վերածված ակկորդները: Արպեջջոյացված պոլիֆոնիկ ոճը եղել է և կլինի անհեթեթություն» (7. էջ 287):

Ջութակով բազմաձայն երաժշտություն նվագելու և առհասարակ, ջութակահարի բազմաձայն և հարմոնիկ լսողության զարգացման խնդիրներին անդրադարձել են նաև այլ մեծեր: Օրինակ, Յոզեֆ Յոախիմը գրել է. «Աշակերտը պետք է զգա մենակատարի նվագաբաժնի դերը ստեղծագործության լադատոնալ, հարմոնիկ պլանի բացահայտման գործում և պետք է կարողանա անհրաժեշտ տեղերում ընդգծել հարմոնիայի, մոդուլյացիայի փոփոխությունը» (8. էջ 102):

Այս խնդիրներին բացառիկ ուշադրություն էր դարձնում նաև Բ. Լ. Գուտմիկովը: Այն աշակերտներին, «ովքեր սահմանափակվում են մելոդիկ մտածողությամբ, ովքեր միաձայնությունից այն կողմ աշխարհի չեն տեսնում», ինչպես չեն տեսնում սառցալեռան ստորջրյա մասը, Բ. Լ. Գուտմիկովը անվանում է «միատողայիններ» («одноточечники»): (1. էջ 43): Եվ, ըստ Բ. Լ. Գուտմիկովի, դրանց կազմում է լարայինների հիմնական մասը:

Ռիխարդ Շտրաուսի «Կապրիչչո» օպերայում, որտեղ բանաստեղծը և կոմպոզիտորը պնդում են յուրաքանչյուրն իր արվեստի առավելությունը, կոմպոզիտորը բացականչում է. «Ակկորդ և քո առջև վերհառնում է մի ամբողջ աշխարհ» (9. էջ 163):

Ահա այսպիսին է Յո. Ս. Բախի Չակոնայի յուրաքանչյուր ակկորդը: Ուստի կատարողը պետք է զգա, լսի, «տեսնի» Չակոնայի ամբողջ հարմոնիկ հենքը, որից բխում ու վերընծյուղվում է պոլիֆոնիայի սաղարթախիտ «ծառը»:

Եվ Լ. վան Բեթհովենի Սոնատի առիթով տրված՝ Բ. Լ. Գուտմիկովի խորհուրդը կարելի է վերաբերել նաև Չակոնային. «Հիշիր, թե ինչ կյանք կա այդ հնչյուններից անդին: Կարողացիր կռահել դրանց թաքնված իմաստը» (1. էջ 46): Հիշենք նաև Յո. Յոախիմի խորհուրդը. «Ով ձգտում է կատարել Յո. Ս. Բախի Չակոնան, իր տեսակի մեջ այդ անգերազանցելի ստեղծագործությունը, համաձայն այդ ստեղծագործության ոճին, նա պիտի չմոռանա, որ Չակոնան պար է, բայց հագեցած հանդիսավորությամբ: Քանի որ միայն ռիթմն է հանդիսանում այդ պարի առանձնահատկությունը, ապա թեմայի զարգացումից բխած վարիացիաները ոչ միայն չպիտի ժխտեն իրենց

ծագումը, այլ ավելի շուտ, բազմիցս վերադառնալով, հստակորեն պետք է նշեն իրենց պարային ծագումը» (8. էջ 110):

Սակայն Յո. Յոախիմի ասածը բառացի ընդունելը կարող է հանգեցնել Չակոնայի մակերեսային մեկնաբանմանը և արագախոսություն հիշեցնող կատարումներին, ինչը երբեմն տեղի է ունենում մեր «կոսմիկական արագությունների» դարաշրջանում:

Օրինակ, սարաբանդան էլ ի սկզբանե պար էր, սակայն ո՞ւմ մտքով կանցնի Լ. վան Բեթհովենի «Էգմոնտ» նախերգանքը սկսել պարային ռիթմով, չէ՞ որ այն արտահայտում է ճնշված մի ժողովրդի ողբը, հերոսի նահատակությունը՝ հանուն իր ժողովրդի ազատության... Կամ ի՞նչ և ինչպիսի՞ պարի մասին կարելի է խոսել, եթե ընդունենք Ի. Ա. Յամպոլսկու այն միտքը, թե Չակոնան «...կոմպոզիտորի դժվարին, ողբերգական, բայց և անվեհեր կյանքի խորհրդրանիշն է» (6. էջ 215):

Յո. Յոախիմը պետք է, որ նկատի ունենար հոգեբանականացված պարը: Հոգեբանականացված է, օրինակ Ֆ. Շոպենի *cis-moll* դրամատիկ Վալսը (7-րդ), կամ *a-moll* սրտառուչ Վալսը (3-րդ), որտեղ պահպանված է պարի նախաստեղծ զարկերակը, ուրվագիծը, սակայն այն ներշնչված է նոր, խոհական բովանդակությամբ:

Հնի և նորի, հեղինակի և կատարողի հոգևոր, գեղագիտական ներդաշնակությունն է ապահովում տվյալ ստեղծագործության կենսունակությունը, բացահայտում հեղինակի մտահղացումը, արդարացնում կատարողի մեկնաբանությունը: Սրա լավագույն օրինակներից է հենց Յո. Ս. Բախի Չակոնայի Բորիս Գուտնիկովի կատարումը, որի մասին քննադատը գրել է. «Բացարձակ վերացական գործիքային ձևը, թվում է, լցվեց իրադարձային բովանդակությամբ, երաժշտությունը դարձավ գրեթե ծրագրային: Եվ այդ իրադարձությունները կատարվում էին, անկասկած, մեր ժամանակներում, այսօրվա մարդու հետ: Որքան էլ դժվար լինի դա պատկերացնել, բայց Չակոնան կարծես հնչում էր Դ. Դ. Շոստակովիչի սիմֆոնիայի արդիականությամբ» (1. էջ 15):

Բ. Լ. Գուտնիկովը ոչ միայն մեծ կատարող էր, մեկնաբան, այլև մեծ մանկավարժ: Նա կրթում և դաստիարակում էր նախ անձնական օրինակով, այնուհետև իր էրուդիցիայով, մանկավարժական հրմտությամբ, ներշնչանքով:

Իր սաներից վարպետը պահանջում էր մեծագույն նվիրում, լըր-
ջություն, սթափ և գիտակցական մոտեցում արվեստի նկատմամբ և,
մասնավորապես կատարվելիք ստեղծագործության նկատմամբ:
Ահա մի հատված Բ. Լ. Գուտմիկովի հայտնի հարցազրույցից, որ-
տեղ արտացոլվում են նրա մանկավարժական մեթոդի որոշ առան-
ձընահատկություններ:

Անդրադառնալով Բախի *a-moll* Կոնցերտին, պրոֆեսորը նշում է.
«Երիտասարդ ջութակահարները հաճախ չեն կարողանում որոշել
մասերի տեմպերը, տվյալ դրվագի հնչողության ուժգնության, դան-
դաղեցման, արագացման նրբությունները: Ինչո՞վ կարող է մանկա-
վարժը օգնել իր սաներին:

Նախ և առաջ ստիպելով, որպեսզի իր սանը լրջորեն մտորի կա-
տարվելիք գործի երաժշտական ձևի կարևորագույն հատկություն-
ների շուրջ, կերպարային, իմտոնացիոն բովանդակության և ոճի
մասին» (1. էջ 43):

Բ. Լ. Գուտմիկովը ուսանողի բազմակողմանի և ներդաշնակ
զարգացման ջատագով է, նա կարևորում է գրականության, պոեզի-
այի, փիլիսոփայության, կերպարվեստի իմացությունը, ինչը բո-
վանդակալից և կենսունակ է դարձնում նվագը, ստեղծագործու-
թյան մեկնաբանությունը: Բազմակողմանի զարգացմանը և ընկա-
լումներին հատկապես մեծ նշանակություն էր տալիս Ա. Շվեյցերը:

Անդրադառնալով լսողության և տեսողության փոխհարաբերու-
թյուններին՝ երաժշտագետը գրում է. «Ով *Դիդյե-Պուժեի բնապատ-
կերներում* չի լսում մեղուներին, նա արվեստագետի աչքով չի նա-
յում: Ում սոճիների անտառ պատկերող ամենամիջակ կտավը չի
թվա գրավիչ մի պատկեր, քանզի նա պիտի որ լսի ծառերի գագաթ-
ները տատանող քամու անսահման սիմֆոնիաները, նա կեսմարդ է,
այսինքն արվեստագետ չէ» (7. էջ 328): Բ. Լ. Գուտմիկովն էլ վկայա-
կոչում է այն միտքը, թե տեսանելի աշխարհը Բախը ընկալում էր
լսողությամբ, «կարելի է ասել, որ Բախը «տեսնում» էր ականջով»
(1. էջ 48): Շարունակելով նկարագրել իր դասի ընթացքը, Բ. Լ. Գուտ-
միկովը նշում է. «Նա, ով այդ պահին կհայտնվի իմ դասարանում,
ականա ականատես կդառնա, թե ինչպիսի նախանձախնդրությամբ
և մանրամասնորեն են ես հարցուփորձ անում ջութակահարին «Լա-
մինոր» (Կոնցերտի.- Գ.Դ.) *Allegro*-ում գերիշխող տրամադրության

մասին, և թե ինչպե՞ս կարելի է առավելագույնս հաղորդել կոմպոզիտորի մտահղացումը: Եվ զրույցի ընթացքում պարզվում է, որ թեպետ այդ մասն ունի խստաբարո բնույթ (զգացվում է եկեղեցու ազդեցությունը Բախի արվեստում), սակայն, անկասկած հանդիսավոր է և այն հարկ է կատարել լայն և հնչեղ «դետաշե» շտրիխով, հստակ արտաբերելով յուրաքանչյուր 16-րդական հնչյուն» (1. էջ 44):

Անշուշտ, Բ. Լ. Գուտմիկովի այս մոտեցումը վերաբերում է նաև Չակոնային: Մենք չենք զարմանում, որ Յո. Ս. Բախի արվեստում եկեղեցու ազդեցության մասին Բ. Գուտմիկովը այդքան զգուշավոր է արտահայտվել՝ չմոռանալով, որ ջութակահարը ապրել է մարտնչող անհավատության տարիներին: Թեպետ հայտնի է, որ Յո. Ս. Բախի արվեստը ուղն ու ծուծով կրոնական է:

Ըստ Միխայիլ Դրուսկինի, Յո. Ս. Բախն իր երկերում օգտագործել է շուրջ 389 խորալ (երբեմն նույն խորալը հնչեցնելով տարբեր գործերում): Եիշտ է, գործիքային երկերում խորալների կրոնական տեքստը բացակայում է, սակայն, ինչպես նշում է երաժշտագետը. «Ենթադրվում է, որ ժամանակակիցների մոտ այդպիսի մեղեդիները առաջացնում էին իմաստային ասոցիացիաների որոշակի ուղղվածություն» (10. էջ 184): Օրինակ, մենամկազ ջութակի համար գրված 3-րդ Սոնատի Ֆուգան հիմնված է *“Wenite Creator Spiritus”* («Արի՛, Սուրբ Հոգի») խորալի վրա: Չակոնան ևս աստվածաշունչ ստեղծագործություն է, ինչպես Գրիգոր Նարեկացու աղոթքները՝ «Ի խորոց սրտի խօսք ընդ Աստուծոյ» (Սրտի խորքերից խոսք Աստծո հետ)...

Չակոնան նվագող ուսանողին կառաջարկելիք նաև ուսումնասիրել Յուկերմանի, Յոախիմի, Գուտմիկովի և այլոց աշխատությունները, գաղափարները:

Որպես դասարանական աշխատանք՝ օգտակար կլիներ մի քանի անգամ Չակոնան նվագել և՛ Ռ. Շումանի, և՛ Ֆ. Մենդելսոնի կցած դաշնամուրային նվագակցությամբ: Նաև լսել, կամ նվագել Ֆ. Բուզոնի, Յո. Բրամսի դաշնամուրային փոխադրումները: Չակոնայի հնչերանգային ներկայանակը ցոլացնելու, ազդիկ ելևէջները, թաքնված պոլիֆոնիան բացահայտելու, ռեգիստրային դիալոգը, փոխկանչերը, արտիկուլյացիան, ֆրազավորումը հստակ «գծագրելու», երգեհոնային և նվագախմբային հնչողության տպավորություն ստեղծելու համար օգտակար կլինեն նաև Սերգեյ Գորչակովի

նվազախմբային մշակման պարտիտուրան ուսումնասիրելը: Ցավոք, Նաթան Ռախլինի մշակած Չակոնայի պարտիտուրան չի պահպանվել (մնացել են միայն ծայրերը), սակայն բավական օգտակար կլինեին այն պատառիկները, որոնք մեջքերվում են Ռախլինին նվիրված հոդվածների, հուշերի ժողովածուում:

Այսպիսի աշխատանք կատարելով, ուսանողը կսովորի տեսնել, բացահայտել «միկրոկոսմոսում» արտացոլվող «մակրոկոսմոսը». նա կարող է ընկղմվել, «մկրտվել» Յո. Ս. Բախի հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի «ավազանում», տեսնել, թե ինչպիսի հնչյունային տիեզերք է թաքնված ջութակի չորս լարերից անդին:

Չակոնան նվագողը կարող է պատկերացնել, թե ինչ նկատի ուներ Գուստավ Մալերը, երբ իր իսկ 8-րդ Սիմֆոնիայի մասին ասում էր. «Կարծես ամբողջ տիեզերքն է երգում»: Ուսանողը կզգա Յո. Ս. Բախի մտահղացման վիթխարի դիմամիկան, դիապազոնը: Հարկ է ուշադրություն դարձնել Գորչակովի պարտիտուրայում ալեկոծվող հնչողության ուժգնությանը, որ ծավալվում է *pp* շշուկից (*sotto voce*), հասնում մինչև *fff* ուժգնության:

Հատկանշական է, որ և՛ Ն. Ռախլինը, և՛ Ս. Գորչակովը ձգտել են ստանալ երգեհոնային հնչողություն, այս մասին վկայում է նվագախմբի մեծ կազմը, որին երգեհոնային երանգ են հաղորդում անգլիական եղջերափողի, բաս կլառնետի, կոնտրաֆագոտի, տուբայի և այլ փողային գործիքների խորալային հնչողությունը:

Հրեշտակային դողանքներն են խորհրդանշում Ս. Գորչակովի տարբերակում ֆլեյտաները և պիկկոլոն, իսկ Ն. Գ. Ռախլինի մոտ՝ զանգակները, ֆլեյտաները և չելեստան, որ հենց նշանակում է *celeste*՝ «երկնային»: Կարծես, դարերի փոխկանչ է տեղի ունենում, երբ Ս. Գորչակովի մշակման 152-163 տակտերում ֆլեյտայի, կլառնետի և ֆագոտի նվագաբաժիններում հնչում են Չակոնային կցած՝ Շումանի նվագակցության նույն տակտերի մոտիվները (12. էջ 43-45):

Բախի մտահղացումն ըմբռնելուն նպաստում են նաև մշակումների հեղինակների կատարողական ցուցումները, շտրիխները, լիգաները, ազդիկ նշումները և այլն: Օրինակ, Չակոնայի թեմայում Ն. Գ. Ռախլինը առաջարկում է հետևյալ օրինակում նշված շնչառությունը, ընդ որում. «*կարծ մոտայից առաջ ոչ խորը շունչ, իսկ երկաթից առաջ՝ խորը*» (12. էջ 55):



Ուշագրավ է Ս. Գորչակովի պահանջը, որը ներկայացված է պարտիտուրայի 65-րդ էջի տողատակում՝ 247-րդ տակտում տամ-տամի հարվածի մասին նա գրում է. «*Հարվածի նպատակն է գործիքի ոչ ուժեղ վիբրացիայով լրացնել հաջորդ տակտի ընդհանուր պատուզան*» (11. էջ 65):

Ի դեպ, այս ութերորդական պատուզայի առիթով Վ. Ա. Ցուկերմանը նշում է, որ պատուզաների բացակայությունը Չակոնայում նպաստում է էներգիայի, լարվածության հսկայական կուտակմանը: Սակայն կարծում ենք, որ սա միակ պատուզան չէ Չակոնայում, ինչպես համարում է Վ. Ա. Ցուկերմանը: Մենք «լսում» ենք, ընկալում նաև այն չզրված մեկ քառորդանոց շունչ-պատուզան, որով սկսվում է Չակոնան՝ նույնպես, ինչպես Բեթհովենի 5-րդ Սիմֆոնիան սկսող 8-րդական պայթուցիկ շունչ-պատուզան: Այս իմաստով վիճելի է դառնում Ս. Գորչակովի մշակման մեջ տամ-տամի հնչումը՝ Բախի նըշված պատուզայի ընթացքում:

Մեր ընկալմամբ պատուզան պիտի «հնչի» ինչպես Վիվալդիի «Գլորիայի», ինչպես Յենոբելի «Մեսիայի» «Ալելույա» խմբերգի նմանատիպ ընդհանուր պատուզաները: Չակոնայի այդ պատուզան կարելի է բնութագրել նաև ամերիկացի առաջին լուսնագնացի խոսքերով: Լուսնից մայելով տիեզերքին, նա բացականչել է. «Մեծաքանչ դատարկություն...»:

Վերոհիշյալ աշխատությունները, դասական կատարումները, դրանց ձայնագրությունները անհրաժեշտ ենք համարում հատկապես երիտասարդ մանկավարժների և նրանց սաների համար՝ ինչպես տեղագրական քարտեզը՝ ճամփորդի համար:

Անդրադառնալով *basso ostinato* վարիացիաների ազդեցության գաղտնիքին, Վ. Ա. Ցուկերմանը նշում է, որ այն չի հասկացվի, եթե հաշվի չառնվի «*այն ժամանակվա հեղինակների և ունկնդիրների հոգեբանությունը, նրանց ունակությունը՝ համակվելու կայուն, հանդիսավոր տրամադրությամբ, որը չի պահանջում ո'չ կտրուկ փոփոխություն, ո'չ զարգացման բախումներ, ո'չ դադար... Այդ հոգեվիճակը կարող է տևել շատ երկար, սկզբունքորեն անվերջ, ուստի թեմա-*

յի յուրաքանչյուր վերադարձը ընկալվում է ...որպես փոքրիկ մի աստիճան, երկար, բայց ոչ ճնշող ճանապարհի ընթացքում» (Ճ. Էջ 199):

Ինչ վերաբերում է, մասնավորապես, Յո. Ս. Բախի Չակոնային, ապա նրա վարիացիաները իրար շղթայվելով, կազմում են մի սանդուղք, որը կարելի է նմանեցնել Հակոբի աստվածաշնչյան տեսիլքում երևացող աստիճանին, որ կապում է երկիրը երկնքին, հավերժի հետ: Եվ այդ վերելքի ճանապարհին մեզ առաջնորդողներն են Նաթան Միլշտեյնը, Յաշա Հայֆեցը, Եհուդի Մենուխինը, Դավիթ Օյստրախը, Լեոնիդ Կոզանը, Հենրիկ Շերինգը, Բորիս Գոլոմնիկովը, Ժան Տեր-Մերկերյանը և այլ մեծեր:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Гутников Б. Л., Об искусстве скрипичной игры., Л.: Музыка., 1988.
2. Музыкальная энциклопедия., т. 6., М.: Советская энциклопедия., 1982.
3. Музыкальная энциклопедия., т. 4., М.: Советская энциклопедия., 1978.
4. Царева Е. М., Иоганнес Брамс., М.: Музыка., 1986.
5. Музыкальная форма (ред. Ю. Н. Тюлин)., М.: Музыка., 1974.
6. Цуккерман В. А., Анализ музыкальных произведений (Вариационная форма)., М.: Музыка., 1966.
7. Швейцер А., Иоганн Себастьян Бах., М.: Музыка., 1966.
8. Брейтбург Ю. А., Йозеф Исаак., М.: Музыка., 1961.
9. Краузе Э., Рихард Штраус., М.: Госмузизд., 1961.
10. Друскин М. С., Иоганн Себастьян Бах., М.: Музыка., 1982.
11. Бах И. С., Чакон (обработка для большого симфонического оркестра — Сергея Горчакова)., партитура., М.: Музыка., 1973.
12. Рахлин Н. Г., Статьи, Интервью, Воспоминания., М.: Советский композитор., 1990.

РЕЗЮМЕ

В научно-методической статье преподавателя ЕГК *Гоар Григорьевны Даниелян* “О подготовительной работе в связи с исполнением *Чаконны И. С. Баха*” проследживается эволюция формы вариаций “*basso ostinato*”, в частности, чаконны и пассакалии. Обобщены идеи разных исследователей, которые проливают свет на структуру, образное содержание, полифонию, гармонию и другие средства выразительности *Чаконны И. С. Баха*. Результаты собственных наблюдений автор статьи обосновывает также трудами *И. Иоахима, А. Швейцера, В. Цуккермана, Б. Гутникова* и др. Проводятся параллели между разными переложениями *Чаконны*, знание которых позволит скрипачам приблизиться к органному, оркестровому звучанию. Данная статья может заинтересовать не только скрипачей, но и всех тех, кто собирается исполнять *Чакону Баха*.

SUMMARY

Gohar G. Danielyan, Pedagogue YSC, Violinist, - “About the Preparation Works of the Performance of J. S. Bach’s Chaconne”.

The article is about the genre, the listening of the polyphonic style of Bach’s partitas as well as about the recommendations of the outstanding performer-pedagogues. The author carries out a detailed methodical analysis of the interpretational peculiarities of the compositions. The article also highlights the historical importance which allowed enriching the educational and concert repertoire with the compositions based on the samples of the world music culture.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, ջութակահար Գոհար Գրիգորի Դանիելյանը մասնակցել է «Բախ և Նարեկացի» գիրաժողով-սիմպոզիումներ, որը տեղի է ունեցել Հայաստանի Ամերիկյան համալսարանում 2000 թ. հոկտեմբերի 10-ին ներկայացրել է իր գեկույցը «Յո. Ս. Բախի Չակոնայի կատարումներ առնչվող նախապատրաստական աշխատանքների վերաբերյալ», որտեղ նաև իր կատարումներով «Շարական» անսամբլում ցուցադրել է երաժշտական նյութը, այնուհետև ԵՊԿ մասնագիտական լսարային 2-րդ ամբիոնի 2011 թ-ի դեկտեմբերի նիստում խորհրդակցության ժամանակ նա ներկայացրել է սույն գեկույցը որպես գիրաժողովի հոդված, որը գրախոսել են պրոֆեսոր՝ Ալեքսանդր Սուրենի Կոստյանը և երաժշտության տեսության և կոմպոզիտորական ամբիոնների պրոֆեսոր, կոմպոզիտոր, արվեստագիտության թեկնածու Սիլվաիկ Արզումի Կոկժակը, նշելով նյութի արդիականությունը և հոգևոր զանազանի հիասթափ շերտերը ներառելու և ընձեռում նոր մեկնաբանության հնարավորություններ ևս մեկ անուշով հարստացնելու հոգևոր երկացանկը և երաշխավորել հրապարակության սույն ժողովածուում:

УДК 78.03:785.7

ԿԱՄԵՐԱԶԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ՍՄԻՈՆ
КАМЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ГАЯНЕ СИМОНОВНА ОГАНЕСЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

**КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВАЯ МУЗЫКА
АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
НАЧАЛА XX ВЕКА**

Камерно-инструментальная ансамблевая музыка — одна из наиболее развитых, своеобразных, сложных и тонких областей музыкальной культуры. Степень развития камерной музыки может служить своего рода показателем музыкального развития той или иной страны, того или иного народа. В камерной музыке необходим целый ряд предпосылок, без которых невозможен стабильный высокий уровень. К этим предпосылкам относятся высокий профессиональный уровень композиторов и исполнителей, систематическая информация о развитии камерной музыки в других странах, специфичная слушательская аудитория, а также благоприятная историческая обстановка.

В данной работе рассмотрим камерно-ансамблевые произведения с участием фортепиано армянских композиторов начала XX века, но больше внимания будет уделено тем произведениям, которые включены в программу преподавания камерного ансамбля в высших учебных заведениях.

Говоря о камерно-ансамблевой музыке в Армении, можем отметить, что обстановка всей музыкальной жизни начала XX века досоветского периода не способствовала развитию жанров камерно-инструментальной музыки. Пьесы А. А. Спендиарова для

камерных ансамблей, первый ансамблевый дуэт — одночастная Соната №3 (первые две не сохранились) для скрипки и фортепиано О. Г. Тер-Григорян представляют собой то небольшое, в какой-то степени интересное, чем располагала в тот период армянская камерно-инструментальная ансамблевая музыка. Еще в 1940-е годы мы имели лишь отдельные произведения армянских композиторов в данном жанре. В 50-е годы начинается период интенсивного развития жанра, который продолжается почти до конца XX века.

Конечно, говоря об армянской камерно-ансамблевой музыке нужно начать с произведений **Арама Ильича Хачатуряна**. Его Соната для скрипки и фортепиано в двух частях, написанная в 1932 году, не сыграла существенной роли ни в творчестве самого композитора, ни в армянской музыке. Но его Трио для скрипки, кларнета и фортепиано, написанное в том же 1932 году, явилось началом периода творческой зрелости и значительным явлением раннего периода развития армянской камерно-инструментальной музыки.

В Трио А. Хачатуряна оформляются некоторые приемы, получившие развитие не только в его творчестве, но в дальнейшем и в творчестве некоторых армянских композиторов: влечение к красочным гармониям и тембрам, к острой ритмике, использование народных интонаций.

Период начала XX века в камерном творчестве Армении еще не богат крупными творческими достижениями. Произведений, которые приобрели бы широкий резонанс, почти нет; красочные, изящные миниатюры С. З. Асламзяна и Трио А. И. Хачатуряна - чуть ли не единственное исключение. Но все же это был период исключительно важный для развития национальных форм искусства. Армянские композиторы старшего поколения, ровесники А. И. Хачатуряна, опираясь на небольшой опыт армянской камерно-инструментальной музыки, продолжили развитие этого жанра в Армении. Первыми среди них нужно назвать К. О. Закаряна, В. Г. Тальяна, А. Л. Степаняна, Л. А. Ходжа-Эйнатова и Г. С. Меликяна.

И **Каро Оганесович Закарян**, и **Вардгес Григорьевич Тальян** окончили Тифлисскую консерваторию. Для этих композиторов свойственно некоторое сходство творческих принципов. Ими созданы сонаты для скрипки и фортепиано и фортепианные трио. И в Сонате для скрипки и фортепиано В. Тальяна, написанной в 1943 году, и в Сонате для скрипки и фортепиано К. Закаряна, написанной в 1951 году, использованы образцы армянского фольклора, музыки гусанов и форма классического многочастного цикла.

Аро Левонович Степанян родился в 1897г. Он окончил музыкальный техникум им. Гнесиных (класс композиции М. Гнесина) и Ленинградскую консерваторию (класс В. Щербачева). Камерно-ансамблевые сочинения Степаняна — две сонаты для скрипки и фортепиано и две сонаты для виолончели и фортепиано. Произведения А. Степаняна отличаются реалистичностью образов, яркой национальной самобытностью. В его камерных сочинениях особое место занимает психологически углубленная, философская лирика. Сонаты Степаняна — типичный образец стиля композитора. Он большей частью сочиняет оригинальные темы в национальном характере, но прибегает и к цитированию фольклорных мелодий. О своей любви к армянской музыке говорил сам Степанян: *“Я полюбил армянскую народную музыку так, как можно любить мать, друга, любимую девушку. В ней я слышал голос сердца и души родной страны, отголоски исторических бурь, горестей, радостей и надежд, гнева и мечтаний своего народа. Именно такое отношение к ней как к живому существу сохранилось у меня на всю жизнь”* (1. С. 8). Наиболее значительные камерные сочинения Степаняна — это Скрипичная соната N 1 и две сонаты для виолончели и фортепиано.

Соната для скрипки и фортепиано N1 (*op. 34*) создана в 1943 году. Это яркое произведение написано с большим мастерством и отличным чувством ансамбля. В Сонате происходит интересное взаимослияние импровизационно-рапсодийных принципов музыки ашугов и формы сонатного аллегро. Развернутая и драматичная I часть (*Allegro affetuoso*) написана в сонатной фор-

ме. Уже в начальных мужественных октавах в басу (фортепиано), в страстной, лирически взволнованной теме главной партии чувствуется “полетность”. Это впечатление создается широким диапазоном звучания скрипки. Побочная партия продолжает линию образов главной партии, но раскрывает ее более сосредоточенно-углубленно. Мелодически она наиболее напевная. В разработке господствуют образы главной партии, отмеченные большим драматизмом. Музыка I части резко контрастирует очень напевная, полная светлой лирики II часть (*Andante cantabile*). Музыка II части отмечена мягким плавным движением мелодии, графически чёткой фактурой.

В III части (*Allegro giocoso*) композитор обращается к народным образам. Тема III части основана на народной танцевальной песне “Чем у чем” («Չէմ ու չէմ»). Эта тема подвергается темповым, ритмическим, интонационным преобразованиям, и приобретает характер как бы “вечного движения”. Она звучит то в виртуозно-блестящих фигурациях скрипки, то вдруг окрашивается в грустно-задумчивые тона.

В Сонате N1 для скрипки и фортепиано Степанян мастерски использует интонации, мотивы, ладовые обороты армянской народной и гусанской песни, многообразные отыгрыши, пассажи, характерные для народно-инструментальной музыки.

Особыми художественными достоинствами отличается и Виолончельная соната N1 Степаняна, написанная в том же 1943 году. Так же, как и Соната для скрипки и фортепиано, Виолончельная соната представляет собою цикл, состоящий из драматического, основанного на контрастных темах, сонатного аллегро (первая часть), лирического *Andante* (вторая часть) и подвижной, но с размеренным ритмом третьей части. Несомненно, лучшие страницы Сонаты заключены в очень мелодичной, проникнутой искренним чувством второй части, красота музыки которой ставит ее на особое место в армянской камерной литературе. Вся часть написана как диалог виолончели и фортепиано, но диалог не контрастный, а передающий всевозможные оттенки одного лирического настроения.

Пример 1

II



Мелодическая линия пластично переходит от одного инструмента к другому. Композитору удалось через теплое, близкое по тембру человеческому голосу звучание виолончели показать характерные выразительные возможности инструмента.

В 1947 году Степанян создает Вторую скрипичную сонату (*op. 46*). Лирико-эпическим характером, драматизмом, сочетанием сонатности с рапсодичностью, яркостью национального колорита она напоминает Сонату N 1 для скрипки и фортепиано. Тематический материал Сонаты N 2 для скрипки и фортепиано отличается большой песенной широтой.

Это чувствуется и в побочной партии первой части, интонационно связанной с народной песней «Օվ արեկ» («Յոլ արեկ»), и в широкой кантилене скрипки в главной теме второй части. Третья часть, как и в других сонатах Степаняна, танцевальная.

В 1962 году было создано последнее ансамблевое сочинение

Степаняна - Вторая соната для виолончели и фортепиано. Эта Соната также написана в русле стиля и композиционных особенностей, присущих Степаняну. Но здесь все значительно глубже, чем в скрипичных сонатах, образы более выразительные. Так же, как и в Первой виолончельной сонате, особенно впечатляет II часть с великолепной мелодией, почерпнутой из армянских духовных песнопений.

О творчестве Аро Степаняна очень ёмко сказал композитор Э. М. Мирзоян: *"Творчество Аро Степаняна — одно из наиболее самобытных явлений армянской музыки... Лучшие сочинения этого композитора-романтика могут быть отнесены к подлинным музыкальным шедеврам"* (1. С. 122).

Леон Александрович Ходжа-Эйнатов родился в 1904 году. Он окончил Ленинградский центральный музыкальный техникум по классу композиции П. Рязанова. (До этого Л. Ходжа-Эйнатов брал уроки композиции у А. Спендиарова.) Произведениям Ходжа-Эйнатова присущ колорит национальной музыки, богатство мелодий, ритмов и ладов. Партитуры его сочинений насыщены сочными и свежими красками.

В 1943 году Ходжа-Эйнатовым было создано фортепианное Трио, посвящённое памяти А. Спендиарова - сочинение талантливое, но по форме несовершенно. Музыка Трио отличается светлым колоритом. Лирически-взволнованной I части контрастирует спокойная, но чувственная II часть и радостно-оживлённая танцевальная III-я.

Первая часть Трио, в отличие от классических традиций, написана в трехчастной форме. В основе I части лежат две контрастные темы.

Первая тема властно и надолго приковывает к себе внимание. Она энергична и напориста. Вторая тема (средний раздел) более изысканная. Она звучит сначала у фортепиано. Обе темы представлены широко и подвергаются интонационной, гармонической и фактурной разработке. Далее композитор вновь возвращается к первой теме, которой и завершается часть.

II часть как очаровательный ноктюрн. Задумчивая лирика

этой части слегка нарушается в среднем разделе, но в конце все возвращается к первоначальному настроению. В этой части композитор тонко использует народно-ладовые, гармонические обороты.

Привлекательна и музыка III части, в основу которой положена мелодия народной песни “Сируис” («Սիրուիիս»). Много свежих ритмических и гармонических находок содержит эта часть. Но бурная, огневая пляска, написанная в трехчастной форме, как бы не вытекает из содержания предшествующих частей, не становится итогом цикла. Здесь, наверное, проявилась тенденция тех лет (обязательное использование фольклорного образца), нарушающая логику драматургического развития всего цикла. Эта тенденция видна в камерных ансамблевых произведениях и других композиторов. Например, в Фортепианных трио В. Тальяна (1945), К. Закаряна (1947).

Своеобразным решением проблемы народности и стилистической цельности, логичного драматургического развития цикла в армянской музыке стали камерно-ансамблевые произведения более молодых композиторов: Степана Джербашяна, Гаяне Чеботарян и, может быть отчасти, Грачья Меликяна.

Сначала несколько слов о **Грачье Спиридоновиче Меликяне**. Он родился в 1913 году, в 1934-м поступил в Музыкальный техникум им. Гнесиных, который окончил в 1936-м. В том же году был принят на II курс Московской консерватории в класс композиции В. Шебалина. Окончил Меликян консерваторию в 1940 году (в 1941 году погиб на войне).

За свою короткую жизнь Меликян написал симфонические, камерно-инструментальные, вокальные произведения. Среди камерных сочинений выделяется Соната для виолончели и фортепиано.

I часть — *Allegro moderato* — написана в сонатной форме, но образы и характеры главной и побочной партий не классические. Главная тема более лирическая, певучая проходит и у виолончели, и у фортепиано. Постоянное движение восьмых в аккомпанементе еще больше подчеркивает размеренность и те-

кучесть мелодии. Побочная партия - это резкая смена метра на 6/4 в темпе *alla marcia*.

Пример 2



Это оригинально - как бы марш в Сонате. Этот музыкальный жанр не так часто встречается в других жанрах. Но все же маршевые ритмы, целые маршевые эпизоды, своеобразное преломление маршевого начала встречается в произведениях Бетховена, Шуберта, Шопена и других композиторов.

Но вернёмся к Сонате Меликяна. В разработке снова меняется темп — *Piu mosso*. Здесь больше разрабатывается главная тема. Постепенное нагнетание приводит к очень напряжённой кульминации - *espressivo* на *ff*. Когда наступает эпизод (*Meno mosso. Pesante*), где величаво, опять на *ff* проходит главная тема, кульминация приобретает характер величавости и торжественности. Изменение ритма на триоли, на *fff* — как напоминание марша побочной партии. Постепенно всё стихает и начинается реприза. Реприза представлена как классический образец.

Вторая часть — *Andante* - написана в трехчастной форме. Но тоже не в классическом образце. Первый раздел состоит как бы из двух частей. Первая половина — это спокойное течение мело-

дии на триолях в пределах квинты, лишь на подъеме эта мелодия взлетает на септиму. Вторая половина этого раздела – появление постоянного, повторяющегося движения шестнадцатых. На этом взволнованном фоне на *f* – мелодия начинает снова звучать на триолях. Эта неустойчивость приводит и к смене метра ($3/4 - 4/4 - 2/4$), и к смене темпа – *Allegro scherzando*. Это второй раздел, где звучит танцевальная мелодия, интонации этой мелодии родственны армянской народной музыке. Этот мотив проходит два раза в разных тональностях. Третий раздел – повторение первого с небольшими изменениями в конце.

III часть – *Allegro vivace*.

Пример 3



В темах этой части звучат и интонации первой части, и поступь маршеобразной побочной партии первой части, и триольное движение мелодии второй части. Средний раздел – *Andante* – это контраст и в тематическом, и в тональном плане. Концовка *Piu mosso* доводит до кульминации, торжественной поступью идущей к жизнеутверждающему концу всего цикла.

Степан Хачатурович Джербашян родился в 1917 году. Окончил Тбилисскую консерваторию как скрипач и Ереванскую консерваторию как композитор (класс Э. Мирзояна). Джербашян совершенствовался в Москве у Г. Литинского и Ю. Фортун-

натов. Произведения Джербабяна отличаются ярким национальным колоритом. Музыкальный язык его сочинений прост и выразителен. Использование смешанных ритмов, ритмическая изобразительность — одно из сильных качеств композитора. Этим он оживляет музыку, динамизирует развитие тематики.

Соната для виолончели и фортепиано, написанная в 1951 году, является одной из наиболее удавшихся ранних армянских сонат. К достоинствам Сонаты относятся ясность мышления, яркий тематизм. Тема главной партии с первых же тактов увлекает слушателя сочетанием мечтательности и эмоциональности.

Пример 4



Излагается она вначале у виолончели на протяжении 26 тактов, затем ее подхватывает фортепиано. Побочная тема очень нежная и очаровательная, увлекает и исполнителя, и слушателя. Здесь обязательно нужно обратить внимание на *pp* на протяжении многих тактов, чтобы потом была возможность дальнейшего динамического развития. В разработке очень важно убедительно подойти к разделу *Andante*. Важно также обратить внимание на разнообразную фактуру фортепиано в первой части.

II часть — *Andante non troppo*. Своеобразие этой части в том, что она трехчастна, но фактически — монотематична. Начинается вторая часть фортепианным вступлением. Спокойное изложение темы в верхнем регистре у фортепиано переходит к виолончели, звучащей в глубоком басовом регистре. Следующее проведение темы — у фортепиано. Диалог становится все более активным.

Главное - представить эту часть на одном дыхании, не дробить на множество повторяющихся тем, а наоборот, подчеркивать что-то новое в каждом изложении.

III часть увлекает своей праздничностью. Эта часть написана в форме рондо. В рефрене оригинально сочетаются пульсирующий ритм и певучие интонации. Третья часть очень ярко завершает весь цикл. Здесь следует обратить внимание на два эпизода. Первый — *Poco più mosso*, где очень важно провести широко изложенную тему фортепиано. Второй эпизод - кода. Здесь тоже важна тема у фортепиано, так как это тема из I части и ее повторное проявление создает ощущение своеобразной “арки”, завершающей Сонату.

В 1950 году Джербашян первым из армянских композиторов обратился к жанру Фортепианного квинтета. Это произведение относится к числу лучших произведений композитора. Содержательность тематики, верность национальному характеру, умение раскрыть в национальных интонациях большие возможности развития, использование сложных средств полифонии, цельность общего замысла - все это выделяет Квинтет Джербашяна. Музыка Квинтета пленяет юношеской порывистостью, светлым, жизнерадостным характером.

Динамичная, активная I часть — *Allegro con brio* — начинается с проведения темы главной партии. Эта тема как порыв. Этот образ сохраняется на протяжении всей части. Лирическое настроение она приобретает лишь в побочной партии. Очень интересно композитор проводит эту тему в разработке — в фугато или в стретто - часто он начинает тему с различных долей такта, чем подчеркивает ее изменчивость.

Характер II части — *Andante cantabile* — лирический, но лирика здесь тревожная. Развиваясь, тема достигает большой силы звучания, близкой драматической речитации. В кульминации второй части появляется главная тема I части как один из основных образов Квинтета.

Главная тема III части — *Allegro scherzando* — народная мелодия “Ери джан” («Երի ջան»). Яркий жанровый характер и

национальный колорит музыки подчеркивается особыми тембровыми сочетаниями (струнные, звучащие как зурна, на *pp* подерживают соло рояля).

В финале также звучат и темы II части, и тема главной партии I части, таким образом проводя интонационные “арки” во всем цикле.

Заметно выделяется в жанре камерно-ансамблевой музыки и Фортепианное трио **Гаяне Моисеевны Чеботарян**. Чеботарян окончила Ленинградскую консерваторию по композиции (класс Х. Кушнарева) и фортепиано (класс М. Хольфина). Творчество Чеботарян связано больше с жанрами фортепианной музыки. Лучшие ее сочинения отмечены лиричностью, рельефностью образов, полифоническим мышлением. Фортепианное трио, написанное в 1945 году, одночастно. Музыка Трио выделяется сдержанностью чувств, простотой музыкального языка. Здесь нет фольклорных цитат, но национальное чувствуется и в интонационном, и в гармоническом строе. Трио содержит выразительный круг образов. Светлые, оживленные образы сменяются драматичными. Содержание Трио раскрыто искренне, без излишней патетики, хотя и написано в военные годы.

Следующее поколение армянских композиторов (родившихся в 1920–22 годах) может быть в количественном отношении и не так часто обращалось к жанру фортепианной камерно-ансамблевой музыки, но содержание и значимость этих произведений в развитии армянской камерной ансамблевой музыки велика. Фамилии почти всех этих композиторов известны не только в Армении, но и во всем мире. Это Александр Арутюнян, Арно Бабаджанян*, Эдуард Багдасарян, Эдвард Мирзоян, Степан Нагдян, Лазарь Сарьян, Карэн Хачатурян.

Александр Григорьевич Арутюнян окончил Ереванскую консерваторию и как пианист (класс О. Бабасян), и как компо-

* Творчество и, в частности, камерно-ансамблевые произведения А. Бабаджаняна в этой работе рассматриваться не будут, так как об этом написаны отдельные книги и исследовательские работы.

зитор (класс С. Бархударяна и В. Тальяна). К жанру фортепианной камерно-ансамблевой музыки Арутюнян обратился лишь в 80-х годах XX столетия будучи уже известным композитором. В 1983 году им была создана Соната *“Retro”* для альты и фортепиано в 3-х частях. Как пишет сам композитор, *“инструмент этот своим особенным тембром уже давно привлекал меня. Название Сонаты возникло неслучайно. Музыка ее как бы уводила к воспоминаниям о минувших годах, об ушедших, близких мне людях. Особенно это выражено в медленной 2 - й части”* (2. С. 95). Соната для альты и фортепиано Арутюняна посвящена Якову Папяну.

I часть - *Andante sostenuto* - написана в сонатной форме. Часть начинается сольным вступлением альты. Четким вступлением фортепиано в *Allegro moderato* начинается главная тема, которая проходит у альты. И аккомпанемент у фортепиано с акцентами и равномерными квартолями, и синкопированная мелодия главной партии у альты носят волевой характер. Второе проведение темы идет у фортепиано, а аккомпанемент переходит к альту. Так в экспозиции проходит тема главной партии, чередуясь у фортепиано и альты. Побочная партия лирическая, с оттенками нежного танца. В небольшой разработке происходит развитие ритмического рисунка главной партии. Зеркальная реприза очень сжата и компактна.

II часть - *Andante sostenuto*. Размеренно и широко звучит альт. С каждым тактом длительности укорачиваются, и на спокойное вступление фортепиано движение у альты становится восьмыми и триолями. Чем дальше, тем движение становится более текучим и насыщенным, с постоянными восьмыми то у фортепиано, то у альты.

III часть — *Allegretto*- танцевальный характер, пульсирующий ритм, четкая акцентировка, хроматическое движение. *Maestoso* (кода) как взаимосвязь с предыдущими частями, где звучит начальное вступление первой части.

В 1985 году написана Соната-поэма для скрипки и фортепиано. Это одночастное произведение разворачивается на еди-

ном дыхании. В темпе *Andante sostenuto* в размеренном движении льется широкая напевная мелодия.

Пример 5

The image shows a musical score for Violin and Piano. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The Violin part (top staff) features a wide, melodic line with long intervals and a slow, steady pace. The Piano part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with a more active, rhythmic pattern. The score is written in a single system with two staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by its slow, sustained movement and the contrast between the broad violin melody and the more intricate piano accompaniment.

Постепенно развиваясь, ускоряя движение (*poco a poco stringendo* и *poco a poco animando*) эта мелодия достигает своей кульминации, затем, ниспадая, возвращается к изначальному звучанию. Когда кажется, что все кончается, наступает контрастный средний эпизод — *Allegro (Tempo di valse)*. В волевом, упругом движении мелодия проходит и у скрипки, и у фортепиано. В этом эпизоде использованы различные штрихи и приемы игры на скрипке (*pizzicato*, флажолеты). В конце снова возвращается первоначальная мелодия и все постепенно затухает.

Первую Сонату для виолончели и фортепиано *Лазарь Марти-*

росович Сарьян написал еще в студенческие годы (1948), когда был студентом Московской консерватории (занимался у Д. Шостаковича, Д. Кабалевского). До этого Лазарь Сарьян учился в Ереванской консерватории у В. Тальяна и С. Бархударяна. С 50-х годов Сарьян постоянно задумывался написать новое произведение для виолончели и лишь в 1989 году, в тяжелый для армянского народа год, реализовал свое желание - написал Сонату для виолончели и фортепиано и посвятил ее известной виолончелистке Медее Абрамян.

Соната для виолончели и фортепиано Сарьяна - очень сильное по духу произведение. Музыка Сонаты — о мужестве, нравственной силе, человеческом достоинстве, сострадании и сочувствии.

Классически простая, с логической драматургией одночастная композиция Сонаты многопланова. Вся музыкальная ткань Сонаты сплетена из контрастных деталей. Сталкиваются не только большие разделы, не только виолончель и фортепиано в своих диалогах, но интонации и нюансы тембра инструмента как бы не находят между собой согласия в партии солирующей виолончели.

Возникая из тишины в темпе *Lento* Сонату открывает мелодия солирующей виолончели. Идет движение широких распевок.

Пример 6



Но вдруг звучит диссонирующий аккорд фортепиано и начинается стремительное *Allegro feroce* - это уже конфликт всей

Пример 7



Сонаты. Попеременно меняются темпы — *Poco meno mosso*, *Animando*. Когда все снова приходит к *Allegro*, видно различие от первого раздела: в первом проведении *Allegro* движение идет триолями, второе *Allegro* — шестнадцатыми и восьмыми. Затем все снова возвращается — соло виолончели, *Lento, piacere*, но на *pizz.* И, наконец, прекрасные заключительные страницы — *Lento (con sordino)* — тихий, лирический диалог виолончели и фортепиано с оттенком светлой печали. При всей накаленности музыки Сонаты все же пробивается воля к жизни, некоторые страницы озарены ласковым светом, без которого невозможно представить музыку Сарьяна. Как писал музыковед Д. Торадзе, “обычно принято считать, что умная музыка — это музыка, “идущая от головы”. Бывает и так. Но у Лазаря Сарьяна она согрета истинным вдохновением и душевностью. Он настоящий лирик” (3. С. 310).

Друг и ровесник А. Арутюняна, А. Бабаджаняна и Л. Сарьяна **Эдвард Михайлович Мирзоян** также обратился к жанру фортепианной камерно-ансамблевой музыки в студенческие годы. В 1939 году по заданию своего педагога В. Тальяна Мирзоян написал Сонату для скрипки и фортепиано. Еще не все было совершенно в этом раннем сочинении и, наверное, оно не представляет большого художественного интереса, однако в Сонате наглядно проявились большие возможности Мирзояна-композитора.

В 1967 году появилась на свет Соната для виолончели и фортепиано, но до сих пор каждый раз, когда слушаешь ее, не пе-

рестаешь восхищаться глубиной и современностью звучания Сонаты. Она насыщена драматическими образами, героико-патетическими, порой скорбными интонациями. Музыка Сонаты воспринимается как волнующая исповедь о чем-то сокровенном, очень глубоко пережитом. Три части цикла, идущие без перерыва (*attacca*), органично слиты воедино, обрамлены одной короткой, напряженно и резко звучащей темой — “аркой”, перекинутой от вступления к коде.

I часть Сонаты - *Allegro moderato* - начинается небольшим фортепианным вступлением, драматически возвышенным и патетичным. Пианист как бы “открывает” Сонату и напряженные аккорды вступления — это мотив популярной армянской песни “Երազ” («Երազ»). Откликается виолончель. Стремительно, почти тово” взлетает флажолетами ее вопрошающий мотив.

Пример 8

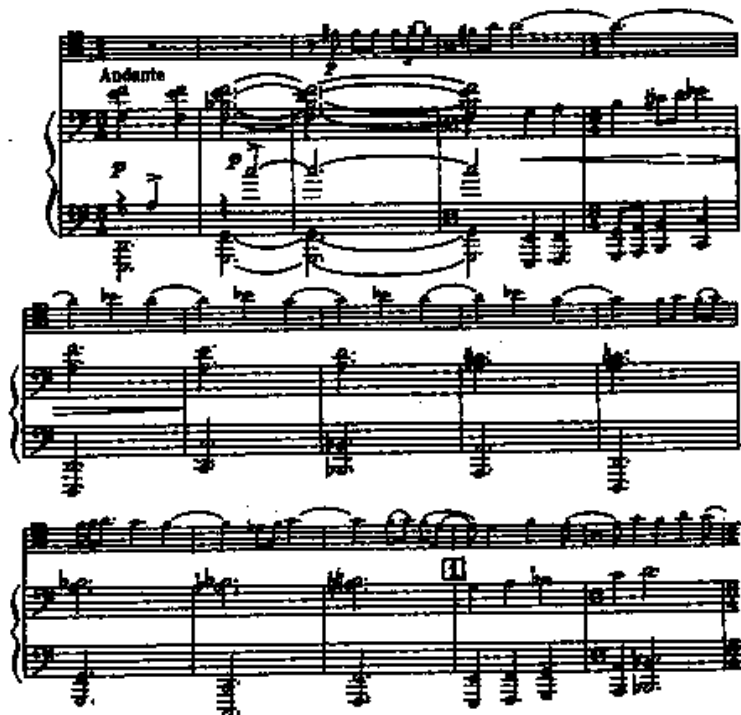
The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score begins with a dramatic introduction. The cello part features a rising melodic line, while the piano part plays a series of chords. A prominent armenian folk melody motif is visible in the piano part. The score is written in 2/4 time.

После повторного проведения фортепианного мотива затаенно вступает виолончель — это тема I части, неожиданная по настроению и окраске. Затем свой “рассказ” начинает фортепиано, оба инструмента ведут “диалог” иногда перебивая друг друга, иногда уступая. Возникают подголосочные линии. Драматическое высказывание первой части проходит на едином дыхании.

II часть (*Andante*), поражающая своим драматизмом, психологической углубленностью образов, насыщенных глубоким философским содержанием, — одна из наиболее вдохновенных страниц творчества Мирзояна. Это сдержанный, но полный внутреннего напряжения диалог виолончели и фортепиано. В основе этой части лежат две темы: первая — полная сдержанной печали проходит у виолончели,

Пример 9

II



вторая, в которой угадываются интонации *Dies irae*, проходит у фортепиано.

Пример 10



В процессе развертывания обнаруживается интонационное родство, обе темы сплетаются и два голоса (виолончель и фортепиано) сливаются в драматическом дуэте. Часть заканчивается, несмотря на развернутую, драматически насыщенную кульминацию, репризой с печальным голосом виолончели на фоне оди-

ноких октав фортепиано на *pp*. И снова *attacca*. Небольшое вступление виолончели на *accelerando* (это одна из тем первой части) гибко приводит *Andante* (II части) к *Allegro* (III части). Эта часть исполнена динамизма и стремительности. Здесь слышатся резкие короткие мотивы в переключках двух инструментов, размашистые скачки, акценты, широко расставленные голоса инструментов, диссонирующие созвучия. Все это создает атмосферу напряженности. Некоторые фигуры напоминают фигуры первой части. Развитие темы идет параллельно с изменением ее ритма. Это - ритмы армянских народных танцев, к примеру отголоски “Кочари”. Движение части, кажется, не прекращается и вдруг в момент высокого кульминационного накала - неожиданное торможение движения — звучит, казалось бы, забытый мотив вступления, которое выступает в роли коды. Арка замыкается. Раздается заключительный фортепианный аккорд, на уходящем звучании которого как капли падают четвертные *as*, которым вторит *pizzicato* виолончели и всё растворяется в виолончельных флажолетах.

В Сонате для виолончели и фортепиано Мирзояна проявились особенности творчества композитора: лаконизм высказывания (Соната невелика, ее длительность не превышает 10 минут), благородство музыкального языка, жанрово-тематическая связь с народной музыкой.

Степан Мнацаканович Нагдян, также как и некоторые композиторы этой плеяды, обратился к жанру камерной музыки в ранние годы. Его Фортепианное трио написано в 1951 году. Это произведение проникнуто жизнерадостностью. В Трио много эмоциональных, распевных мелодических тем, интересна народно-танцевальная ритмическая основа. В музыке Трио ощущается некая концертность.

I часть — *Allegro con brio* — в сонатной форме. Первый раз тема главной партии у фортепиано проходит под аккомпанемент постоянного движения струнных. Но уже в этом первом проведении появляются элементы, которые в дальнейшем преобразуются в побочную партию. Тема главной партии проходит три

раза. По характеру она очень праздничная. Мелодия побочной партии — лирическая, образ нежного, спокойного танца. Разработка представляет собой смешение элементов и мотивов как главной, так и побочной партий. Здесь нагнетание происходит большими волнами, которые и создают кульминации и подъемы в разработке. Реприза усеченная, без проведения побочной партии.

II часть — *Andante cantabile* — написана в трехчастной форме. В первом разделе широкая распевная мелодия — тема проходит у виолончели 16 тактов под гармонический аккомпанемент фортепиано.

Пример 11



После проведения темы (виолончель), у скрипки появляется небольшой мотив, который также украшает эту часть. Второй раз мелодия проходит у скрипки, а виолончель вторит ей канонном чуть-чуть видоизменяясь.

Кульминация этого раздела у фортепиано, но это не мелодия-тема, а преобразованные ячейки-мотивы. Заканчивается первый раздел певучим скрипичным мотивом. Второй раздел — полный контраст (*Allegro scherzando*). Это уже жизнерадостное скерцо, но скорее танцевального характера. Мелодический рисунок-тема проходит 3 раза: у скрипки, затем у фортепиано, потом у виолончели. Причем крайние проведения (у скрипки и виолончели) в одной тональности, у фортепиано — в другой. Затем все возвращается к *Tempo I* — к третьему разделу. Третий раздел чуть меньше, так как начинается с момента канона первого раздела и видоизменяясь готовит концовку.

III часть — *Allegro vivace* — в сонатной форме. Главная тема, которая сначала проходит у скрипки, очень задорная.

Пример 12



Синкопированный аккомпанемент фортепиано еще больше подчеркивает танцевальность мелодии. Второе проведение темы у виолончели более равномерное. Тем самым подготавливается успокоенность побочной партии. И хотя мелодия побочной партии распевная, широкая, но и здесь аккомпанемент фортепиано выполняет важную роль — своим постоянным движением поддерживает ритмический ход части. В разработке представлены обе темы, которые проходят у всех инструментов смешанно. В репризе нет такого широкого представления тем у всех инструментов, как в экспозиции. Здесь все по классической форме, но более сжато, компактно.

В 1987 году Нагдян написал Сонату для виолончели и фортепиано. Соната написана в классической сонатной форме. Она состоит из 3-х частей.

Первая часть — в сонатной форме, хотя контрастность двух тем (главной и побочной) не очень велика. В мелодиях ощущается напевность армянской народной музыки, синкопированный ритм придает музыке живую пульсацию.

II часть — *Moderato* — как мелодичный рассказ. Связь с пер-

вой частью существует в виде синкопированного ритма, но в этой части этот ритм не мешает распевности мелодии.

III часть — Скерцо - *Allegro scherzando*. Четкий ритм и танцевальность придают особую привлекательность мелодии. В этой части использованы многие возможности звучания виолончели (*pizzicato*, двойные ноты, напевные гаммы и т.д.).

Эдүард Иванович Багдасарян окончил Ереванскую консерваторию и как пианист (класс Г. Сараджева), и как композитор (класс Г. Егиазаряна). Свой Фортепианный квинтет Багдасарян написал в 1953 году, когда совершенствовался по композиции в Москве у Г. Литинского. Квинтет написан в форме темы с вариациями. Каждая вариация — поэтический образ, выразительная картина — то жанровая, то лирическая, то эпическая. Тема Квинтета — *Andante sostenuto un poco rubato* — развернута, ее мотив напоминает мелодии шараканов.

Пример 13

Andante sostenuto un poco rubato

The musical score for Example 13 is a quintet for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The tempo is marked 'Andante sostenuto un poco rubato'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The Violin I, Violin II, and Viola parts have a melodic line with some syncopation. The Cello part has a more rhythmic, syncopated line. The Piano part is mostly rests, with some chords in the right hand.

В ее спокойном течении есть ощущение широты. Первая вариация — *Allegro risoluto* — яркая, веселая картина. Упругий ритм, переключки мотивов от фортепиано к струнному квартету еще больше развивает этот образ. Образ начала второй вариации — *Lento cantabile* и ее коды — созерцательный, лирический. Внутри же этой вариации происходит смена танцевальных ритмов — то нежный танец, то мужественный пляс. В третьей вариации — *Presto* — происходит смена настроений. Форма этой вариации — 3-х частное скерцо. В стремительную, порывистую ритмичность скерцо вплетается широкая распевная мелодия. Четвёртая вариация — *Graue* — торжественная песнь, гимн. Мелодия у струнных насыщена аккордовой фактурой фортепиано. В пятой вариации — *Allegro giocoso* — прихотливая смена танцевальных ритмов создаёт атмосферу веселого праздника. Грациозность и изящество этой вариации создаются красивыми гармониями, гибкой ритмикой. Завершает Квintет кода. Неторопливо звучит светлая, возвышенная тема. Тонкий гармонический вкус, интересный ритмический рисунок, простота и ясность изложения придают Квintету Багдасаряна свежесть и оригинальность.

Особняком в армянской камерно-инструментальной музыке стоит творчество *Карэна Суреновича Хачатуряна*. Хачатурян родился и воспитывался в Москве, что наложило отпечаток на его творчество, в котором армянские национальные элементы оказались сильно переработанными. В 1938-41 гг. Хачатурян учился в музыкальном училище при Московской консерватории, где занимался сразу по двум специальностям: фортепиано и композиции. Затем началась война, и Хачатурян поступил в Московскую консерваторию лишь в 1945 году, где занимался по композиции у В. Шебалина, Д. Шостаковича и Н. Мясковского.

Первое ансамблевое произведение — Соната для скрипки и фортепиано — было написано в период обучения в классе Д. Шостаковича, влияние которого заметно в этом сочинении. В Сонате ощущается и воздействие музыки С. Прокофьева. Соната для скрипки и фортепиано Хачатуряна создана в 1947 году и в

том же году была удостоена I премии на Первом фестивале молодежи в Праге. Соната отличается тонкостью вкуса, светлым романтическим колоритом, изобретательным использованием возможностей ансамбля.

Соната написана в форме классического трехчастного цикла. I часть — *Allegro* — в сонатной форме. Тема главной партии порывистая, устремленная.

Пример 14

The musical score for Example 14 consists of five systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a '1' in a box. The second system is marked with a '2' in a box. The third system is marked with a '3' in a box. The fourth system is marked with a '4' in a box. The fifth system is marked with a '5' in a box. The score includes dynamic markings such as *sf*, *sfz*, and *sfzsfz*. The tempo is marked as *Allegro*.

Побочная тема озарена мягким светом нежной, почти “шумановской” лирики.

Пример 15



Сразу, токкатно врывается разработка. В репризе очень интересно проходит тема побочной партии, которая через “импровизационный” речитатив скрипки вливается в лирическую коду, заканчивающуюся незавершенным аккордом.

Благородством и возвышенной чистотой отличается II часть (*Andante*).

Лирика здесь становится глубже, мелодия тянется как плавная ария. Красива срединная часть (вальс) и превосходен канон в репризе.

И, наконец, задорный финал — *Presto*. Финал звучит как токката с использованием армянских народных танцевальных ритмов. Токкатная фактура перебивается широкими напевными мелодиями, а виртуозный блеск быстрых разделов придает финалу ярко-концертный характер.

Соната для виолончели и фортепиано написана в 1966 году и

посвящена ее первому исполнителю — Мстиславу Ростроповичу. Это произведение уже зрелого художника. В Сонате соединились драматичность и лиризм. В этом произведении Хачатурян в какой-то степени отдает дань распространённому в этот период увлечению музыкой баховской и добаховской эпохи. Об этом свидетельствуют и сами названия частей: Речитатив, Инвенция, Ария и Токката.

I часть — Речитатив (*Adagio*) — монолог виолончели, начинающийся эпическими фразами в густом басовом регистре.

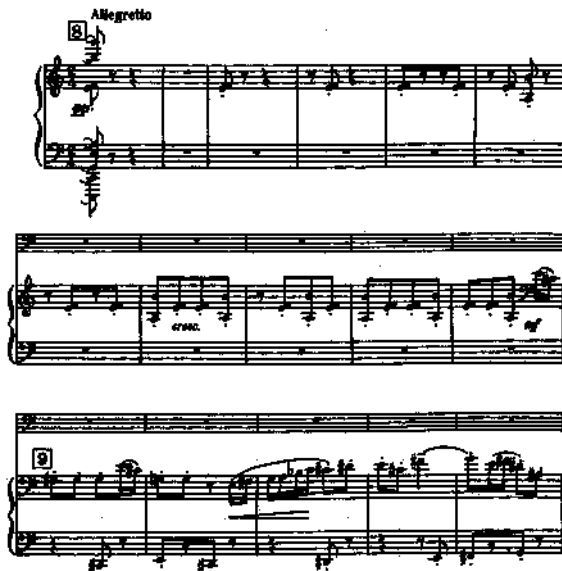
Пример 16



Несколько раз мелодия, поднимаясь ввысь, как бы стремится вырваться из этой мрачноватой звучности, но тщетно. Каждый раз снова звучат глухие, нисходящие до самых басов интонации одинокой виолончели, доходящие *pizzicato* до тяжелого “с”, самой низкой ноты виолончельного регистра. Фортепиано в этой части “заполняет” гармониями - аккордами длинные ноты виолончели. В конце, на фоне задержанного заключительного аккорда первой части у фортепиано на *pp* появляется секунда, затем короткая и тревожная пауза. Еще одна секунда. Звучат секунды и ноны то на сильной, то на слабых долях тактов. Паузы между ними все меньше, и эпизод, связывающий I и II части переходит в первую тему Инвенции.

Инвенция (*Allegretto*) — вторая часть Сонаты. И здесь очень важна связь начала и конца этой части, так как заканчивается эта часть тем же эпизодом. Итак, первая тема Инвенции волевая и целеустремленная проходит сначала у фортепиано.

Пример 17



Затем тема проходит у виолончели, а после небольшого канона опять у фортепиано. Здесь композитором использованы разнообразные штрихи: *non legato*, *staccato*, *portamento*.

Вторая тема Инвенции проходит у обоих инструментов (см. пример 18).

Здесь очень важна и создает определенную красоту частая смена метра ($2/4 - 3/8 - 2/4 - 3/8$ — и т.д.). Затем, как бы перемежаясь, звучат и первая, и вторая темы Инвенции. И вот это контрастное сопоставление волевой четкой первой темы и грациозной, чуть каприз-

Пример 18

ной второй обогащают полифоническую линию Инвенции.

Заканчивается вторая часть тем же эпизодом, что и начало. Но здесь уже весь этот ход не переходит в тему. Заново увеличиваются промежутки — паузы между интервалами, звучит *pp* и неожиданно обрушивается аккорд на *ff* у фортепиано одновременно с *pizzicato* виолончели.

III часть — Ария (*Andante*). Звучит благородная, возвышенная тема у виолончели.

Пример 19



У фортепиано лишь аккомпанемент порывистыми как *pizzicato* аккордами в левой руке. Мелодия в верхнем голосе у фортепиано создает прекрасный дуэт с виолончелью. Затем тема проходит у фортепиано.

Когда мелодия снова возвращается в другой тональности к виолончели, сопровождение у фортепиано становится более глубоким. Этот лирический разговор, сопровождаемый широкими, медленными аккордами фортепиано, развивает музыкальный образ и подготавливает кульминацию этой части — *Pesante* на *ff*. Это как отчаяние. Затем возвращается *Tempo I* как в начале. *Pizzicato* у виолончели — фон для фортепиано, где в унисон звучит широкая тема Арии в далеко отстоящих друг от друга регистрах. Это подчеркивает ощущение опустошенности. Заканчивается Ария на *ppp* вздохами—флажолетами у виолончели. И вдруг раздаются полнозвучные фортепианные аккорды. Они звучат как фанфары.

Начинается IV часть — Токката в темпе *Allegro con fuoco*.

Токката написана в трехчастной форме. Тема проходит в

стремительном движении триолей у виолончели, опирающихся на четкие октавы в басовом регистре у фортепиано. Первое проведение проходит два раза. В первой вольте происходит частая (почти в каждом такте) смена метра: $3/4 - 2/4 - 3/4 - 2/4 - 4/4$ и т.д., которая создает неравновесие, впечатление дополнительного напряжения и как бы необходимости еще одного проведения этого эпизода. Вторая вольта — это проведение темы впервые у фортепиано, после которого начинается второй эпизод. Здесь происходит разрабатывание темы, она звучит постоянно маленькими “ячейками” и постепенно, как бы разрастаясь на *crescendo* доходит до пика кульминации на *ff*, где звучат первоначальные аккорды IV части. Начинается третий эпизод. Здесь всё звучит как с самого начала, лишь с небольшими изменениями в аккомпанементе у фортепиано. Это второе проведение приводит к логическому завершению — к коде как утверждение, апофеоз. Токката выделяется своей ритмичностью, контрастностью звуковой динамики: постоянной сменой *f* на *p*, *crescendo*, заканчивающимися на *p*. Токкате присущи блеск и виртуозность.

Уже отмечалось, что в 1960-е годы была тенденция увлечения формами баховской и добаховской эпох. Эта тенденция присуща и камерно-ансамблевым произведениям **Григора Мушеговича Ахиняна**. Он окончил Ереванскую консерваторию по классу композиции Г. Егиазаряна. В 1964 году Ахинян создает Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, в котором использованы додекафонные методы письма. Это произведение оригинально и потому, что в нем на основе армянского фольклора сочетаются неоклассический принцип с серийной техникой письма. Трио Ахиняна — полифонический цикл из 4-х частей с названиями: Пас-сакалья, Фуга, Ария и Токката. Трио пронизано полифоническими линиями, исходящими от главной колокольной темы вступления. Шесть гудящих, звенящих тактов вступления торжественно “открывают ворота” в цикл.

Пример 20

Andantino

Violina

Violoncello

Piano

Колокольный звон Трио расходится по всем частям сочинения. Все части Трио заканчиваются колокольным лейтмотивом вступления. Характер звона предыдущей части предвосхищает настроение последующей. Радость, звучащая в колоколах последних тактов Пассакальи, перерастает в энергичную тему Фуги, построенную на ритмах народного танца “Кочари”. Завершающие Фугу колокола переходят в скорбную Арию, а набатные удары колоколов Арии — в стремительное движение Токкаты. Завершается Трио праздничным ликованием колоколов, арочно (считая вступление), обрамляющих весь цикл. Музыка Трио монотематична, но монотематизм интересно интерпретирован автором. Ахинян подвергает трансформациям не только саму тему целиком, но и отдельные ее элементы. На протяжении всех час-

тей Трио видно, как из одного тематического зерна появляются разнохарактерные темы-образы. Эти темы можно разделить на два вида и по фактурному складу: это темы в виде аккордовых созвучий и темы линейные. Наполненность аккордовых созвучий во вступлении, в крупных кульминациях и кодах сочинения создает оркестровое полнозвучие. В этих эпизодах проступает симфоническое мышление композитора, масштабность и размах в кульминациях и заключениях. Несмотря на внешнюю разграниченность, все части здесь объединены в неразрывную художественную концепцию. Каждая часть несет в себе драматургическую нагрузку, но лишь в связи с другими частями: каждая часть как логический итог развития предшествующей части.

I часть - Пассакалья (*Andantino*) — необычная сонатная форма с зеркальной репризой. План типичной сонатной формы сохраняется: экспозиция, разработка, реприза и наличие двух контрастных тем — главной и побочной. Но и необычная, так как мы отмечаем в экспозиции шесть варьированных проведений главной темы, развитие темы на остиной основе. Это черты, типичные для пассакальной формы. Таким образом, трехчастное сонатное аллегро совместились с вариационной формой пассакальи. Итак, экспозиция состоит из вступления, шести вариаций главной темы и раздела побочной темы. Разработка небольшая. Реприза также выделяется при сравнении с активно насыщенной экспозицией.

II часть - Фуга (*Allegretto*) — прочная и в то же время необычайно легкая, имеет четкие контуры трехголосного полифонического строения фуги. Фуга является естественным продолжением вариационного мышления Пассакальи, но продолжением, решенным чисто полифоническими средствами. Тема Фуги — это как бы изложенная в уменьшении начальная интонация Пассакальи, преображенная танцевальными ритмами “Кочари”. Ритмическая асинхронность сильных и слабых долей такта придает своеобразный облик Фуге и динамизирует ее дальнейшее развитие.

III часть - Трио, скорбная Ария (*Adagio*) — написана в двухчастной форме канона. Тема Арии содержит изложенный крупными длительностями тот же интонационный оборот темы Пас-

сакальи, мерный шаг которой трансформирован в плавное течение кантилены. Используя серийную технику в создании III части, Ахиян лишает тему-серию свойственных ей перемещений. Здесь отсутствует свойственное серийной технике постоянное обновление звуковой последовательности ряда. Как лирический центр цикла, Ария продолжает линию эмоционального нарастания всего музыкального процесса, его динамической устремленности. И именно это, кажущееся инертным, спокойным *Adagio* подчеркнёт яркость бурной Токкаты.

Токката — это финал цикла. Развернутая, безудержно-страстная Токката написана в сонатной форме с трёхголосным каноническим разделом вместо разработки. В Токкате представлены почти все варианты главной интонации-импульса цикла. Тем самым она как бы подытоживает все предыдущее вариационное развитие. Токката почти равна по своей протяженности сумме трех предшествующих частей. Но темп *Allegro assai*, разграничение и последовательность разделов, разнообразность фактурной плотности способствуют отсутствию ощущения громоздкости и тяжеловатости этой части, гармонично вписавшейся в общую композицию цикла. Динамика музыки Трио отличается резкими контрастами. Нередко *ff* и *sub.p* пересекают линию динамического развития на фазы напряжения и расслабления. Динамические волны построения Трио поражают своими масштабами, длительностью, накалом. Одна из таких динамических волн в Токкате охватывает 36 тактов. Но композитор может очень тонко воспринимать и “слышать тишину” звучания. Есть эпизод в четвертой части на *p*, который длится 48 тактов. Обращение композитора к додекафонии не затрагивает целиком всего произведения. Додекафонные серии используются Ахияном как одно из современных средств художественного выражения, не являясь формообразующим принципом сочинения. Интересно в музыке Трио Ахияна и использование колористических свойств и тембров инструментов. Мы ощущаем в тембровом звучании музыки разнообразную гамму различных состояний человеческой души: радость и горе, страсть и нежность.

Почти по такому же принципу, что и Трио, написана Соната

для скрипки и фортепиано (1977). Каждая из частей Сонаты тоже имеет названия: Импровизация, Канон, Чакона и Токката. Каждое из этих названий подразумевает определённые принципы строения, а также развития материала. Но Ахинян подходит к этим традиционным жанрам очень свободно как с точки зрения тематического развития, тонального плана, так и с точки зрения фактурной разработки материала. Здесь мы не найдем полифонических форм в их классическом понимании даже в таких “обязывающих” частях Сонаты, как Канон и Чакона. Их развитие достаточно отдалено от установленных схем.

Первая часть - Импровизация - начинается со вступления в темпе *Andante pesante*, которое еще трижды встретится в этой части. Частая смена темпов (*Andante – Moderato*) и свободное развитие представляют собой как бы развернутую прелюдию. II часть - Канон (*Moderato*) — остро-танцевального характера. При метре $6/8$ движение все время меняется на триоли и дуоли, тем самым еще больше создавая остроту ритма. Эта часть в цикле как бы выполняет роль скерцо. Третья часть - Чакона — образует философский центр Сонаты. Неторопливое, размеренное движение в темпе *Largo* создает ощущение размышления, дум. Это подчеркивается глубоким басовым сопровождением фортепиано, которое составляет почти $3/4$ всей части.

IV часть — динамичная Токката - начинается *attaca*. Финал Сонаты звучит в темпе *Allegro*. В этой части как бы раскрепощается вся энергия, которая аккумулировалась в предшествующих частях. Токката завершает весь цикл, так как в ней появляются и ритмические конфигурации Канона, и тематические ячейки Чаконы, а кода, в том же темпе, что и I часть — *Andante* — представляет собой вступление к Импровизации. Таким образом, создается опять-таки ощущение “арочности” всей Сонаты.

Следующий композитор больше известен всему миру как автор симфоний. Мы говорим об *Авете Рубеновиче Тертеряне*. Но начинал Тертерян с камерных сочинений. Первым произведением, написанным в консерватории, где он учился по композиции в классе Э. Мирзояна, стала Пьеса для виолончели и фортепиано,

посвященная Медее Абрамян. Спустя год в 1955 Тертерян вновь обращается к виолончели и пишет Сонату для виолончели и фортепиано. Создание Сонаты было воспринято Э. Мирзояном как вступление в процесс музыкального творчества. В этом произведении образы отличаются глубиной, музыкальный язык своеобразен, слышны резкие и напряженные интонации и гармонические обороты. Но всё это происходит с сохранением особенностей национального музыкального языка. Соната Тертеряна очень лаконична в изложении, трехчастность цикла компактна.

I часть начинается со вступления на фортепиано (*Andante*). Затем с *Allegro* начинается главная тема, которая проходит у виолончели.

Пример 21



Развитие темы идет в основном у виолончели, у фортепиано лишь небольшие отклики. Начинается побочная партия опять у виолончели со сменой темпа на *Moderato*. Синкопированный аккомпанемент у фортепиано привносит обеспокоенность в размеренную мелодию виолончели. Разработка начинается с темы вступления у фортепиано. После большого развития наступает зеркальная реприза. В темпе *Moderato* проходит побочная партия. Затем звучит главная тема, интересно интерпретированная в басу у фортепиано, с небольшими откликами у виолончели. Последнее *Vivo* как последний всплеск, порыв, кода.

II часть - *Adagio*, глубокомысленная, мелодичная, певучая, написана в трехчастной форме. Постоянные секунды-ходы подчеркивают размеренность движения. Первый раздел — это мелодия, проходящая у виолончели.

Пример 22



Второй раздел — опять тема у виолончели, но с мотивами побочной партии первой части, а аккомпанемент фортепиано несет отпечаток мелодического рисунка начала второй части.

В третьем разделе мелодия проходит уже и у виолончели, и у фортепиано, доходя до кульминации на *ff*. Сонату завершает III часть. Здесь выделяется упругий ритм, игривая мелодия, токатность, стремительное движение. Финал написан в форме рондо, в темпе *Presto*. Рефрен проходит 4 раза, каждый раз чуть-чуть в измененном виде. Эпизоды носят более лирический характер, лишь в аккомпанементе фортепиано сохраняя идущий из рефрена ритмический рисунок.

Первый рефрен проходит у виолончели. Затем первый эпизод — широкая мелодия, почти в виде канона у виолончели и фортепиано. Второй рефрен — смешанно у виолончели и фортепиано. Второй эпизод — в темпе *Meno mosso* с мелодическими элементами из I и II частей Сонаты. Затем следующий, третий рефрен, после которого идет эпизод — точное повторение первого эпизода. И затем последнее прохождение рефрена опять у виолончели. В конце наступает кода в темпе *Andante* — широкая певучая мелодия у виолончели и пунктирный аккомпанемент у фортепиано. Начинается *accelerando* и на *Presto* последнее проведение рефрена у виолончели. Последние такты как апофеоз. Как говорил сам Тертерян, “Сонату играют, и я сейчас там *“нахожу себя”*, особенно во второй части. Мне кажется, что в ней есть что-то, получившее продолжение в дальнейшем” (4. С. 140).

Гегуни Оганесовна Читчян так же, как и Тертерян, обратилась к жанру камерно-ансамблевой музыки и к виолончели в студенческие годы, когда она училась в консерватории в классе

композиции Г. Егиазаряна. В консерватории, как писала сама Читчан, “*на пересечении разных влияний, я искала своё*” (5. С. 15). И хотя Соната для виолончели и фортепиано написана в 1952 году, в ней ощущаются ростки стиливых черт, которые в дальнейшем стали определяющими для творчества Читчан. Яркообразная 3-х частная Соната с момента своего рождения пользовалась большим успехом.

I часть — в сонатной форме. Небольшое вступление *Andante sostenuto* и затем в темпе *Allegro* начинается главная партия, которая два раза подряд проходит у виолончели.

Пример 23



Побочная партия — это развернутая мелодия виолончели с полифоническими элементами в аккомпанементе у фортепиано. Смена тональности приводит к разработке, где проходят сначала видоизмененная главная партия, потом побочная, затем во втором разделе наоборот. Все это постепенно нагнетается и приводит к кульминации на *ff*. После этого возврат к первоначальной тональности (*B-dur*) и начинается реприза.

Здесь в отличие от экспозиции изменено второе проведение темы главной партии. И в конце идет кода (*Piu mosso*).

II часть - *Andante* — трехчастная форма. Развернутая певучая мелодия с небольшим, но напряженным диалогом между виолончелью и фортепиано, приводит к большой кульминации (*grandioso, piu mosso, f*) с беспокойным триольным аккомпанементом в басу у фортепиано. Затем все возвращается к первоначальному проведению с небольшим изменением темы в конце.

III часть - *Allegro vivace* - носит танцевальный характер. Эта часть написана в форме рондо, но все три рефрена немного отличаются один от другого.

Пример 24



Первый эпизод (*cantabile*) с интересным метро-ритмическим рисунком у фортепиано.

Пример 25



Второй эпизод проходит в темпе *Allegretto*. Третий рефрен — короткий, приводит к яркой концовке. *“Для меня в творчестве на первом месте интуиция, а не рაციум, - говорит Гегуни Читчян, - интуиция богаче логики, но контроль разума необходим. Экспрессия не должна захлестывать; любые чувства должны контролироваться и вливаться в соответствующую стройную форму. Профессионализм и интуиция — именно на это я обращала особое внимание в работе над сонатами”* (5. С. 44).

Сонате для альта и фортепиано, написанной в 1986 году, эти слова подходят в большей степени. Трехчастная композиция Сонаты отличается организованным циклическим единством, соразмерностью замысла и формы. Здесь отражены новые черты стиля композитора. Это новое связано с обращением Читчян к интонациям тагов и шараканов в сочетании с новейшими элементами музыкального письма. Близость к тагам видна уже во вступлении альта. Грустная мелодия сольного альта воспринимается как некая свободная мелодия. Эта импровизационность ощущается во всей первой части. Но темп *Andante rubato* и подвижные динамические волны вносят в развитие оттенки драматизма.

II часть Сонаты - *Presto* - конфликтный клубок. Все это ощу-

щается и в остродиссонантных аккордах, и четком пульсе, и в различных ритмических эффектах.

III часть - *Adagio* — это философское обобщение всей Сонаты. В спокойном течении мелодии ощущается глубокий драматизм. Весь мелодический рисунок проходит у альты. Тембр этого инструмента, кажется, больше всего подходит для выражения глубоких человеческих чувств.

Особое место в армянской камерно-ансамблевой музыке занимает творчество **Эдгара Сергеевича Оганесяна**. Э. С. Оганесян окончил Ереванскую консерваторию по классу композиции Г. И. Егиазаряна и аспирантуру Московской консерватории у А. И. Хачатуряна. Музыке Оганесяна свойственны эпичность и высокая лирика. Музыкальный язык Оганесяна экспрессивен, отличается мелодичностью, сложной разнообразной ритмикой, полифонической насыщенностью.

Написанный в 1955 году Фортепианный квинтет Оганесяна (наряду с Сонатой для скрипки и фортепиано Арно Бабаджаняна) обозначил поворот армянской инструментальной музыки к остроэкспрессивной, философско—драматической образности.

Квинтет Оганесяна открыл новые пути отображения национального характера, образов. Но это национальное связано с лучшими тенденциями современного музыкального искусства. Как отмечал сам композитор, *“необходимо знать (и хорошо знать) все, что происходит в современной музыке, пользоваться различными приемами и средствами, но не терять индивидуальности и уметь сказать свое слово хотя бы в рамках собственной музыкальной культуры”* (б. С. 370).

Для музыки Квинтета характерны масштабность, глубина, размах. Музыка здесь выходит за рамки камерности, доходя до уровня симфонических обобщений. Можно сказать, что содержание Квинтета связано с образом армянского народа, его прошлым и настоящим. Композиция Квинтета четырехчастна, по строению традиционна, с некоторыми отступлениями.

Первая часть — *Allegro risoluto e energico* — несет основную

драматургическую нагрузку. Главная партия, которая состоит из трех самостоятельных тем, наполнена внутренней энергией, распространяющейся на все части Квинтета. Развитие всего Квинтета начинается с властного утверждения первой темы главной партии. Выразительность этой темы, которую можно назвать темой—эпиграфом, достигается благодаря четкому, упругому ритму и приему оstinato.

Пример 26

The image displays a musical score for a quintet, labeled 'Пример 26'. The score is written for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo and mood are indicated as 'Allegro risoluto e energico'. The score shows a rhythmic motif being developed across the instruments. The Violino I part has a 'forte' dynamic marking. The Piano part has a 'p' (piano) dynamic marking. The score is organized into systems, with the first system containing the string parts and the second system containing the piano part. The third system continues the development of the motif across all instruments.

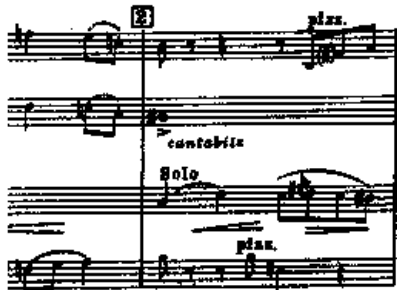
Эта тема—эпиграф с пульсирующей ритмикой и акцентами получает в дальнейшем широкое развитие, становится как бы лейт-темой, которая видоизменяется сообразно настроению и содержанию каждой из частей Квинтета. Вторая тема главной партии

носит мужественный активный характер. Здесь слышатся отголоски танца “Кочари”. Следующая тема — третий элемент главной партии — носит лирический, напевный характер. Эти две темы логически дополняют друг друга. Они органично вытекают одна из другой. В изложении обеих этих тем большое значение имеют инструментальные краски: активную мужественную играет фортепиано, а лирическую тему играет альт.

Пример 27



Пример 28



Все три темы главной партии очень немногословны, лаконичны. Побочная партия — иная. Здесь нет лаконизма. По характеру она близка последней теме главной партии. Пленительная распевная мелодия развивается на свободном дыхании. Первоначально побочная партия звучит у струнных. Последующее проведение темы идет в аккордовом изложении фортепиано. В разработке не появляются

ни тема побочной партии, ни вторая и третья темы главной партии. Разработка небольшая, но полна драматизма. И достигается он в основном на основе развития темы—эпиграфа. Оригинальное интонационное развитие темы доводит разработку до кульминации — предельного напряжения. Тема, переданная унисону струнных, проходит на фоне широко расставленной в крайних регистрах фортепиано оstinатной фигуры. Общее логическое развитие подготавливает репризу. В репризе повторяется основной ход изложения основных тем экспозиции. В величественной коде (*Maestoso*) как бы подводится итог развития, утверждается основная идея первой части.

II часть — *Allegretto scherzando* — жанровая сценка. Трёх-частная форма этой части не совсем типична для классического скерцо, так как здесь нет явных контрастов между темами. На фоне небольшого вступления фортепианной партии, удачно имитирующей звучание народных инструментов, слышится грациозная танцевальная мелодия. Ритмичное *staccato* аккордов у фортепиано в начале напоминает манеру исполнения на некоторых струнных народных инструментах ударами кончиков пальцев по струнам, а проведение грациозной мелодии у первой скрипки *sul ponticello* — похоже на звучание кеманчи.

Пример 29

The image shows a musical score for Example 29, consisting of a piano (p) and violin (v) part. The piano part is written in a staccato style, with chords marked 'arco' and 'pizz.' (pizzicato). The violin part is written in a melodic style, with a 'mal ponticello' marking at the beginning and a 'ritard.' (ritardando) marking towards the end. The score is divided into two systems, each with a key signature change from one flat to two flats.



Каждое проявление темы ведёт за собой новый оттенок настроения, появляются новые интонационные штрихи, краски становятся всё гуще, обостряется общее звучание, музыка приобретает чуть драматический характер. Это средний раздел, где появляются интонации темы—эпиграфа (первой темы главной партии первой части). В этой части предвосхищается интонация светлой темы финала. Вторая часть заканчивается в результате постепенного затухания общей звучности. Музыка постепенно становится скорбной и печальной, предваряя трагический сказ следующей части.

III часть — *Adagio sostenuto* — центр цикла, вершина драматургии всего Квинтета. Музыка разворачивается неторопливо, с эпической медлительностью. Здесь выражение и скорби, и раздумья. Напряжённость и трагизм музыки выявляются с самого начала, с основной темы, которая полна сдержанной скорби. Немногословная, звучащая в унисон у струнных тема на фоне равномерно отбивающего ритм одинокого звука в басу фортепиано производит сильное воздействие. В самом начале эта тема кажется даже чуть-чуть устранённой и внешне безмятежной (характерны авторские обозначения *doloroso*, *senza vibrato*).

Последующие проведения темы наполняются напряжённо звучащими гармониями. Музыка становится более глубокой, драматически напряжённой.

Каждое новое проведение подобно “новой волне”, поднимает музыку на более высокий эмоциональный уровень. Внутреннее напряжение нарастает. И когда это развитие достигает особой остроты выражения, в кульминации в фортепианную партию вторгается изменённая почти до неузнаваемости тема побочной партии первой части. Эта тема вытесняет другие и становится главной. И когда III часть подходит к концу, и музыка осторожно из верхнего регистра постепенно движется вниз к басам, в связующем эпизоде между третьей частью и финалом (части исполняются без перерыва, *attacca*) интонации этой темы “тают” в мелодических фигурациях аккомпанемента фортепиано.

Пример 30

The image shows a musical score for two staves, likely piano and violin. The top staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with the tempo marking "molto rit." and contains several measures of music. The bottom staff is marked with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with the dynamic marking "pizz." and contains several measures of music. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in a style that suggests a late 19th or early 20th-century composition.



Еще не оформившийся мотив берет разгон и музыка вливается в IV часть (*Allegro*). Эта же тема (тема побочной партии первой части) снова “возрождается” как главная тема финала, но уже в другом виде, выражая чувство ликования и радости. Здесь, в IV части, собраны все темы Квинтета, но уже в совершенно ином облике, в более динамичном движении. Преобразованная тема побочной партии становится доминирующей. Такое становление темы позволяет говорить о методе симфонического развития, когда первоначальная тема, видоизменяясь, приобретает новые художественно-выразительные черты на протяжении всего произведения.

В финале есть и вторая тема, которая имеет танцевальный характер. Легкий кружащийся ритмический рисунок этой темы при-

обретает безостановочный характер. Реприза менее развернута, чем экспозиция. Здесь нет второй темы, лишь ее вращательный ритмический рисунок, перебиваемый широко расставленными аккордами. В мужественной музыке заключения ощущается полное раскрепощение духовных сил. Финал Квинтета убедительно венчает цикл. Квинтет отличается монолитностью, хотя каждая часть представляет собой законченное целое. Квинтет захватывает драматическим накалом, многообразием, яркостью и эпической мощью. *“...Фортепианный Квинтет Э. Оганесяна — произведение, которое в армянской камерно-ансамблевой музыке открывает новую страницу, прокладывает линию эпико-драматического направления. Это интересное и самобытное произведение заслуженно заняло одно из ведущих мест в <...> камерной музыке”* (Г. С.117). Об этом свидетельствуют и высокие премии — золотая медаль Всесоюзного конкурса VI фестиваля молодежи и серебряная Международного конкурса этого же фестиваля (1957).

В 1975 году Э. Оганесян пишет Сонату-эпитафию для виолончели и фортепиано, посвященную памяти талантливого художника, друга композитора Минаса Аветисяна. Соната трехчастна, но строение цикла необычно. I часть - Токката (*Presto*) — очень напряженна. Слушателя сразу захватывает импульсивная экспрессия. Секунда, тревожно звучащая в басу фортепиано, тема виолончели, *secco* у обоих инструментов, отрывистые резкие штрихи — все это создает тревожную напряженную атмосферу.

Завершается главная партия хлестким *pizzicato*. Повторяющиеся несколько раз “a” флажолеты подводят к эпизоду *rubato*. Побочная партия заменена декламационным четырехтактовым тематическим зерном, которое в дальнейшем получает развитие. Затем вновь звучит интонация главной партии. Настойчиво повторяются различные ее куски. Расширение темпа при подходе к речитативу подчеркивает еще большую эмоциональность этого эпизода. Немного нервозная фактура части подчинена логике развития.

II часть — *Passacaglia* - мерной поступью сметает все на своем пути. Главная тема звучит в изложении солирующего фор-

тепиано. Унисон, звучащий в фортепианных басах прост, но полон внутреннего драматизма. Скорбь, отчаяние слышатся в каждом звуке части: и в постоянных повторениях темы, и в неожиданных аккордах на *f* у фортепиано и в тихих печальных эпизодах. Постепенно звучание нагнетается. Кульминация — *Piu mosso* - обрушивается как лавина. В этой части очень важна и частая смена метра, и чередование различных длительностей, и многочисленные *pp*, *ppp*, *pppp*.

III часть — *Stabat Mater dolorosa* - начинается виолончельным речитативом. Щемящая боль в интонациях виолончели. Очень важно здесь авторское обозначение “*non vibrato*”. В финале опять настроение скорби, вначале просветленной, но потом появляются и другие интонации. Два инструмента ведут диалог, в который врывается тема рока второй части. В чеканных шестнадцатых фортепиано — напоминание о происшедшей трагедии. Акценты и форте подчеркивают это. Наперекор интонациям рока, вырываясь, трепетно звучит виолончель, повторяя скорбное вступление. В этом возрождении темы — утверждение благородных и чистых идей.

Музыка Сонаты—эпитафии Э. Оганесяна привлекает высокими профессиональными достоинствами, сдержанностью и самоуглубленностью, присущими его творчеству. Как писал композитор Сулхан Насидзе об особой черте творчества Э. Оганесяна — это “его способность преломлять жизненные впечатления сквозь интеллектуальную призму. В его творчестве нет ничего случайного, непродуманного. Ему присуще чувство моральной ответственности перед искусством. Проявляя большой интерес к новейшим средствам выразительности и искусно используя их, он тем не менее отнюдь не безрассудно преклоняется перед ними. Он современен, по сути дела, характером содержания музыки, поэтому и не испытывает боязни “отстать от моды”. Для него важно, что сказать. А как это будет сделано — задача, явно подчиненная первой. И решает он обе задачи успешно, свежо, убедительно” (З. С. 330).

Два следующих композитора, камерное творчество которых будет рассмотрено, схожи тем, что оба учились и в Ереване, и в Москве, оба затем свою творческую деятельность продолжили в Москве. Речь идет об Александре Пирумове и Эдуарде Хагагортяне.

Александр Иванович Пирумов родился в 1930 году. В 1950-52 гг. учился в Ереванской консерватории, в 1956-м окончил Московскую консерваторию по классу композиции Д. Кабалевского. Как пишет о 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”* (8. С. 3).

Сочинения 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 огромному расширению диапазона воздействия музыки Пирумова. Глубоко органическая, радостная и, в то же время, серьезная интонация пронизывает творчество Пирумова. Его музыка пленяет своим светлым тоном. Наиболее отчетливо проявились лучшие стороны дарования композитора в камерных жанрах.

Соната для скрипки и фортепиано Пирумова создана в 1979 году.

Трехчастный цикл написан современным музыкальным языком. I часть (*Andante*) представляет собой как бы предисловие цикла. После вступления у фортепиано, начинается тема, которая в виде канона проходит у скрипки и фортепиано. Но вместе с этим полифоническим мышлением идет полная свобода ритмических построений. Сразу *attacca* начинается II часть (*L'istesso tempo*). Небольшое вступление с синкопированным движением секунд подводит к основной теме, идущей на **6/4**. Снова вклю-

нивается тема вступления и затем в другой тональности проходит развернутая основная тема. Все подводится к небольшой как-бы каденции — *solo* у скрипки (цифра 18 *improvisato*). После этого музыка начинает затихать с теми же секундовыми ходами вступления.

III часть (*Vivo*) — смысловой эпицентр Сонаты. В этой части аккумулируется все напряжение, вся энергия цикла. Третья часть начинается без тактовых черт и обозначения метра. Характер танцевальный, и ритмический рисунок триолей — восьмых ещё больше подчеркивает этот характер.

Долго идет переключка у скрипки и фортепиано, доходя до логической точки: появляется $5/4$, триольность остается как аккомпанемент в верхнем голосе у фортепиано, а скрипка и бас ведут диалог из интонаций первой части. Затем все возвращается к истокам III части. Это второе проведение подводит к каденции скрипки, и затем снова свободный полет. Это приводит к следующему эпизоду: $5/4$, аккомпанемент у скрипки, а тема I части проходит уже у фортепиано. После этого при смене темпа *Piu mosso* свободная круговерть доходит до кульминации, от *ff* до *fff*. Резкий спад — *Andante*, где проходит ритмический рисунок второй части. Затем появляется тема второй части, проходят небольшие каденции—импровизации у скрипки. Последние затухающие восьмые у фортепиано, всё исчезает, растворяется на *morendo*, *ppp*, в флажолетах скрипки.

Эдуард Арамович Хагагортян родился в 1930 году. В 1955 году он окончил Ереванскую консерваторию. Его творчество проникнуто горячей любовью к людям. Глубоко народное по своим истокам, по связям с национальной традицией, оно прежде всего современно. Музыка Хагагортяна являет собой пример органичного синтеза традиций народного армянского искусства и музыкальной классики XX века. Его единственным произведением в жанре фортепианной камерно-ансамблевой музыки является Фортепианный Квintет, написанный в 1960 году. Это произведение Хагагортян показал Араму Хачатуряну. Вот как об этом пишет сам Хагагортян: *“Арам Ильич просмотрел Форте-*

пианный квинтет, немного похвалил и сказал: “Приедете ко мне учиться в аспирантуру” (9. С. 25).

И действительно, Хагагортян едет в Москву и поступает в аспирантуру Московской консерватории в класс А. Хачатуряна, которую оканчивает в 1965 году. Как пишет Хагагортян, *“в Москве я набираюсь смелости показать профессору С. З. Асламзяну 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 включает Квинтет в дополнительный список сочинений, представленных на Всесоюзный конкурс молодых композиторов” (9. С. 25).*

В 1962 году на этом конкурсе Квинтет Хагагортяна удостоивается I премии. Как отмечает Э. 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” (9.С.87).*

Четырехчастный цикл очень динамичен. Основной тон произведения - патетический. Яркие кульминации, различные по характеру броские музыкальные образы придают драматическим страницам Квинтета определённую “театральность”. Во вступлении I части звучат тематические интонации (аккорды струнной группы, угловатые ходы фортепиано), которые получают свое развитие во всех частях Квинтета. Взаимосвязь частей цикла несомненна. Активная главная партия, которая является эпицентром драматического центрального раздела первой части, как бы сливается в нечто единое со второй частью. Вторая часть — Скерцо (*Allegro*) — своим динамичным движением, подводящим к кульминации — по характеру напоминает образцы ашугского искусства. Постоянная смена метро-ритма еще больше подчеркивает связь с ритмами армянских народных танцев.

Характер III части — *Adagio* — лирический. Здесь слышна скорбная патетика темы первой части, изложенная в октаву

скрипкой и виолончелью.

Пример 31



Проведение мелодической линии у фортепиано под аккордовый аккомпанемент струнных подводит напряжение к кульминации на *ff* и *sf*. Затем снова скорбная патетика, звучащая у струнных.

Финал, может быть, чуть уступает предыдущим частям. Вступление *Andante lugubre* с интонациями из I части подводит к *Presto*.

Пример 32



Постоянное движение как круговорот, как танец, который несет тебя за собой, волна за волной подводит к кульминации части — *Maestoso elevato*, которое потом резко обрывается *Adagio*. Это — начало I части. Кода - *Presto* - как “девятый вал” обрушивается и завершает весь цикл. Вся монолитность цикла обес-

печивается и интонационной общностью, и острым выразительным музыкальным языком, и контрастными образами.

С Фортепианного квинтета по существу началось общественное признание музыки Эдуарда Хагагортыяна, которое продолжается до сих пор.

“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 Хагагортыяна, 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” Валерий Гергиев (9. С. 126).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Тигранов Г.*, Аро Степанян. Очерк жизни и творчества., М.: Музыка., 1967.
2. *Арутюнян А.*, Воспоминания., Ер.: Амроц., 2000.
3. /Музыка республик Закавказья., Тб.: Хеловнеба., 1975.
4. *Тертерян Р.*, Авет Тертерян. Беседы, исследования, высказывания., Ер.: Хорурдаин грох., 1989.
5. *Аматуни С.*, Жизнь и творчество Гегуни Читчян., Ер.: Арчеш., 2003.
6. *Шахназарова Н.*, Композитор в контексте национальной культуры., /Советская музыка., 1987 N5.
7. *Тер-Симонян М.*, Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении., Ер.: АН Арм.ССР., 1974.
8. *Лахути А.*, Александр Пирумов., М.: Советский композитор., 1960.
9. *Хагагортыан Э.*, Статьи. Воспоминания., М.: Советский композитор., 1987.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ, դաշնակահար **Գայանե Միմոնի Հովհաննիսյանի «Հայ կոմպոզիտորների կամերային-անսամբլային երաժշտությունը XX դարասկզբին»** գիտամեթոդական հոդվածը հայկական կամերային-անսամբլային մի շարք սրեղծագործությունների վերլուծությունն է: Այն ծավալուն և մանրակրկիտ հետազոտական և պրակտիկ մեթոդական աշխատանք է, որտեղ առանձին ենթաթափններով ներկայացվում են ժանրի զարգացման ժամանակադրական փուլերը և վերլուծում րվյալ ժամանակաշրջանում առավելի ցայտուն սրեղծագործությունները քննարկվող ժանրում կերպարային-գեղարվեստական, դրամատուրգիական և կարարողական-լեռնակական առանձնահատկությունների տեսանկյունից: Հոդվածագիրը դիտարկում է կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի դասընթացի ծրագրում տեղ գրած երկերը, ինչպես նաև հազվադեպ կատարվող սրեղծագործություններից մի քանիսը:

SUMMARY

Gayane S. Hovhannisyan, Docent of YSC, Pianist - “Chamber Music of the Armenian Composers in the First Half of the 20th Century”.

The article aims at investigating some Armenian chamber music works. The peculiarities of the periods of the genre development are discussed and comparatively more vivid pieces of chamber music are studied from the point of view of imagery-artistic, dramaturgic and performing peculiarities. The works included in the chamber music teaching program of YSC, as well as some rarely performed ones are viewed.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտ, դաշնակահար **Գայանե Միմոնի Հովհաննիսյանի «Հայ կոմպոզիտորների կամերային-անսամբլային երաժշտությունը XX դարասկզբին»** ծավալուն գիտամեթոդական հոդվածը կամերային անսամբլի ամբիոնի 3.12.2010 թ. ամբիոնի կազմակերպած «Հայ կոմպոզիտորների կամերային սրեղծագործություններ» համերգաշարից հետո համաժողովի ժամանակ ներկայացվել է զեկույցը, ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր և ամբիոնի վարիչ Ալլա Միրակի Բերբերյանը և երաժշտության տեսության ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու՝ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանը, նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 3.12.2010 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրատարակման սույն ժողովածուում:

УДК 785.7

ԿԱՄԵՐԱԶԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ՍՄԻՈՆ
КАМЕРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ГАЯНЕ СИМОНОВНА ОГАНЕСЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

**КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВАЯ МУЗЫКА
АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Степан Григорьевич Шакарян с 1956 по 1958 годы изучал композицию у Арама Хачатуряна, а в 1964 году окончил Ленинградскую консерваторию. И хотя им написаны балеты, произведения для симфонического оркестра, для фортепиано, Шакарян больше известен как автор джазовых и эстрадных произведений. К камерно-ансамблевому жанру С. Г. Шакарян обратился в 90-е годы. Им написаны Фортепианное трио и Фортепианный квинтет, в которых присутствует ощущение джазового стиля.

Фортепианное трио написано в 1993 году и названо “Американское”. Самим автором Трио отмечено как вариации. Тема очень отрывистая, размер $12/8$ вносит определенную четкость и ритмичность. Классического построения вариаций в этом произведении нет. Скорее даже можно представить как некую трехчастность цикла. После активного проведения темы, следующее ее проведение более лирическое, легатность и певучесть мелодии больше это подчеркивают. Два таких разнохарактерных проведения темы чередуются. Постепенное нарастание движения, динамики доводит все до кульминации, затем как бы в обратном направлении постепенно все идет на спад. Подтверждение этому — авторское обозначение “*quasi niente*” (сводя на

нет). Так подготавливается следующая вариация, которую можно назвать как бы второй частью цикла. Обозначение темпа “*Medium slow (quasi “Blues”)* — Довольно медленно (подобно “Блюзу”) — уже дает некоторое представление о характере этой части. В размере 4/4 тема широко распевается, разливается. Ощущение свободы, импровизационности создается и авторскими обозначениями. Многочисленные *dolce e sonore, vibrato, una corda, con sordino, glissando, flagioletto* встречаются почти в каждом такте. Сразу, неожиданно врывается *Tempo I* — следующая вариация, которую можно представить и как третью часть. Гордо, броско проходит тема. Следующие вариации — *fugato*, затем канон. Две эти полифонические формы звучат очень современно и вносят новую волну в вариационный цикл. Финал — как собранный клубок энергии, характера всего цикла. Кода (фанфары) — последние броские аккорды всего Трио. Название “Американское” больше выражено в гармониях, в ритме, в интонациях, присущих истокам американской музыки. И этот синтез классических форм и стилистики музыки сделан композитором очень оригинально.

Фортепианный квинтет написан Шакарян в 1994 году в честь открытия французского посольства в Армении. Все части Квинтета имеют названия:

I часть — *Morning (Awakening, hope)* Утро (Пробуждение, надежда)

II часть — *Noon (Walk)* Полдень (Прогулка)

III часть — *Night (Dreams)* Ночь (Сны)

IV часть — *Cancan (Folies Bergeres)* Канкан

В Квинтете использованы и армянские мелодии, и мелодии французских песен (как, например, “Парижские бульвары”).

I часть — “Утро” *Lento (piu sostenuto)* — размеренное движение восьмых у фортепиано создает настроение пробуждения. Постепенное прибавление динамики и движения подводит к первой кульминации этой части, которая начинается с каденции у фортепиано. А сама каденция подводит к певучей сольной мелодии виолончели *Lento a piacere (Rubato quasi recitativo)* (эту

мелодию автор сравнивает с мелодиями песен Эдит Пиаф). Следующий эпизод - *Tempo di “Valse boston” Rubato*. Авторское обозначение темпа характеризует и настроение, и образы этого эпизода, которые своим наслоением, насыщением подводит до второй кульминации (*Affetuoso*). После этого, постепенно кружась в мелодических оборотах фортепиано, струнные снижают напряжение и подводят движение к первоначальной размеренности и затуханию. Небольшое вступление начала II части в темпе *Vivo na f, ff, sff* вводит сразу в другой круг образов. Сама тема создает впечатление, как будто звучит мелодия Ива Монтана. Многочисленные авторские обозначения создают колорит французской музыки. Здесь и характерные удары смычком у второй скрипки (*colla diarco tamburo di legno*), и небольшие глиссандо у первой скрипки (*quasi swing*), флажолеты, тремоло *pizzicato (quasi guitar (banjo))*.

III часть — полная импровизации, элегических настроений. Очень красивая каденция у фортепиано в самом начале части создаёт эти настроения. Затем со вступлением струнных начинается эпизод, который можно назвать “ноктюрном”. Следующая небольшая каденция фортепиано подводит к прекрасному лирическому эпизоду, в котором звучит *solo* первой скрипки.

Пример 1



Затем к этой мелодии подключается и вторая скрипка. Некоторые мелодические элементы из I части создают впечатление общности цикла.

Название IV части говорит само за себя. Канкан, что буквально в переводе с французского обозначает “шум”, “гам”, характеризуется уже в первых тактах IV части. Присущие танцу “кан-

кан” подвижный, энергичный темп, высокие прыжки находят свое воплощение в музыке. Задорный танец своей энергетикой захватывает от начала до конца.

Эмин (Эмиль) Аспетович Аристакесян окончил Ереванскую консерваторию и аспирантуру по классу композиции Г. Егиазаряна. Это композитор, который в своем творчестве всегда стремился к вдумчивому, логически и образно обоснованному освоению новых средств музыкальной выразительности, необходимых для раскрытия глубокого содержания. Его творчество вобрало в себя и технологические завоевания современной музыки, и некоторые черты романтических форм, и особенности национального монодического искусства. Все это и еще многое другое дало Аристакесяну возможность создать свой, ярко индивидуальный стиль.

Индивидуальность Аристакесяна привлекает своей оптимистичностью, цельностью, ясностью. Лучшее качество его музыки — высокий профессионализм, ярко экспрессивный тон высказывания.

В двух Сонатах для альта и фортепиано проявилась зрелость камерно-инструментального письма. Определяющими чертами музыкального мышления композитора явились взаимодействие импровизационности, свободного развёртывания формы с четкостью и ясностью конструктивной основы. Вообще, альт как сольный инструмент интересовал Аристакесяна давно. Еще в 1960-е годы он написал Концерт для альта с оркестром — кстати, первый в армянской музыке. В 1973 году Аристакесян пишет Сонату для альта соло.

Соната N1 для альта и фортепиано написана в 1989 и посвящена Михаилу Кугелю. Всей Сонате присуща постоянная смена метра, которая придаёт некоторую неустойчивость, беспокойство.

I часть — *Andante assai* - состоит из трех разделов. Первый раздел носит более спокойный, размеренный характер. Альт несет основную мелодическую линию, получая от фортепиано лишь отклики и гармонические заполнения. Средний раздел пос-

тоянным остигнутым движением в басу, беспокойным движением верхнего регистра у фортепиано, постоянным динамическим наполнением (постоянное *crescendo*) доводит развитие I части до кульминации на *ff*. И сразу все снова возвращается к началу первой части. Здесь начинается третий раздел, который приводит к завершению всей части затухающими восьмыми и флажолетом альта на фоне аккордов фортепиано.

II часть - *Allegro leggiero* - состоит из двух разделов. Первый раздел представляет собой соединение двух тематически различных мотивов. Первый мотив — это четкие ритмические блоки — диалоги между альтом и фортепиано, второй мотив — небольшие распевки альта, вклинивающиеся в ритмические диалоги. Второй раздел — дважды повторяющийся эпизод, где фортепиано аккомпанирует пульсирующей ритмикой, а альт секундовыми ходами на *crescendo* доходит до кульминации на резких, почти “кричащих” звучаниях в сольном ключе. Затем резкий спад к мотивам первого раздела и начинается (*attacca*) третья часть.

Эта часть воспринимается как соединение двух предшествующих частей. Она написана в двухчастной форме. Первый раздел — *Andante* - это тематический материал I части Сонаты. Второй раздел — *Allegro* — ритмический и тематический материал II части. И небольшая кода — снова *Andante*, возврат к I части. Тем самым автор завершает всю Сонату как круговой замкнутый цикл.

Соната N2 для альта и фортепиано написана в 1992 году и посвящена Якову Папяну. Как нам кажется, есть некоторое сходство между Сонатами N1 и N2, больше это связано с I и III частями. Это касается и частой смены метра в обеих Сонатах, и использования тематического материала из предыдущих частей в третьей части, и общее драматургическое развитие обеих Сонат. Напряжение I части (*Moderato con moto*) Сонаты N2 образуется из взаимосвязи двух тематических начал: широкой мелодии, состоящей из ровных равномерных четвертных, и настойчивых повторяющихся аккордовых соединений.

II часть — *Andante* — начинается с каденции альта.

Пример 2



Эта часть - как монолог альты. Фортепиано лишь трижды вклинивается в соло альты, причем обыгрывая всегда почти одно и то же: первый раз после начальной каденции, второй раз - подготавливая кульминацию на *con moto* и *stretto* у альты, и третий раз - в конце II части, подготавливая III часть, которая начинается *quasi attacca*.

III часть - *Allegro moderato* - написана в трехчастной форме. Первый раздел построен на тематическом материале из I части, с постоянной сменой метро-ритма. Второй раздел - *Andante* — мелодический рисунок и каденция альты — это воспоминания из II части. Третий раздел — тот же настрой и построение, что и в первом разделе. Небольшая кода — *Andante* - снова возвращает к печальному настроению II части, которым и заканчивается вся Соната.

Так же, как Аристакесян в камерно-ансамблевом жанре больше интересовался альтом, так виолончель, можно сказать, больше волновала в этом жанре композитора **Мартуна Оганесовича Израеляна**. Израелян окончил класс композиции Ереванской консерватории Г. Егиазаряна. Подтверждением того, что виолон-

цель - “любимый” инструмент Израеляна в камерном жанре, является тот факт, что им написаны три Сонаты для виолончели и фортепиано.

Посвящённая Медее Абрамян, Соната N1 создана в 1976 году. Это сложное драматическое одночастное произведение написано на основе атональности с использованием современных приемов композиции. Преобладание медленных темпов (*Lento*, *sostenuto* ♩ = 20 и наивысшее ♩ = 60) создаёт ощущение сдержанности эмоций, внутреннего напряжения, а многочисленные *accelerando* — выход, вспышка чувств. Сонате присущ характер импровизации. В Сонате очевидны связи с национальными традициями, выраженные в выразительной интонационной природе языка с характерными квинтовыми педалями, *ostinato*, интонационными большими скачками, манерой звукоизвлечения, близкой игре на кеманче. Так же использован типичный для Израеляна прием построения гармонической вертикали на лейт-интервалах основной темы. Ансамблевые инструменты ведут равноправный диалог, построенный больше на ритмических переключках виолончели и фортепиано.

Соната N2 для виолончели и фортепиано написана в 1987 году. Можно сказать, что она является как бы противоположностью Сонаты N1. Здесь явно ощущаются классические формы, ясность и четкость мелодических линий и у виолончели, и у фортепиано, некоторая романтичность образов.

Первая часть написана в сонатной форме в темпе *Animato assai*. Здесь происходит тематический диалог между виолончелью и фортепиано. Когда меняется темп (*Lento*) появляется новый тематический материал, который можно считать как бы побочной партией. После проведения второго раза *Lento* прерывается *Tempo I*. Это приводит к большому разделу, в котором проходят и триольные конфигурации из *Lento* у виолончели, и арпеджированные шестнадцатые у фортепиано из первого раздела. К цифре 35 начинается раздел, похожий скорее на зеркальную репризу. Здесь сначала проходит триольный мотив (как бы побочная партия), затем главная тема I части.

II – III части идут *attacca*. Во II части – *Adagio* - идет размеренное движение на 6/4.

Пример 3

The musical score for Example 3 is presented in three systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The time signature is 6/4, and the tempo is marked *Adagio*. The key signature has one sharp (F#). The first system is marked with a box containing the number 1. The second system is marked with a box containing the number 2. The third system is unlabeled. The music features complex piano textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, rhythmic accompaniment.

Постепенное развитие и *accelerando* приводит к небольшому разделу *Piu mosso*. Затем всё снова возвращается к спокойствию, к размеренности *Tempo I*. После этого несколько тактов *accelerando* у фортепиано приводит к *Allegro molto* как связующему разделу с III частью. Этому способствует и смена размера $3/4 - 6/8$. Начинается третья часть. В ней сконцентрированы все основные мелодические рисунки, образы, темы, ритмические мотивы всей Сонаты.

Соната N3 для виолончели и фортепиано написана в 1994 году. Наверное, можно сказать, что в этой Сонате использованы и смешаны приемы, образы, линии Сонат N1 и 2. Соната N3 одночастная (как и Соната N1), но её можно представить как форму, состоящую из трёх разделов (связь с Сонатой N2 — как три части).

Первый раздел начинается *Andante* $\text{♩} = 54/56$, затем *Lento*, *Largo tranquillo* (медленные темпы также как в Сонате N1). Здесь ведется переключка ритмических комплексов между виолончелью и фортепиано. Идет постоянная смена размера ($3/4$; $4/4$; $2/4$; $5/4$; $6/4$; $7/4$).

На протяжении всего первого раздела метр меняется 45 раз. С Сонатой N1 связывает и небольшие сольные отрывки виолончели. Второй раздел Сонаты N3 можно сказать, более близок к Сонате N2. Начинается *Allegro risoluto*, здесь также меняется размер ($9/6$ и $6/8$).

Мелодические рисунки второго раздела, аккомпанемент фортепиано, движение триолей и арпеджированных пассажей также напоминает Сонату N2. После второго раздела всё резко меняется, и как бы снова возвращается к началу. Здесь опять темп *Lento*, метр $5/4$; $4/4$; $3/4$, тот же диалог ритмических комплексов, сольный монолог виолончели, все постепенно завершается, замыкает на повторяющихся аккордах.

Тигран Егиаевич Мансурян окончил класс композиции Ереванской консерватории Л. Сарьяна. Начало творческого пути Тиграна Мансуряна совпало с периодом в армянской музыке, когда была тенденция расширения понятия национального. Это

относилось как к углублению в новые пласты народной музыки, так и в более индивидуальном отражении фольклорных источников. И эти обстоятельства многое объясняют в формировании образно-стилевой сферы музыки Мансуряна. Кроме того, в этот период Мансурян очень интересовался великим наследием Комитаса. Но несмотря на некоторую “гладкость” и “благополучие” начала творческого пути, Мансурян пустился на поиски новых образов и средств, которые подсказывались ему его художественными стремлениями.

Камерно-ансамблевый жанр в творчестве Мансуряна представлен очень разнообразно: две сонаты для скрипки и фортепиано, две сонаты для виолончели и фортепиано, Соната для альты и фортепиано, “Пять багателей” для скрипки, виолончели и фортепиано.

Соната для скрипки и фортепиано N1 написана в 1964 году. 4 части Сонаты представляют собой 4 разных образа, 4 характера, 4 темпа (*Allegro, Moderato, Largo, Vivo*). Тематизм и тональные соотношения внутри одной части и всего цикла приводят к слиянию в одно непрерывно развивающееся целое. Темы — мелодии Сонаты даны очень “выпукло”.

Приемы развития тематического материала в Сонате различны. Здесь и тип классической разработки тематизма с дроблением темы и вычленением отдельных интонаций; и вариантное обогащение темы, включающее интонационное, ритмическое, ладовое обновление.

Характер музыкального высказывания Сонаты лаконичен. Особенно это проявляется в III части, которая состоит всего из 25 тактов. В той же III части нетрудно проследить развитие традиций гениальной песни Комитаса “Антуни” (см. пример 4).

Нужно отметить, что хотя в Сонате нет конкретных “цитат” из армянской народной музыки, но используются интонационные обороты, придающие музыке определённую национальную окраску.

В Сонате N1 происходит “диалог” скрипки и фортепиано путем дополнения одним инструментом мысли, начатой другим, те-

Пример 4

The image shows a musical score for Example 4, consisting of three systems of staves. The first system is marked 'Largo' and 'con mod.' with a piano (p) dynamic. The second system continues the piano part with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system introduces the violin part, marked 'con mod.' and 'f' (forte). The piano part continues in the third system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

матической и интонационной “переключки” скрипки и фортепиано. И хотя в III части, в связи с особым замыслом композитора, тематический материал не проходит в партии фортепиано, однако этот инструмент играет важную роль в раскрытии образа.

Соната для скрипки и фортепиано N2 написана в 1966 году. Здесь Мансурян совершенно отходит от принципов сонатной композиции и использует приёмы серийной техники. Но эта “тех-

нология” лишь средство для достижения художественной выразительности. Две части Сонаты, слитые в непрерывно развивающуюся звуковую ткань, вызывают философские ассоциации. Конструкция произведения строится на взаимодействии коротких мотивов и аккордовых комплексов.

Вторая Соната для скрипки и фортепиано, а также некоторые другие камерные произведения показали, что *“нужно пройти через мучительные раздумья и эксперименты, чтобы привести в равновесие то, о чем хочешь сказать, с тем, как можешь выразить”* (1. С. 124).

В двух Сонатах для виолончели и фортепиано, написанных в 1973 и 1974 годах, Мансурян также использует современные музыкально-выразительные средства. В обеих Сонатах ярко проявляется контраст лирического просветления, умиротворения с накалом страстей, вспышкой эмоций. Это подчеркивается и различными темповыми обозначениями частей, и динамической амплитудой. Но в любом случае Мансурян достигает стройности драматургии.

В 1985 году Мансурян пишет “Пять багателей” для фортепианного трио. За короткое время Трио привлекло внимание исполнителей. Интересно обращение композитора к “багатели”. Ведь “багатель” (что в переводе с французского означает “безделушка”) - это небольшая инструментальная пьеса, относительно нетрудная для исполнения. Начиная с Бетховена “багатель” - это уже обозначение жанра, представляющего собой серию разнохарактерных миниатюр.

“Пять багателей” Мансуряна — целостная композиция, состоящая из пяти контрастных частей. Контраст и в композиционной последовательности частей, и в тематическом распределении материала, и в темповом разнообразии, и в различии фактурного склада. Но вместе с тем, ощущается единая форма, слившая пять частей — настроений.

Темповое разнообразие “Пяти багателей” очевидно:

I багатель — <i>Largo</i>	♩ = 42/44
II багатель — <i>Moderato</i>	♩ = 112/116

III багатель — <i>Allegro</i>	♩ = 132
IV багатель — <i>Allegro energico</i>	♩ = 152
V багатель — <i>Moderato</i>	♩ = 120
<i>Piu mosso</i>	♩ = 160

Простой подсчет тактов указывает на относительную симметричность расположения кульминации всего Трио. Если I, II, и III багатели составляют 148 тактов, то IV и V — 153 такта. Кульминация Трио расположена почти на разделе двух половин цикла. Это и создало форму IV багатели, по объему превышающую остальные. Неоднократно повторяющаяся устремленная тема рефрен словно подтверждает право на свое существование. Одним из действенных художественно-выразительных средств, использованных Мансуряном в создании “Пяти багателей”, является метро-ритм. В первых двух багателях он стабильный. В I багатели метр 2/2 способствует спокойному размеренному движению хорального характера. Динамический предел этой багатели от *ppp* до *mp*.

Мелодические линии II багатели, построенные почти в той же динамической амплитуде *pp* — *mp* (исключение такт 26 *росо f* и тут же *dim.*), “переноса свое дыхание” с помощью задержанных и повторяющихся звуков из такта в такт как бы освобождают свое движение от тактовых черт.

Пример 5

Moderato (♩ = 100)

В основном классическая трактовка метричности в начальных двух багателях воспринимается как авторский художественный прием для осуществления замысла: первые две багатели — это лишь спокойное начало пути, ведущего к кульминации. А вот в III багатели, на подступах к кульминационному “взрыву”, мы встречаем переменный метр.

В некоторых эпизодах третьей багатели в чёткую пульсацию метра вносят беспокойство акценты, синкопы. Динамический рисунок III багатели различен: в экспозиции и репризе *p — mp*, в средней части — *f*.

IV багатель врывается в цикл неожиданно. Метр $3/4$ неизменен в экспозиции и репризе (средняя часть как фрагмент I багатели сохраняет ее метр $2/2$). Но многочисленные синкопы, акценты, *sforzando* модифицируют метро—ритмический облик багатели. Создаётся впечатление смещения тактовой черты. Во многих эпизодах словно непредсказуемо смешиваются сильные и слабые доли. Есть свои художественные закономерности в этих, лишь кажущихся произвольными, проявлениях авторской акцентуации. Вследствие данного сочетания метрической строгости и ритмической свободы Мансурян добился необходимого результата: подвёл драматургическое развитие цикла к его эмоциональной вершине, создал кульминацию цикла. Этому способствует и динамическая амплитуда IV багатели: от *pp* до *fff*.

В V багатели динамика снова возвращается к так называемой “тихой драматургии”: *p — mp* (исключение — последний такт — *mf*).

В “Пяти багателях” исполнителя и слушателя поражают лаконизм и интенсивность выражения мансуряновских музыкальных фраз. В немалой мере этому способствуют некоторые особенности авторской артикуляции. Они выражаются в сочетании взаимоисключающих штрихов, создающих исполнительскую вариантность звукоизвлечения. Штриховая нагрузка звука наделяет его многозначительностью, раскрывает его внутренние ресурсы. Например, совмещение *staccato*, *tenuto* и лиги у скрипки в III багатели.

Пример 6

Allegro (♩ 132)

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano part (upper staves) and the violin part (lower staves). The piano part is marked 'p' (piano) and 'senza colore'. The violin part is marked 'mp' (mezzo-piano) and 'cresc.' (crescendo). The second system continues the piano part, which is marked 'mp' (mezzo-piano) and 'cresc.' (crescendo). The violin part is marked 'mp' (mezzo-piano) and 'cresc.' (crescendo).

Для исполнителя эти звуки будут внутренне соединены именно паузой, "звучащей" паузой. Варианты подобного совмещения диаметрально противоположных штрихов есть и в фортепианной партии, которые могут быть осуществлены при помощи педали, указанной автором. Хотелось бы ещё раз подчеркнуть, что весь комплекс художественно-выразительных средств, примененных Мансуряном, слитно и цельно раскрывает идейный замысел композитора.

Интерес к камерной музыке проявился у **Рубена Татуловича Алтуняна** в студенческие годы, когда он учился в Ереванской консерватории в классе композиции Л. Сарьяна (консерваторию Алтунян окончил и как альтист). В 1966 году Алтунян пишет Сонату для скрипки и фортепиано. Соната представляет собой

двухчастный цикл. Хотя двухчастность не очень присуща классическому типу сонат, но прием развития тематического материала в Сонате Алтуняна, в основе которого лежит дробление темы, можно назвать классическим. Хотя в этой Сонате есть и вариантное обогащение темы, включающее интонационное, ритмическое и ладовое обновление. Черты национального проявляются в живой, динамичной ритмике музыки, в характерных ритмоинтонационных формулах.

Первая часть Сонаты Алтуняна состоит из двух разделов. Контраст между этими разделами и темповый (*Allegro – Andante assai*), и динамический (в I разделе *f, sf, ff, fff*, акценты; во II разделе – *p, mf*). Тема в первой части словно завуалирована и сливается с последующим развитием. Лирика первой части выражена в романтически порывистых, импульсивных образах.

Вторая часть написана в форме рондо. Экспозиция тематизма дана здесь очень “выпукло”. В “переключках” между скрипкой и фортепиано более ярко представляются жанровые образы. Акценты, меняя метроритм такта, ещё больше подчеркивают энергию развития.

Рубен Суренович Саркисян окончил Ереванскую консерваторию по специальности “композиция” (класс Л. Сарьяна, 1972). Камерно-инструментальные жанры занимают значительное место в его творчестве. Сонаты для скрипки и фортепиано написаны соответственно N1 в 1976-м (N1) и в 1978 году (N2).

Соната N1 посвящена Генрику и Алле Смбатянам. Этот трехчастный цикл имеет прямые аналогии с классическим типом сонат. Это проявляется и в формообразовании I части, которая написана в форме сонатного аллегро, и в приемах классической разработки тематизма с дроблением темы. Большое значение имеет здесь принцип тематического и интонационного объединения цикла. В Сонате встречаются развернутые темы—мелодии, особенно ярко представленные в I и III частях. II часть характеризуется возвышенно-романтическим настроением, которое отражается в сдержанных образах.

Соната N2 одночастна. Все начинается с интонационной “ячейки”, которая постепенно развиваясь и расширяясь доходит до кульминации. Эта центральная, полная движения часть постепенно начинает “сужаться”, доходя до первоначального состояния и постепенно “затухает”. Музыкальный образ Сонаты проходит несколько этапов нагнетания, централизации энергии и последующей “разрядки”.

Творческим поиском отмечена и Соната для виолончели и фортепиано Саркисяна, написанная в 1977 году. В противопоставлении различных образов существенную роль играет тема Шнорали. Трансформируясь, она освещает общий строй музыки Сонаты. Как пишет музыковед М. Берко, *“образы, настроения Виолончельной сонаты с их смятенностью, порывом, экспрессией, настойчивой интонацией “Вопроса” возрождают романтическую атмосферу. Живое переживание, а не холодное наблюдение лежит в основе этой музыки”* (2. С. 15).

Трио Р. Саркисяна для скрипки, виолончели и фортепиано написано в 1984 году. Этому одночастному произведению присущи основные принципы творческого метода композитора. Экспрессивное начало Трио в темпе *Vivo* $\text{♩} = 140$ создает атмосферу некоего напряжения. Темп на протяжении всего произведения меняется несколько раз, но в пределах основного темпа ($\text{♩} = 120$, $\text{♩} = 130$). Лишь дважды появляется некая успокоенность, замедленность движения ($\text{♩} = 70$), с обозначениями — первый раз *Funebre* и на *p*, второй раз - концовка произведения *Pesante* и на *ff*. В спокойных разделах Трио ведётся диалог струнных (скрипки и виолончели) с вкраплениями сольных эпизодов фортепиано. Очень красив момент соло скрипки с интонациями армянской музыки. Насыщая фактуру, включаются и фортепиано, и виолончель. Затем поочередно оба эти инструмента играют свои “как бы” каденции. И начинается следующий эпизод, который своим размеренным движением подготавливает окончание Трио. Последние триоли и *pizzicato* завершают “круг” переплетений трех инструментов.

Левон Александрович Чаушян окончил Ереванскую консерваторию по двум специальностям: класс фортепиано Г. Сараджева, класс композиции Э. Мирзояна. В 1973 году Чаушян окончил аспирантуру Ереванской консерватории по классу композиции. Как и некоторые другие армянские композиторы, Чаушян своё первое камерно-ансамблевое произведение пишет в годы учёбы. В 1972 году им написана Соната для виолончели и фортепиано. Нужно отметить, что как в этом произведении, так и в последующих камерно-ансамблевых сочинениях, композитор отказывается от строгих классических форм, присущих сонате или трио. Чаушян отдаёт предпочтение свободным построениям, принципу сквозного развития музыкального материала. В Сонате для виолончели и фортепиано действует этот принцип. В основе двухчастной Сонаты единый образ, но две части Сонаты представляют собой как бы две стороны явления по принципу “раздумье - действие”. Здесь импровизационность чередуется с философской лирикой и всплесками чувств. Компактность формы, чувство ансамбля присущи Сонате для виолончели и фортепиано.

Следующее камерно-ансамблевое произведение написано Чаушяном в 1982 году. Это Соната для скрипки и фортепиано. Принцип сквозного развития присущ и этой Сонате. Все три части Сонаты для скрипки и фортепиано идут *attacca*, и, несмотря на разнообразие темпов внутри каждой, оканчиваются в темпе *Andante*. I часть начинается в темпе *Largo* (вступление) - где в импровизационной форме звучит сначала скрипка (кварто-квинтовыми созвучиями), затем — фортепиано. Начинается основной тематический материал — *Allegro molto*. Здесь при определенной ритмической последовательности идет постоянное течение — движение, переходящее от одного инструмента к другому (отчасти это напоминает *perpetuum mobile*).

II часть более танцевальная. Тема певуче проходит у обоих инструментов.

Пример 7



Эта часть пронизана определенной энергией, характерными ритмическими перебивками. Она проносится как стремительный танец.

Финал вначале как бы противопоставляется первым двум частям. Если I и II части окрашены “инструментальными” красками, то III часть - скорее “вокальная” кантилена. Но это ненадолго. Концовка финала — это своеобразный клубок характерных тем и образов всех трех частей Сонаты. Все как бы возвращается на “круги своя” и словно останавливается в раздумье.

В Трио Чаушян также отдает предпочтение сквозному развитию. Одночастное Трио для скрипки, виолончели и фортепиано написано в 1999 году. Свободному построению этого цикла способствуют и многочисленные изменения темпов (от *Adagio* до *Presto*), и постоянные метро-ритмические изменения, разнообразие тематических ячеек, насыщенность динамики. Музыке Трио присуща определенная сдержанность эмоций, мелодии — речитативного склада. В Трио композитор использует все возможности инструментов ансамбля.

Музыка Чаушяна адресована широкому кругу слушателей. “Я

убежден, - говорит он, - что музыка пишется не для абстрактных людей будущего и не для группы ценителей, а для наших современников, людей самых различных занятий и интересов. Без некоторой демократизации современного музыкального языка будет трудно преодолеть известный разрыв, существующий между музыкой, которая пишется сегодня, и широкой аудиторией слушателей” (1. С. 159).

Армен Баградович Смбалян так же, как и Чаушян окончил Ереванскую консерваторию по двум специальностям: по классу фортепиано И. Меликсетяна, по классу композиции Э. Мирзояна (1981). Среди многожанровых произведений к жанру камерно-ансамблевой музыки Смбалян обратился в 1997 году. Он пишет “Чакону — Фугу” для скрипки, виолончели и фортепиано. Название произведения уже предполагает определенные формы. Чакона как пьеса, построенная в форме вариаций на небольшую, неизменно повторяющуюся в басу тему с ясным танцевально-метрическим строением, где варьирование носит орнаментальный характер; и Фуга как наиболее развитая форма полифонической музыки, где тема сохраняет единство, проходит в разных контрапунктических соединениях, тональностях, ставится в различные регистровые и гармонические условия, как бы освещается разным светом, раскрывая разные грани. Произведение Смбаляна, в основном, сохраняет целостность построений данной формы.

Чакона (*Lento* (♩ = 66-72) начинается шеститактным *basso ostinato*, которое проходит шесть раз. Мелодия, обрамляющая эту “тему—поступь” в басу у фортепиано, проходит у виолончели, скрипки, затем и у фортепиано. Постепенно эта мелодия переплетается у всех трех инструментов, создавая непрерывность движения. Обогащение фактуры, разность ритмических построений, увеличение динамики приводит развитие к кульминации на *fff*. После этого - резкий спад, возвращение к “истокам”, проведение дважды басовой “ячейки” и *attacca*. В темпе *Presto* (♩ = 108-116) начинается Фуга. Тема представляет из себя ритмически устойчивую конструкцию, которая проходит 4 раза: у виолончели, у скрипки, у фортепиано (в верхнем, затем нижнем

голосе). Затем начинается развитие — раздробление этой темы. Вместе с тем, проходят и интонационные “ячейки” из Чаконы. Переплетение этих мотивов является как бы разработкой этой части. Развитие доходит до своего пика — в басу у фортепиано звучат четкие “шаги” Чаконы. Тема Фуги проходит еще раз *poco a poco ritardando e diminuendo*. Все останавливается. Снова *Lento* - “глубокие” гармонии Чаконы завершают цикл.

Вартан Александрович Аджемян окончил Ереванскую консерваторию в 1973 году (класс композиции Л. Сарьяна). В камерно-ансамблевом жанре Аджемяном написаны Фортепианное трио N1 и Соната—поэма для скрипки и фортепиано.

Трио N1 для скрипки, виолончели и фортепиано написано в 1987 году. Трио состоит из 4 частей. По темповым обозначениям цикл носит характер сюитности, то есть написан по принципу “медленно — быстро”.

I часть — *Adagio*

II часть — *Allegro grazioso*

III часть — *Largo cantabile*

IV часть — *Allegro con fuoco*

I часть написана в трехчастной форме. Начинается часть как бы вступлением в темпе *Adagio* на $6/4$. Следом за проведением размеренных шагов у фортепиано, наступает эпизод *Piu mosso*, в котором обозначаются новые тематические ячейки. Снова возвращается *a tempo*, $6/4$. Это все проходит на волнах от *pp* — *sf* — *crescendo* — *f* и снова *pp*. Затем резко на *f* начинается средний раздел *Allegro con fuoco*, где получают свое развитие тематические ячейки из первого раздела. Весь раздел *Allegro* по своему объему в два раза больше, чем крайние разделы. Развитие здесь построено на переключках между фортепиано и струнными. Крайний раздел снова как начало - *Adagio*, *pp*.

II часть - *Allegro grazioso*, $6/8$. Своим пульсирующим отрывистым ритмом, резкими динамическими обозначениями создает ощущение немного нервного танцевального характера. *Attacca* начинается III часть — *Largo cantabile*. Вначале эта часть представляет из себя как бы диалог между скрипкой и виолончелью,



С *pp* на *crescendo* подготавливается вступление скрипки на *sf*, как пронзительный всплеск, который нисходящим импровизационным ходом снова возвращается на *p*. Этот мелодический рисунок повторяется дважды. Гаммообразные “переливы” фортепиано подводят музыку к смене темпа *Allegro*. В свободном развитии звучат интонации и ритмические комбинации начала. Когда начинается отрывок *Piu mosso* - соло скрипки и отклики фортепиано, два голоса которого разбросаны на расстоянии 4-х октав, ясно, что наступила кульминация первого раздела и подготавливается следующий — средний раздел. В темпе *Presto* звучит скрипка. Отрывистая, немного резкая (*staccato*) мелодия создаёт совершенно другой образ. Драматически насыщенный средний раздел как комок сжатой энергии. Когда ощущается некоторый спад напряжения, начинается третий раздел — снова *Adagio*. Звучат интонации первого раздела. Но здесь все менее насыщено, с перерывами — паузами, на *diminuendo*. В отличие от первого раздела, здесь темп меняется не на *Allegro*, а на *Meno mosso, rubato*, что еще больше все успокаивает, подводя к логическому завершению Сонаты—поэмы.

Рассмотрев камерно-инструментальные, ансамблевые произведения армянских композиторов, созданные на протяжении всего XX века и включенные в учебную программу предмета “Камерный ансамбль” ЕГК им.Комитаса, можно отметить определенные харак-

терные черты, присущие армянской камерной музыке. Это большое разнообразие ярких творческих индивидуальностей и стремление к разрешению сложных художественных задач. Оберегая национальные традиции, армянские композиторы отражают пульс того времени, в котором они живут. Конечно же, сочинения, рассмотренные в данной работе, отличаются друг от друга манерой высказывания, характером, формой. Но все они с художественной убедительностью отражают неисчерпаемо богатый мир чувств и настроений, ведь именно камерно-ансамблевая музыка располагает к более тонкому выявлению внутреннего мира композитора. Как отмечалось ранее, для развития камерно-ансамблевого жанра необходимо несколько предпосылок. Но среди них, по нашему мнению, наиболее важны наличие профессиональных исполнительских коллективов и музыкально подготовленной аудитории. А для этого нужна развитая концертная жизнь.

Наверное, можно сказать, что активность исполнителей, их сотворчество с композиторами, появление новых ансамблей стимулирует творчество композиторов. Это можно назвать одним из путей развития камерного жанра. В то же время, создание новых интересных камерно-ансамблевых произведений приводит к “необходимости” их исполнения. Так создаются новые ансамбли. Благодаря многим исполнителям камерная музыка вышла за пределы небольших залов, перестала быть музыкой “знатоков”. Об этом свидетельствует и развитие жанра камерной музыки в Армении. Надо отметить, что вопрос профессиональных музыкантов решился с создания Ереванской музыкальной студии в 1921 году. Эта студия, на базе которой в 1923 году была создана Ереванская государственная консерватория, стала очагом воспитания квалифицированных национальных музыкальных кадров. В республике постепенно налаживалась концертная жизнь. В 1943 году было создано Трио в составе О. Бабамян (фортепиано) - А. Ханджян (скрипка) - А. Чаушян (виолончель). С 1949 года вместо О. Бабамян и А. Ханджяна начали выступать Г. Сараджев (фортепиано) и Г. Абаджян (скрипка). В 60-е годы Трио выступало в составе - Г. Сараджев, З. Саакянц, А. Чаушян. Благодаря существованию

этого постоянного ансамбля в 40-50-е годы появились многие Трио армянских композиторов: Л. Ходжа—Эйнатова, В. Тальяна, Г. Чеботарян, К. Закаряна, С. Нагдяна. В зарождении традиций камерного исполнительства в Армении и в становлении квартетного жанра трудно переоценить значение, созданного в Москве Квартета имени Комитаса. Квинтеты Э. Оганесяна и Э. Хагагортына (партии фортепиано исполняли Э. Оганесян, В. Мержанов) получили свое признание благодаря пропаганде этих произведений квартетом им. Комитаса. Ведущие скрипачи и виолончелисты стали проявлять внимание к камерным произведениям армянских композиторов. Среди них отметим скрипачей Карена Костаняна, Акопа Вартаняна, виолончелистов Александра Чаушяна, Медею Абрамян. Неоценим вклад Медеи Абрамян в развитие камерной виолончельной музыки в Армении. Огромное количество виолончельных сонат, созданных армянскими композиторами в 60-80-е годы (а это примерно около 30 сонат) написаны при непосредственном активном ее участии. Среди композиторов можно назвать Э. Оганесяна, Л. Сарьяна, Т. Мансуряна, М. Израеляна, Р. Саркисяна и других. Большое число сонат для скрипки и фортепиано армянских композиторов были исполнены скрипачом Кареном Костаняном, который долгие годы выступал в дуэте с пианисткой Марджан Мхитарян. В их репертуаре были Сонаты К. Закаряна, А. Степаняна (N1, 2), А. Бабаджаняна, Т. Мансуряна (N 1, 2), К. Хачатуряна.

Многие армянские композиторы, зная активный характер и деятельность скрипача Акопа Вартаняна, охотно привлекали его к работе над своими новыми сочинениями для скрипки. Но не менее вдохновенно он работал над новыми камерно-ансамблевыми сочинениями армянских композиторов. Струнным квартетом в составе Акоп Вартанян (скрипка), Вилли Мокацян (скрипка), Сергей Хачатрян (альт), Геронтий Талалян (виолончель) были исполнены Квинтеты Э. Оганесяна (партию фортепиано исполнил автор), Э. Хагагортына (партия фортепиано - Ирина Костанян).

Среди активных пропагандистов ансамблевых произведений армянских композиторов - скрипачи Э. Татевосян, Р. Агаронян, Г.

Арутюнян, М. Погосян; альтисты Я. Папян, А. Косемян; виолончелисты А. Чаушян, Г. Адамян, Ф. Симонян, А. Талалян; Трио - им. А. Хачатуряна, трио “*Shell*” и многие другие.

Произведения армянских композиторов привлекают внимание также многих известных зарубежных исполнителей. Так, Сонату для скрипки и фортепиано К. Хачатуряна исполняли Д. Ойстрах, Л. Коган, Я. Хейфец, О. Крыса, В. Климов, Э. Грач и многие другие. Соната для виолончели и фортепиано Э. Мирзояна исполнялась М. Ростроповичем и К. Георгиан.

Соната для виолончели и фортепиано К. Хачатуряна была в репертуаре Д. Герингаса и М. Уткина. Квинтет Э. Хагагортыана с успехом исполнялся и Квартетом им. Прокофьева, и японскими музыкантами.

Как видим, интерес к камерной ансамблевой музыке и сила ее воздействия на слушателей не ослабевает. И будем надеяться, что сочинения армянских композиторов поднимут значение и уровень жанра камерно-инструментального ансамбля на еще более высокий профессиональный уровень и новые произведения армянских композиторов найдут свое достойное место не только в репертуаре музыкантов-исполнителей, но и в учебных программах камерного ансамбля в консерватории и других музыкально-учебных заведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. /Музыка республик Закавказья., Тб.: Хеловнеба., 1975.
2. Берко М., Трудный и радостный путь познания., //Советская музыка., 1978 N4.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ, դաշնակահար **Գայանե Սիմոնի Հովհաննիսյանի «XX դարի 2-րդ կեսի հայ կոմպոզիտորների կամերային-անսամբլային երաժշտությունը»** գիրքամեթոդական հոդվածը հայ կամերային-անսամբլային մի շարք սրեղծագործությունների վերլուծությունն է: Այն ծավալուն և մանրակրկիտ հետազոտական և պրակտիկ մեթոդական աշխատանք է դիտարկվել են սրեղծագործություններ, որոնք սակավ են ուսումնասիրված կամ առհասարակ առաջին անգամ են դիտարկվում, թեև գեղարվեստական առումով այսօր արդեն կարելի է վստահորեն վերլուծել և ներկայացվում են ժանրի զարգացման ժամանակաշրջանը, ընդգրկված են առավել ցայտուն սրեղծագործությունները: Աշխատանքն ունի եզրակացություններ, նույնիսկ օրինակներով: Հոդվածագիրը դիտարկում է բուհի կամերային անսամբլի դասընթացի ծրագրում տեղ գրած երկերը, ինչպես նաև հազվադեպ կատարվող սրեղծագործություններից մի քանիսը:

SUMMARY

Gayane S. Hovhannisyan, Docent of YSC, Pianist - “Chamber Music of the Armenian Composers in the Second Half of the 20th Century”.

In the article the object of investigation is some Armenian chamber music works. It is an analytical review and detailed methodological investigation of some works that are little studied or have never been touched upon. The development period and peculiarities of the genre are also focused. The works included in the chamber music teaching program of YSC, as well as some rarely performed ones are viewed. As a result of the investigation the author provides some conclusions in a form of notes.

ՏԵՐԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտ, դաշնակահար **Գայանե Սիմոնի Հովհաննիսյանի «Հայ կոմպոզիտորների կամերային-անսամբլային երաժշտությունը XX դարի 2-րդ կեսին»** ծավալուն գիրքամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է կամերային անսամբլի ամբիոնի 3.12.2010 թ. ամբիոնի կազմակերպած «Հայ կոմպոզիտորների կամերային սրեղծագործություններ» համերգաշարի շրջանակներում համաժողովի ժամանակ: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր և ամբիոնի վարիչ Ալլա Սիրակի Բերբերյանը, դոցենտ Կարինե Գուրգենի Խորշոդյանը և երաժշտության տեսության ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու՝ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանը, նշելով աշխատանքի կարևորությունը, անհրաժեշտությունը քննարկել և որոշել են 3.12. 2010 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 786.2

ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ 3-ՐԴ ԴԱՇԵԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՄԱՐԻՈՆ
КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИНО N3
CHAIR OF SPECIAL PIANO N 3

АНЖЕЛИКА АВДЕЕВНА АРУТЮНЯՆ

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

***К 70- летию со дня рождения
Самвела Смбадовича Алумяна***

**СОНАТА БЕТХОВЕНА *op. 109* В ИСПОЛНЕНИИ
САМВЕЛА АЛУМЯНА**

(к вопросу интерпретации и стиля)

Искусство Самвела Смбадовича Алумяна заслуженно стоит в ряду значительных достижений исполнительской бетховенианы. В обширном репертуаре этого высокоодаренного артиста музыка Бетховена занимала особое место и обращение к творчеству этого композитора представляет одну из ярких страниц его творческой деятельности. В частности, им было исполнено большое количество сонат Бетховена, в том числе - самых сложных. В своё время широкий отклик и высокую оценку в музыкальном мире получило монументальное и целостное воплощение Алумяном одной из труднейших сонат Бетховена — “*Hammerklavier*” *op. 106* (1. СС. 49, 54, 168, 173). Присущий творческому методу Алумяна всесторонний аналитический подход к постижению авторского замысла свидетельствует о неустанном поиске внутренней логики музыкального развития и стремлении к правдивому истолкованию противоречивых, внутренне-конфликтных начал образно-содержательной сферы музыки Бетховена. Следует отметить, что позднее творчество композитора

привлекало Алумяна особо. Высокий интеллектуализм художественного мышления и необыкновенно интенсивное эмоциональное переживание музыки позволяли ему постигать в поздних сонатах Бетховена самые глубинные пласты музыкальной мысли. По словам Льва Власенко, *“весь поздний Бетховен, вся эволюция бетховенского стиля просматривалась им очень подробно и тщательно, прежде чем вылепить свое отношение к определенному сочинению, как это было и с тридцатой E-dur’ной сонатой”* (1. С. 52).

В настоящей статье в качестве примера воплощения позднего стиля Бетховена сделана попытка анализа запечатленной в грамзаписи интерпретации Алумяном *E-dur’ной* Сонаты *op. 109*, исполнение которой бесспорно принадлежит к числу его творческих удач.

В специальной литературе последний период творчества Бетховена трактуется как период нового стиля, новых закономерностей, нового художественного метода (2. С. 237). Произведения “позднего” Бетховена выделяются отходом от классических канонов и необычайной свободой выражения чувств в передаче внутренних душевных состояний. По справедливому утверждению В. Конен, *“именно в творчестве последнего периода Бетховен возвышается над исканиями своих современников и непосредственно следующего за ним поколения, перекликаясь с художниками более позднего времени”* (3. С. 35).

С. Файнберг отмечает, что произведениям Бетховена последнего десятилетия *“свойственно перенапряжение контрастности”* (4. С. 258). Вместе с тем, над романтической стихией новых устремлений, обнаруживающих *“обширную, совершенно разнородную градацию чувств и порывов”* (Р. Роллан), возвышается, как подчеркивает А. Альшванг, *“настроение величественного философского успокоения, которым дышит все позднее творчество великого композитора”* (5. С. 446).

В последнем периоде круг нравственно-этических вопросов приобретает для Бетховена особое значение. Более сосредоточенный на своем внутреннем мире, он ищет теперь новые средства выражения в передаче субъективного мира чувств. Моменты

самоуглубления и созерцательности, сложно переплетающиеся моменты личного и внеличного — все это образовало неповторимый по глубине и полноте чувств образный мир сочинений этого периода (2. С. 239).

В одном из писем к графу Францу Брунsvику Бетховен по поводу последних трех сонат — *op.109, 110, 111* — отмечает, что они были написаны на одном дыхании, залпом (*“in einem Zuge”*, 6. С. 187). Действительно, три последние сонаты, созданные одна за другой в достаточно короткий промежуток времени, связаны определенной общностью воплощенных в них душевных состояний. В связи с этим Д. Рабинович отмечает, что здесь мы находим выражение типичных для “позднего” Бетховена философских антитез: реальность - мечта; жизнь, борьба - созерцание. Эти полярности - суть всех трех последних сонат (7. С. 124, 125). Соната *E-dur op.109* сочинена в 1820 году и издана в конце 1821 года у М. А. Шлезингера в Париже. Соната посвящена юной Максимилиане Brentано, дочери близких друзей Бетховена. Посвящая Сонату Максимилиане, Бетховен писал, что в посвящении этом выражен *“дух, объединяющий благороднейших людей на земном шаре, тот дух, который никакое время не может разрушить”* (8. С. 295).

Р. Роллан, подчеркивая в Сонате *op. 109* лирический характер “позднего” Бетховена (лиризация сонатной формы. — В. Конен), поэтически образно назвал ее “игрой мечты и любви”. Относительно первой части Р. Роллан справедливо заметил, что ни одно сочинение Бетховена нельзя назвать “более гибким и более свободным” (8. С. 296). Однако, при всей свободе построения, выражения чувств и своеобразии контрастов, трехчастному циклу присуще внутреннее единство — нерушимый признак бетховенского метода.

Алумян в романтических чертах этой Сонаты находит близкую его эмоциональному складу стихию. Одна из основных особенностей интерпретации Алумяном Сонаты *op. 109* стремление к целостному постижению бетховенского феномена, обусловленное глубоким и одухотворенным проникновением в идейно-художественную суть произведения. При всей контрастности и

многоплановости истолкования возвышенных образов бетховенской музыки, исполнение наполнено внутренней логикой развития и пронизано непрерывностью развертывания целого. В импровизационной первой части творческая индивидуальность артиста ярко проявилась в раскрытии романтического мира бетховенской фантазии. В исполнении Алумяна две контрастные образно-тематические сферы этой своеобразной по форме части органично дополняют друг друга, в связи с чем возникает ощущение интенсивной внутренней психологической взаимосвязанности. В интимно-поэтической атмосфере главной партии - *Vivace, ma non troppo* - фактура которой как бы предвещает Шумана, Алумян создает впечатление неожиданно возникшей мечтательности. С первых звуков затакта пианист включается в поток движения и причудливые мотивы, непрерывно чередующиеся в партиях левой и правой руки, приобретают непринужденный характер. Мелодической линии четвертей и сплетенных с ними арабесок шестнадцатыми исполнитель придает естественность дыхания музыкальной фразы. Следующий за *Vivace* новый раздел - *Adagio espressivo*, который можно назвать побочной партией, начинающейся непосредственно с уменьшенного септаккорда *cis-moll* (связующая партия отсутствует), неожиданно прерывает ритмическую пульсацию изменением метра и темпа. Налицо дробность формы - одна из характерных черт “позднего” Бетховена. На выразительном динамическом подъеме Алумян, чуть сдерживая движение на последних шестнадцатых, словно вторгается в образную сферу побочной партии, тем самым подчеркивая единство контрастных начал. Придавая большое значение слитности *Vivace* и *Adagio*, Э. Фишер указывал, что “целое должно звучать как бы отлитым из одного куска, подобно импровизации” (9. С.195). Мастерство фразировки, а также декламационное начало, так присущее интонационному искусству Алумяна, способствует драматизации нового образного состояния, проникнутого интеллектуальной углубленностью и теплотой чувств. Неторопливое движение становится здесь более свободным и агогически независимым. Алумян насыщает речевые интонации восходящих и нисходящих тетрахордов вокальной экс-

прессией. Незначительные оттягивания или удлинения опорных звуков, чуть преувеличенные цезуры подчеркивают декламационный характер “говорящей” мелодики Бетховена. Интонационно-штриховые нюансы пианист органично связывает с прихотливой сменой динамики, тщательно выписанной композитором. Выразительность речитации не теряет своей значительности в последующих арпеджио тридцать вторыми, напоминающих по характеру изложения непринужденную импровизацию. В исполнении Алумяна эти пассажи становятся единой выпукло-динамической линией, пронизанной романтически взволнованным тоном экспрессии. В переходе к разработке - *Tempo I* - исполнитель не отделяет новое построение от предыдущего, а как бы сразу его подхватывает. Такое сглаживание граней соответствует тенденции Бетховена в поздних сочинениях к внутренней непрерывности и текучести развития при внешней его расчлененности (З. С. 260). В разработке исполнитель усиливает внимание к экспрессивным и колористическим сторонам лирического образа. Первый двутакт разработки построен на материале главной партии, но уже с третьего такта, сохраняя римический рисунок “покачивающихся” арабесок, Бетховен вводит новую тему четвертями в партии левой руки. В ее поступательном движении прослеживается интонационная связь с побочной партией. В исполнении Алумяна эта связь прослушивается также в верхних голосах восходящих ломаных мотивов-узоров шестнадцатыми в партии правой руки. Осмысление интонационных связей, дифференцированная шкала извлекаемых тембров, гибкий исполнительский ритм позволяют пианисту выявлять психологический “подтекст”, заложенный в особенностях музыкально-тематической ткани. В впечатляюще пианистически пластичном подъеме к репризе узнается свойственный исполнительской манере Алумяна крупный штрих. Постепенно нарастающие, необыкновенно красочные в регистрово-звуковом отношении динамические волны охвачены единством живого дыхания. Мастерски сдерживая мощный по звучанию напор, чуть запаздывая на мелодической вершине, артист приводит развитие к репризе. Начало главной партии (за девять с половиной тактов до повторенного *Adagio*)

представляется в трактовке Алумяна кульминационным моментом всей части. Пианист исполняет ее ритмически подчеркнуто, с утверждающим пафосом. В регистровом отдалении басовых и дискантовых звуков он создаёт ощущение пространственной объемности звучания. В повторенном *Adagio espressivo* образы побочной партии наполняются еще большей внутренней экспрессией. В коде первой части - *Tempo I* - утверждается светлое созерцательное настроение. Мягкое и благородное звучание аккордов хоральной вставки как бы освещается исполнителем теплом внутреннего света. Серебристым колоритом окрашиваются плагальные обыгрывания терцовых и квинтовых тонов тоники в заключительных арабесках.

Вторая часть - следующее звено в единой цепи замысла. Утонченные переживания и ощущения, выраженные пианистом в первой части, резко контрастируют с упорными, тревожными образами второй части - *Prestissimo*. Соответственно предусмотренной Бетховеном внезапности (*attaca*) начала второй части, Алумян неожиданно ломает строй первой части, чем усиливает контрастность внутри общего цикла. С первых тактов второй части слушателя захватывает действие полное энергии, внутренней страсти и романтической увлеченности. Заметно акцентируя первые доли тактов, Алумян, тем самым, как бы подчеркивает категоричность страстного, возбужденного высказывания. Волевой порыв пианист усиливает ритмически подчеркнутыми октавными ходами басов. Вся часть пронизывается единством метроритмической пульсации. В своей статье “Сонаты Бетховена в редакции Шнабеля” Алумян справедливо замечает, что вторая часть “чисто по-шумановски причудливая и взволнованная, должна исполняться с достаточной свободой, но, вместе с тем, эта свобода не должна превращаться в суетливость, в калейдоскопичность. Здесь явно главенствует симфоничность в отличие от камерности и сугубо пианистической изощренности первой части” (1. С. 201). Он также обращает внимание на обозначения Бетховена: в связующей партии — *un poco espressivo*, а в побочной - *a tempo*. Согласно трактовки термина “*espressivo*” Алумян подчёркивает, что “здесь композитор

совершенно недвусмысленно указывает на единственный случай (он проходит дважды - в экспозиции и репризе) уклонения от движения всей части" (1. С. 201). И в своем исполнении пианист с помощью незначительного оттягивания темпа в четырехтакте *un poco espressivo* (т.т. 29-32) выявляет в характере страстной живой речи настроение неожиданной мимолетной затаенности чувств. Здесь выразительным средством фразировки для исполнителя становится цезура на звуке "d" (т. 32). Она расчленяет и одновременно гибко соединяет связующую с побочной, в которой "флорестановская" страстность высказывания увлекает слушателя с новой силой. Подобный выразительный прием мы наблюдаем в репризе (т.т. 120-123). В подчеркнуто целеустремленном подъеме заключительных аккордов артист утверждает мужественный, волевой характер сжатого лаконичного сонатного аллегро. После неумолимого потока чувств воцаряется тишина и спокойствие. Заключительная часть - *Andante, molto cantabile ed espressivo*, написанная в форме вариаций - одно из поэтичнейших откровений бетховенского духа. Финал, согласно Р. Роллану, составляет основу концепции всей Сонаты. По словам Р. Роллана, "в музыке Вариаций - прежняя тоска по любви, но высказанная теперь *mezza voce* как бы самому себе" (8. С. 296). Тему вариаций он называет песней сердца, связывая её с образом "далекой возлюбленной" из одноимённого вокального цикла. Г. Нейгауз восторженно восклицал: "Третья часть! Божественная песня-молитва и божественные вариации!" (10. С. 76).

Исполнителю удается охватить вариации внутренним единством развития и вместе с тем достичь в каждой из них тщательной отточенности формы и исполнительской выпуклости многочисленных деталей авторского текста. Мудрым спокойствием созерцательного настроения в исполнении Алумяна дышит возвышенно-просветленная и проникновенная тема вариаций. Покояет глубина и певучесть тона, наполняющая мелодию интимной задушевностью. Удивительно чуткое туше способствует звуковой выровненности и тембровой насыщенности мягкого хорального звучания. Алумян "пропевает" мелодическую канву сдержанно,

с чувством глубокой задумчивости. Вдохновенный характер этой песни души замечательно согласуется с ремаркой Бетховена: *“Gesangvoll, mit innigster Empfindung”* (певуче, с искреннейшим чувством). Гибкость динамических переходов, тонкость *rubato* в арпеджированных аккордах - все это вносит в исполнение всего периода определённую импровизационность.

Сохраняя тональное единство, Бетховен создает “свободный” тип вариаций. В первой вариации - *Molto espressivo* - связь с темой ограничивается лишь гармоническим планом, а прежнее мечтательное настроение обогащается новыми, едва уловимыми оттенками утонченно-изысканных чувств. Алумян сближает темп и звучание темы с первой вариацией и достигает в переходе одного построения в другое гибкости в развитии музыкальной мысли. Исполнению им этой вариации присуща органическая взаимосвязь свободы высказывания с классической сдержанностью. Ритмически своеобразную, свободно развивающуюся мелодию исполнитель насыщает тончайшими звуковыми градациями. На фоне сдержанного движения четвертями, Алумян, стремясь к сглаживанию метрической периодичности, смягчает сильные доли тактов форшлагами, синкопами, что придает особое очарование исполнению в характере непринужденного, свободного фантазирования. Здесь в чертах вальсовости, возможно, выражена ностальгическая тоска по чему-то несбывшемуся.

Во второй вариации (двойной) - *Leggieramente* - в арабесках, передаваемых из одной руки в другую, проявляется гармоническая основа темы и слышны ее мелодические контуры. Движение чередующихся мотивов напоминает подобный прием в главной партии первой части. С помощью легкого, чуть подчеркнуто острого раздельного звучания исполнитель достигает выпуклой рельефности тематического материала. Схожие по фактуре восьмитакты (тт.1-8; 17-24) Алумян завершает цезурой, которая становится своего рода смысловым “мостиком” к новому варьированию темы, следующему вместо повторенных первого и второго предложения. В этих эпизодах (тт. 9-12; 25-28) высказывания артиста неожиданно наполняются особой душевной теплотой и насыщаются тревожной мыслью. В доверительно мягко

проговоренных имитационно соединяющихся мотивах секвенций мастерство звуковой перспективы углубляет впечатление. Р. Роллан прав, характеризуя эту вариацию как рассеянность чувства, обращающегося то к впечатлению, то к переживанию (8. С. 301) Алумян, стремясь к широкому дыханию, выстраивает фразы в единую линию, которая приобретает внутреннюю взволнованность.

В третьей вариации меняется сразу темп - *Allegro vivace* - и размер (2/4). С впечатляющей виртуозностью исполняет Алумян эту вариацию, написанную в виде двойного контрапункта. В подчеркнуто артикулируемом пианистом, динамично устремленном беге шестнадцатыми прослушиваются завуалированные контуры темы. Во второй половине вариации (т.т.17 и далее) тема в заостренно стаккатируемых восьмых ритмически дробится и приобретает под пальцами пианиста намеренно деловитый характер. Можно согласиться с Ю. Кремлевым, который предполагает, что Бетховен в этой вариации как бы желая скрыть чувства, вдруг переходит “к шумной, темпераментной и нарочито грубоватой бутаде двухголосных контрапунктов” (8. С. 302). Игра Алумяна здесь отличается силой, характерностью, при этом он избегает внешнего блеска, который мог бы нарушить цельность формы.

Переход к следующей - четвертой вариации (*Etwas langsamer, als das Thema* — немного медленнее, чем тема) впечатляет своей пластичностью. Она неразрывно спаяна с предыдущей. В заключительном такте третьей вариации Алумян с помощью небольшой люфтваузы чуть подчеркивает тянущийся звук “h”, который становится как бы выразительным вдохом нового контрастного материала.

В четвертой вариации — вновь усиление субъективных тенденций. Преображения темы здесь носят, как и в первой вариации, характер мечтательного фантазирования. Композитор, сохраняя гармоническую основу темы, раздвигает рамки варьирования введением тонко разработанного имитационного построения, в котором полифония приобретает значение “необходимой формы лирического утонченного высказывания” (3. С. 35). Испол-

няя эту вариацию, Алумян подчёркивает приоритет интеллектуально-психологического начала. Имитационные сплетения полифонической ткани он превращает в единый широкий мелодический пласт, в котором тематический материал наполняется свободной речитацией. Небольшие оттяжки при интонировании, подчеркивания наиболее значительных по смыслу звуков способствуют достижению убедительности длительного интроспективно-сосредоточенного развития мысли. Во втором предложении декламационные цезуры, агогические расширения и сжатия темпа способствуют усилению напряженно-экспрессивных тенденций. Следует отметить, что агогическим приемам, которые служат средством яркого раскрытия музыкального содержания, Алумян всегда придает строгий, объективный характер.

Пятая вариация (*Allegro ma non troppo*) — фугато, в котором контрапунктическая фактура сочетается с гомофоническими приемами, принадлежит к числу лучших полифонических опытов позднего Бетховена. В произведениях Бетховена этого периода *“настойчиво тяготевших к философской мысли, - как отмечает В. Конен, - полифония становится важнейшей формой мышления, характерным признаком мышления”* (3. С. 29). Эта вариация необычайно метко и образно оценена Р. Ролланом. По его словам, *“воля здесь утверждает себя, доказывает свое первенство, подчиняя бесцеремонно тему любви, приспособляя ее к требованиям контрапунктической конструкции”* (8. С. 302). Пользуясь формулировкой В. Конен, полифонизированное развитие становится здесь *“необходимой формой обобщенного отражения процессов жизни”* (3. С. 35). Исполнению Алумяню этого фугированного раздела присуща необыкновенно убедительная обобщенность воссоздаваемых образов. Единым волевым “нервом” энергичного властного ритма исполнитель охватывает развитие многоэлементной ткани и придает ей тембровую характерность и артикуляционную выпуклость. В “горизонтально” направленном развитии контрапунктического сплетения голосов проявляется присущая ему перспективность интонационного мышления. Мастерское воплощение полифонизированного материала впечатляет архитектурной стройностью. Согласно изобрета-

тельной задумке композитора активность фактурно-тематического развития неожиданно спадает в заключительном восьмитакте, который повторяет варьированный восьмитакт (тт. 25-32) второго предложения (тт. 17-24), но в иной динамике - *piano*. Пианист, реализуя авторское указание, внезапно смягчает суровый тон высказывания и естественно подводит движение и характер к финальной вариации, в которой восстанавливается основной темп темы - *Tempo I del tema*. По образному наблюдению Ю. Кремлева, “это отступление воли и энергии перед обаянием мечты закрепляется в шестой вариации” (8. С. 303). В органичной взаимосвязанности контрастных образных сфер двух последних вариаций вновь проявляется мастерство исполнителя в постижении логики образных трансформаций и воплощении конструктивных и смысловых связей музыкальной композиции.

Хоральное изложение первого четырехтакта темы способствует впечатлению углубленного созерцания. Движение мерными четвертями со второго двутакта и далее начинает последовательно дробиться на все более мелкие временные единицы, в связи с чем возрастает интенсивность первоначального образа и усиливается нарастание к кульминации. В исполнении Алумяна заключительная вариация представляет собой широкую картину громадного динамического и эмоционального подъема к вершине и последующего спуска к коде. Активность творческой мысли чудесным образом соединяется с необыкновенным эмоциональным накалом. Блистательное пианистическое мастерство способствует отточенности и технической законченности исполнения. Кульминационный *quasi* импровизационный, исключительно красочный эпизод (тт. 17-32) покоряет силой эмоциональной убежденности. Становление общей концепции приобретает здесь значение кульминации не только третьей части, но всего сонатного цикла. В коде тема возвращается в своем первоначальном виде. Алумян насыщает ее еще более теплыми оттенками звучания и это придает ей особенное настроение мягкого умиротворенно-созерцательного покоя.

В трактовке Сонаты *op. 109* находит свое творческое вопло-

щение высоконравственное, возвышенно-философское кредо Алумяна-художника, которое хотелось бы охарактеризовать словами самого Бетховена: *“Лишь подлинно правдивое непоколебимо как скала”* (3. С. 3).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. /Самвел Алумян: жизнь и судьба музыканта., М: Композитор.,1997.
2. /Людвиг ван Бетховен., Эстетика, творческое наследие, исполнительство., к 200-летию со дня рождения., Л.: Музыка,1970.
3. /Бетховен., вып.1., М.: Музыка,1971.
4. /Из истории советской Бетховенианы., М.: Советский композитор,1972.
5. *Альшванг А.*, Людвиг ван Бетховен., изд. 2-е., М.: Госмузизд.,1963.
6. *Brodzsky F.*, Wenn Beethoven ein Tagebuch gefuert haette...-Buda-pest.: Corvina., 1987.
7. *Рабинович Д.*, Исполнитель и стиль., вып.1., М.: Советский композитор., 1979.
8. *Кремлев Ю.*, Фортепианные сонаты Бетховена., изд. 2-е., М.: Советский композитор.,1970.
9. /Исполнительское искусство зарубежных стран., вып. 8., М.: Музыка., 1977.
- 10./Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве., М-Л.: Музыка., 1966.

ДИСКОГРАФИЯ

1. Л. ван Бетховен. Соната E-dur, Op.109 N30. Грампластинка: Лауреаты международных конкурсов 1967-1968 гг., Самвел Алумян, фортепиано — Л. ван Бетховен, И. Брамс, Ф. Шопен, М.Равель. СССР, “Мелодия”, ГОСТ-5289-68, 33Д — 025449.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի մասնագիտական դաշնամուրի ամբիոնի դոցենտ, դաշնակահարուհի **Անժելիկա Ավդեյի Հարությունյանի «Բեթհովենի օպ. 109 Սոնապը Սամվել Ալումյանի կատարմամբ» (ոճի և մեկնաբանման հարցերի շուրջ)** գիտամեթոդական հոդվածում ներկայացնելով Բեթհովենի ուշ շրջանի կարևորագույն սրեղծագործություններից մեկի կատարողական վերլուծությունը՝ փաղանդավոր դաշնակահար Ս. Ս. Ալումյանի մեկնաբանությամբ, մանրամասնորեն ուսումնասիրելով նրա կատարողական յուրահատկությունները՝ հոդվածագիրը կատարել է գիտական նյութերին հղումներ, որոնք նպատակաուղղված են կոմպոզիտորի այդ շրջանի ոճական առանձնահատկությունների ուսումնասիրմանը:

SUMMARY

Angelika A. Harutyunyan, Do-cent of YSC, - “Beethoven’s op. 109 Sonata by Sanel Alimonyan (Style and Interpretation Issues)”.

The article is dedicated to the analysis of one of the most important compositions of the recent career period of Beethoven interpreted by S. S. Alimonyan. Having studied S. S. Alimonyan’s performing peculiarities, the author cited a large number of scholar investigations to reveal the characteristic features of the composer’s style in the mentioned period.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի մասնագիտական դաշնամուրի ամբիոնի դոցենտ, դաշնակահար **Անժելիկա Ավդեյի Հարությունյանի «Բեթհովենի օպ. 109 Սոնապը Սամվել Ալումյանի կատարմամբ» (ոճի և մեկնաբանման հարցերի շուրջ)** գիտամեթոդական հոդվածը 24.12.2011 թ. ամբիոնի նիստում խորհրդակցության ժամանակ ներկայացվել է, ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ Իգոր Մաթևոսի Յավրյանը և երաժշտության տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր, արվեստագիտության թեկնածու՝ Նելլի Ֆյոդորի Ավերիսյանը, նշելով՝ որ այն նվիրված է նաև փաղանդավոր դաշնակահար Սամվել Ալումյանի ծննդյան 70-ամյակին փաստելով անհրաժեշտությունն ու կարևորությունը, քննարկվել է և որոշվել երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 78.03:781

**ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ,
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄԱԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲՈՆ
КАФЕДРА ИСТОРИИ, ТЕОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ
CHAIR OF PERFORMING ARTS HISTORY,
THEORY AND TEACHING METHODS**

ԼՈՒԻԶԱ ԱՎԵՏԻԿՈՎՆԱ ՄԱՏԵՎՈՍՅԱՆ

*Кандидат искусствоведения,
доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ
В СВЯЗИ С РАСКРЫТИЕМ ЛАДОВЫХ
ОСОБЕННОСТЕЙ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ**

В исследовании особенностей звуковысотного интонирования в связи с ладовыми особенностями армянской музыки, а также темброво-колористических сторон исполнительского интонирования как важнейших компонентов интерпретации национальной музыки, важна практическая задача в выявлении национально-стилевого своеобразия исполняемой музыки для более верного построения исполнительской концепции и воплощения ее в полномочном звучании на эстраде. В связи с этим данная работа, изданная в 1987 году (Матевосян Л. А., Вопросы методики работы над скрипичными концертами армянских композиторов., Ер.:Луйс), переиздается в дополненном виде.

Вопросы интонирования скрипичных произведений армянских композиторов в процессе их изучения и исполнения представляются особо важными. Несмотря на то, что многие явления, связанные с интонированием в процессе исполнения, являются здесь общими, либо мало чем отличающимися от известных норм интонирования, принятых в русской и западно-европейской музыке, в

большинстве скрипичных произведений армянских композиторов содержатся многие специфические выразительные комплексы музыкального языка, в которых национально-ладовые и темброво-колористические особенности музыки выступают на первый план, в значительной степени играют определяющую роль в достижении верной, глубокой интерпретации художественно-образной стороны. От исполнителя требуется выявление этой национальной специфики, осознание, осмысление ее закономерностей, а затем и овладение средствами воплощения национального своеобразия музыки.

В ряде случаев исполнителей может, конечно, выручать интуиция, естественное чутье, основанное на предшествующем опыте, на знании общих ладовых закономерностей мышления, которое позволяет им улавливать ряд особенностей национальной музыки, приближать свое интонирование к художественно-необходимому в том или ином конкретном случае.

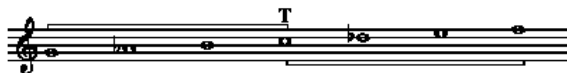
Многие исполнители, специально не подготовленные к особенностям трактовки национальной музыки, угадывают при этом возможности художественного обострения интонирования, ориентируясь на аналогичные явления в родном искусстве, достигая тем самым более верного прочтения музыкального текста. Однако далеко не всегда этого оказывается достаточно для верной интерпретации. К примеру, в европейской музыке последовательность “*h*” – “*c*” в *C-dur* относится к наиболее явным и сильным ладовым неальтерированным тяготениям, тогда как в музыке восточных (и, в том числе, в армянской), вообще неевропейских народов, она имеет совсем не сходный ладовый смысл. Так, при отсутствии октавного построения лада в армянской народной музыке от тоники VII ступени “*b*”, “*h*” же – явление редкое и может появляться в результате альтерации. Поэтому скрипач, исполняющий эту особенность, в европейской музыке, звук “*h*” как VII ступень лада может и должен повысить, приблизить к звуку “*c*” (по закону вводного тона), но не должен делать этого в восточной музыке, ибо вводнотонность, как и функциональное соотношение *D-T*, менее всего ей свойственно.

Другой идентичный пример: на первый взгляд близким из типичных ладов армянских городских песен в европейской музыке является дважды гармонический мажор, который строится по принципу (от звука “с”):



Это - лад с двумя увеличенными секундами, состоящий из двух смежных тетрахордов одинакового строения: *c-des-e-f* ($I/2 - I_{1/2} - I/2$) и *g-as-h-c* (опять $I/2 - I_{1/2} - I/2$).

Но в армянском “дважды двойственном” ладу - (по терминологии Х. С. Кушнера) и по теории Комитаса о совмещенных (так называемых “сцепленных”) тетрахордах - эти тетрахорды выглядят несколько иначе:



В обоих случаях звук “с” является здесь тоникой, мелодическим ладовым центром тяготения, но в одном случае лад центробежный, а в другом - центростремительный, что необходимо учитывать в интерпретации при интонировании национальной музыки. И так, в армянской музыке в значительной мере специфично само разворачивание последовательного ладового движения. Ввиду сцепленности тетрахордов образуются все новые и новые звуки и их соотношения в ладу, при этом движение от звука “с” вверх неизменно вызывает введение в звукоряд бемолей,



а движение вниз, наоборот - диэзов.



Исходя из этой специфики ладового мышления, здесь возникают и специфически национально-тонические устойчивые ак-

корды: $c-f-b$ (квартсептаккорд), $c-es-f-b$ (терцквартсептаккорд) и другие, несвойственные европейской музыке, где звуки “ c ”, “ f ”, “ b ”, “ es ” и другие являлись бы не только неустоями, но и, соответственно, нетоническими звуками.

В армянской национальной музыке в ладу на расстоянии октавы от тоники вверх и вниз возникают ступени с разным характером тяготений, а следовательно, и интонирования, особенности которого уже определяются местонахождением данной ступени в звукоряде, что и совершенно ново для европейской музыки. Для примера возьмем следующий звукоряд:



Здесь, в тетрахордах, находящихся ниже центральной тоники, имеются звуки “ fis ”, “ h ”, а в тетрахордах выше той же тоники эти же ступени представлены иными звуками: “ f ”, “ b ”. Следовательно, здесь существенно выработать у исполнителя осознание не только высоты самого звука “ h ” или “ b ,” “ fis ” или “ f ” безотносительно к его регистровой последовательности, как это происходит в европейской системе, но и выработать восприятие его функциональной роли, его местонахождения в данном регистре, зоне звучания, диапазоне и т.д. Отсюда возникают и новые формы, которые необычны по сравнению с октавными ладами европейской музыки.

Общепринятые звуковые и ладовые системы представляют собой теоретическое обобщение практически существующих последовательностей звуковых зон, то есть различных интонационных оттенков в пределах отдельных ступеней звукоряда (1.). Следовательно, каждая ступень звукоряда (точнее, “звуковая зона”) может рассматриваться с разных позиций в зависимости от ее функций в системе лада, вследствие чего при воспроизведении она будет интонирована по-разному. Таким образом, художественное интонирование представляет собой такое выявление ладовых и функциональных связей между звуками исполняемого

произведения, которое действует на слушателя в соответствии с художественными замыслами исполнителя. Такой подход к проблемам интонирования на скрипке ясно показывает место этих проблем в ряду средств художественного выражения.

Существуют многочисленные формы ладовых взаимопереходов, отклонений и модуляций при глобальном сохранении одной тональности на определенном участке произведения. В этих случаях естественные соотношения функциональных устоев и неустоев одного лада оказываются неизбежно смещенными для других. Данное явление становится особенно очевидным в тех довольно частых случаях, когда встречаются так называемые органные пункты, которые в армянской народной музыке называются “дамами”, блюстителями голосов. Они исключительно распространены в народной вокально-инструментальной и инструментальной практики.

Лад вообще выступает как одно из важнейших организующих начал в музыке, определяя ее специфику как вид искусства. Это сложное образование: *“Как целое лад раскрывается в полноте структуры, охватывающей весь комплекс его составляющих - от звукового материала через логическое упорядочивание отдельных элементов к кристаллизации специфически эстетических системных отношений меры, пропорциональности, взаимосоответствия (в широком смысле — симметрии). Всегда важна также индивидуальная конкретизация определенного лада в данном сочинении, раскрывающая богатство его возможностей и закономерно развертывающаяся в обширную ладовую конструкцию”* (2. С. 131).

Так, например, в известной песне Комитаса “Крунк” (“Журавль”) вступительный раздел и начало песни даны в мелодическом и гармоническом изложении одной лишь тонической функции, составленной из звуков тонического квинттонаккорда “*d-a-e*”. Закономерным тогда становится к то, что все это дано на одной педали. Для европейского слуха данная музыка, ее гармонии полны “нетоническими” и “неаккордовыми” звуками.

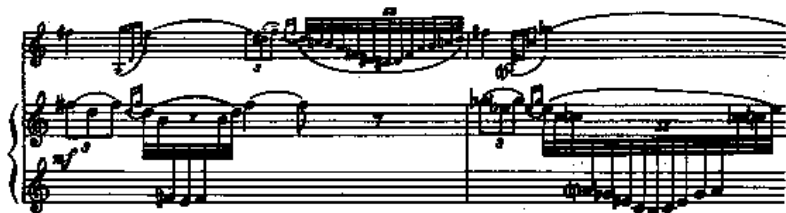


Понимая особенность данного ладового мышления, не обладая определенным опытом такого интонирования, не будет представлять трудность определения устоев и неустоев, к примеру, в Скрипичном концерте Арама Хачатуряна,

где применена более многозвучная, чем европейская “сложная” тоника как в оркестровой партии, так и в сольной, состоящая из развитого квинтаккорда “*g-d-h-fis*”. Если мыслить здесь тональность *G-dur*, то “*fis*” не должно интонироваться с восходящим обострением, ибо это опорный звук аккорда, а не звук, требующий разрешения.



Здесь все звуки являются тоническими, иначе говоря ладово-устойчивыми и должны мыслиться и исполняться, исходя из этой



системы мышления, только устойчиво, без микропонижений или повышений отдельных звуков.

Совсем иное дело, когда в сочинении на первый план выдвигаются ладово характерные признаки, вскрывающие внутренние звуковысотные соотношения в широком спектре их проявлений. Рассмотрим в этом отношении еще одно скрипичное произведение А. Хачатуряна раннего периода его творчества — Танец *B-dur* для скрипки и фортепиано (опус I, 1926). Приведем начало пьесы:



Его звукоряд следующий:



Выделим некоторые особенности этого лада:

- 1) звукоряд данного лада девятиступенный;
- 2) он содержит разные звуки одной казалось бы ступени в разных регистрах или октавах, в данном случае ими будут “a” и “as”;
- 3) в ладу высотно варьирована V ступень (“fes” и “f”), которые, во-первых, не применяются ни в одновременности и ни в последовательности, то есть в каком-то обороте применяться ли-

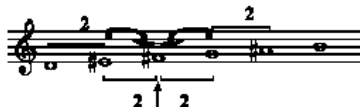
бо “*fes*”, либо “*f*”; во-вторых, фундаментальным из них является звук “*f*”, образующий с мелодической тоницей лада “*b*” - гармонический тонический квинтаккорд “*b-f*”. В данной системе “*fes*” является лишь вариантом основного “*f*”;

4) наиболее характерным, определяющим данный лад, является соотношение первых трех звуков, начиная от тоники вверх: “*b*”, “*ces*”, “*d*”, которые и в мелодическом, и в гармоническом отношении определяют, по существу, основные моменты языка данного сочинения;

5) при всей “хроматичности” данного лада он диатоничен, а по наклонению является мажорным с минорной окраской. Мажорность здесь определяется тонической большой терцией (*b-d*). Лад этот в то же время не является обычным мажором европейского типа, т.к. состоит из соотношения множества малых секунд (при нисходящем движении “*b-a*”, “*fes-es-d*”, увеличенной секунды (*d-ces*), тонической малой секунды (*ces-b* - фригийский оттенок) и возможностей опевания тоники с двумя полутоновыми (верхним и нижним) вводными тонами (к примеру, вторая половина второго такта). Все это делает данный лад особо напряженным, динамичным, с определенной минорной окраской при господстве мажорной тоники. Для свободы интонирования он предоставляет огромные возможности и потенциально многогранен. Так, в частности, звуки “*a*” и “*ces*”, окружающие тонику “*h*”, могут быть исполнены и обычно, как опевание, но их можно и максимально приблизить к “*b*”, усилив ладовое тяготение, повысив напряженность музыки. Подобные виды ладовых национальных особенностей в самых различных их проявлениях неоднократно встречаются во многих концертных произведениях для скрипки армянских композиторов. Рассмотрим с этой точки зрения “Рапсодию” для скрипки и симфонического оркестра Э. Багдасаряна.

Здесь в разделе “Рапсодии” с цифры 5 — *Andante con moto* — использована тональность *h-moll* с включением гармоний развитого мажора-минора. При этом, в сопровождении (оркестровая партия) на коротком отрезке движения музыки происходит

неоднократная смена тоники лада, тогда как мелодия в скрипичной партии развертывается в ином ладу со специфическим строением. В его зеркально-симметричном звукоряде вновь встречаются две увеличенные октавы, два полутоновых тяготения (нижнее и верхнее) к Т - к звуку “*fis*”:



Этот лад Х. С. Кушнарев в своем исследовании “Вопросы истории и теории армянской монодической музыки”, как уже отмечалось, назвал “дваждыдвойственным” ладом и обозначил его как предельно концентрированный лад, выражающий образную сферу утверждений и чувственной экзальтированности. Именно такой по характеру является скрипичная партия данного раздела:



шенно не та, в которой изложена оркестровая партия. Обратное соотношение возникает к концу 10-го такта от цифры 5, когда мелодия у скрипки проходит в *h-moll*, а в оркестре звучит *D-dur*. Происходит неожиданное обращение тональностей, (обусловленное замыслом композитора):

Начало периода	Конец периода
скрипичная партия <i>D-dur</i>	<i>h-moll</i>
оркестр <i>h-moll</i>	<i>d-moll</i>

Это, в свою очередь, предъявляет новые требования к особенностям интонирования, исходя из задач создания целостности: к примеру, большего подчеркивания мажорного характера интонации в начале раздела в скрипичной партии и, наоборот, усиления минорности в 9 и 10 тактах.

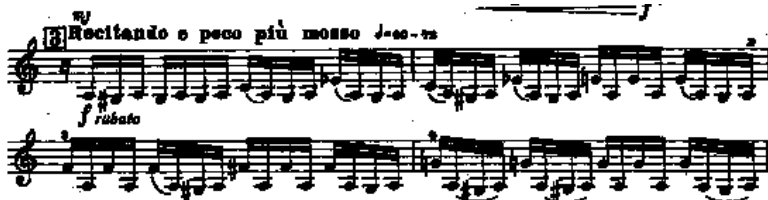
В 11 и 12 тактах в скрипичной партии возникает еще одно из уже упомянутых явлений - вариантность ступеней:



В данном случае в двух разных видах представлены звуки “*e*” и “*es*”, “*gis*” и “*g*”. Заметно выступает общая тенденция музыкального движения - к расширению диапазона в обоих направлениях от центра (вверх и вниз). Следовательно, особенно важно здесь звук “*es*” проинтонировать значительно обостреннее, подчеркнув его отличие от звука “*e*” и выявить тенденцию к расширению ввысь, а звук “*g*” исполнить значительно ниже, для отличия от “*gis*” и увеличения диапазона вниз. При этом крайние по высоте звуки “*es*” и “*g*” получают новые и совершенно закономерные здесь особо диссонантные соотношения, что будет художественно ярко выражать общий характер образности данного раздела.

В произведениях армянских композиторов для скрипки с оркестром большое место занимают органичные пункты - либо на протяженных звуках, либо в виде остинатных фигураций, либо же в виде скрытой полифонии, когда один звук неизменен, а другой развивается свободно и т.п. Они могут быть проведены в

басах, в средних голосах и нередко также у солирующей скрипки. Приведем лишь два примера из “Концерта-рапсодии” А. И. Хачатуряна, которые помогут понять специфику этих органных пунктов в аспекте особенностей интонирования при их введении композитором:



Здесь, как мы видим, неизменными являются звуки “a” и “gis”, составляющие “органную” основу, а изменяемыми - выше лежащие звуки, которые обладают тенденцией к движению вверх. При этом возникают все новые звуковксотные соотношения между мелодией и неизменяемой основой, вплоть до соотношения напряженнейшей уменьшённой октавы. В ней по-новому раскрывается наличие двух видов одной ступени в ладу - в данном случае “g” и “gis”.

Здесь, разумеется, свобода для интонирования предоставляется верхнему голосу (под разными “голосами” здесь подразумевается скрытое двухголосие), где звук “es”, вероятно, должен ощущаться ближе к “e”, то есть исполняться чуть ниже, звуки же “e” и “fis” - чуть выше, “e” - ближе к “f”, “fis” - ближе к “g”, а кульминационное соотношение “g” и “gis” - требуется исполнять максимально сжато, приближенно друг к другу, чтобы еще больше подчеркнуть внутреннюю противоречивость и динамичность соотношения крайних звуков уменьшенной октавы, подчеркнуть интонированием целостность музыкального развития.

Естественно, что и в фигурированном органном пункте в самого начала надо дифференцировать разницу в звуках “a” и “gis”, где первый является устоем (и иногда выступает без соседнего “gis”, что вновь подчеркивает его самостоятельность и

устойчивость), а “*gis*” должен быть приближен к “*a*” как нижний вводный тон. Совершенно иным является органный пункт в другом разделе того же произведения:



Если здесь упустить из внимания уникальное соотношение органный пункта и остальных голосов, которое имеет место в приведенном примере, то солист может даже до конца не осознать и не оценить по должному художественную задачу интонирования этого раздела.

На первый взгляд тут все довольно ясно. Имеются три разных плана: нижний, аккордовый, средний - оркестровая педаль (октава “*es*”), оба у оркестра и верхний - мелодия у скрипки. Вся суть проблемы интонирования здесь - в неизменном органном пункте. Если его “убрать”, (а это порой случается при изучении исполнителем этого места без сопровождения), то задача интонирования как будто оказывается совсем не сложной, но этот “простой” органный пункт совершенно меняет дело. Оказывается, что по отношению к нему в данном случае - к определенному устою, октаве “*es*”, все остальные звуки в оркестре (в приведенном случае их 22) и у солирующей скрипки (их в примере 43) - все без исключения являются ладовыми неустоями. Причем в

своем большинстве они оказываются неустойчивыми остродиссонантными, особо напряженными. Так, по отношению к органному “*es*” звук “*a*” в партии скрипки – увеличенная кварта, следующий звук “*fis*” – увеличенная секунда или нона, звук “*cis*” – увеличенная секста, звук “*his*” – дважды увеличенная квинта, звук “*gis*” – увеличенная терция и т.п. Далее – в том же плане. Если к этому добавить соотношения аккордов в басу с мелодией скрипки (третон между нижним звуком аккорда “*f*” и звуком “*h*” у скрипки), как и иные соотношения аккордных тонов с органным пунктом, типа: “*a-e*”, “*h-es*”, “*fis-es*”, “*dis-es*”, вплоть до “*e-es*”, то крайняя неустойчивость всей звучащей музыкальной ткани станет совершенно очевидной. И, в силу этого, для скрипача здесь открывается огромное поле различных творческих решений в выборе той или иной формы интонирования.

В рассматриваемом “Концерте-рапсодии” Арама Хачатуряна имеется ещё одно специфическое явление, по-новому раскрывающее возможность варьирования функций ступеней. Обратимся к следующему примеру из партии скрипки:



В первом такте звук “*d*” воспринимается как нижний вспомогательный и как нижний вводный тон по функции. Однако, во втором такте их роли как бы меняются: с появлением звука “*es*” расстояние в один тон сменяется полутонном, а в музыкальном контексте, хотя звук “*d*” короче “*es*”, последний начинает играть роль верхнего вспомогательного звука, при котором “*d*” уже звучит устойчивее. В итоге (см. 3 такт) “*d*” действительно становится устоем. Смысловое движение от половинной ноты “*e*” в первом такте до половинной “*d*” в третьем осуществляется посредством постепенного переосмысления, переинтонирования отдельных звуков. И если “*d*” сперва надо было испол-

нять выше, ближе к “e”, то затем уже “es” надо исполнять ниже — ближе к “d”. Тут можно усмотреть еще одно явление — данное соотношение “e-d” и “es-d”, для армянской музыки в этом контексте предстает как одно из средств, ведущих к расширению лада, появлению четвертьтоновых тяготений. Об этом свидетельствует и фигура тридцатьвторыми в третьем такте, где все соотношения между соседними звуками — нисходяще-полутоновые скользющие, как бы глиссандирующие, что выходит за рамки народной диатоники. Подобных примеров в творчестве армянских композиторов можно привести множество.

Необходимо отметить еще одно новое, которое вошло в национальную музыку в силу ее эволюции и развития новых тенденций, а также в результате творческого восприятия опыта современных западно-европейских композиторов.

В. Холопова писала, что *“в новой по сравнению с XIX веком гармонии XX века есть один определяющий элемент в виде “характерного интервала” - большой септимы с его вариантным обращением малой секундой, также с малой ноной, как вариантом малой секунды и со всеми энгармоническими разными интервалами. В качестве гармонической основы <...> он соединяется в разных пропорциях с мажором и минором, с пентатоникой и трихордами, с народными ладами, с ладами ограниченной транспозиции, с многообразными индивидуальными высотными системами”* (3. С. 331).

Так, малая секунда (с ее обращением - уменьшенной октавой, которую В. Холопова не совсем точно учитывая опыт национального интонирования, называет большой септимой), как и другие названные созвучия, стали распространенными и в музыке армянских композиторов. Они нашли свое самое разное претворение во многих произведениях, их немало встречается и в скрипичной литературе. Обратимся к некоторым примерам.

Концерт для скрипки с оркестром Г. О. Читчян начинается весьма примечательно как раз с этих созвучий.

Здесь звуки “fis-f”, как и далее “e-es”, “d-des”, “c-ces” - это уже не только вариантность ступеней в народном ладу, да их и не может встречаться в таком количестве и в подобном со-

II



седстве в одном ладу. Тут проявляется уже новый признак, наложенный на народный, - все эти созвучия в своем основании и вершине имеют большую септиму (в данной форме записи уменьшенную октаву как энгармонический равный интервал большой септима). Но вот начинается главная тема Концерта у скрипки и, казалось бы, на время исчезает этот признак:



В квартрах вниз и вверх от “с” мы встречаем нам уже знакомый для национальной музыки квартаккорд, возникший из лада сцепленных тетрахордов:

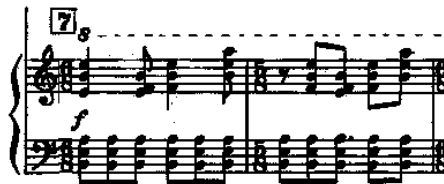


В концерте Г. О. Читчян, где с самого начала делается заявка на народно-национальную ладовую систему, уже в этих квартках усматривается не их квартовость, а именно септимовость соотношений “g” и через октаву “f”. Вскоре в своем развитии музыка приобретает еще более заостренный характер и уже совсем другими предстают интонации главной темы:



Чистая кварта превратилась теперь в увеличенную и музыка уже стала весьма далека от природы народного лада, ибо там все кварты в квартаккордах, как и все квинты в квинтаккордах только чистые. Именно в их “чистоте” своеобразие гармоний нетерцовых построений, как это было показано ранее на примере

творчества классика армянской музыки Комитаса. Чтобы совсем не возникало сомнений в иной природе данного явления, приведем пример гармонизации этой мелодии:



Здесь два плана: нижний (повторяющиеся аккорды), состоящий из созвучия, построенного по чистым квартам и верхнего, в составе которого содержится тритон. В обоих созвучиях основание и вершина образуют большую септиму, но если нижний оказывается более нейтральным статичным в силу своей неизменности, повторности, то верхний - динамичен, полон новых возникающих диссонансов из-за обращений верхнего созвучия.

Примерно в таком же плане использованы созвучия большой септимы в Скрипичном концерте Л. М. Сарьяна. Только они применимы в своем большинстве в мелодическом виде, точнее - о временном разворачивании музыкальной ткани и в количестве, значительно превышающем использование данного приема в Концерте Читчан.

Приведем в качестве примера один из наиболее характерных в этом отношении фрагментов партии скрипки:



Разумеется, в таких произведениях, где имеются отмеченные явления, уже нельзя говорить о специфике интонирования лишь с учетом ладовых особенностей национальной музыки, ибо они построены с включением закономерностей иной стилистики. Од-

нако ладовые закономерности народно-национальной музыки будут все же здесь определяющими основное интонационное решение целого, ибо это связано с художественной задачей воплощения образности в аспекте национального своеобразия и самобытности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Гарбузов Н.*, Зонная природа звуковысотного слуха., М., 1948.
2. *Холопов Ю. Н.*, Лад., Музыкальная энциклопедия., том 3., М.: Советская энциклопедия., 1976.
3. /Проблемы музыкальной науки., том 2., М., 1973.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ **Լուիզա Ավետիքի Մաքեռոսյանի** «Կատարողական ինքնանցիայնությունը հայկական երաժշտության լադային առանձնահատկությունների բացահայտման հիման վրա» հայկական երաժշտության հնչյունաբարձրության ինքնանցիայնությունը լադային առանձնահատկությունների հետ, ինչպես նաև տեմբրային գունագեղությունը տեսանկյունից կատարողականության ինքնանցիան, որպես կարևորագույն ազգային երաժշտության մեկնաբանման բաղադրիչներ: Տրված է կարևոր գործնական խնդիր բացահայտելու կատարվող երաժշտության ազգային ոճական յուրահատկությունը առավել միշտ կառուցել կատարողական սկզբունքները և իրականացնել բեմում լիարժեք հնչողությամբ:

SUMMARY

Luiza A. Matevosyan, PhD Candidate, Docent of YSC, - *“Performing Intonation Based on Fret Features of Armenian Music”*.

The article focuses on performing intonation issues from the standpoint of fret features, colorful timbre of Armenian music as the best components of national music interpretation. It aims at revealing national stylistic peculiarities of the performed music to set accurate performing principles and to perform them perfectly on the stage.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵԳԿ կատարողական արվեստի պատմության, տեսության և դասավանդման ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության բեկնածու **Լուիզա Ավետիքի Մաքեռոսյանի** «Կատարողական ինքնանցիայնությունը հայկական երաժշտության լադային առանձնահատկությունների բացահայտման» գիտամեթոդական ծավալուն հոդվածը վերահրապարակվում է, 1-ին հրապարակությունը իրականացրել է ՀՍՍՀ բարձրագույն և միջին կրթության մինիստրության ուսումնամեթոդական կաբինետը, 1987 թ. գրախոսներն են արվեստագիտության դոկտոր Մուսկալյի Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Վաղդիմիր Յուրիի Գրիգորե, Ա. Վ. Կրիվոնոս, այժմ արվեստագիտության բեկնածու, պրոֆեսոր, Մովսես Խորենացու շքանշանակիր Շուշանիկ Հարությունի Ափոյանը և երաժշտության տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր, արվեստագիտության բեկնածու Նելլի Ֆեոդորի Նվերիսյանը համարել են արդիական, նշելով կարևորությունը, երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

ՀՏԳ 785.11:372.8

ԼԱՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ 1-ԻՆ ՎԱՐԻՈՆ
ПЕРВАЯ КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
CHAIR OF STRING INSTRUMENTS N 1

ՇԱՄՇԱՆ ԱՐԱՄ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ (1925-2009)

Չուբակահար,

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Կոմիտասի անվ. Երևանի պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԼՍՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

Նվագողի կատարողական ապարատը իրեն է ենթարկվում մի-այն այն ժամանակ, երբ գեղարվեստական մտադրությունը, որ կատարողը դնում է իր առջև, հասունանում է լսողական ընկալմամբ:

Այդ ժամանակ կատարողի լսողությունը ստանում է մեծ զգայունություն և ըմբռնելու ընդունակություն, որոնք և հասցնում են կատարման գեղարվեստական աստիճանի:

Հնչողության գեղեցկություն, նյութան, ռիթմ՝ այս ամենը ենթարկվում է լսողությանը:

Հուզմունքը բեմի վրա և սրա հետ ամմիջականորեն կապված լսողության ցրվածությունը ազդում են կատարման որակի վրա, արտահայտվելով ֆալշ, ոչ մաքուր ինտոնացիայով, կամ անգույն, ոչ արտահայտիչ գեղարվեստական կատարումով: Հենց այս կապից, որ կա լսողության և կատարման որակի միջև, առաջանում են այն տատանումներն ու անհամաչափությունները, որոնք յուրահատուկ են կատարողին:

Շատ հաճախ կարելի է նկատել, որ կատարողը ելույթի ժամանակ (ավելի, քան ելույթի սկզբում) չի կարողանում կենտրոնանալ, բայց հետո իրեն ավելի վստահ է զգում, սկսում է «ինքն իրեն լսել», ինչը իսկույն զգացվում է կատարման մեջ: Կատարման ժամանակ կողմնակի աղմուկը ցրում է լսողությունը՝ նույնպես անդրադառնալով կատարման որակի վրա:

Սա խոսում է այն մասին, որ երաժշտական լսողությունը մի

ստեղծագործական ուժ է, որը ղեկավարում և հսկում է նվագողի կատարողական ապարատը:

**ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԼՍՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐՏԱՅԱՅՏՉԱՄԻՋՈՑՆԵՐԻ՝
ԻՆՏՈՆԱՑԻԱՅԻ, ՌԻԹՄԻ, ՏԵՄԲՐԻ, ՆՅՈՒԱՆՍՆԵՐԻ,
ՖՐԱՋԱԿՈՐՄԱՆ ԵՎ ՁԵՎԻ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ԸՆԴՈՒՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ, ԵՎ ՈՉ
ԹԵ ՄԻԱՅՆ ՏՈՆԵՐԻ ՀԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅԱՆ ՈՒ ԲԱՐՁՐՈՒԹՅԱՆ
ՏԱՐՔԵՐՈՒՄ (1.)**

Որպես երաժշտական լսողություն ընդունված է համարել այն լսողությունը, որն ունակ է տարբերելու երաժշտական հնչյունների բարձրությունը կամ դրանց փոխհարաբերությունը:

Այս սահմանումից կարելի է եզրակացնել, որ երաժշտական լսողությունը լինում է բացարձակ և հարաբերական: Նրանք, ովքեր բնությունից օժտված են բացարձակ լսողությամբ, տարբերում են ոչ միայն տոների փոխհարաբերությունը, այլև դրանց բացարձակ բարձրությունը, այն ժամանակ, երբ հարաբերական լսողություն ունեցողները տարբերում են միայն տոների փոխհարաբերությունը: Շատ հաճախ, երաժշտի շնորհալի լինելը կախման մեջ է գտնվում լսողության այդ մակարդակից:

Ինչպես տեսնում ենք, երաժշտական լսողության ֆունկցիաները ներկայացվում են ոչ լրիվ և միակողմանի, մինչդեռ երաժշտական լսողության ֆունկցիաներ են նաև հնչյունի գունային (տեմբրային), ռիթմի, նյուանսավորման, ֆրազի և երաժշտական ստեղծագործական ձևի զգացողությունը: Այս հատկությունների զարգացման վրա, սակայն, հաճախ ոչ բավարար ուշադրություն է դարձվում: Իրականում երաժշտական լսողությունն է, որ տարբերում է մի գործիքի տեմբրը մյուսից, ինչպես և ջութակի հնչողությունը՝ մյուսից: Լսողությամբ մենք ընկալում ենք երաժշտական ֆրազավորումը և ստեղծագործության ձևը:

Այս ամենը խոսում է այն մասին, որ երաժշտական լսողություն ասելով պետք է հասկանալ բոլոր արտահայտչամիջոցների կամ տարրերի ընկալումը և լսողության զարգացման գործում օգտվել ոչ թե վերացական մեթոդից, որը առավելությունը տալիս է միայն ինտոնացիայի հարցերին, այլ գեղարվեստական ընկալման բոլոր արտահայտչամիջոցների ընդհանուր զարգացումից:

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԼՍՈՂՈՒԹՅԱՆ ՎԻՃԱԿԸ՝

ՊԱՅՄԱՆԱՎՈՐՎԱԾ ԱՐՏԱՔԻՆ ԵՎ ՆԵՐՔԻՆ ՊԱՏՃԱՌՆԵՐԻՑ

Ոչ միշտ և ոչ բոլոր դեպքերում է երաժշտական լսողությունը լի-
նում միատեսակ զարգացման մույն մակարդակի անձանց մոտ:
Նույն մարդը տարբեր պայմաններում լսում է երբեմն լավ, երբեմն՝
վատ: Այսպիսի տատանումներ լինում են ոչ միայն երկար, այլև
կարճ ընդմիջումից հետո, եթե նպաստավոր կամ խանգարող պայ-
մանները արագ հաջորդում են մեկը մյուսին:

Երաժշտական լսողությունը նպաստավոր վիճակում

Հնչյունի որակի պարզ պատկերացում և նուրբ զգացողություն,
սրա հետ մեկտեղ քննադատական վերաբերմունք հնչողության թե-
րության նկատմամբ:

Երաժշտական լսողությունը ոչ նպաստավոր վիճակում

Վատ ընկալում, քննադատական վերաբերմունքի բացակայու-
թյուն, ոչ մաքուր, ոչ գեղարվեստական հնչողության նկատմամբ:

Երաժշտական լսողության վատ վիճակը պայմանավորում են մի
շարք պատճառներ.

Ներքին պատճառներ.

1. Օրգանիզմի ընդհանուր վիճակը (հոգնածություն) բացասա-
բար է ազդում լսողության վրա: Այդ պատճառով պարապելու հա-
մար նպաստավոր են առավոտյան ժամերը, քանի դեռ օրգանիզմը
հոգնած չէ. թարմությունն ու հանգստությունը լավ են լսողության
համար:

2. Ուշադրության կենտրոնացման բացակայությունը անհրա-
ժեշտ է որոշակի և գիտակցական ընկալման համար: Պետք է կարո-
ղանալ ճիշտ օգտվել ուշադրությունից, քանի որ հնարավոր չէ եր-
կարատև (4-5 ժամ պարապելու ընթացքում) զբաղեցնել այն: Այդ
պատճառով պետք է կարողանալ այն խնայողաբար ծախսել, այ-
սինքն հարկավոր չէ մեծ ուշադրություն, կարելի է մեխանիկորեն
անցնել և ընդհակառակը:

Արտաքին պատճառներ.

Կողմնակի տարրերը՝ հնչյուններ, աղմուկ, խոսակցություն, ազ-
դում են լսողական օրգանի վրա: Ահա թե ինչու պարապելու ժամա-
նակ ձգտում ենք աղմուկի բացակայության և լռության: Հնչյունի
զգացողության միատարրության պատճառով երաժշտական հըն-

չյունները և աղմուկը ձուլվում են և ստեղծվում է քառասային հնչողություն ականջի լսողական ապարատում՝ կորտիկ օրգանում*, որը բթացնում և գրգռում է լսողությունը:

Խոսակցությունը, որպես աղմուկ, ամենից շատ է խանգարում երաժշտին:

Հելմհոլցի հետազոտությունից հայտնի է, որ խոսակցությունը բաղկացած է արագ փոփոխվող հնչյուններից ու աղմուկից, որից կորտիկ օրգանը առանձնապես երկար ժամանակով բթանում է և դժվար է լինում գիտակցությամբ հաղորդել բացարձակ երաժշտական հնչյուն:

4. Հնչյունների տարբեր տպավորությունները: Շատ հաճախ կարելի է զգալ, թե ինչպես լավ կատարումից հետո լսողությունը առավել զգայուն է դառնում: Բացարձակ գեղարվեստական հնչյունները բարենպաստ են ականջի համար և՛ ընդհակառակը: Այդ պատճառով, ոչ բացարձակ բարձրության ձայների աննպատակ կրկնողության ժամանակ նաև լսողությունը բթանում է և այլևս չի զգում ոչ բացարձակ բարձրությունը: Նման դեպքում անհրաժեշտ է երկարատև հանգիստ, մինչև լսողական լարերը իրենց նախկին, նորմալ զգայունությունը և ըմբռնելու հատկությունը վերականգնեն: Իսկ գործիքով մեխանիկորեն պարբերաբար պարապել ու հետևանքով (առանց լսողական հսկողության), աստիճանաբար լսողությունը վատանում է և կարող է նույնիսկ բոլորովին կորել (նույնիսկ լավ լսողություն ունեցող մարդու մոտ):

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԼՍՈՂՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՅՈՒՐԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Առանձին, բացարձակ բարձրության լսողությունը, այսինքն՝ երաժշտական հնչյունը, որ հասնում է մեր լսողությանը, անընդհատ հնչեցնում է միևնույն լսողական լարը, իսկ նրա կողքի լսողական լարերը հանգիստ են: Հնչյունների տարբեր բարձրության ժամանակ տատանման մեջ են մտնում ոչ թե լսողական մեկ լարը, այլ նրան հարող նաև հարևան լարերը: Լսողական օրգանի լսողական լարերի տատանումների թուլացումը միշտ չէ, որ վրա է հասնում

* Կորտիկ օրգան-լսողական օրգան է, որը առանձնացնում է թմբկաթաղանթի տատանումները: Տե՛ս Հավելված:

հնչյունի հնչողության ավարտի հետ (լսողական լարը շարունակում է տատանվել ավելի երկար, քան ինքը հնչյունը, համապատասխան բարձրության վրա)։ այն տատանվում է այնքան ժամանակ, մինչև հնչում է մյուս հնչյունը։ Հետևաբար, սկսում է հնչել հարևան լսողական լարը, այսինքն՝ տեղի է ունենում մի քանի լսողական լարերի միաժամանակյա համահնչյունություն, որի հետևանքով լսվող, բարձրությամբ ֆալշ հնչյունը տհաճ զգացողություն է թողնում։ Այս տարբերությունը մեզ տալիս է հասկացողություն մաքուր և ոչ մաքուր ինտոնացիայի մասին, այն ձևով, ինչպես ընկալվում է մեր լսողությունը և սրանով է բացատրվում ինտոնացիայի ազդեցությունը լսողական օրգանի վրա։ Մաքուր ինտոնացիայի դեպքում առանձին լսողական լարը ճիշտ հնչողություն ունի (հարևան լարերը բացարձակ հանգիստ վիճակում են)։ Այս դեպքում լսողական լարը ավելի նուրբ ընկալելու ընդունակություն է ձեռք բերում և ինտոնացիան այն ավելի է ամրացնում։ Ոչ մաքուր ինտոնացիայի դեպքում լսողական բոլոր լարերը միաժամանակ են հնչում և այսպես հաճախակի կրկնվելիս լսողական լարերից ամեն մեկը, առանձին վերցրած, կորցնում է իր ինքնուրույնությունը։

Այսպիսով, հնչյունի բարձրության ճիշտ ընկալման դեպքում տեղի է ունենում տարբերակում լսողական տարրերի զգայնության մեջ, իսկ հնչյունի ոչ ճիշտ բարձրության ընկալման դեպքում՝ բացում և զգայնության խառնաշփոթություն։ Բոլոր հնչյունները չեն, որ համապատասխան լսողական օրգանում իրենցից հետո թողնում են նախկին հնչողության զգացողություն։ Դա հատուկ է գեղարվեստական հնչյուններին։ Անգույն ձայներից հետո լսողական օրգանում ոչ մի տպավորություն չի մնում, այդպիսի հնչյունները չեն կարող լսողությանը հիմք ծառայել։ Մեր լսողությունը տվյալ հնչյունը ընկալվում է (հարևան ձայնի տատանումները որոշելու համար) այն ժամանակ, երբ պահպանված են այդ հնչյունին գեղարվեստորեն տիրապետելու պահանջները։ Հայտնի է, որ լսողության համար դժվար է անգույն հնչյունից մաքուր ինտերվալ կազմելը։

Օրինակ, եթե համարում ենք, որ բաց լարի «լա»-ն հենց այն ձայնն է, որը հենարան պետք է ծառայի մեր լսողությանը մեկ ուրիշ նոտա գտնելու համար, պետք է նաև բավարարել մեր լսողության պահանջը՝ հնարավորություն տալով նրան հենվել ելակետային

հնչյունի վրա, այսինքն՝ ճիշտ լսել նրա բարձրությունը և հնչողության որակը: Դա հարկավոր է, որպեսզի լսողական օրգանում զգացողությունը հնարավորինս խոր լինի և մնա հիշողության մեջ այնքան ժամանակ, մինչև գտնենք մյուս հնչյունը: Երբ ձայնը գեղարվեստորեն որակով է, ապա հիմնական տոնի լսողական լարի հնչողությունը պայմանավորված չէ հարևան լարերից, նաև՝ այդ տոնին հարևան, համասեռ լսողական լարերի զգայնությունը, որպես բացարձակ մաքրություն և ճիշտ զգայնություն, ծառայում է հենարան և ուղեցույց մոր նոտան գտնելու ժամանակ: Լսողական օրգանի հատկությամբ է բացատրվում, որ բարձր գեղարվեստական կատարումը շատ երկար մնում է հիշողության մեջ. նույնը չի կարելի ասել անգույն կատարման մասին, որ շատ շուտ մոռացվում է*: Որքան հաճախ է մեր լսողությունը ընկալում բացարձակ բարձրության հնչյուններ, ինտերվալներ, հնչյունների ճիշտ դասավորություն մեկ տոնայնության մեջ, այնքան ավելի է այն կատարելագործվում, ավելի զգայուն է դառնում հնչյունի բարձրության թեթևակի խտտորումների նկատմամբ:

Ֆալշը, ոչ ճիշտ ինտերվալները, հնչյունի վատ որակը որոշ ժամանակի ընթացքում քայքայում, բթացնում են մեր լսողական օրգանը:

* Գոյություն ունի մի հիպոթեզ լսողական օրգանի և ջութակի դեկայի անալոգիայի մասին: Եթե ջութակը գտնվում է արտիստի ձեռքում, որը նվագում է գեղարվեստական շատ բարձր մակարդակով, գունեղ և ձայնի ճիշտ ու անփոփոխ բարձրությամբ, ապա այդ դեպքում դեկան, հենարանի միջոցով ընկալելով տատանումները, դառնում է ավելի էլաստիկ և ձեռք է բերում տատանումների ճիշտ պարբերականություն:

Ֆիզիկոսների ենթադրության համաձայն, ջութակի դեկան այնպես է հարմարեցված, որ փայտի ամեն մի ջիղը համապատասխանում է մեկ տոնի և տատանման մեջ այն ժամանակ, երբ այդ տոնը վերցնում է որևէ լարի վրա: Այս եզրակացությունը ցույց է տալիս, թե որչափ կատարելագործված է ջութակի դեկան: Եթե վատ ջութակահարի մոտ հազվագյուտ է հնչում մաքուր ձայնը, ապա այն ազդում է դեկայի վրա այն առումով, որ ջիղը տատանվում է ոչ թե առանձին, այլ փնջերով, որից և դեկան չի կարող էլաստիկ դառնալ, մինչդեռ երբ գեղարվեստական ձայնը առաջ է բերում յուրաքանչյուր առանձին ջիղի ճիշտ և ինտենսիվ տատանում, մնան փոխազդեցության հաճախակի կրկնման դեպքում ամեն մի ջիղ դառնում է ավելի շարժուն և ձեռք է բերում առաձգականություն ու զգայնություն: Այսպիսին է գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ձայնի ազդեցությունը ջութակի դեկայի վրա: Ահա այդ պատճառով է, որ լավ ջութակահարները պահպանում են իրենց ջութակը վատ կատարողից:

ԼՍՈՂՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՄԱՐԵՑՈՒՄԸ ՏԵՄՊԵՐԱՑՄԱՆ ԼԱՐՎԱԾՔԻՆ

Ինչպես հայտնի է, հավասարապես տեմպերացված լարվածքի բոլոր ինտերվալները, բացի օկտավայից ու ունիսոնից, թեթևակիորեն շեղվում են իրենց մաթեմատիկական ճշտությունից և մաքուր չեն: Տեմպերացված լարվածքում բոլոր կլիմտաները փոքր են մաքուր կլիմտաներից, որոնք կազմվում են հարմոնիկ տոներով (բնական լարվածք), մեծ ինտերվալն ամեն տեղ մի քիչ ավելի մեծ է նոր հարաբերության մեջ, թեև դրան մեր լսողությունը բավարարվում է տեմպերացված լարվածքով:

Ջութակը լարելիս օգտվում ենք երեք իրար հաջորդող կլիմտաներից (բնական լարվածք), այդ կլիմտաների ու դրանց «համարժեքների» միջև եղած տարբերությունը տեմպերացիայի մեջ բավական զգալի է: Որպեսզի շատ չհեռանանք տեմպերացված լարվածքից, ջութակը լարում ենք միջին լարերից մեկով՝ *a* -ով: Այդ ձևով ջութակի մի լարը ավելի բարձր կլիմի տեմպերացված *e* ից, *d* -ն մի քիչ ցածր, իսկ *g* -ը արդեն կշեղվի տեմպերացվածից*: Իսկ ինչ ձևով է մեր լսողությունը բավարարվում ոչ լրիվ բացարձակ բարձրության լարվածքով: Ենթադրվում է, որ լսողական լարերի քանակը մեզ մոտ սահմանափակ է և այդ պատճառով էլ ականջի կազմության մեջ է գտնվում մեր անտարբերության պատճառը փոքր շեղումների նրկատմամբ: Սակայն, Հելմհոլցի ուսումնասիրություններից հայտնի է, որ ինտերվալի նվազագույն մեծությունը, որ կարող է տարբերել մեր ականջը, 1000:1001 հարաբերությունն է, այսինքն՝ երկու ձայն, որից մեկը տալիս է 1000 տատանում, իսկ մյուսը՝ 1001, որոնք տարբերվում են լսողությամբ, իսկ համահավասար ինտերվալները հաճախ գերազանցում են այդ նորման մի քանի անգամ:

Պրոֆեսոր Գարբուզովը, ուսումնասիրելով երաժշտական լսողությունը, եկել է այն եզրակացության, որ ինտերվալային ամեն մի

* Գիտենալով ջութակների և դաշնամուրների դեկաների փոխհարաբերությունը, ջութակահարները ջութակ լարելիս երբեմն օգտվում են մի քանի պրակտիկ հղմարներից: Եթե կատարվող ստեղծագործության մեջ օգտագործվեն ավելի շատ ներքևի լարերը (ռե, սոլ), ապա ավելի լավ է «լա» -ն լարել մի մագաչափ բարձր դաշնամուրի «լա»-ից: Այս դեպքում «ռե»-ն և «սոլ»-ը մոտենում են տեմպերացված լարվածքին: Ընդհակառակը, եթե պետք է «մի»-ի վրա շատ նվազել, ապա «լա»-ն մի քիչ ցածր պետք է լարել դաշնամուրից: Այս դեպքում մի դեպքում «մի»-ն կհավասարվի:

տարածության մեջ երաժշտական լսողությունը տարբերում է 10-15 մրբերանգային ինտոնացիաներ և որ ամեն մի ինտոնացիային օբյեկտիվորեն համապատասխանում է մեծությամբ իրար նման ծայրների հարաբերությունների մի նեղ շերտ: Համապատասխանաբար, նա համարում է, որ ժամանակակից երաժշտական համակարգը* 12 զոնային է և ոչ թե 12 հնչյունային: Այսպիսով, ինտերվալների տարբերությունը տեմպերացիայի ժամանակ մի զոնայի սահմաններից դուրս չի գալիս, որը հնարավորություն է տալիս մեր լսողությանը հարմարվել ավելորդ և գրգռում չառաջացնել լսողության օրգանում:

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԼՍՈՂՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՇՈՒՄԸ ԵՎ ՆՐԱ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

Այսպիսով, երաժշտական լսողություն հասկացությունը իրար հետ կապված տարրերի համակցություն է և ոչ թե միայն հնչյունների բարձրություն և դրանց հարաբերությունը ճիշտ որոշելու ընդունակություն: Կարելի է օժտված լինել բացարձակ լսողությամբ հընչյունների բարձրությունը ճիշտ որոշելով, բայց զրկված լինել երաժշտական լսողության մյուս արտահայտչամիջոցներից: Այս դեպքում բացարձակ լսողությունը չի կարող համարվել երաժշտական օժտվածության չափանիշ: Հարց է ծագում, եթե «երաժշտական լսողություն» հասկացության տակ պետք է հասկանալ երաժշտագետարվեստական տպավորության բոլոր արտահայտչամիջոցների ընկալում (ինտոնացիա, տեմբր, ռիթմ, ֆրազավորում, ձև), ապա հնարավոր է այդ բոլորը որոշելը սկսնակ երաժիշտների, տվյալ դեպքում երաժշտական դպրոց ընդունվողների շրջանում: Իհարկե, ստուգել սկսնակի՝ հնչյունի գեղեցկության, նյութանքների, ֆրագների [ռիթմը կարելի է ստուգել միայն մեխանիկական հարվածների (ծափերի, թխկոցների) միջոցով, որը ոչ մի կապ չունի ռիթմի ներքին զգացողության հետ] ընկալումը հնարավոր չէ: Երաժշտական լսողությունը որոշելու ժամանակ մեծ մասամբ սահմանափակվում են միայն հնչյունների բարձրությունը և հարաբերությունը՝ երաժշտական ընդունակությունը չափանիշ դարձնելով: Անկասկած, այսպիսի որոշումը թերի է և չպետք է մոռանալ, որ գոյու-

* Տես Հավելված՝ Լսողության զոնային բնույթը:

թյուն ունեն շատ կարևոր պահեր՝ սկսնակի ներքին հոգեկան կողմնորոշումն ու այս գործիքին հարմարվելու ֆիզիկական բնական տվյալները: Այստեղից էլ բխում է սկսնակի երաժշտական ընդունակությունների հաճախ սխալ որոշումը:

Երաժշտական լսողության զարգացման համար հարմար է տեմբրերի, նյումանների և ինտոնացիայի պարբերաբար ուսումնասիրումը, պայմանավորված մեկը մյուսով: Լսողության զարգացման համար, հատուկ պարապմունքներից բացի, մեծ ուշադրություն պետք է դարձնել լսողությանը երաժշտական բոլոր դասերին և հնարավորինս կրճատել մեխանիկական աշխատանքը, որը չի դեկավարվում լսողությամբ: Զարգացած, հարստացած, արտաքին երաժշտական լսողությունը հիմք է ներքին լսողության աշխատանքի համար, որի զարգացումը ամբողջովին պայմանավորված է նախապես արտաքին լսողության նախապատրաստումից: Ներքին լսողության զարգացման ամենատարածված ձևերից է նվագելիս հետևել նոտաներին և շատ անգամ կրկնելուց հետո փորձել այն վերանայել՝ մոտավորապես հիմք ունենալով միայն նոտային նշանների անունները: Հաջորդ աստիճանը առանց տեսողության օգնության մտովի վերականգնելն է (առանց նոտաների): Ներքին լսողության զարգացումը պետք է տարվի նվագ բարդ նյութերից դեպի բարդ նյութերի ուսումնասիրումը՝ մեծ ուշադրություն դարձնելով ներքին հարմոնիկ պատկերավորման զարգացմանը: Լսողության զարգացման դպրոցական համակարգը օգուտ չի տա, եթե հնարավորինս ուշադրություն չդարձվի գեղարվեստական երկերի բազմակողմանիորեն ամբողջական ընկալման վրա: Սիմֆոնիկ, կամերային, խմբերգային երաժշտության ունկնդրումը ամենալավ միջոցն է երաժշտական լսողության զարգացման համար: Մյուս բոլոր միջոցները նվագ արդյունավետ են:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

1. Կորտիև լսողական օրգանը թմբկաթաղանթի տատանումները բաժանում է առանձին տատանումների և այն հաղորդում լսողական ներվին: Սա իր հերթին առանձին տատանումների գումարը հաղորդում է ուղեղի նյարդային լսողական կենտրոնին, որտեղ և այդ գրգռումը մեր կողմից ընկալվում է որպես լսողական զգայություն:

Լսողական օրգանը կազմված է թաղանթից, որը իրենից ներկայացնում է տարբեր երկարության լարվածության մի քանի թելեր, որոնք կոչվում են լսողական լարեր: Այս լսողական լարերը կազմում են երաժշտական մի համակարգ, որը նման է տավղին (միկրոսկոպիկ չափսերով): Լսողական լարերը, որ թվով մոտ 4000 են, լարվածությամբ համապատասխանում են բոլոր այն հնչյուններին, որոնք դրսից մտնում են լսողական ապարատ և համահունչ են դրանց:

2. Հելմհոլցը «Լսողական զգայության ուսմունք» աշխատության մեջ հետևյալ կերպ է բացատրում համահունչությունը: Հնչունային ալիքը, որ ելնում է հնչող մարմնից, տարածվելով օդում, վերջապես հասնում է ձգված մարմնի մեկ այլ մակերեսին, օրինակ ուրիշ տեղ ամրացված կամերտոնին, որի տոնը համընկնում է ալիքի տոնին:

Այդ ժամանակ օդի խտացած շերտերը սեղմելով՝ կամերտոնը, մի քիչ շարժում է այն, իհարկե շատ քիչ: Հաջորդ պահին, երբ օդի շերտը թուլանում է, ոտքը վերադառնում է նույն կետին և նույնիսկ մի քիչ տատանվում է: Սակայն, տատանումների քանակի համընկնման շնորհիվ կամերտոնի շարժումը կվերջանա այն ժամանակ, երբ օդի շերտը նորից խտանա: Հետզհետե ուժերը շերտավորվում են, որոնք առանձին-առանձին շատ թույլ են, բայց աստիճանաբար ավելանալով տատանում են կամերտոնը, և նրա հնչյունը դառնում է լսելի: Սրանով է բացատրվում մարմինների համահունչությունը:

3. Գարբուզով Ն. Ա.՝ «Երաժշտական լսողության զոնային բնույթը»: Գարբուզովն իր ուսումնասիրություններից հանգեց այն մըտքին, որ երաժշտական լսողությունը զոնային բնույթ ունի և ժամանակակից երաժշտական համակարգը 12 զոնային է:

Այս համակարգը ծագել է ինտերվալների զոնային ընտրություն-

մից, որոնք վառ անհատական են (ընդամենը 12-ն են օկտավայի սահմանում): Գարբուզովի ներկայությամբ ուսումնասիրվել է լարվածքը, որի մեջ ջութակահարներ եֆրեն էլմանը և Ցիմբալիստը Բախի արիաներից կատարում էին մի քանի տակտ: Պարզվեց, որ այդ ջութակահարների վերարտադրած ինտերվալները տարբեր են և չեն տեղավորվում որևէ հայտնի լարվածքի սահմաններում: Ամեն մեկը վերարտադրում էր մի ինտերվալ, որը յուրահատուկ էր իր ստեղծագործական անհատականությանը, և այդ ինտերվալները վերաբերում էին միայն «տվյալ կատարողի լարվածքին»:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Մայկապար Ս. Ս., Երաժշտական լսողություն:

РЕЗЮМЕ

Публикация научно-методической статьи выдающегося скрипача, профессора, проректора ЕГК по науке Арама Оганесовича Шамшяна “Музыкальный слух” - дань памяти всеми уважаемого профессора. Работа была опубликована Методическим кабинетом Министерства образования Арм.ССР в 1962 году. Редакционная коллегия ЕГК сочла актуальным переиздание в целях воспитания студентов-магистрантов, так и методической помощи для молодого поколения педагогов.

SUMMARY

Aram H. Shamshyan, Professor and Vice-Rector of YSC, - “Music Ear”.

The republishing of the article is dedicated to memory of the respected professor of YSC Aram H. Shamshyan. The article was first published by Methodical Department of Ministry of Education of Armenian SSR. The editorial board of YSC decided to republish it so as to give students for master degree and beginning lecturers a chance to get acquainted with it.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր լուսահոգի Արամ Հովհաննեսի Շամշյանի «Երաժշտական լսողություն» գիրքամեթոդական հոդվածը, խորհրդարվության կարգով հասարակած լարային 1-ին ամբիոնում, հրատարակվում է գրախոսներ՝ լարային գործիքների կատարողական արվեստի դասավանդման մեթոդիկայի դասընթացը վարող ղոցենր, արվեստագիտության բեկնածու, Լուիզա Ավետիսյանի, երաժշտության փեսայության ամբիոնի պրոֆեսոր, արվեստագիտության բեկնածու Նելլի Ֆեդոտովի Ավետիսյանի և լարային ամբիոնի վարիչ, պրոֆեսոր Գագիկ Յուլիկի Սմբատյանի երաշխավորությամբ:

УДК 785.7:372.8

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՍԻՐՈՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ИРИНА САМВЕЛОВНА БАДАЛЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории и.м.Комитаса*

**КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ
ТВОРЧЕСТВО И. БРАМСА**

Великий немецкий композитор Иоганнес Брамс (1833-1877) - выдающийся пианист, дирижер, музыковед, деятельность которого была связана с музыкальной жизнью как Германии, так и Австрии 2-й половины XIX века. С 15-ти лет Брамс выступал как пианист, но музыку сочинял в тайне от всех.

Музыкальное наследие И. Брамса очень обширно (26 томов) охватывает многие жанры — симфонические и камерные, вокальные и инструментальные.

Он создал ряд крупных вокально-симфонических произведений, свыше двадцати камерно-инструментальных ансамблей, множество фортепианных и вокальных пьес, 13 оркестровых сочинений, в том числе 4 симфонии и 4 концерта. “Чудо искусства” Немецкий реквием, Фортепианные концерты N 1 и N 2, четыре симфонии, скрипичный концерт — эти крупные произведения являются лучшими в творчестве Брамса-симфониста (1. С. 27).

Романтизм Брамса в его лучших произведениях сочетается со строгостью мышления, четкой логикой музыкального развития, где высокая эрудиция композитора позволила на основе классической традиции немецкой музыки возродить старые застывшие формы, наполнив их новым содержанием.

Установлено, что многими нитями И. Брамс был связан со

своими предшественниками: драматизм его музыки шел от Л. ван Бетховена, интерес к бытовым песенно-танцевальным жанрам от Ф. Шуберта, страстность, некоторая интимность, личность была близка Р. Шуману, своей же философской лирикой И. Брамс безусловно был близок к И. С. Баху. К музыке до классической поры (средневековые церковные лады, каноны старых нидерландцев, стиль Палестрины), фугам, хоральным прелюдиям и поссакальям тянется творчество композитора, свободно ориентирующегося в музыкальных стилях. Работая много, Брамс был чрезвычайно требователен к себе и своим произведениям. Его становление как творца шло медленно, но методично, спокойно и глубоко проникая в суть дела. Самоуверенность была чужда И. Брамсу. Он никогда не опубликовывал ничего незаконченного, не выходило на свет ни одно слабое произведение, партитура передавалась издателю только после прослушивания.

Железная самодисциплина и добросовестность позволили композитору добиться успехов, которые дали ему бессмертие. Музыка Брамса стала неотъемлемой частью мировой художественной культуры. По мнению Друскина, среди зарубежных композиторов XIX века послебетховенской поры — особенно второй половины столетия — Брамс в ряду наиболее известных: *“...в исполнении его симфоний соревнуются оркестры, глубина музыкальности пианистов проверяется на его произведениях, его песни служат украшением программ вокалистов, его инструментальные сочинения — неиссякаемый источник наслаждения для любителей камерной музыки.*

Свои произведения Брамс посвятил душевной драме современника. Особенно ярко жизненная борьба и нравственное совершенствование личности выражено в его четыре симфониях. По мнению Ф. Грасберга, симфонии Брамса можно рассматривать как, “четыре этапа жизни личности”: Первая и Вторая симфонии — “это мятёж и успокоение”, Третья и Четвертая — “Это уверенность в своей жизненной позиции и уход в себя” (1. С. 32).

Все четыре симфонии в целом являются высшим достиже-

ем немецкого симфонизма послебетховенского времени.

Безусловно, не все произведения Брамса имели столь высокое значение и глубину. Однако сдержанность, образное богатство, драматургическое единство, сочетавшиеся с совершенным мастерством композитора, вызывают восхищение и трогают души людей вот уже третий век.

Свойственная произведениям Брамса сила, грусть, мягкость и сдержанная жизнерадостность отделяет его от “новонемецкой школы”, миссия которой, по мнению ее представителей, состоит в переделывании и улучшении. Брамс же считал себя хранителем традиций.

В 1859 году “лейпцигци” освистали Фортепианный концерт *d-moll* Брамса, не без основания найдя в его музыке черты, свойственные эстетической платформе “веймарцев”. Будучи глубоко сдержанным человеком, Брамс редко выступал с нападками, но в 1860 г. он все же выступает в печати против заявления “новонемецкой школы” о том, что лучшие композиторы Германии разделяют ее эстетические принципы. Брамс публикует “Декларацию”, которую вместе с ним подписывают его друзья — единомышленники: скрипач Иоахим, И. Гримм и Берхард Шольц. Здесь они открыто нападали на Вагнера и Листа. Однако Брамс избирает собственный путь, взяв многое от художественных принципов как “вагнерианцев” так и “лейпцигцев”, он создает две оркестровые серенады: *D-dur (op. 2)* и *A-dur (op. 16)*, крупнейший Концерт *d-moll*, в которых и утверждает свои творческие принципы (2. С. 264).

Выработав высокую контрапунктическую технику, что обеспечивало использование разнородных образов, И. Брамс пишет Первый струнный секстет в духе венской классики, два фортепианных концерта, одновременно усердно работая в вокальном жанре. Во время этих же пяти лет (1857-1862) задуманы такие этапные произведения, как Фортепианный квинтет и “Немецкий реквием”.

Произведения этого периода творчества И. Брамса преимущественно камерного жанра; более умиротворенное, мечтатель-

нее, задушевнее, местами проскальзывают впервые столь характерные для И. Брамса “светотени” и надломления настроений. И. Брамс добивается равновесия между романтическими стремлениями и классическим спокойствием.

Постепенно И. Брамс приближается к большим хоровым и оркестровым формам.

Исследования выделяют в творчестве И. Брамса четыре периода. Первый — начальный период (1851 - 1856), где Брамс в дружбе с великими музыкантами И. Иоахимом и супругами Р. Шуман. Творческий поиск И. Брамса под воздействием этих музыкантов именуют периодом “бури и натиска”. Или “бурной вертеровской порой” Ф. Грасберг. Второй период — это знаменательное пятилетие (1857-1862). Третий период продолжается почти двадцать пять лет (приблизительно 1863-1889).

В последнем, в позднем периоде творчества Брамса (90-е годы) начинают преобладать чувства тревоги и душевной боли. В эти годы И. Брамс создает фортепианное интермеццо (*op. 116-119*), клavierный квинтет (*op. 111*), “Четыре строгих напева” (*op. 121*). Р. Шуман возвестил музыкальному миру того времени о И. Брамсе, опубликовав в 1853 году статью “Новые пути”. Поддерживая неизвестного музыканта, произведения которого не исполнялись и не печатались, Р. Шуман характеризует в статье Брамса человеком, призванным “дать идеальное выражение высочайшим устремлениям своего времени. Публично поставив Брамса выше многих “высокоустремляющихся музыкантов времени”, Р. Шуман не назвал приэтом ни Р. Вагнера, ни Ф. Листа.

Обращаясь к камерно-инструментальному творчеству И. Брамса, необходимо сказать, что в этом жанре И. Брамс работал много и это был его любимый жанр. Начало творчества в этом жанре знаменует Скерцо *Es-dur* (1853), которое составило одну часть сонаты для скрипки и фортепиано. Конец же попадает на лето 1894 года, когда были созданы две сонаты для кларнета *f-moll* и *Es-dur* (*op. 120*). Самым же плодотворным временем создания Брамсом великолепных произведения — Вторая виолончельная *F-dur op. 99* и Вторая скрипичная *A-dur*

op. 100 сонаты, Третье фортепианное трио *c-moll op. 101* и Скрипичная соната *D-dur op. 108*.

В работе над камерными произведениями у И. Брамса были значительные перерывы. В 1865 году он пишет Трио *Es-dur (op. 40)* для фортепиано, скрипки и валторны, затем прервав работу в этом жанре возвращается к ней через восемь лет — в 1873 году, завершив оба струнных квартета *c-moll* и *a-moll (op. 51)*, где доводит свой стиль до совершенной зрелости. Через скупость используемых музыкальных средств он приходит к излюбленному методу единства, где все произведено не монолитно, в непринужденном и плавном течении композиции.

Весной 1882 года появляется Струнный квинтет *F-dur (op. 88)*, и после четырехлетнего перерыва появляются друг за другом новые камерные сочинения.

В становлении камерно-инструментального стиля И. Брамса М. Друскин видит три периода, соответствующие основным периодам его творчества. М. Друскин отмечает наибольшую плодотворность Брамса в жанре камерной музыки в период с 1854 по 1865 гг., когда были написаны девять произведений этого жанра: фортепианное трио *H-dur (op. 18)* и *C-dur (op. 36)*; три фортепианных квартета *a-moll (op. 25)*, *A-dur (op. 26)* и *C-dur (op. 60)*, начатый еще в 1855 году, виолончельная соната *e-moll (op. 38)*; валторное трио *Es-dur (op. 40)*; фортепианный квинтет *f-moll (op. 34)*. Много других произведений было уничтожено самим композитором. Все эти произведения свидетельствуют об огромной творческой активности молодого композитора, о постоянном поиске художественной индивидуальности.

На 1873 год по 1882 годы приходятся всего 6 камерных сочинений: три Струнных квартета (*op. 67*), первая скрипичная соната *G-dur (op. 78)*, второе фортепианное трио *C-dur (op. 87)*, и первый струнный квинтет *F-dur (op. 88)*. В эти же годы Брамс обращается к крупным симфоническим замыслам — Вариации на тему Гайдна, первая и Вторая Симфонии (*op. 68* и *op. 73*). Достигнув высшего творческого развития, потребность проявить себя в камерно-инструментальном жанре на время угасает.

После окончания Третьей и Четвертой симфоний у И. Брамса наступает новый плодотворный период в области камерного творчества. В течение восьми последующих лет он пишет десять камерных произведений: Виолончельная соната *F-dur (op. 99)*, скрипичные сонаты *A-dur (op. 100)* и *d-moll (op. 108)*, Фортепианное трио *c-moll (op. 101)* и кларнетовое трио *a-moll (op. 114)*, второй струнный квартет *G-dur (op. 111)* и две кларнетовые сонаты *f-moll (op. 120)* и *Es-dur (op. 120)*.

Различие между тремя периодами творчества И. Брамса очевидно. В произведениях первого периода композитор находится в состоянии поиска. Второй период скорее рационален, чем эмоционален. Темы, волновавшие И. Брамса ранее, передаются более сухо и жестко. Третий период вновь образует вершину камерно-инструментального творчества И. Брамса. Многообразие образно-эмоционального содержания сочетается со зрелым мастерством. Противоречие между усилившейся героико-эпической струей и уже не столько романтически мятежной, сколько усталой и покорной субъективно-личной струей М. Друскин объясняет кризисом в последний период жизни И. Брамса.

Характеристику двадцатичетырех камерно-инструментальных сочинений Брамса начнем с произведений струнного ансамбля, которых у него семь: три квартета (1873-1875), два квинтета (1882-1890), два секстета (1859-1865), Фортепианное трио и трио для кларнета, скрипки и фортепиано, закончим анализом сонат для фортепиано и скрипки и виолончельных сонат. Содержание ранних и поздних сочинений (секстетов и квинтетов) ближе к старинным дивертисментам самого Брамса. Музыка же более углублена и позитивна.

Секстеты (для двух скрипок, двух альтов, двух виолончелей) *B-dur op. 18* и *C-dur op. 36* мелодичны и просты по композиции. На Первом струнном секстете лежит печать венского классицизма — Гайдна, Бетховена, Шуберта. Второй секстет немного утяжелен контрапунктической работой и более типичен для Брамса. Но оба секстета объединяет их светлое, оптимистическое восприятие жизни. Иные стороны жизни и окружающего

мира отображены в струнных квартетах.

Среди рукописей 1861 года сохранились два квартета — *c-moll* и *a-moll*, изданных в переработанном виде под *op. 51* в 1873 году, а спустя три года — третий квартет *B-dur op. 67*. Первый квартет был написан в период бурных душевных переживаний. Многие исследователи находят, что музыка этого квартета родственна симфонии *g-moll* Моцарта (3. С. 51). Во втором квартете тона чуть светлее, кое-где прорываются радостные чувства.

В струнных квартетах *op. 51* Брамс испытывает свою технику композиции. Пожалуй, ни в каком его другом произведении невозможно найти такого единства тематического материала, как в струнном квартете *c-moll*, посвященном Теодору Бильроту — другу композитора. Сразу же в двух начальных тактах первой части дана основа и ядро темы. В этом сочинении И. Брамс добился такой целостности в плане гармонической структуры, которая позволяет, по мнению Ф. Грасберга говорить об «абсолютном новаторстве в области гармоний» (2. С. 22).

Третий квартет *op. 67* уступает в художественном отношении двум предшествующим, однако содержит немало выразительных эпизодов, особенно в средней части. Как и фортепианный квартет — *c-moll op. 60*, Третий струнный квартет стал еще одним предвестником *c-moll*’ной симфонии И. Брамса.

Среди юношески свежих произведений, наполненных порывистыми романтическими чувствами, возвышается гениальный Фортепианный квинтет *f-moll (op. 34)*, над которым И. Брамс работал упорно и взыскательно на протяжении четырех лет (1861-1864). Но мощь и контрастность образов перекрывали возможности струнных инструментов — потребовалась партия фортепиано. К такому ансамблю первым обратился Р. Шуберт. И. Брамс творчески обогатил эти возможности. Вслед за ним для фортепианного квинтета создали выдающиеся произведения Ц. Франк, С. Танеев, А. Дворжак, Д. Шостакович. Музыковеды отмечают, что уже в первой части дается изобилие тем, контрастирующих друг с другом. За проникновенной второй частью сле-

дует Скерцо, которое возвращает к богатству настроений первой части благодаря смене мажора и минора. В подлинно брамсовском духе, удивительно свободно дыхание в начале три, где сильно подчеркнут массовый характер марша, приобретающий ликующее победное звучание.

Широко набросана четвертая часть. За романтической интродукцией, где зложено тематическое зерно всей части, следует собственно экспозиция. Основные темы этого раздела вновь возвращаются ко второй части, которая с одинаковым правом может быть названа как репризой, так и разработкой. Наконец, когда вновь вбирает в себя весь материал. Финал Квинтета полон драматизма и острых противоречий, говорит о нескончаемой борьбе за счастье. К. Гейрингер, анализируя этот Квинтет, приходит к выводу: *“Брамс никогда не чувствует себя скованным схемой, но в каждом отдельном случае находит форму, которая более всего соответствует его мысли и чувствам”*.

Фортепианный квинтет *f-moll* в творческой биографии И. Брамса представляет совершенное выражение периода “бури и натиска”. Это произведение является лучшим не только в данном периоде, но и во всем камерно-инструментальном наследии композитора. В. Стасов назвал этот Квинтет “истинно-гениальным”, отмечая “трагичность” и, “нервную силу” первой части, “несравненную мощь”, колоссальность Скерцо.

Три фортепианных трио, сочиненных Брамсом, также представляют огромный интерес в камерно-инструментальном творчестве.

Первое трио — *H-dur (op. 8, 1853)*, созданное двадцатилетним Брамсом, отличается юношеской свежестью и романтической светлостью. Второе — *C-dur (op. 87, 1880-1882)* - по форме более совершенно, чем первое, но лишено его эмоциональной непосредственности.

Третье трио — *c-moll (op. 101, 1886)* стоит на уровне лучших камерных сочинений Брамса. Оно отличается полнокровной музыкой и мужественной силой. Эпической мощью проникнута вся первая часть, в которой железная поступь темы главной партии

дополняется побочной вдохновенной мелодией. Образы скерцо контрастируют с третьей частью, где господствует простой волнующий напев в народном духе. Достоинство завершает цикл финал, прославляющий созидательную волю человека, его дерзновенные подвиги.

Серьезное место в камерно-инструментальном творчестве Брамса занимают его сонаты: две для виолончели (1865-1886) и три для скрипки с фортепиано (1879, 1886, 1888). Все эти сонаты разнообразны по содержанию.

Обе виолончельные сонаты (*e-moll* и *F-dur*) овеяны духом мятежной романтики. Если в первой сонате страстная элегия сочетается с венским менуэтом, то вторая — вся пронизана острой конфликтностью, взволнованными душевными порывами. Она уступает первой в цельности, но зато превосходит ее в глубине чувств и драматизме. Этой сонате присуща подлинная патетичность и сила.

Скрипичные сонаты И. Брамса служат ярким доказательством его неистощимой творческой фантазии. Каждая из трех неповторимо индивидуальна. На высоком профессиональном уровне сделан анализ этих сонат музыковедами М. Друскиным и К. Гейнгером.

Первую скрипичную сонату *G-dur* (op. 78) И. Брамс написал в летние месяцы 1878 и 1879 годов. Она привлекает поэтичностью, широким, текучим и плавным движением, в ней есть и пейзажные моменты: словно весеннее солнце пробивается сквозь сумрачные, дождливые облака. Иначе эту сонату называют Сонатой “Дождь” по тематической связи с одноименной песней op. 59 N 3.

На примере Первой скрипичной сонаты *G-dur* ясно видно, как зрелый мастер разрешил проблему дуэта фортепиано и струнного инструмента. Если в скрипичных сонатах Гайдна фортепианная партия по сравнению со скрипкой занимала доминирующее положение, то со времен Моцарта и Бетховена чудесное равновесие между скрипичной и фортепианной партиями стало правилом. Первая соната И. Брамса для виолончели также стре-

мится к этому идеальному типу ансамбля, и в ее финале даже один из голосов фуги поручен виолончели, а остальные — фортепиано. Брамс на этом финале убедился в том, что при равном обращении с обоими партнерами струнный инструмент находится в невыгодном положении по отношению к полнозвучной фортепианной партии. И тогда в Скрипичной сонате *G-dur* Брамс главный мелодический голос поручает скрипке. Что же касается фортепиано, то, ее партия здесь тонка и прозрачна. Соната — трехчастное сочинение: **1. *Vivace ma non troppo*, 2. *Adagio*, 3. *Allegro molto moderato*.**

Вся композиция исполнена сдержанной и проникновенной задушевности, в которой как часто бывает у Брамса, чувствуется улыбка сквозь слезы. И. Брамс сознавал, что первая скрипичная соната не для широкой публики. Его друг — хирург, любитель музыки Теодор Бильрот, так оценил эту сонату: *“Чувства здесь слишком тонки для публики, слишком правдивы, слишком сокровенны, слишком интимны”*. Три лета (1886-1888) Брамс плодотворно проводит в Швейцарии, где создает скрипичные сонаты *N 2 (A-dur, op. 100)* и *N 3 (d-moll, op. 108)* и двойной концерт для скрипки и виолончели (*a-moll, op. 102*). Эти сочинения носят в основном светлый характер, однако в них уже проступает мрачный колорит более поздних сочинений.

Скрипичная соната *A-dur (op. 100)* тесно примыкает к Первой скрипичной сонате, отмеченной особой углубленностью, но она более оптимистична. Зато в двух камерных сочинениях — Фортепианном трио *c-moll* и Третьей скрипичной сонате — опять видна характерная брамсовская строгость. Во второй скрипичной сонате, которая состоит из трех частей: **1. *Allegro amabile*, 2. *Andante tranquillo*, 3. *Allegretto grazioso (quasi Andante)*,** много нежной женственной грации и задушевности. Лирическая основа и ее простая сжатая, почти сонатинная форма, напоминает чудесный *op. N 137* Р. Шуберта, его сонатины для скрипки и фортепиано. Исследователь К. Гейрингер находит, что в этой сонате между прекрасной одухотворенной мелодией скрипки и ее двукратным повторением вставлено задорное *“Vivace”* и его

вариация. Вся эта хрупкая пьеса, включая и коду, состоит из 170 тактов. Последующее рондо, которое по своей мечтательно-мягкой манере свидетельствует об отказе от типа традиционного радостно-легкого финала, представляет собой светлую идиллию.

На жизнерадостный и песенный характер Второй сонаты указывает и М. Друскин, который во второй части находит влияние Э. Грига. Кроме того, он отмечает также в этой Сонате и некоторую “сонатинность” — отсутствие большого развития, драматизма (З.С.70).

Третья же соната *d-moll (op. 108)*, в основном также сочиненная летом 1886 года, но завершенная только в 1888 году, по сравнению с Первой и Второй скрипичными сонатами более виртуозна и темпераментна. “Здесь с нами говорит не мягкий мечтатель, а носитель неукротимого пылкого духа”. Это одно из самых драматичных, конфликтных произведений композитора, в котором, по очень тонкому наблюдению М. Друскина, с большим совершенством развиты мятежно-драматические образы Второй виолончельной сонаты. Они приобрели здесь страстно мятущийся характер.

Третья скрипичная соната состоит из четырех частей: *1. Allegro, 2. Adagio, 3. Un poco presto e con sentiment, 4. Presto agitato.*

Первая часть Сонаты, несмотря на контрастность содержания, отличается большой близостью к первой, но в иных соотношениях длительностей. Обе темы нервно возбужденные, что в дальнейшем приводит к остродраматической разработке, особенно в эпизоде выдержанного органного пункта на доминанте (46 тактов). Напряжение усиливается благодаря ложной репризе (отклонение в *fis-moll*, затем в *D-dur*). Лишь после бурного взрыва чувств возникает первоначальный облик главной партии. Довольно выразительный штрих в коде — просветление в мажоре после заключительного органного пункта на тонике (22 такта).

Щедрая по напевности главная тема второй части дополняется другой, более страстной, полной тепла и человечности. Глу-

боко эмоциональное *Adagio* с широко развивающейся скрипичной кантиленой приводит к прозрачной по характеру части, близкой скерцо.

Бурно протестующее начало с силой прорывается в финале. На ритмическом движении тарантеллы возникают образы то горделивого утверждения, то безудержного падения — так создается действенная атмосфера борьбы. Этот финал может быть причислен к лучшим героико-драматическим страницам музыки И. Брамса. К. Гейрингер заявляет: *“Эмоционально богатый полетный финал Брамс наделил таким блеском и огнем, сделал его таким роскошным по форме и духу, что он может равняться с первой частью и едва ли не превосходит ее”*. И далее: *“Какой бы совершенной ни была каждая отдельная часть всех трех скрипичных сонат, своего апогея они все же достигают только в этой последней сонате”* (1. С. 256).

В 80-е годы в творчестве И. Брамса наступает полная пора зрелости, но 58-летнему композитору (1891) кажется, что талант его гаснет, и он не способен больше ничего создать. Однако вскоре под влиянием блестящей игры кларнетиста Рихарда Мюльфельда он создает Трио с кларнетом *a-moll (op. 114)* и Квинтет с кларнетом *b-moll (op. 115)*.

В этих произведениях видна зрелая техника композитора-мастера и вновь оживает мелодическая теплота, свойственная большинству камерных произведений И. Брамса. Сумрачный тембр кларнета точно соответствует серьезному и печальному настрою квинтета, где прощание с жизнью сочетается с радостью существования. Во всех частях цикла разлит ровный скорбный свет, словно излучаемый ласковым закатным солнцем.

Двумя сонатами для кларнета с фортепиано *f-moll и Es-dur (op. 120)* Брамс прощается с камерно-инструментальным жанром. Первая соната — драматична, с эпической широтой, вторая — более лирична, в характере страстной элегии.

На протяжении почти сорока лет Брамс плодотворно работал в камерно-инструментальном жанре, обогащая классическую музыку самобытными произведениями, в которых ощутимо вы-

ражено его стремление отстоять заветы классического искусства. С их помощью Брамс стремился обуздать неуровновешанный порыв собственной фантазии, обуравшие его тревожные, мятущиеся чувства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Гейрингер К.*, Иоганнес Брамс., перевод с нем Г. Нашатыря., под ред. Г. Балтер., М: Музыка., 1965., — с.264.
2. *Грасберг Ф.*, Иоганнес Брамс., перевод с немецкого В. Г. Шнитке., М.: Музыка., 1980.
3. *Друскин М. С.*, Иоганнес Брамс., изд. 2-е., М.: Музыка., 1970.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵՊԿ դոցենտը **Իրինա Սամվելի Բադալյանի** «Յոհաննես Բրամսի կամերային-գործիքային արվեստը» գիրքամեթոդական հոդվածում արտացոլում է վերոհիշյալ ժանրի տեղն ու դերը ակամավոր կոմպոզիտորի արեղծագործական գործունեությունում: Հեղինակը վերլուծում է Բրամսի կամերային-գործիքային արվեստը նաև կարարողական տեսանկյունից: Հոդվածը՝ մասնագիտական ուսումնասիրություն է, որը հնարաքրքիր է ուսումնական գործընթացում կիրառելու իր ցուցումներով և վերլուծությամբ:

SUMMARY

Irina S. Badalyan, Docent of YSC, - "The Chamber-Instrumental Art of Johannes Brahms".

The article is dedicated to the chamber-instrumental genre and its function in the Johannes Brahms' creative career. His chamber-instrumental art is studied from performing standpoint.

It is a professional review which can be included in teaching programs and processes.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտը **Իրինա Սամվելի Բադալյանի** «Յոհաննես Բրամսի կամերային-գործիքային արվեստը» գիրքամեթոդական հոդված ամբիոնի 2011 թ. նոյամբեր-դեկտեմբերին դասարանական համերգներից հետո ամբիոնում տեղի ունեցած խոհրդակցության ժամանակ 28. 12. 2011 թ.: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ արոֆեկտոր, դաշնակահարուհի Հասմիկ Գրիգորի Պեպրոսյանը, երաժշտության տեսության ամբիոնի դոցենտը, երաժշտագետ Սուսաննա Վրադիմիրի Աճեմյանը նշելով աշխարհային կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 30. 03. 2012 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրապարակման սյուն ժողովածոում:

УДК 78.071.1

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇԵԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՄԱՐԻՈՆ
КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО
CHAIR OF GENERAL PIANO

НАИРА МИХАЙЛОВНА АБРАМЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**САМОБЫТНОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО
ПОЧЕРКА
АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА**

Композитор, народный артист СССР Александр Григорьевич Арутюнян (1920-2012) - один из лучших представителей армянской советской профессиональной композиторской школы.

Формирование личности композитора происходило в период, когда начался огромный подъем в культурной жизни страны. Это были 20-30-е годы прошлого столетия. В то время большую работу развернул Р. О. Меликян, неизгладимый след в истории национальной музыки оставил переехавший из Крыма в Ереван А. А. Спендиаров, сыгравший основополагающую роль в развитии армянской симфонической музыки. Среди композиторов, делавших тогда первые шаги, были А. Л. Степанян, С. А. Баласанян, Л. Л. Ходжа-Эйнатов, Г. И. Егиязарян.

Появляются первые симфонии, оперы на современную тематику. В начале 30-х годов ярко выделяется творческая индивидуальность А. И. Хачатуряна, оказавшего большое влияние на формирующееся поколение музыкантов. В те же годы бурный расцвет переживает талант Д. Д. Шостаковича, создаются классические произведения С. С. Прокофьева. Практически никто из молодого поколения композиторов не избежал их влияния. В том числе и А. Г. Арутюнян.

Музыкальная одаренность будущего композитора проявилась очень рано. Еще ребенком на вступительных экзаменах в музыкальную школу его заметил А. А. Спендиаров. Дарование юного музыканта развивалось очень быстро. Консерваторию А. Арутюнян окончил в двадцатилетнем возрасте, проявив себя прекрасным пианистом и композитором. Композицией он занимался в классе Вардгеса Григорьевича Тальяна. Сочетая творческую деятельность с педагогической, он воспитал плеяду замечательных композиторов. В числе его учеников, кроме А. Арутюняна, были Э. Мирзоян, А. Худоян, А. Бабаджанян, А. Сатян, Р. Атаян и многие другие. Будучи сам прекрасным знатоком и ценителем народного искусства, он привил эту любовь всем своим студентам, помог им глубже проникнуться духом народной музыки.

“В моей памяти, - пишет Арутюнян, - он остался как педагог, неповторимость методики которого заключалась в магической силе, с которой он вдохновлял студентов от урока к уроку.” (1 С. 27) В годы учебы многое связывало А. Арутюняна с К. С. Сараджевым, человеком всеобщим одаренным и блестящим музыкантом.

Еще в раннем возрасте Арутюнян был автором значительного количества произведений, но первым его крупным сочинением стала дипломная работа — Концерт для фортепиано с оркестром, написанный в 1940 г. Хотя в этом произведении еще явно ощущается влияние Хачатуряна, но в то же время выступает и яркость индивидуального почерка композитора.

Годы войны 1941-1945 гг. не приостановили развития музыкальной жизни. В эвакуации в Ереване находились многие замечательные музыканты, в том числе и К. Н. Игумнов, с которым Арутюнян занимался в классе специального фортепиано. В то же время он берет уроки у Х. С. Кушнарера. Общение с такими музыкантами несомненно тоже повлияло на формирующегося композитора. С 1946 г. А. Арутюнян находится в Москве вместе с Э. Мирзояном, А. Бабаджаняном и другими молодыми музыкантами на совершенствовании. Здесь его педагогами были Г. Литинский, В. Цукерман.

Три года, проведенные в Москве, оказались очень плодотворными для Арутюняна. Помимо того, что им создается множество произведений за этот период, сачительно расширяются творческие связи, обогащается опыт.

“Контата о Родине” - первое художественно зрелое произведение композитора. Этим крупным вокально-симфоническим произведением завершается московский период его деятельности, подытоживший творческие достижения предыдущих лет. “Контата о Родине” явилась огромным вкладом в развитие контатно-ораториального жанра и сразу же получила широкое признание. Она была удостоена Государственной премии 1-й степени. Композиция кантаты пятичастна: “Заздравная”, “Красная Площадь”, “Торжество Труда”, “Колыбельная” и “Слава Родине”. Каждая часть - это самостоятельная картина. Литературный текст не связан единым сюжетом, но тем не менее “Контата о Родине” - произведение очень цельное. В первую очередь цельность достигнута единым эмоциональным строем произведения и, кроме того, строгой симметричностью. В этом произведении уже проявились основные творческие устремления композитора, корнями уходившие в народную почву. Хотя в “Контате” нет ни одной цитированной мелодии, связь с народной музыкой проявляется в метро-ритме, богатстве и своеобразии ладового мышления и в мелодико-интонационном строе.

“Контата о Родине” - несомненно была огромной творческой удачей молодого композитора. Хотя к моменту ее написания композитору было всего 28 лет, он проявил себя, как зрелый музыкант с уже установившейся творческой индивидуальностью. “Контата о Родине” Арутюняна — достижение не только армянской музыкальной культуры, но и наше общее достижение” - так оценил значение кантаты Т. Хренников (2. С. 33).

Крупным вкладом в развитие армянской симфонической музыки стала Первая симфония А. Арутюняна, написанная в 1957 году. До создания симфонии композитор не раз обращался к различным жанрам инструментальной музыки. Им были написа-

նի: “Концертная Увертюра”, Концерт для трубы с оркестром, Концертино для фортепиано с оркестром и другие. Симфония подытожила и обобщила творческие искания композитора в этом жанре. Арутюнян в своей симфонии остается верен традициям классического симфонизма. Произведение четырехчастное, с традиционным сопоставлением чеатей. Большую роль в симфонии приобретают первая и четвертая части. В первой части дается завязка драматического действия, финал же является обобщающим разделом.

Идейной цельности, драматическому единству симфонии способствует интонационное родство почти всех, даже контрастных тем симфонии. В симфонии, как и во всех предшествующих его произведениях, очень ярко проявилась связь с народной музыкой. Кроме использования элементов народного ладового мышления, жанровых связей — в симфонии есть и обращение к подлинной народной песне, которая положена в основу второй части. Использование народной патриотической песни обусловило драматическую насыщенность второй части. Композитор переосмысливает народную мелодию, придавая ей черты траурного марша. По драматической насыщенности, выразительности образов произведение Арутюняна по праву встало в ряду лучших симфоний армянских композиторов.

В 1969 году в Ереванском театре оперы и балета им. А. Спендиарова состоялась премьера оперы “Саят-Нова” Арутюняна. Имя великого ашуга XVIII века - Саят-Нова (Арутюна Саядяна) всегда привлекало к себе внимание. Личность Саят-Новы, его творческое наследие, трагическая любовь вдохновляла поэтов, художников, композиторов. Мысль о написании оперы о Саят-Нова была и у Хачатуряна, но она не претворилась в жизнь. Либретто к опере Арутюняна было написано Акопом Ханджаном. Хотя в опере Саят-Нова представлен и как поэт, и как певец, и как мыслитель, главную, ведущую роль здесь приобретает история трагической любви поэта к царевне Анне.

Опера построена в основном на законченных номерах-ариях, ариозо, больших, развернутых народных сценах. Большую роль

в развитии драматургии оперы играют лейттемы. Одной из примечательных черт оперы явилось использование композитором тем песен великого певца любви. Действительно, создавая оперу о великом певце-ашуге, нельзя было исключить его собственное творческое наследие. Арутюнян использует мелодии песен Саят-Новы и в симфонических номерах оперы и в вокальных. Одна из песен «Դունն էն գլխին» (“Дун эн глхен”) становится лейттемой Саят-Новы. Песня же «Զանի փոք ջանիմ» (“Кани вур джаним”) является лейттемой любви поэта и царевны. В целом вся опера построена на интонациях ашугского мелодического искусства.

После премьеры опера вызвала много восторженных откликов. *“Среди самых ярких моих музыкальных впечатлений последних лет я не могу не назвать оперу Александра Арутюняна “Саят-Нова”, - говорил Д. Кабалевский, - Успех “Саят-Нова” — это успех всего нашего оперного искусства”* (3. С.143).

Все вышесказанное является подтверждением многогранности таланта Александра Арутюняна. Здесь были названы лишь самые крупномасштабные его произведения в различных жанрах - оперном, симфоническом, вокально-симфоническом.

Особое место в творчестве композитора занимают инструментальные концерты. На их примере нетрудно проследить за творческой эволюцией композитора. От светлых, юношеских Концертино для фортепиано с оркестром и Концерта для трубы раннего периода к драматически насыщенным Концерту для валторны и Теме с вариациями для трубы, тенденциям неоклассицизма в Концерте для гобоя и неофольклоризма в Концерте для флейты, написанном уже в 1980 году. В этих концертах прослеживается эволюция стиля композитора, жанровое разнообразие их содержания. Но, несмотря на все это, есть в концертах и общие для них закономерности.

Народность музыки Арутюняна — одна из самых характерных ее черт. Связь с разными ветвями армянской народной музыки проявляется в метро-ритмических, конструктивных компонентах музыкальной ткани, в интонационном строе, мелодике. Композитор не часто обращается к прямому цитированию народных ме-

лодий в своих произведениях, но интонационное родство оригинальных тем с народными настолько велико, что ведущие темы воспринимаются как народные.

Если в ранних концертах — Концертино и в Концерте для трубы связь с народной музыкой проявляется очень ярко в мелодике и ладо-гармонической основе, то в последующих его концертах эта связь более опосредована, проявляясь в основном в лирических образах (тема побочной партии Концерта для гобоя, четвертая вариация в Теме с вариациями), за исключением Концерта для флейты, где композитор демонстрирует новый, более непосредственный подход к народной музыке.

А. Г. Арутюнян — один из самых “мелодичных” армянских композиторов. Все ведущие темы инструментальных концертов отличаются выпуклостью, рельефностью, поэтому выразительны и сразу запоминаются.

Неоходимо отметить блестящее мастерство композитора, проявляющееся в развитии тематизма. Симфоничность мышления А. Арутюняна — столкновение двух контрастных тем в разработке и их сближение в репризе — берет свое начало от традиций классиков, в армянской музыке от Хачатуряна. От него он воспринял и богатство гармонического языка, остроту диссонансных звучаний. Эта тесная связь с классиками не скрывает самобытности композитора. Богатый мелодический дар, своеобразие форм воплощения образного содержания всегда позволяли говорить о типичном, характерном только для него, “арутюня - новском” развитии музыкального материала.

В концертах одним из характерных принципов развития стала монотематичность, наличие в каждом из них единого интонационного ядра. Несмотря на контрастность тем, в них почти всегда ощущается тесная интонационная связь друг с другом. Это интонационное родство в Концертино достигается наличием лейт-интонации. Единству образного содержания в Концерте для трубы способствует использование композитором в качестве лейт-темы произведения темы вступления.

Мастерство Арутюняна в развитии тематизма очень ярко про-

явилось в Теме с вариациями для трубы. Монотематичность здесь обусловлена самой вариационной формой произведения, но в ходе развития музыкального материала, композитор мастерски трансформирует тему от скерцозного, легкого звучания до драматической насыщенности, трагедийности маршевой поступи в третьей вариации.

Примером монотематичности развития может служить и Концерт для гобоя. Здесь, так же, как и в Концертино, наличествует лейтинтонация, которая определяет весь эмоциональный строй произведения.

Концерты Арутюняна поражают богатством и разнообразием лирических образов. От широких песенных тем с непрерывностью, текучестью развития до аскетически сдержанных. Здесь же в лирических темах ярче всего проявляется национальное своеобразие музыки концертов, в частности, более поздних. За непосредственностью музыкального материала нетрудно заметить глубокую продуманность, строгую классическую логику развития музыки.

Немаловажное формообразующее значение играет метроритмическая основа музыки. Она в огромной мере способствует созданию национального колорита в концертах. В использовании композитором смешанных размеров, их чередовании нетрудно проследить связь с метро-ритмической основой армянской народной музыки.

Своеобразие ритмики А. Г. Арутюняна ярче всего проявилось в танцевальных темах концертов, которые звучат почти во всех финалах. Также, как и лирические образы, танцы в концертах представлены очень широко: от мягкого лиричного женского танца в первой части Концертино, шутивого, скерцозного во второй части Концерта для гобоя, до лихого мужского танца финала Концертино.

Среди армянских композиторов наиболее последовательным в деле развития жанра инструментальной музыки является, пожалуй, А. Г. Арутюнян.

Но нельзя не отметить музыку А. Г. Арутюняна к кино и к те-

атральным постановкам, массовые песни, многочисленные пьесы для фортепиано и других инструментов, прочно вошедшие в концертный и учебный репертуар.

Одна из отличительных черт творчества композитора - удивительная стабильность. Уже в молодости у него вырабатывается свой почерк, вычерчивается индивидуальное творческое лицо. И на протяжении дальнейшего пути сохраняются многие типичные черты его музыки: неизменная оптимистичность, яркая эмоциональность и, конечно, глубокое проникновение в народное музыкальное мышление.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Брутян М. А., Вардгес Тальян., Ер.: Советакан грох., 1978.
2. Еолян И., Александр Арутюнян., М.: Советский композитор., 1962.
3. Тигранов Г. Г., Армянский музыкальный театр., Ер.: Айастан., 1975.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Եղիշ դոցենիս Նարինե Միքայելի Աբրահամյանի «Ա. Հարությունյանի ինքնատիպ սրնդազործական գրելաոճը» գիտամեթոդական հոդվածը նախատեսված է ծանոթացնելու կոմպոզիտորի երաժշտական արվեստի արտահայտչամիջոցների կատարման վարպետության նրան հարազատ մնալու առանձնահատկություններին, ազգային մրաձելակերպին հասնելու կատարողական հատկապես դաշնամուրային արվեստին գերազանց տիրապետելու նրբություններին: Այն գերազանց ուղեցույց թե ուսանողների և թե սկսնակ դասախոսների համար հեղինակյին հարուստ եզրահանգումների շնորհիվ:

SUMMARY

Narine M. Abrahamyan, Docient of YSC, - "A. Harutyunyan's Unique Creative Style".

The article aims at representing the distinctive features of the expressive means used by the composer, his ways and peculiarities of mastering the piano and at the same time preserving his national identity. Due to the outcome of the analysis and the conclusions come upon the article will serve as a perfect guide for both students and beginning lecturers.

ՏԵՆԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի ընդհանուր դաշնամուրային ամբիոն դոցենիս Նարինե Միքայելի Աբրահամյանի «Ա. Հարությունյանի ինքնատիպ սրնդազործական գրելաոճը» գիտամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է «Հայ կոմպոզիտորների սրնդազործություններ»-ին նվիրված համաժողովի ժամանակ 2011 թ. փետրվարի 25-ին: Ելույթ են ունեցել զրախոսներ՝ պրոֆեսորներ արվեստագիտության թեկնածու, Ծովինար Հրաչի Մովսիսյանը և Սվետլանա Արտաշեսի Դավթյանը նշելով կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 17. 10. 2012 թ. ամբիոնի միտում երաշխավորել հրատարակման սույն ժողովածուում:

УДК 786.2:78.071.1

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇԵԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱՄԲԻՈՆ
КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО
CHAIR OF GENERAL PIANO

НАИРА МИХАЙЛОВНА АБРАМЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**КОНЦЕРТИНО АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА
КАК ОТРАЖЕНИЕ
ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА**

Творчество А. Г. Арутюняна очень широко и многообразно. В каждом из затронутых им жанров композитор создал произведения высокой художественной ценности. Уже первые его произведения выявляют яркую самобытную творческую индивидуальность, неповторимость почерка молодого композитора. *“Индивидуальный оттенок почерку Арутюняна придает глубокая связь с пессенным искусством родного народа”* (1. С. 96).

Несмотря на широкий охват самых разнообразных жанров — от камерно-инструментального до вокально-симфонического и оперного, главенствующее место в творчестве композитора занимает жанр симфонической музыки. Именно в произведениях этого жанра наиболее ярко проявились основные творческие устремления композитора. Самую многочисленную часть творческого наследия композитора составляют, пожалуй, инструментальные концерты. К ним Арутюнян обращается на протяжении всей своей творческой деятельности. Примечательно, что и первым его крупным произведением был фортепианный концерт — дипломная работа композитора. И если в этом произведении еще явно ощущается влияние А. И. Хачатуряна, то этого уже нельзя сказать о Концертино для фортепиано с оркестром напи-

саным в 1951 году. К моменту написания Концертино Арутюнян был уже композитором с ярко выраженной самобтностью, имеющим свой стиль. И в этом произведении очень ярко проявились многие типичные черты его творчества. В смысле законченности формы, наличия определенного круга образов — это концерт. Но, видимо, масштабы произведения, отсутствие драматичности, острой конфликтности и некоторая камерность побудили композитора назвать произведение Концертино.

Идея Концертино на первый взгляд очень проста — жизнерадостность, оптимизм. Есть в партитуре страницы чистой и светлой лирики — это вторая часть. В целом Концертино можно охарактеризовать как небольшую жанровую зарисовку армянского крестьянского быта с присущими ей жизнелюбием и лирикой. Что же является наиболее характерным для Концертино? Пожалуй, в первую очередь народность музыкального языка, средств музыкальной выразительности. Интонационная связь настолько сильна, что все ведущие темы воспринимаются как народные. Очень ярко прослеживается это родство в мелодике. Народность музыки проявилась и в ладовой ее основе. Обращение к диатоническим народным ладам не редкость в Концертино. На протяжении всего произведения звучат попеременно лады, наиболее характерные для армянской крестьянской песни. В тесной связи с ладовым мышлением и гармоническое своеобразие музыки Концертино.

Выше было сказано о законченности формы произведения. Цельность, стройность в первую очередь обусловлены строго классической логикой развития музыкального материала присущей Александру Арутюняну. Выражаясь словами дирижера Евгения Светланова, *“Арутюнян - это классик (в самом лучшем смысле слова) армянской музыки. Я не одинок в этом мнении. Я знаю, что также говорил и покойный Генрих Ильич, и Борис Парсаданян, и очень многие другие”* (Из писем к А. Арутюняну., 2. С. 120).

Концертино - традиционно трехчастное произведение. Внутри части отсутствует тот принцип контрастного сопряжения, который характерен для произведений этого жанра вообще. Кон-

трастность достигается здесь сопоставлением различных по характеру частей. Первая и третья — активные и динамичные противопоставляются и обрамляют лирическую вторую часть. Разделы в частях строго разграничены, отсутствуют какие-либо связки, но, тем не менее, все произведение звучит на едином дыхании. Кульминация развития музыкальной мысли попадает на третью часть. Здесь же, в третьей части находится и каденция. Каденция, как впрочем и вся фортепианная партия, лишена внешней эффектности, она гармонично сочетается с оркестровой партией.

Первая часть Концертино написана в традиционной для первых частей форме — сонатной: экспозиция, небольшая разработка и динамичная реприза. Нет ни развернутого вступления, ни заключения, ни коды. Такого рода композиционность характерна для многих произведений А. Арутюняна. Изложению главной темы предшествует небольшое четырехтактовое оркестровое вступление. Красочность гармонического языка вступления обусловлена тем, что доминанта представлена разными ступенями.

Главная тема в целом имеет скерцозный характер, подчеркиваемый первоначальной попевкой — восходящим трихордом. Этот трихорд играет важную роль в развитии музыкального материала, являясь своеобразным импульсом дальнейшего развертывания темы. В последствии, многократно вплетаясь в музыкальную ткань во второй и особенно в третьей частях, этот трихорд выполняет роль лейт-интонации.

Главная партия двухчастна. После краткого изложения темы в четырехтактовом предложении, завершающимся четким кадансом, все последующее развертывание музыкального материала представляет собой непосредственное развитие материала первого предложения.

Второе предложение в некоторой степени смягчает активность звучания и излагается в тональности гармонической субдоминанты. Незавершенность, разомкнутость периода способствует текучести музыкального материала. Текучесть обусловлена и гармоническим планом изложения темы: она звучит в сфе-

рах тоники, субдоминанты и доминанты. В развивающем разделе проявляется блестящее мастерство композитора. Он построен на варьировании исходного трихорда. Обрастая новыми звуками, обогащаясь в ладовом отношении, он приобретает неустойчивость, напряженность, которая приводит к повторному проведению темы, звучащей на этот раз у оркестра.

Первое предложение, за исключением небольших гармонических отклонений, остается неизменным. Второе предложение равняется шире, меняется характер. Аккордовый склад сообщает музыке некую гимничность.

Одной из наиболее характерных черт произведения является народность музыкального языка. Очень ярко она проявляется в мелодике главной темы, ее ладовой основе. Характерным для народной песни является наличие побочной тоники. И в главной теме ощущается налет политональности. Звучит тема с тоникой “*g*” в мелодии на фоне гармонического *C-dur*’а в сопровождении. Большое значение в придании музыке национального своеобразия сыграла и ладовая переменность.

Побочная партия не контрастирует с главной. По характеру звучания ее тема напоминает “Танец розовых девушек” из балета “Гаяне” А. И. Хачатуряна. Это грациозный, лирический женский танец. Так же, как и главная партия, побочная очень богато представлена в плане тематического развития.

В трехчастном построении партии наиболее развернутым является первый раздел, в котором второй период есть вариантное повторение первого. Очень интересен здесь гармонический план. Композитор не дает чистого звучания тоники, смягчая тональную определенность с помощью внедренного побочного тона. В побочной партии сильно выражена тенденция к расширению, проявляющаяся в среднем разделе, который состоит из двух периодов, каждый из которых построен на новом тематическом материале, интонационно связанном с танцевальной основной темой. Особую красочность, колорит музыке среднего раздела придают секундовые звучания. Острое диссонансное звучание малых секунд вносит “детонацию” в темпированный

строй, еще более способствуя сближению с народной музыкой.

Размеры разработки значительно меньше развернутой экспозиции. Излюбленным приемом развития в этих разделах для композитора стала полифонизация музыкальной ткани, придающая гибкость и пластичность разворачиванию музыкального материала. В разработке первой части, состоящей из двух разделов, эти приемы развития особенно широко представлены в первом имитационном и стреттном проведении побочной партии. Постепенно в разработку побочной партии вклинивается элемент темы главной партии, а затем уже, сплетаясь, звучат, переходя одна в другую.

Второй раздел разработки — это одна большая волна нарастающего движения. В этом активном движении — сначала восьмыми, потом шестнадцатыми появляется интонационное родство с темой народной песни “Чем у чем” зачатки которой завуалированно звучали уже в главной и, частично, в побочной партиях.

Разработка отличается разнообразием фортепианной фактуры — от унисона до аккордовых пассажей.

Плавный переход к репризе *“создает впечатление музыкального потока, инкрустированного затейливостью фортепианной звуковой россыпи”* (З. С. 177).

Реприза не является буквальным повторением экспозиции — это новая ступень в развитии музыкального материала первой части. Обе темы звучат здесь в значительном сокращении. Меняется и их характер. Примечательным в репризе является динамичность взаимодействия тем. Главная партия звучит широко и торжественно. Гимническая принадлежность ее передается и побочной теме. Таким образом, от жанровости в экспозиции, темы, трансформируясь в разработке, в репризе приобретают более обобщенный характер. Закругленность форме первой части придает долгое обыгрывание лейт-интонации — исходного трихорда — в заключительном разделе.

Вторая часть Концертино — страницы чистой светлой лирики, и это еще больше подчеркивается ее обрамлением — активными, задорными крайними частями цикла. Вторая часть — своеобраз-

ное “лирическое интермеццо”. Если в первой части бурлила жизнь, энергия, то здесь иная сфера - это как бы пейзажная зарисовка, чувства, навеянные картинами природы. Большую роль в создании основного настроения играет использование композитором народной крестьянской песни “Джурн ара”. Ее мелодия положена в основу главной темы второй части. Народная песня звучит значительно преобразженной, меняется ее лад. Лаконичность народной песни преобразжается в песенную тему широкого дыхания с непрерывностью движения.

Композитор избегает равномерной акцентной метрики как в первой части. Употребление смешанных размеров, частая их смена, непрерывное движение четвертными и ритмическое оstinato в аккомпанементе сообщают естественную текучесть музыке.

В отличие от народной песни тема второй части развивается широко и свободно, звучит как “бесконечная мелодия”. Задушевность, теплота ее звучания во многом связаны с мягкостью тембра виолончелей, у которых она проводится. Именно эта широта развития темы обусловила конструкцию формы второй части.

Она трехчастна. Первый раздел, экспонирующий основную тему, излагается в форме развернутого периода с дважды повторенным вторым предложением. Солист во второй части вступает лишь со среднего раздела, сообщая музыке новую тембровую и эмоциональную окраску. Движение заметно активизируется, благодаря арпеджированному звучанию аккомпанемента, который преодолевает баюкающую умиротворенность основной темы. В среднем разделе значительно обогащается и гармонический язык. Тема проводится три раза, каждый раз звучит в новой тональности, придавая красочность и богатую выразительность музыке.

В репризе основная тема, проводимая у солиста, звучит с небольшими мелодическими фигурациями, но в целом остается без изменений.

Критика назвала Концертино “юношеским” произведением, юношеским по духу. Бурное веселье, жизнелюбие, определяю-

щие весь эмоциональный строй произведения нашли свое наиболее полное выражение в третьей части цикла.

На финал приходится основная эмоциональная нагрузка всего Концертино, обобщая предыдущее развитие. Формообразовательные принципы здесь такие же, как и в первой части, при этом необходимо отметить, что первая и третья части очень родственны интонационно, они как бы продолжают одна другую. После идиллической второй части резким контрастом звучит моторная танцевальность финала. Танцевальность музыки обусловлена в первую очередь размером $12/8$. Активное непрерывное движение восьмыми поддерживает моторность.

С танцевальностью слушатель встречался и в первой части (побочная партия). Но, если там был грациозный женский танец, то в третьей части господствует стихия лихого мужского танца горцев (главная партия). В основе развития главной танцевальной темы третьей части лежит краткий мотив.

В первой части отмечался начальный восходящий трихорд который определял динамику ее развития, придавал теме упругость и стремительность. И в развитии темы третьей части трихорд также играет большую роль, становясь лейтинтонацией. С первых же тактов бросается в глаза яркая национальная самобытность. Основная танцевальная тема очень подвижна. Движение ни на миг не замедляется, наращивая энергию.

Интересен в мелодическом отношении средний лирический раздел финала. Арутюнян - композитор-мелодист. Это проявилось еще в прекрасной колыбельной из "Контаты о Родине". И здесь, в Концертино, уделяя большое внимание лирическим темам, композитор продолжает лирическую линию, заложенную в "Контате". Также как и все мелодические образы произведения, тема среднего раздела финала ярко национальна.

В среднем разделе, кроме экспонирования основного лирического образа, есть и новый тематический материал. Хотя он построен на интонациях основной темы, здесь намечается активизация движения, придающая текучесть музыке. Особый колорит создает звучание в гармоническом сопровождении мелодии

плавно скользящих диатонических секундаккордов. Активизация движения подводит к каденции Концертино, построенной на первой лирической теме. Но здесь она преобразуется, Если в первом проведении ей была присуща сдержанность, то в каденции она приобретает почти гимническую приподнятость, воспевая радость жизни, несмолкаемую жизненную энергию и оптимизм.

Музыка Концертино в целом очень динамична. Ясность и доступность музыкального языка во многом обусловили успех произведения у широкого круга слушателей.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Еолян И., Александр Арутюнян., М.: Советский композитор., 1962.
2. Арутюнян А. Г., Воспоминания., Ер.: Амроц групп., 2000.
3. Кокжаев М. А., Александр Арутюнян., Особенности композиторского стиля., М.: Композитор, 2006.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Եղի րոցներ Նարինե Միքայելի Աբրահամյանի «Ա. Հարությունյանի Կոնցերտինոն որպես սրեղծագործական ոճի արտահայտում» գիտամեթոդական հոդվածը վերլուծություն է սրեղծագործության և միաժամանակ հոդվածագիրը իր մեթոդական հրդուներն է կապարում և եզրահանգումների գալիս իր դասավանդման փորձի արդյունքից ելնելով: Այն կարևոր է ինչպես կոնսերվատորիայի, այնպես էլ ցանկացած երաժշտի ոլորտի առնչվում են Ա. Հարությունյանի հռչակ վայելած արվեստի հետ:

SUMMARY

Narine M. Abrahamyan, Docent of YSC - "A. Harutyunyan Concertino as an Expression of the Author's Creative Style".

The article aims at analyzing the famous composer A. Harutyunyan's works and revealing the distinctive features of his creative style. The author comes to certain conclusions having her own professional experience as a background. The work will be useful not only for accompanists, but also for any musician interested in A. Harutyunyan's well-known art.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի ընդհանուր դաշնամուրային ամբիոն րոցներ Նարինե Միքայելի Աբրահամյանի «Ա. Հարությունյանի Կոնցերտինոն որպես սրեղծագործական ոճի արտահայտում» գիտամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է «Հայ կոմպոզիտորների սրեղծագործություններ»-ին նվիրված համաժողովի ժամանակ 2011 թ. փետրվարի 25-ին: Ելույթ են ունեցել զրախոսներ՝ պրոֆեսորներ արվեստագիտության թեկնածու, Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանը և Սվետլանա Արաշեյի Դավթյանը նշելով կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 17. 10. 2012 թ. ամբիոնի միասույն երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 785.16

ԻՍՏԻՂԱՅԻՆ-ՁԱԶԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՍՄԻՈՆ
КАФЕДРА ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ
CHAIR OF JAZ-POP MUSIC

НАРИНЭ КАРЛОВНА ЗАРИФЯН

*Композитор,
Доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**МЕНЕСТРЕЛЬНАЯ МУЗЫКА И
ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ**

Процесс формирования джаза тесно связан с развитием фольклора американских негров, сложившегося в результате взаимодействия двух музыкальных культур: с одной стороны, потомков африканских рабов, завозившихся с начала XVII до середины XIX века с западного побережья Африки, с другой — белого населения США. Это нашло свое проявление прежде всего в вокальных жанрах афро-американской музыки. *“Темная маска, на ней — резко выпяченные розовые губы, огромные белки глаз — эти гротескные штрихи, создавшие искаженный образ негра, служили эмблемой своеобразной национальной разновидности музыкального театра США. Под обобщенным названием “черные менестрели” (“blackface minstrelsy”) и более конкретным — “менестрельное шоу” (“minstrel show”) он получил массовое распространение по всей стране, от канадской до мексиканских границ. Репертуар его строился почти исключительно на материале из псевдонегритянской жизни, а актеры гримировались под карикатуру на черных жителей США” (1. С. 45).*

С театром менестрелей тесно связано творчество многих талантливых композиторов. Менестрельные представления бродячих театров, популярность которых во второй половине XIX века

в США была огромной, пользовались большим успехом. Наряду с вокальной формируется и инструментальная музыка американских негров, начавшая интенсивно развиваться после окончания гражданской войны в США. Ее зарождение основывалось на имитации вокального способа исполнения, что определило и состав первых оркестров - чаще всего один-два корнета, кларнет, тромбон, труба и ударные инструменты. Такие духовые оркестры были необыкновенно популярны на Юге США. Без них не обходилось ни одно мероприятие. Они участвовали в уличных парадах, карнавальных шествиях, пикниках, вечеринках, а также в менестрельных театрах (2.).

Менестрели — первая и очень важная глава в истории музыки “предджазовой эпохи”. В период рождения менестрельного шоу американская публика, а тем более европейская, не имела представления о подлинном искусстве негров. Любая музыкальная “программа”, любой сценический образ в музыкальном театре является символом какой-либо идеи, не исчерпывающейся ее “открытым”, конкретно-словесным выражением. Менестрели не были исключением. Их сценические образы также оказывались многослойными. За прямым изобразительным началом скрывались более широкие идеи (1.).

Самый главный “мотив” менестрельных ассоциаций — зависть белых американцев к огромному эмоциональному богатству черных жителей США, к их свободной внутренней жизни, к полному пренебрежению жесткими нормами ханжеской респектабельной Америки (1.). Из всех разновидностей музыки негров образцы менестрельной эстрады наиболее отдалены от американского первоисточника. Спиричуэлс, блюз, новоамериканский джаз, в известном смысле даже регтайм, выросший из менестрельных традиций, - все эти жанры, ставшие в последствии известными как жанры афро-американской музыки, в большей степени опираются на внеевропейский строй художественной мысли, чем менестрельные номера. Расхождение менестрельного шоу с псевдо негритянскими сценами в английском театре ясно ощути-мо уже в спектакле, организованном музыкантом Эмметом.

К середине XIX века музыка в английской балладной опере успела утратить свой первоначальный народный характер. В период становления менестрельного шоу балладная опера в Старом Свете была уже на грани перевоплощения в классическую английскую *comic opera*. А черные менестрели еще в середине XIX века продолжали опираться на народную балладу (1.). Баллады, завезенные в Новый Свет белыми переселенцами, со временем подверглись незначительному влиянию негритянского фольклора. К числу самых популярных относятся баллады “Джон Генри”, “Френки и Джонни” (негритянский вариант вечной темы “Ромео и Джульетты”). Баллады часто исполнялись в менестрельных представлениях бродячих театров, популярность которых во второй половине XIX века в США была огромной. С театром менестрелей тесно связано творчество известного американского композитора-песенника Стивена Фостера — автора прекрасных баллад, многие из которых и сейчас исполняются с большим успехом (2.).

Другой пример “живучести” старинной баллады — стимулированное, если не всецело, то в большей степени деятельностью черных менестрелей, народно-песенное движение наших дней. Именно старинная англо-американская баллада служит основой репертуара этой молодежной певческой культуры, сложившейся в 50-60 годах XX столетия (1.). Балладные мелодии чисто европейского происхождения нередко оказываются “расцвеченны” афро-американским колоритом. В менестрельной балладе “экзотический” гармонический строй не распознается. Модальность была ей менее свойственна, чем елизаветинской балладе. Менестрельная баллада получила свое огромное развитие в творчестве двух талантливых композиторов — Эммета и Фостера. Заслуга Дэна Эммета (1815-1904) заключается в том, что он придал художественную актуальность жанру, веками скрывавшемуся в подпочвенных культурных слоях.

Стивен Фостер (1826-1864) поднял менестрельную балладу над ограничивающей ее сценической конкретностью и над провинциальной американской средой, где она формировалась.

Три основных момента определили яркую новизну музыки на менестрельной эстраде:

- 1) огромная роль танцевального начала и его оригинальное американское преломление;
- 2) столь же важное значение банджо, тесно связанное с танцем;
- 3) новый стиль инструментального ансамбля, не имеющий ни аналогий, ни ясно видимых истоков в инструментальной культуре Европы.

Танец на менестрельной эстраде был неотделим от звучания банджо. Выразительность его звучания — острого, резкого с шуршащим оттенком — отвечала менестрельным требованиям. Его щипковое, плекторное звукоизвлечение открывало большие ударно-ритмические возможности. Не случайно, когда родился джаз-бэнд, банджо вошло в его главную, то есть ударную группу. Менестрельное банджо вместило в себя многосторонние возможности. Оно использовалось для сопровождения баллад, но главным образом, как обязательный, органичный элемент хореографии. Музыкант и актер как бы сливались в единой художественной организации. Самое главное в тематизме банджо — особая природа и функция ритмического начала.

Особенно важной новой чертой менестрельной музыки для банджо было нарушение той ритмической одноплановости, которая образовывала основу основ европейского стиля последних нескольких столетий. Рождалась полиритмия. Эта тенденция проявилась у банджонистов во множестве разносторонних приемов, каждый из которых вел к той же цели, а именно создавал эффект непрерывно рождаемой неустойчивости на фоне устойчивости. Наиболее характерные приемы, тяготеющие к эффекту “сдвига акцента” и нарушения устойчивости, это:

- 1) неожиданная краткая пауза, появляющаяся на месте одного из ожидаемых ударений;
- 2) преждевременное начало музыкальной фразы, когда первый звук новой фразы вступает до того, как предшествующая фраза пришла к концу;

- 3) краткое эпизодическое появление новых метрических единиц, противостоящих равномерному течению всей музыки;
- 4) вторжение целой системы неожиданных ударений, выпадающих из господствующей системы;
- 5) неожиданное появление гармонического звучания, то есть аккорда в контексте выдержанного одноголосного письма;
- 6) непривычная модуляция в конце фразы вместо ожидаемого тонического звука;
- 7) тяжелые акценты, приходящиеся на заключительные звуки построенных фраз (1.).

Создавая свой “оркестр” (из 4-6 исполнителей), Д. Эммет откровенно исходил из народной афро-американской традиции. Ядро “банды” составляли банджо, тамбурин, кости. К нему добавлялся еще один инструмент (скрипка, аккордеон или второе банджо). Состав был неизменно малым, не оркестрового типа (он разросся на гораздо более поздней стадии). Появляются первые диксиленды. Под словом “диксиленд” подразумевают имитацию джазовых оркестров XX века. Участники первых диксилендов использовали инструменты духовых оркестров в сочетании с банджо, контрабасом, реже гитарой и значительно позже — с фортепиано. Музыканты коллективно импровизировали на темы популярных в то время песен, регтаймов, блюзов и других танцевальных мелодий, зачастую не зная нот и имея весьма приблизительное понятие о правилах гармонии. Однако диксиленд сохранился и живет в настоящее время не только как собственно ансамбль, но и как стиль исполнительства и аранжировки, применяемый в современных эстрадных и джазовых жанрах (3.). И сегодня современные композиторы, следуя традициям менестрельного творчества, и в частности балладного жанра, создают множество сочинений для одного или нескольких солистов, а также для камерных и симфонических оркестров, синтезируя звучание народных инструментов с европейским звучанием современного классического оркестра.

Перу автора данной статьи принадлежит множество сочинений, написанных в жанре баллады. Произведение “На солнечной

стороне улицы” (2008) для флейты и фортепиано, представляет собой развернутую форму, состоящую из двух контрастных по характеру частей, непосредственно переходящих одна в другую. Данное произведение служит ярким примером синтеза классического и современного джазового письма, изобилует ритмическим и гармоническим разнообразием (4.). Премьера произведения состоялась 22 марта 2008 года в зале ЕГК на I Республиканском конкурсе концертмейстеров им. Е. Тер-Гевондян, где оно с блеском было исполнено студенткой 3 курса фортепианного отделения ЕГК Эммой Джагацпанян и флейтистом Маисом Аветисяном. Произведение издано “Издательством ЕГК” в 2009 году.

Произведение «*Քն չեմքերը*» (2005)*, для голоса, гитары, тав шви и камерного оркестра на слова классика армянской поэзии Г. Эмина представляет собой трехчастную развернутую композицию. Написанное в жанре баллады, это произведение представляет собой синтез звучания народного инструмента с камерным оркестром, а также синтез эстрадно-джазовой музыки с техникой современного оркестрового письма.

Произведение с блеском было исполнено талантливой певицей Эммой Петросян, блестящим виртуозом гитаристом Акопом Джагацпаняном и замечательным исполнителем на народных инструментах Л. Тейваняном в сопровождении камерного оркестра (дирижер А. Талалян). В 2005 году записано и издано в Германии компанией *Sony DADC* (5.).

Баллада «*Լուր մեզ մարդիկ*» (2004), для голоса и симфонического оркестра была посвящена 90-й годовщине Геноцида и представляет собой трехчастную развернутую композицию, в которой синтезируется эстрадно-джазовая музыка с традициями классического оркестрового письма.

Произведение было исполнено Р. Айрапетян и был создан музыкальный клип (режиссер Артур Варданян). Премьера была осуществлена на Первом общественном телеканале Армении в программе “Рубикон”.

Баллада “Разноцветные сны” (2006) для тав шви, соло гита-

ры, ансамбля гитаристов и ударных представляет собой развернутую 3-хчастную композицию. Первые иаполнители: талантливый гитарист А. Джагацпаян, исполнитель на народных инструментах А. Тейванян, исполнитель на ударных инструментах А. Григорян и ансамбль гитаристов.

Произведение “*Folk dance*” (2000) балладного типа для пку, паркапзука, солирующей скрипки и симфонического оркестра и танцоров, исполняющих степ, написанное в жанре симфо-популярной музыки, продолжает традиции менестрельной баллады, где сочетались народные инструменты (банджо) и танец солиста-танцора.

Произведение балладного типа “*Violin dance*” (2000) для двух солирующих скрипок, зурны, симфонического оркестра и танцоров, исполняющих степ также продолжает традиции менестрельной баллады, где происходит синтез эстрадно-джазовой музыки, танца и техники современного оркестрового письма.

Произведения “*Folk dance*” и “*Violin dance*” были с блеском исполнены группой талантливых танцоров студии *SNG* под руководством С. Галстяна, солистами филармонического оркестра под руководством дирижера Р. Асатряна, который осуществил проект “Дух Армении”. Концерт состоялся в Концертном зале им. А. Хачатуряна 14 мая 2000 года. Впоследствии был создан фильм “Дух Армении” (6.).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Конен В., Рождение джаза., М.: Советский композитор., 1984.
2. Симоненко В., Мелодия джаза., Антология., Киев: Музична Украина., 1984.
3. Гаранян Г., Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей., М.: Музыка., 1983.
4. Зарифян Н., На солнечной стороне улицы (для флейты и фортепиано)., Ер.: Издательство ЕГК., 2009.
5. Эмин Г., Песенник (книга., CD)., Sony DADC., Германия., 2005.
6. DVD “Дух Армении”., запись концерта., 2002.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵՊԿ դոցենտը **Նարինե Կառլի Զարիֆյանի «Մենեստրելային երաժշտությունը և նրա պարամական նշանակությունը»** գիտամեթոդական հոդվածը նվիրված է ջազի ձևավորմանն ու զարգացմանը: Հաջորդաբար ներկայացվում է մենեստրելների թատրոնի, ինչպես նաև անգլիական բալլադի կարևոր սկզբունքները: Մենեստրելային երաժշտության սկզբունքները մեծ նշանակություն ունեն և ժամանակակից ջազային կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ: Հոդվածագիրն իր ստեղծագործությունների օրինակով դիտարկում է վերոնշյալ սկզբունքների կարևոր նշանակությունը և նշում դրանց արդիականությունը ժամանակակից ջազ արվեստում:

SUMMARY

Narine K. Zarifyan, Docent of YSC, Composer, - “Minstrel Music and Its Historic Meaning”.

The article touches upon the origin and development of jazz music, minstrel show (American Theatre), as well as the main principles of English ballad. Although the minstrel show gradually disappeared from the professional theatres and became purely a vehicle for amateurs, its influence endured in world-music industries of the 20th and 21st centuries, and the impact of the principles of minstrel music on modern jazz compositions is great.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտը, կոմպոզիտոր **Նարինե Կառլի Զարիֆյանի «Մենեստրելային երաժշտությունը և նրա պարամական նշանակությունը»** գիտամեթոդական հոդվածը, էստրադային-ջազային ամբիոնում ընթերցվել է խորհրդակցության ժամանակ: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչներ, կոմպոզիտորներ, ամբիոնի վարիչ Երվանդ Դավթի Երզնկյանը, սիմֆոնիկ և օպերային դիրիժորության ամբիոնից Ռոմեն Աբրահամի Դավթյանը, նշելով հոդվածի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 7. 03. 2012թ. ամբիոնի 3-րդ նիստում երաշխավորել հրապարակմանն սույն ժողովածուում:

ՀՏԳ 785.7

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՍԻՈՆ
КАМЕРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ ԱԼԻՍԱ ՀԱԿՈԲԻ
*Դաշնակահար,
Երևանի Կոմիտասի անվ.
պեդագոգական կոնսերվատորիայի դոցենտ*

Ռ. ՇՈՒՄԱՆԻ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ԿՎԻՆՏԵՏԻ
ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՐ

Կատարողական արվեստի ուրույն ճյուղ է կամերային-գործիքային անսամբլային երաժշտությունը: Գործիքի տեխնիկական և արտահայտչական հնարավորությունների ամհատական յուրացմանը զուգահեռ, մասնակցությունը տարբեր անսամբլներում երիտասարդ երաժիշտներին օգնում է խորամուխ լինել համատեղ նվագի նրբություններին, հաշվի առնելով երաժշտական լեզվի բոլոր մանրուքները՝ ներդաշնակ երաժշտական գրույցի բռնվել այլ գործիքների հետ: Կամերային՝ անսամբլային ստեղծագործությունները դարեր շարունակ գրավել են կոմպոզիտորների ուշադրությունը:

Համաշխարհային երաժշտական գրականության այս ժանրի լավագույն օրինակներից է գերմանացի մեծ կոմպոզիտոր Ռ.Շումանի դաշնամուրային Կվինտետը, որը հաճույքով կատարում են տարբեր ազգության երաժիշտներ: Հատկանշական է, որ կոմպոզիտորը նույնպես կարևորել է անսամբլային արվեստը և երիտասարդ կատարողներին խորհուրդ տվել բաց չթողնել անսամբլներում նվագելու ոչ մի առիթ:

Ռ. Շումանը Դաշնամուրային Կվինտետը գրել է 1842 թ., ստեղծագործական բուռն շրջանում: Ռ. Շումանը ռոմանտիզմի՝ ամենավառ ու հետաքրքրական գեղարվեստական ուղղություններից մեկի ներկայացուցիչն է: Իր տաղանդի ուժով նա նպաստեց այդ ուղղու-

թյան զարգացմանը երաժշտության ասպարեզում, հարստացրեց կերպարային աշխարհը, բացահայտեց երաժշտական արտահայտչականության նոր եզրեր:

«Կյանքը ծշմարտացիորեն ծանաչելն ու նրա վրա ակտիվորեն ազդելու ունակությունը բնորոշ էր ռոմանտիզմին: Բայրոնը և Դյու-գոն, Բեռլիոզը և Լիստը, Շոպենը և Շումանը ազդեցիկ էին հենց իրենց ռոմանտիզմով: Թեև նրանց նպատակները և հետաքրքրությունները, ինչպես և գեղարվեստական մեթոդն ինքնին երբեմն միաձուլվում էին քննադատական ռեալիզմին: Նրանք փնտրում և բացահայտում էին նորը, հնից առանձնացնում առավել անհրաժեշտը, նրանց ստեղծագործությունը զարգացում էր ապրում» (1., էջ 13-14):

Երևակայական կերպարների միջոցով իրականության բարդ կողմերի արտացոլումը, հաճախ՝ ծրագրայնության սկզբունքի կիրառմամբ ու զարգացմամբ, խորը հոգեբանական մոտեցումը, մարդկային ներաշխարհի ամենաբազմազան, մաև հակասական վիճակների, նրբերանգների արտահայտումը, ուշադրությունը գերմանական ազգային երաժշտության (հատկապես մեղեդային, ինտոնացիոն և ռիթմիկ տեսանկյունից), կապը գերմանական ռոմանտիկ գրականության (Ժան-Պոլ, Զոֆման, Զայնե և այլոք) և փիլիսոփայական-գեղագիտական ընկալման հետ. այս ամենը Շումանի ստեղծագործության կարևոր կողմերն են:

«Արվեստը աշխարհի հետ ամեն մի հոգու միաձուլման ճանապարհն է» (2. էջ 33):

«Առանց ներշնչանքի արվեստում չի ստեղծվում ոչ մի ծշմարիտ ստեղծագործություն» (3. էջ 182). այս մտքերը կարելի է համարել Ռ. Շումանի արվեստի ու աշխարհընկալման հավատամքը:

Ռ. Շումանի երաժշտական-արտահայտչական կարևոր նորարարություններից էին մեղեդային գծի, հարմոնիկ լեզվի բարդացումը: Զարուստ ու փոփոխական է դառնում մաև ռիթմիկ պատկերը, իսկ ֆակտուրան կրում է պոլիֆոնիկ արվեստի ազդեցությունը:

«Շոպենի և Շումանի երկերում մեղեդու անհատականացման գործընթացն ավելի է խորանում: Շումանի կարծիքով, մեղեդին չպետք է լինի այնպիսին, որ նրա յուրաքանչյուր քայլը հնարավոր լինի կանխատեսել: Այն ամեն անգամ պետք է ունենա յուրահատուկ

կերպարանավորում, պայմանավորված անկրկնելի վիճակով կամ տպավորությամբ: Պետք է լինի «ազատ», «չենթարկվող», ընդունված մեղեդիական բանաձևերից անկախ: Շումանը, Շոպենը և Լիստը դրանք իրագործում են մեղեդու շարժման իներցիայի խախտմամբ՝ կանոնավոր ռիթմիկ շեշտերի քողարկմամբ, ինտոնացիոն վարիացմամբ, մեղեդու ինտենսիվ ու ազատ զարգացմամբ» (1. էջ 25): Այս բոլոր գծերը օգնում են բացահայտելու Կվինտետի առանձնահատկությունները:

Ռ. Շումանը թողել է ստեղծագործական մեծ ժառանգություն: Սիմֆոնիաներից, նախերգանքներից, կոնցերտներից, մեծ թվով դաշնամուրային, կամերային-գործիքային և վոկալ, երգչախմբային ու այլ ստեղծագործություններից բացի նա ունի նաև մոտ 200 քնննադատական հոդված: Որպես գրական գործիչ, երաժշտական քնննադատ, արվեստի փիլիսոփա, Ռ. Շումանն իր իսկ հիմնած «Նոր երաժշտական ամսագրում» և այլ գրական աշխատություններում արտահայտում է իր գեղագիտական հայացքները, քննադատում պահպանողականությունը, նաև ձևամոլությունն ու կեղծ, նորաձև, բայց անբովանդակ երաժշտության ստեղծումը: Իր մտքերը նա հաճախ ներկայացնում է հակասական-երևակայական կերպարների անվան ներքո՝ տաքարյուն Ֆլորեստանի և երազկոտ Էվսեբիոյի: Նրանք վառ դրսևորում ունեն կոմպոզիտորի երաժշտության մեջ, դրանք կարող ենք նկատել նաև Կվինտետում:

Կվինտետը (*op. 44, Es-dur*) ստեղծելու տարիները (1840-ական թվականներին) նշանակալի էին արվեստագետի կյանքում: Հենց այս ժամանակ է նա անդրադարձել մեծ կտավի երկերի՝ ստեղծելով օպերա, օրատորիա, նաև կամերային-գործիքային անսամբլներ: Դաշնամուրային Կվինտետը նա գրել է սիրելի կնոջ՝ տաղանդավոր դաշնակահարուհի Կլարա (Վիկ) Շումանի նվագացանկը հարըստացնելու նպատակով: Ժամանակակիցների վկայությամբ, Կլարան հաջողությամբ կատարել է Կվինտետը համերգային շրջագայությունների ժամանակ:

«Ձևի գեղեցկությունը, չափի ու ծավալի գեղարվեստական համապատասխանությունը երաժշտական մտահղացմանը և բովանդակությանը, որ արվեստի յուրաքանչյուր ստեղծագործության գեղարվեստական օրենքն է, Կվինտետում հասնում է վարպետության

գազաթնակետի: Նաև Շուևանի երազկոտ ու փոթորկող, մտախոհ ու բռնկուն կերպարների երկկողմանիությունն արտահայտում է մտքի հասունությունը և կերպարային ընդհանրացումների խորությունը» (4. էջ 26-27):

Վիվնտետի 1-ին մասը (*Allegro brillante*) սկսում է սոնատային ձևի գլխավոր թեմայով, որը հիշեցնում է Ֆլորեստանին: Կամային, վճռական բնույթի մեղեդին՝ շեշտերով, համարձակ թռիչքներով, հագեցած խրոմատիկ տարրերով, հիմնականում վերընթաց շարժմամբ, գործիքների միաժամանակյա հնչողությամբ ավետում է վրճռական սկիզբը: Այդպիսին է 1-ին նախադասությունը. 2-րդում նույն մոտիվը զարգանում է սեկվենցիոն ու վարիացիոն սկզբունքով. գործիքների միաժամանակ հնչողությունը փոխարինվում է երկխոսությամբ. *f*-ն՝ *p*-ով և աստիճանական *cresc.*-ով: Նշենք, որ վարիացիոն զարգացման սկզբունքը կարևոր դեր ունի Շուևանի երաժշտության մեջ և դրսևորվում է նաև իբրև ռոմանտիկ երաժշտության բնորոշ կառուցողական տարր:

Հարմոնիկ լեզվում հատկանշական են էլիպտիկ հաջորդականությունները, բազմաթիվ շեղումները, մինոր *t* և *d*, ցածր VI, III, II տոնայնությունները, մծց. և փքց.^{5/3}-ները, II և VI աստիճանների խրոմատիկ բարձրացումները, որոնք հարստացնում են հարմոնիկ պլանը:

Դաշնամուրի ակկորդային նվագակցությունը դառնում է արպեջ-ջոյատիպ ակկորդների տեսքով, ավելի հանդարտ ու պատմողական բնույթ է ստանում: Լարայինները պոլիֆոնիկ իմիտացիայի նման վերարտադրում են սկզբնական սեպտիմային ընթացքով մոտիվը: Աստիճանական զարգացումը նորից բերում է գործիքների *tutti* հնչողության (3-րդ նախադասություն): Թեման այս անգամ փոփոխված իմտերվալային քայլերով վարընթաց զարգացմամբ ավարտվում է *D*-ին տոնայնության մեջ՝ *B-dur*-ում:

Կապող թեման կրկին հիմնվում է գլխավորի վրա, այս անգամ հանդարտ բնույթով, ավելի բարեհնչյուն իմտերվալային շարժմամբ, ընթանում է դաշնամուրի, ապա 1-ին ջութակի նվագաբաժնում, մյուս գործիքները կազմում են հարմոնիկ հենք, իսկ դաշնամուրը՝ արպեջջոյատիպ ակկորդներով նվագակցություն: Կրկին զարգացում, *tutti*, լարայինների վերընթաց շարժում, անհանգիստ

pizz.-ներ, տոնայնական պլանն էլ կանգ է առնում **DD**-ի՝ **F-dur**-ի համար: Նկատելի է կրկին 3 նախադասությամբ կառուցվածք: Օժանդակ թեման **B-dur**-ում է, քնարական ու հանդարտ, ալտի և թավջութակի երկխոսության տեսքով, դաշնամուրի ակկորդային նվագակցության ֆոնի վրա: 2-րդ նախադասությունը անկայուն կառուցվածք է ներկայացնում, զարգացնող տիպի, թեմայի 3-րդ անցկացման ժամանակ ավելանում է 1-ին ջութակի արծագանքը: Փոքր կապող կառուցվածքը բերում է մշակման բաժին, որը սկսում է վրճռական բնույթով, *tutti* -ով, **D**-ին տոնայնության մեջ:

Մշակման բաժնում ֆակտուրային ծանրաբեռնվածությունը կրում է դաշնամուրը: Գլխավոր թեմայի 2-րդ հատվածը՝ անկայուն ու դիսոնանսային ինտերվալային շարժմամբ զարգանում է դաշնամուրի մոտ: Լարայինները հիմնական հարմոնիկ կետերը պահելու և ընդգծելու նշանակություն են ստանում: Որպես զարգացման բարձրակետեր, կիրառվում են կարճ *tutti*-ներ՝ տրեմոլոներով, *f*-ներով և լայն ձայնածավալի ընդգրկմամբ:

D-ին նախապատրաստմամբ սկսում է ռեպրիզը, գլխավոր տոնայնության մեջ, ավելի լայն օկտավային ընդգրկմամբ, ավելի վրճռական, *ff*: Կապող թեման բերում է **B-dur**, օժանդակն էլ, սոնատային ձևի օրինաչափության համաձայն, անցնում է գլխավոր՝ **Es-dur** տոնայնության մեջ: Եզրափակումը հիմնվում է մշակման բաժնի նախորդած կապող կառուցվածքի վրա: Գլխավոր թեմայի ևս մեկ հիմնավոր հաստատմամբ, *tutti* հնչողությամբ ավարտվում է 1-ին մասը:

«Ամբողջ 1-ին մասն ընթանում է անընդհատ շարժման մեջ: Դա եռացող, կենսական ուժերն են, որոնք ոչ դադար ունեն, ոչ հանգիստ» (1., էջ 672):

2-րդ մաս (In modo d'una Marcia). «Այս մասի ամենամոտ նախատիպը Բեթհովենի «Հերոսական» սիմֆոնիայի դանդաղ մասն է: Երկու ստեղծագործություններն էլ, ինչպես նաև Չայկովսկու 6-րդ սիմֆոնիայի ֆինալը, կարելի է համարել այն ամենի զագաթնակետը, ինչ ստեղծվել է երաժշտության մեջ հավերժական բաժանման, վերջին հրաժեշտի վշտի թեմայով: Լ. Վ. Բեթհովենի օրինակով, Ռ. Շումանը կերտել է առնական, քաղաքացիական վշտի կերպար: Նրա թեմայի անհատական ինքնատիպությունը ծանր վշտի հան-

ճարեղ արտահայտումն է» (1. էջ 672):

Այս խոսքերն, իրոք, համահունչ են Կվինտետի 2-րդ մասին: Այն *c-moll* տոնայնությունում է, 1-ին մասի՝ *Es*-ի զուգահեռ միմորում: Սկսում է հենց *Es* հնչյունից՝ կապ ստեղծելով նախորդ մասի հետ, փոքրիկ նախապատրաստական հատվածը (3 տակտ) բերում է բուն թեմայի ոլորտը: Ստեղծվում է թափանցիկ ֆակտուրա, լակոնիկ ու զուսպ թեման անցնում է 1-ին ջութակի նվագաբաժնում, մյուս լարայինները և դաշնամուրը հիմնականում թեթև ակկորդային հիմք են կազմում: Շատ են պաուզաները՝ վշտի ու զուսպ թախծի կերպարային մթնոլորտին համապատասխան: Նախատակտով սկիզբն էլ, տակտի թույլ մասից դեպի ուժեղ մասը շեշտով, վճռական քայլերգի տարրեր է հաղորդում: Հարմոնիկ պլանում *S*-ն է, ապա *VI*-ը, կվարտային քայլը և սուբդոմինանտային ոլորտը, ապա վերադարձը տոնիկա, որպես մտքի հակիրճ ավարտ, նույնպես նըպաստում են վճռական ու քայլերգային բնույթին: Սեկվենցիոն կառուցվածքը՝ *b-moll*, ապա *f* բերող (8 տակտ), ալտի, այնուհետև՝ ալտի ու ջութակի նվագաբաժնում նորից հիմնական թեմայի անցկացմամբ, եզրափակվում է 1-ին թեման (նշենք, որ կոմպոզիտորի դրված նշանի համաձայն, 2-րդ հատվածը կրկնվում է՝ ամբողջականացնելով և համոզիչ դարձնելով կարճ կառուցվածքը):

2-րդ թեման համանուն մաժորում է՝ *C-dur*-ում: Զգայական ու ավելի արտահայտիչ ապրումներ մարմնավորող թեման անցնում է 1-ին ջութակին, թավջութակը կոմտրապունկտային արձագանքն է, իսկ մյուս լարայինները և դաշնամուրը՝ հարմոնիկ գծերը և հենքը: 1-ին թեմայի հետ հակադրություն է ստեղծվում մաս սահուն ու հիմնականում առանց թռիչքների մեղեդային գծով: Այստեղ լեգատոյով կապված հնչյուններով, մեծ տևողություններով մեղեդի է, ի տարբերություն կարճ նոտաների և կտրուկ պաուզաների՝ 1-ին թեմայում: Դաշնամուրի տրիոլային ֆիգուրացիաները լրացուցիչ ֆակտուրային շերտ են ստեղծում և ընդգծում ալիքային, ալեկոծ մեղեդային կերպարը: Վերջին հատվածում արդեն թավջութակը և 1-ին ջութակը տանում են մեղեդային գիծը (թավջութակը՝ օկտավ ներքև, այն, ի դեպ, իր դիապազոնի համեմատ բարձր նոտաներ է կատարում՝ լուսավոր կերպարը ավելի արտահայտիչ դարձնելով): Եվ որպես կառուցվածքի համոզիչ եզրափակում, ընդլայնվում է ընդհանուր

դիապազոնը, դաշնամուրի նվագաբաժնում հնչում են բասային ակկորդներ, իսկ լարայինները բարձրանում են՝ մասշտաբայնություն հաղորդելով լուսավոր ու տեղ-տեղ օդային տարածության զգացողություն արթնացնող թեմային:

Կոնցենտրիկ ձևի 1-ին մասը՝ *A*-ն, կրկնվում է՝ վերադարձնելով սկզբնական թախծոտ տրամադրությունը, հիշեցնելով գերիշխող՝ սգո կերպարը: Փոքր կապող կառուցվածքը նախապատրաստում է 3-րդ կոնտրաստային թեման՝ *C*-ն և *f-moll*-ը, ընթանալով է *VII7 / f* ձայնառությամբ:

Agitato - անհանգիստ, հուզումնալի այս թեման հակադրվում է զուսպ վշտին և հոգու ցավի պոռթկում է: Հիմնվելով սգո թեմայի մոտիվի մի հատվածի վրա (*c-f-as-g-c*), այն զարգացող բնույթի կառուցվածք և կերպար է ներկայացնում: Հիմնական զարգացումը տեղի է ունենում դաշնամուրի նվագաբաժնում օկտավային քայլերով, թռիչքներով ու շեղումներով հագեցած, 1-ին անգամ՝ *sf* ուժգնությամբ: Լարայինները հիմնականում հարմոնիկ ամրապնդող դեր կատարելով, թեմայի 2-րդ անցկացման ժամանակ նույնպես ակտիվանում են: Այս անգամ 2-րդ ջութակն է դաշնամուրի հետ տանում դրամատիկ թեմայի գիծը, ձևավորվում է ֆակտուրային մի քանի շերտ՝ բարդացնելով մեղեդային պատկերը և հաճախացող 16-րդական տևողություններով սրելով դրամատիզմն ու վճռականությունը: Ի վերջո, պոռթկումը մարում է և 1-ին թեմայի նոր անցկացումը՝ *A1*-ը, նույնպես տարբերվում է նախորդ անցկացումից: Ալիքաձև, արպեջջոյատիպ ակկորդներով տրիոլային նվագակցությունը դաշնամուրի մոտ, 2-րդ ջութակի *pizz.*-ն նույնպես պահում է անհանգիստ զարկերակը: Այս անգամ սգո թեման սկսում է ալտի մոտ և վճռական ու արտահայտիչ՝ *f*-ով (կարծես գլխավոր հերոսն այլևս չի ուզում զսպել վիշտն ու հաշտվել, նա վճռականորեն նայում է ցավալի իրականության աչքերին): Ալտին պատասխանում են 1-ին ջութակն ու թավջութակը՝ որպես հիմնական թեմայի կոնտրապունկտ, նպաստելով ընդհանուր հագեցած ֆակտուրային, նաև պոլիֆոնիկ հնչողություն հաղորդելով թեմային: Կառուցվածքի ավարտին թեման անցնում է մաև դաշնամուրի ձախ ձեռքի նվագաբաժնում՝ հիշեցնելով խորացող ցավը, բասերով կարծես դեպի հոգու հատակը թափանցող:

Ապա սկսում է 2-րդ թեման՝ *B1*-ը, այս անգամ *F-dur*-ում (սուբդոմիանատային մաժորում): Այսպիսով, վարիացիոն սկզբունքը վառ արտահայտված է նաև այս մասում: Ֆակտուրայում փոխվում է դաշնամուրի ակկորդային նվագակցությունը՝ ներկայացնելով ջարդված ակկորդներ: Շեղումներով հարստանում է տոնայնական և հարմոնիկ պլանը: Օժանդակ *D*-ներով հագեցած կառուցվածքը ավարտվում է *F*-ում: Վերջում կրկին անցնում է 1-ին թեման՝ *A2*-ը, այն սկսում է *f-moll*-ում, հակադրվելով նախորդող տոնայնությանը՝ համանուն մաժորին: Բայց եզրափակումը սկզբնական *c-moll*-ում է: Աստիճանական վայրէջքով շարժումն ու մարումը դաշնամուրի նվագաբաժնում է՝ բասում վշտալի ինտոնացիաների կրկնությամբ, *pp*-ով ավարտելով սգո երթը:

3-րդ մաս. Scherco (Molto vivace)՝ սկսվում է աշխույժ ու կենսուրախ թեմայով: Հստակ, թեմատիկ գծագրում չունի. դա վերընթաց գամմայատիպ շարժում է, որը դաշնամուրի օկտավային ֆիգուրացիաներից փոխանցվում է լարայիններին և բոլոր գործիքների միջև արծազանք է ստեղծում: Տոնայնությունը պայծառ *Es-dur*-ն է, որը թեև լի է շեղումներով, բայց ավարտվում է մորից գլխավոր տոնայնությունում: *6/8* չափը խաղային ու թեթև բնույթ է հաղորդում՝ ընդգծելով սկերցոգային կերպարը, որը կանխորոշել էր նաև վերնագիրը:

Սկզբնական կառուցվածքի 2-րդ բաժինը բերում է շեղումների՝ *S*-ին և *D*-ին տոնայնություններ: Այն նաև գործիքների միաժամանակ հնչողությունն է և մորդենտների միջոցով, խրոմատիկ ձևափոխված հնչյուններով ավելի սուր ու ընդգծված է դարձնում հիմնական մեղեդային գիծն ու կերպարը: *Es-dur*-ի հաստատուն *tutti*-ին հաղորդում է 1-ին Տրիոն, որը բերում է ցածր 3-րդի՝ *Ges-dur* տոնայնություն, խորացնելով բեմոլային ոլորտը: Դաշնամուրի ալիքաձև նվագակցության ֆոնի վրա՝ արպեջջոյատիպ ակկորդներով, 1-ին ջութակը սկսում է վարընթաց կվինտային շարժմամբ հակիրճ ու լուսավոր մի թեմա, որը իմիտացիոն արծազանք է գտնում ալտի մոտ: Փոքր 2-մաս կառուցվածքից հետո՝ *aa ba*, հնչում է սկզբնական թեման, որը կրկին հաստատուն *tutti*-ով ավարտվում է *Es-dur*-ում:

Ապա հնչում է 2-րդ Տրիոն (*L'istesso tempo*): Հակադրություն է ստեղծվում՝ *as-moll*, մինոր *S*, անհանգիստ 16-րդականներով խրոմատիկ շարժում 1-ին ջութակի և թավջութակի մոտ՝ որոշակի դրա-

մատիզմ ու ընդգծված հուզականություն հաղորդելով, դաշնամուրի ակկորդային նվագակցության ֆոնի վրա: Պահպանվում է սեկվենցիոն և վարիացիոն սկզբունքը: Ապա էնհարմոնիկ մոդուլացիայով անցումը դեպի դիեզային ոլորտ՝ *A*, թեմայի փոխանցումը միջին ծայներին՝ ալտ և 2-րդ ջութակ, կուլմինացիոն զարգացումը (դաշնամուրի և 1-ին ջութակի բարձր հնչյուններ, *pizz*, միջին ծայներում և մեծ թռիչքներ թավջութակի մոտ), կրկին բեմոլային տոնայնությունների վերադարձը, թեմայի բարձրակետային հնչողությունը բերում են նոր զարգացող կառուցվածքի, որը բազմաթիվ շեղումներով մշակելով թեման (*A, fis, a, Fis, Cis* և այլն), կրկին էնհարմոնիկ անցումով բերում է ռեպրիզի, որտեղ թեման հնչում է գրեթե բոլոր ծայներում, հագեցած հնչողությամբ:

Ի վերջո, անհանգիստ կառուցվածքն ավարտելով *b-moll*-ում, հնչում է մասի սկզբնական թեման, կենսահաստատուն *Es-dur*-ում, կրկին գործիքների երկխոսության բնույթը պահպանելով: Ոչ մեծ կողան ևս մեկ անգամ հաստատում է վերընթաց շարժմամբ թեման և նրա մարմնավորած պայծառ երաժշտական կերպարը:

Ֆինալի (*Allegro, ma non troppo*) - “Ֆինալի հիմքում պարզ ժողովրդական-պարային եղանակ է, գրավիչ ռիթմի «կախարդանքով»” (1. էջ 676):

Այստեղ, բարդ ռոնդոյի կառուցվածքում, վարիացիոն զարգացման սկզբունքը, հագեցած հարմոնիկ լեզուն դիեզային և բեմոլային տոնայնական ոլորտների ընդգրկմամբ, մեղեդային գծերի համադրության վարպետությունը հասնում են գագաթնակետի: Թեմայի և բազմաթիվ էպիզոդների հաջորդման ժամանակ ամեն անգամ թեման ենթարկվում է վարիացման՝ տոնայնական, ռիթմիկ, տեմբրային, նաև տարբեր թեմաների հմուտ շաղկապումով: Բարդ և փոփոխական է նաև գործիքների փոխհարաբերումը ֆինալում. մերթ՝ իմիտացիոն արձագանքներ, մերթ՝ հարմոնիկ հագեցած շերտեր:

Ֆինալն աչքի է ընկնում կողայով, որը, հիմնվելով Կվինտետի 1-ին մասի թեմայի վրա, ամբողջականացնում է ստեղծագործության դրամատուրգիական պլանը՝ որպես բարդ, բայց կուռ ու հետևողական կոմպոզիցիոն սկզբունքի դրսևորում: Դրա վկայությունն է բազմաթիվ տոնայնական «թափառումներ»ից հետո ավարտը սկզբնական լուսավոր ու կենսահաստատուն *Es-dur*-ում:

«Այս կողան Շուճանի վարպետ պոլիֆոնիկ շարադրանքի մոճու է, որի իղեալը մա արտահայտել է պարադոքս իիշեցմոդ կատակային աֆորիզմում. “Ամենալավ ֆուգան կլինի այն, որը լսարանը կընդունի իբրև շտրաուսյան վալս, այսինքն՝ որտեղ արվեստի արմատը թաքնված է, ինչպես ծաղկի արմատը, և մենք տեսնում ենք միայն ծաղկը”» (1. էջ 677):

Իրոք, թեթևությունն ու երաժշտական լեզվի մատչելիությունը բարդ կառուցվածքային առանձնահատկությունների հետ զարմանալի համադրությամբ նկատելի է թե՛ ֆինալում, թե՛ ամբողջ Կվինտետի երաժշտության մեջ:

Շուճանի դաշնամուրային Կվինտետը նշանակալի ստեղծագործություն է կամերային-անսամբլային ամբիոնի դասարանի ուսումնական ծրագրում: Մեզ համար ուրախալի է, որ մեր դասարանի սաները հենց այս ստեղծագործության կատարմամբ՝ 2011 թ. Գյումրու երաժիշտ կատարողների «Վերածնունդ» միջազգային 3-րդ մրցույթ-փառատոնում արժանացան «Գրան պրի» մրցանակի:

Պետք է հետևողական լինել այն ընդգրկելու ուսումնական նվագաջանկում և հնարավորինս նպաստել նոր կատարողական մեկնաբանություններին՝ իհարկե, մշտապես ի նկատի ունենալով ականավոր կոմպոզիտորի ստեղծագործության առանձնահատկությունները:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Житомирский Д.*, Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества., М.: Музыка., 1964.
2. /Роберт Шуман., О музыке и музыкантах., Том 1., М.: Музыка., 1975.
3. /Роберт Шуман., О музыке и музыкантах., Том 3., М.: Музыка., 1975.
4. *Галацкая В.*, Великий немецкий композитор Роберт Шуман., М.: Знание., 1956.

РЕЗЮМЕ

В статье доцента кафедры камерного ансамбля Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Алисы Акоповны Арзуманян “Композиционные особенности Фортенианного квинтета Р. Шумана и их роль в вопросах интерпретации” проведен подробный образный, интонационный и структурный анализ сочинения. Видение общего (взаимоотношения Шуман - романтизм), а также внимание к малейшим деталям, нюансам конкретного сочинения, сложностям ансамблевого исполнения Квинтета есть основа методического анализа А. А. Арзуманян.

SUMMARY

Alisa H. Arzumanyan, Docent of YSC, Pianist - “The Compositional Peculiarities of R. Shumen's Piano Quintet and Their Function in Interpretation”.

In the article the imagery, intonational and structural analysis of R. Shumen's Piano Quintet is given. The impact of romanticism on the composer, as well as the nuances and peculiarities of chamber performing of Piano Quintet are focused.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտ Ալիսա Հակոբի Արզումանյանի «Ռ. Շումանի դաշնամուրային Կվինտետի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները կատարողական մեկնաբանությամբ» գիրքամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է 2011 թ. նոյամբեր-դեկտեմբերին դասարանական համերգներից հետո ամբիոնում տեղի ունեցած խորհրդակցության ժամանակ 28. 12. 2011թ.: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ դոցենտ, դաշնակահարուհի Գայանե Միմոնի Հովհաննիսյանը, երաժշտության պատմության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու Օլյա Յուրայի Նուրիջանյանը՝ նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 12. 06. 2012թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուն:

ՀՏԳ 786.2

ԿԱՍԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՍԲԻՈՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ԱԼԻՍԱ ՀԱԿՈԲԻ ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ
Դաշնակահար,
Երևանի Կոմիտասի անվ.
պեդագոգական կոնսերվատորիայի դոցենտ

ԱՆՏՈՆ ՍՏԵՊԱՆԻ ԱՐԵՆՍԿՈՒ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ
ԵՐԿՐՈՐԴ ՏՐԻՈՅԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՇ ՀԱՐՅԵՐ

Ա. Ս. Արենսկու դաշնամուրային 2-րդ Տրիոն կամերային-գործիքային անսամբլային գրականության մեջ ինքնատիպ ստեղծագործություն է: Այն ստեղծվել է 1904 թ., կոմպոզիտորի ստեղծագործական հասուն շրջանում և չի ունեցել ակտիվ կատարողական կյանք, սակայն վերջին տարիներին այն կայուն տեղ ունի աշխարհի շատ և շատ անսամբլների նվագաջանկում: 2011 թ. դեկտեմբերին, Ա. Խաչատրյանի տուն-թանգարանում կայացավ Տրիոյի հայաստանյան բեմելը: Այն հնչեց ԵՊԿ կամերային անսամբլի ամբիոնի, ի դեմս՝ վարիչ, պրոֆեսոր Ալլա Բերբերյանի կազմակերպած «1-ին անգամ Երևանում» երաժշտական փառատոնի շրջանակներում: Տուն-թանգարանում, ապա և 2012 թ. փետրվարին, Գաֆեաճեան արվեստի կենտրոնում Արենսկու 2-րդ Տրիոն կատարեցին մեր դասարանի սաները: Այն հետաքրքիր և հաճելի բացահայտում դարձավ ուսանողների և առհասարակ, հայ ունկնդրի համար:

Ա. Արենսկու ստեղծագործական ժառանգության մեջ նշանակալի տեղ ունեն կամերային-գործիքային երկերը: «Դրանք բարձր գեղարվեստական արժեքով ստեղծագործություններ են, որտեղ դասական խստությունը զուգակցվում է կենցաղային պարային և երգային ինտոնացիաների հետ» (1. էջ 118):

Արեմսկու դաշնամուրային 2-րդ Տրիոն դժվար է համարել գլուխ-գործոց, սակայն այստեղ արտացոլվել են կոմպոզիտորի ստեղծագործական մի շարք հմտություններ՝ գեղեցիկ մեղեդիներ կերտելու շնորհը, հարմոնիկ լեզվի, պոլիֆոնիկ շարադրանքի վարպետ տիրապետումը, երաժշտական նյութի բազմակողմանի մշակումը: Այս Տրիոյում, ինչպես և կոմպոզիտորի այլ երկերում, նկատելի է արևմտաեվրոպական և ռուսական ռոմանտիզմի, մասնավորապես՝ Շոպենի և Չայկովսկու ազդեցությունը:

Տրիոյի (*op. 73, f moll*) 1-ին մասը (*Allegro moderato*) սկսում է անհանգիստ ու հուզական, ինչ-որ տեղ ճակատագրական կերպար հիշեցնող թեմայով: Դաշնամուրի նվագաբաժնում, որի խրոմատիկ տարրերով, մանր տևողություններով ալիքաձև շարժմանը արձագանքում են թավջութակի և ջութակի վերընթաց 6-ային քայլերը՝ ազդանշանային հնչողություն հաղորդելով: Այս փոքր կառուցվածքը (6 տակտ) կազմում է սոնատային ձևի գլխավոր թեմայի 1-ին հատվածը, այն կարևորագույն թեմատիկ կորիզ է, որն ունի նաև նախաբանի ֆունկցիա և հետագա զարգացման ընթացքում էլ բազմիցս հնչում է: Գլխավոր թեմայի 2-րդ հատվածը նոր հնչողություն է ստեղծում. դաշնամուրի արպեջջոյատիպ ակկորդներով նվագակցության ֆոնի վրա, հարց ու պատասխանի նման թեման հնչում է ջութակի և թավջութակի նվագաբաժիններում՝ վերջին հատվածում կրկին վերաճելով սկզբնական անհանգիստ մոտիվին: Վերջինս վարիացիոն զարգացմամբ դառնում է նաև կապող թեմայի հիմքը:

Օժանդակ թեման գլխավոր տոնայնության՝ *f-moll*-ի մաժոր դոմինանտայում է, լուսավոր *C dur*-ում: Այն կրում է գլխավոր թեմայի ինտոնացիոն տարրերը. որը կարծես թախծոտ ու քնարական կերպարի լուսավոր կողմն է: Թեման անցնում է ջութակին, ապա՝ թավջութակին: Գեղեցիկ ու քնարական թեման փոխանցվում է նաև դաշնամուրին:

Մեծ ձայնածավալով և 16-րդականների անհանգիստ շարժմամբ մշակումը նշանակալի է դառնում դաշնամուրի նվագաբաժնում: Սկզբնական մոտիվն անցնում է թե մշակման սկզբում, բարձրակետային հնչողությամբ, թե պոռթկման՝ մարելուց հետո, աստիճանական զարգացման հատվածում, որտեղ այն դաշնամուրի սինկոպային նվագակցության ֆոնի վրա, կարծես հեռավոր արձագանքի

նման հնչում է մի քանի անգամ: Այդ սինկոպաները պետք է հստակ և համաչափ կատարի դաշնակահարը: Մշակման բաժնում անցնում են նաև գլխավոր թեմայի 2-րդ հատվածը և օժանդակ թեման՝ կրկին բազմակողմանի վարիացման ենթարկվելով:

Ռեպրիզային հաջորդում է ոչ մեծ կողան. քնարական բնույթով, դաշնամուրի ալիքաձև նվագակցության ֆոնի վրա այն հնչում է ջութակի և թավջութակի ինքնուրույն գծերով, որոնց լայն թռիչքներով քայլերով ու ընդարձակ դիապազոնի ընդգրկմամբ ստեղծագործության 1-ին մասն ավարտվում է լուսավոր կերպարի հաստատմամբ, *fff*-ով:

1-ին մասում բարդ և հագեցած է դաշնամուրի նվագաբաժինը, և դաշնակահարը պետք է տեխնիկապես լավ պատրաստված լինի, հստակ պահի հաճախակի փոփոխվող ռիթմը, հենց նա պետք է նպաստի դրամատիկ կերպարի հաստատմանը:

2-րդ մաս (*Andante*) - Ռոմանս վերնագիրը լիովին համապատասխանում է երաժշտական կերպարին, որը ռոմանտիզմի և շոպենյան ոգու վառ դրսևորում է: Հանդարտ տեմպում սկսում է 4 տակտանի կառուցվածք, որը նախորդ մասի կառուցվածքային սկզբունքի նման, ինքնուրույն կարևոր մոտիվային դեր է ստանում և բազմիցս հնչում ամբողջ մասի ընթացքում: Ջութակի հանդարտ ու հայեցողական գծով այս մոտիվին հաջորդում է մասի բուն թեման՝ դաշնամուրի մոտ: 2-րդ թեման հիմնվում է նախաբանի մոտիվի վրա, որը, ինչպես 1-ին մասում, շարունակվում է՝ վերաճելով զարգացող մեղեդային շարժման:

Թեմաների վարիացիոն անցկացումների ժամանակ հաճախակի տեղերով փոխվում են մեղեդային առաջնորդող և նվագակցող գծերը, և կատարողները պետք է ուշադիր լինեն դրանք ճիշտ վերարտադրելու համար:

2-րդ մասում անսպասելիորեն հայտնվում է 1-ին մասի սկզբնական, անհանգիստ մոտիվը, որն այստեղ ավելի լարված է, *ff*-ով: Դրամատիկ հիշեցումից հետո կրկին հնչում են մասի հիմնական թեմաները՝ միաձուլվելով, աստիճանական դինամիկ մարմամբ (*ppp*) ավարտելով մասը:

3-րդ մաս (*Presto*) - Այս մասը սրընթաց ու խաղացկոտ սկերցո է, կենսուրախ ու պարային տարրերով և 3/4 չափով: Այն աչքի է ընկնում նաև ռիթմիկ բարդությամբ: Հատկապես դաշնամուրի նվագա-

բաժնում 3-ները, 7-ները և բազմաթիվ այլ բարդ ռիթմիկ ֆիզուրացիաները առավել հազեցած են դարձնում երաժշտական կերպարը: Դաշնակահարը պետք է պահի պարային ոգին ու զարկերակը: Տեխնիկական առումով ամենաբարդը հենց այս մասն է:

Pizz.-ներով խաղացկոտ նախաբանին հաջորդում է վալսային թեման ջութակի նվագաբաժնում: Նշենք, որ վալսը Ա. Արենսկու ստեղծագործություններում հաճախ է հանդիպում: «Արենսկու երաժշտության ամենակարևոր արժեքը մեղեդայնությունն է, մեղեդային ոլորտի ընդարձակ զարգացումը: Նրա երաժշտության մեջ կա մաս ժանրային կոնկրետություն: Հաճախ այն ներթափանցված է վալսի տարերքով» (2. էջ 146):

Հատկանշական է, որ դաշնամուրը և թավջութակը տալիս են տակտի ուժեղ մասի սկիզբը, իսկ ջութակը, մեղեդային գծով, սկսում է տակտի թույլ մասից. այս առումով ջութակահարը պետք է հետևողական լինի և պահի ռիթմի իներցիան:

Բարդ 3-մասանի ձևի 1-ին մասում 2 բաժինները կրկնվում են, կոմպոզիտորի ցուցումներին համաձայն: 1-ին բաժնի 2-րդ թեմատիկ գիծը՝ թռիչքներով հազեցած, դառնում է 2-րդ բաժնի հիմքը, որն առավել անկայուն բնույթ ունի: Բաժինը բարձրակետի է հասնում թավջութակի, ջութակի և դաշնամուրի բարձր նոտաներով, *ff*-ով: Նշենք, որ թավջութակը բարձր հնչյուններ է կատարում՝ ընդհուպ մինչև 2-րդ օկտավի դո-ն, այդ նոտայի *tr.*-ներով զազաթնակետին հասցնելով զարգացումը: Թավջութակահարը պետք է կարողանա հաղթահարել այդ բարդությունը և հստակ կատարել բարձր հնչյունները:

Դրան հաջորդող 1-ին թեմայի կրկնությունից հետո սկսում է բարդ 3-մասանի ձևի 2-րդ մեծ մասը: Այսպես, դաշնամուրի անընդհատ ռիթմիկ պոլսացիայի ֆոնի վրա թավջութակը սկսում է նոր թեմա, որը փոխանցվում է ջութակին: Թեման ունի ընդգծված քնարական ու պատմողական բնույթ և հակադրվում է 1-ին բաժնին: Ջարգացումը շարունակվում է: Կերպարն անհանգիստ ու լարված բնույթ է ստանում ակտիվացող պոլիֆոնիկ գծերով: Ջարգացման միջոց է դառնում մաս 1-ին բաժնի 2-րդ թեմայի անցկացումը, որը և կամուրջ է ստեղծում սկզբնական երաժշտական կերպարի հետ: Եվ այդ թեմայի բարձրակետային հնչողությամբ (լարայինների բարձր

հնչյունների *tr.*-ներ) եզրափակվում է զարգացումը և սկսում է ռեպրիզը: Այն ավելի համառոտ է, քանի որ մասն արդեն իսկ հազեցած է կրկնություններով ու զարգացմամբ, և ծավալուն ռեպրիզը հոգնեցնող կլիներ: 1-ին բաժնի պարային թեմայի հնչողությամբ ավարտվում է 3-րդ մասը՝ հաստատելով կենսուրախ կերպարը:

4-րդ մաս (*Allegro non troppo*) - Այս մասը թեմա է վարիացիաներով: Թեման անցնում է դաշնամուրի նվագաբաժնում: Անշտապ, պոլիֆոնիկ իմիտացիոն տարրերով ոչ մեծ կառուցվածքը կերտում է հանգիստ ու հայեցողական կերպար:

1-ին վարիացիան անմիջապես զարգացնում է թեման՝ մեղեդային գիծը հանձնարարելով ջութակին, դաշնամուրի արպեջջոյատիպ ակկորդների, մաս փոխակերպված ռիթմիկ պատկերի՝ սեքստոլներով ալիքաձև նվագակցությամբ ուղեկցվելով: Ջութակին պատասխանում է թավջութակը, ապա գործիքների միաժամանակյա «երկխոսությամբ» ավարտվում է 1-ին վարացիան:

2-րդ վարիացիայում, արագ տեմպում դաշնամուրի 16-րդականներով ֆիգուրացիաները հիշեցնում են սկերցոյի աշխույժ երաժշտական կերպարը: Լարայինները ակկորդային վերընթաց շարժմամբ լրացուցիչ շերտեր են ստեղծում կառուցվածքում: Թեման հնչում է դաշնամուրի մոտ՝ բազմաշերտ ֆակտուրայում փոքր-ինչ քողարկված տեսք ստանալով:

3-րդ վարիացիայում պարային կերպար է, $3/4$ չափում, դաշնամուրի վալսային նվագակցության ֆոնի վրա, լարայինների «կսմթող» *pizz.*-ներով, տակտի թույլ մասում (կրկին դրամատուրգիական կապ է ստեղծվում սկերցոյի հետ):

4-րդ վարիացիայում թեման գրեթե անճանաչելի է դառնում և անցնում է հազեցած ֆակտուրայի շերտերից մեկում: Այս անգամ ռիթմիկ զարկերակը պահում են լարայինները, իսկ դաշնամուրի նվագաբաժնում ակկորդային կտրուկ շարժումներով կամային բնույթ է հաղորդում:

5-րդ վարիացիան կրկին պարային կերպար է ներկայացնում՝ արդեն իսկ տեմպի ցուցման մեջ արտացոլված՝ *tempo di valse: 3/4* չափում դաշնամուրի մեղիզմներով հազեցած խաղացկոտ մեղեդին մախապատրաստում է թեմայի անցկացումը թավջութակի նվագաբաժնում, որը ստանում է յուրահատուկ բնույթ և ռիթմիկ պատկեր:

րով, հատկապես մոռոզենտներով հիշեցնում իսպանական պարային մեղեդի: Կարևոր է, որ դաշնակահարը զգա և մարմնավորի իսպանական ոգին:

6-րդ վարիացիան վերջինն է և բարձրակետային հնչողություն է հաղորդում թեմային: Կատարողները պետք է ուշադիր լինեն հստակ ու տեխնիկապես ճիշտ վերարտադրելու համար: Արագ տեմպում, *ff*-ով և լայն ծայնածավալով, լարայինների վերընթաց օկտավային շարժումը հակադրվում է դաշնամուրի վարընթաց շարժմանը: Գործիքների *tutti* հնչողության ժամանակ լարայինները պետք է կարողանան պահել դինամիկ ուժգնությունը և չզիջեն դաշնամուրին:

Չարգացումը բերում է ազդեցիկ կողային, որը անհամաչափ ռիթմիկ պատկերով վարընթաց շարժմամբ հաղորդում է դրամատիզմ և հասնելով լարվածության գագաթնակետին՝ *fff*-ով վերարտադրում է 1-ին մասի սկզբնական մոտիվը (լարայիններ, դաշնամուրի ակկորդային հուժկու ֆոնի վրա): Դրամատիզմը շարունակում է սրվել, երբ թեման անցնում է թավջութակի և դաշնամուրի ցածր ռեգիստրում՝ ավելի ազդեցիկ դարձնելով «ճակատագրական» մոտիվի վերջնական անցկացումը: Երբ մարում է պոռթկումը, նորից սկսում է 4-րդ մասի թեման՝ պոլիֆոնիկ հարց ու պատասխանի տեսքով լարայինների, ապա՝ դաշնամուրի նվագաբաժնում: Իմիտացիոն գծերի միաձուլմամբ, *pp*-ով, կենսահաստատ *F-dur*-ում ավարտվում է ստեղծագործությունը. կարծես կերպարը ուժերի լարումից հետո հանգիստ է գտնում:

Ա.Արենսկու 2-րդ դաշնամուրային Տրիոն անսաբլային երաժշտության արժանի նմուշ է և այն պետք է շարունակել ընդգրկել կամերային-գործիքային անսամբլների նվագացանկում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Цыпин Г. М.*, Антон Степанович Аренский., М.: Музыка, 1966.
2. /История русской музыки., Том 3., М.: Госмузизд., 1960.
3. /Русская музыкальная литература., выпуск 4., Л.: Музыка, 1977.

РЕЗЮМЕ

Методическая статья доцента кафедры камерного ансамбля ЕГК Алисы Акоповны Арзуманян “Некоторые вопросы интерпретации Второго фортепианного трио А. С. Аренского” - отражение многолетнего педагогического опыта автора статьи. Отдельные методические наблюдения А. Арзуманян перемежает с наиболее полным художественным и структурным анализом произведения. Автор также останавливается на вопросах, связанных с особенностями музыкального мышления композитора, и характерных тенденциях русской музыкальной культуры XIX века. Подобный подход позволяет понять суть сочинения и предоставляет возможность наиболее правильной его интерпретации.

SUMMARY

Alisa H. Arzumanyan, Docent of YSC, Pianist, - “On Some Interpretation Issues of A. S. Arensky's Second Piano Trio”.

The article is the artistic and structural analysis of A. S. Arensky's Second Piano Trio. The musical way of thinking of the composer, as well as the characteristic features of Russian music art tendency of the XIX century are discussed. Such review contributes to better interpretation of the nature of the composition.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտը Ալիսա Հակոբի Արզումանյանի «Անյոնն Սրեպանի Արենսկոյ դաշնամուրային երկրորդ Տրիոյի կադրադակի արվեստի մեկնաբանության որոշ հարցեր» գիտամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է 2011 թ. նոյամբերին «Առաջին անգամ Երևանում» համերգարից հետո ամբիոնում պեղի ունեցած խորհրդակցության ժամանակ 16.10.2012 թ.: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ դոցենտը, դաշնակահարուհի Գայանե Սիմոնի Հովհաննիսյանը, երաժշտության պատմության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու Օլյա Յուրայի Նուրիջանյանը նշելով աշխատանքի կարևորությունը, անհրաժեշտությունը քննարկել և որոշել են 16.10.2012 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրատարակման տույն ժողովածուում:

ՀՏԳ 781:785.7

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ՍՄԻՈՆ
КАМЕРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ԱՆԱՀԻՏ ՌԱՖԱՅԵԼԻ ԻՍՐԱՅԵԼՅԱՆ

*Դաշնակահար,
Երևանի Կոմիտասի անվ.
պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ*

**ՍՏԵՓԱՆ ՇԱՔԱՐՅԱՆԻ «ԱՄԵՐԻԿԱՆ ՏՐԻՈՅԻ»
ԵՎ «ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԿՎԻՆՏԵՏԻ»
ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Ինչպես հայտնի է, կամերային-գործիքային ժանրը պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի բարդ և ինքնատիպ դրսևորումներից մեկն է, որը ենթադրում է կատարողական արվեստի որոշակի բարձունքների հաղթահարում և դասական երաժշտության պրոֆեսիոնալ հասունություն: Հայաստանում, երբ այս ժանրում սկսեցին կատարել առաջին քայլերը, Արևմտյան Եվրոպայում և Ռուսաստանում այն արդեն հասել էր իր ծաղկմանը: Ստեղծված էին Յո. Հայդնի, Վ. Ա. Մոցարտի, Լ. վ. Բեթհովենի, Ռ. Շուբերտի, Յո. Բրամսի, Է. Գրիգի, Մ. Ի. Գլինկայի, Ա. Պ. Բորոդինի, Պ. Ի. Չայկովսկու և ուրիշների կամերային-գործիքային երկերը:

Հայկական երաժշտական մշակույթի արմատները շատ խորն են: Դրանք թափանցում են պատմության երեքհազարամյա խորքերը, սակայն հայտնի պատճառով հայկական երաժշտական մշակույթը զարգացման հնարավորություն ստացավ միայն XIX դարի կեսին, երբ 1828 թ. Հայաստանը միացավ Ռուսաստանին (1. էջ 7-14): Սկզբնական շրջանում զարգացան այն ժանրերը, որոնք երաժշտական հատուկ պատրաստվածություն չէին պահանջում, այն է՝ երգը, ռոմանսը, խմբերգային արվեստը, մույմիսկ օպերան (1.):

Սկսեցին հնչել Կարա-Մուրզայի, Մակար Եկմալյանի, Կոմիտասի խմբերգերը, Ռոմանոս Մելիքյանի, Ալեքսանդր Սպենդիարյանի քնարական ռոմանսները: Գրվեցին առաջին օպերաները (Տ. Չու-

խաջյանի «Արշակ Բ», Ա. Տիգրանյանի «Անուշը» և այլն):

1921 թ. սկսած Հայաստանում տեղի ունեցան արմատական փոփոխություններ: Ռոմանոս Մելիքյանը հիմնեց երաժշտական ստուդիա, որը խթանեց պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացումը: Ընդամենը երկու տարի անց, արդեն բավականաչափ կայունացած հիմքերի վրա ստեղծվեց Երաժշտական ստուդիան (1921 թ.), ապա՝ Պետական կոնսերվատորիան (1923 թ.): Սկսեց գործել կանոնավոր համերգային կյանքը: Ուսանողները կատարելագործվում էին Մոսկվայի և Լենինգրադի (այժմ՝ Սանկտ-Պետերբուրգի) կոնսերվատորիաներում (1.):

1940-1950-ական թվականներին, երբ երաժշտական արվեստը վերելք էր ապրում, իր ստեղծագործական ուղին սկսեց Ստեփան Գրիգորի Շաքարյանը*:

Շաքարյանը ծնվել է Բաքվում, 1935 թ.: Երաժշտական ընդունակություններն ի հայտ են եկել վաղ հասակից: Դեռևս մանկապարտեզում դաշնամուրի կախարդական հնչյունները այնպես էին նրան հմայում, որ երբ երեխաները քնում էին, փոքրիկ Ստեփանը մոտենում էր դաշնամուրին և նվագելու փորձեր էր անում: Վաղ հասակից սկսեց հաճախել դաշնամուրի դասերին Նադեժդա Բելեցկայայի մոտ:

Տարիներ անց, ընտանիքը տեղեփոխվեց Երևան: Երեք տարի Շաքարյանը սովորեց Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի ստեղծագործական բաժնում (Է. Բաղդասարյանի դասարան): Փայլուն հաջողությունների արդյունքում, դեռևս չավարտելով ուսումնարանը (3-րդ կուրսից հետո) ընդունվեց կոնսերվատորիա՝ սովորելով ստեղծագործական բաժնում: Շաքարյանը նաև հիանալի դաշնակահար էր: Մի առիթով կոնսերվատորիա էր եկել Արամ Խաչատրյանը, որը լսելով Շաքարյանի կատարումը ասաց. «Ահա այսպիսի աշակերտ կուզենայի ունենալ»: Շաքարյանը տեղափոխվեց Մոսկվա և մեկ տարի սովորեց Ա. Խաչատրյանի դասարանում: Կոմպոզիտորը հյուրախաղերի պատճառով հաճախ բացակայում էր քաղաքից: Այդ իսկ պատճառով նա իր ուսանողին առաջարկեց տե-

* Հեղինակն իր հոդվածներում անդրադարձել է Սիմոն Հովհաննիսյանի, Առնո Բաբաջանյանի, Կարեն Խաչատրյանի, Օվսաննա Տեր-Գրիգորյանի, Գայանե Չերտաթյանի, Գեղուհի Չքյանի կամերային-գործիքային ստեղծագործություններին:

դափոխվել Լենինգրադի կոնսերվատորիա՝ ուսումը շարունակելու Օրեստ Ալեքսանդրովիչ Եվլախովի դասարանում: Ուսման տարիների ընթացքում մեծ հետաքրքրություն և ձգտում ուներ նվագախմբային (սիմֆոնիկ) երաժշտություն գրելու, հոգեհարազատ էր գործիքային երաժշտության ժանրը (2.): Հավասարապես տարված էր նաև ջազային երաժշտությամբ և համարում էր, որ ջազը դասական երաժշտության սինթեզն է աֆրիկյան ռիթմերի հետ:

Շաքարյանը Լենինգրադի կոնսերվատորիան փայլուն ավարտեց և որպես դիպլոմային աշխատանք ներկայացրեց Կոնցերտ նվագախմբի համար սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը, որն ընդունվեց մեծ շուքով:

1964 թ. Շաքարյանը վերջնականապես տեղափոխվեց Երևան, որտեղ ապրում և ստեղծագործում է մինչ օրս: Նա համարում է, որ ստեղծագործող մարդը պետք է իր սեփական հայրենիքն ունենա: Երբ Արարիչը կորցնում է հայրենիքը, նա կորցնում է ամեն ինչ, նա կորցնում է իրեն (2. էջ 65):

Կոմպոզիտորը գրել է երաժշտություն մի շարք ֆիլմերի համար, որոնցից են՝ «Մորգանի խնամին», «Սպիտակ ափեր», «Եվս հինգ օր», «Հողն ու ոսկին», ինչպես նաև մի քանի մուլտֆիլմերի համար:

Մի փոքր ավելի մանրամասն կանգ առնենք Ս. Շաքարյանի գործիքային-անսամբլային ստեղծագործությունների վրա:

«Ամերիկյան» տրիոն ունկնդրին գրավում է իր եռանդով, ոգևորող ռիթմերով: Գաղափարը հիմնվում է գեղարվեստական զանազան շերտավորումների սինթեզի վրա: Այն է՝ դասական երաժշտություն, պոլիֆոնիա, ջազային տարրեր, բլյուզ, կոլբոյների երգերի ինտոնացիոն դարձվածքներ, լատինաամերիկյան պարային ռիթմեր (3.):

Այն թեմա է վարիացիաներով, որոնք իրարից չեն բաժանված և այդ իսկ պատճառով ստեղծագործությունը ամբողջական է, չնայած վերը նշված բազմազան շերտերին և տրամադրություններին: Կառուցվածքով մոտ է եռմասանի ստեղծագործությանը, հանդարտ միջին մասով:

Թեման (*Festozo*) ամերիկյան հանրահայտ քայլերգի մմանակում է, խրոխտ, ռիթմիկ, լուսավոր, արտահայտում է տոնական տրամադրություն և վճռականություն:

Forcello $\text{♩} = [64 - 100]$
Tutti

Violino

Violoncello

Piano

Թեմային և առաջին վարիացիային հաջորդում է ֆուգատոն: Այն սկսում է թավջութակը, ապա ջութակը և վերջում դաշնամուրը: Երաժշտությունը զարգանում և հասնում է *tutta markatissimo*-ի, որը հենվում է դաշնամուրի բասերի ձայնառության վրա:

colla piano

colla piano

Solo

scuote *simile*

scuote

Հեղինակի նշումները վկայում են իմպրովիզացիոն բնույթի մասին, տրեմները, գլիսանդոները, հատուկ շեշտադրումները: Դաշ-

նամուրի նվագակցությունը պոլիտոնայնական է (թիվ 16):



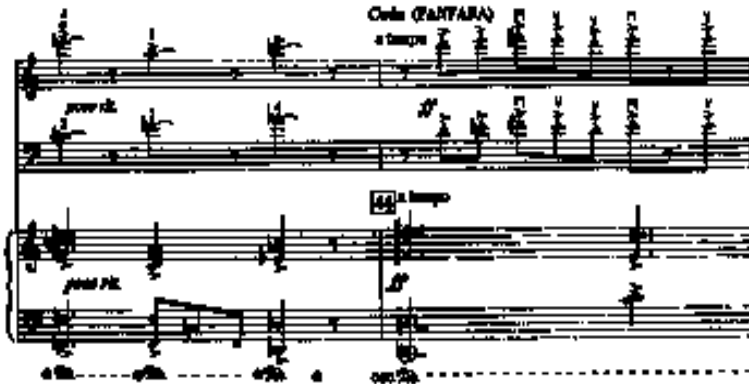
Միջին մասը (*medium slow, quasi “Blues”*) հանդարտ է, գրված է բլյուզի ոճով, պատմողական բնույթի է, բալլադ է հիշեցնում: Այս հատվածում նույնպես, առկա է իմպրովիզացիան: Ջութակը նմանակում է բանջոյի հնչողությունը: Մեղեդին տապալորություն է առաջացնում, որ լսում ենք էլլա Ֆիցջերալդի երգը, որը վերջանում է շատ մեղմ (*ppp*): Ապա միանգամից հաջորդում է (*attaca*) լատինաամերիկյան պարային ռիթմը:



Նորից հնչում է ֆուգատոն, այնուհետև՝ կանոնը: Շատ հազվագյուտ երևույթ է, երբ վարիացիաներում օգտագործվում են պոլիֆոնիկ էպիզոդներ:

Ֆինալը սկսվում է մեղմ հնչողությամբ (*p*), զարգանալով, կողալով այն հասնում է *ff* և շեփորների հնչողության (*Coda Fanfara*), այնուհետև աստիճանաբար ծայնի ուժը պակասում է, հասնելով

sub. p: Վերջին մի քանի ակկորդները տանում են նորից դեպի *f* և ստեղծագործությունը ավարտվում է հաղթական ակկորդով (*sff*):



Տրիոյի առաջին կատարողներն էին Արմինե Սողոմոնյանը (դաշնամուր), Վիկտոր Խաչատրյանը (ջութակ), Ֆելիքս Սիմոնյանը (թավջութակ): Տրիոն կատարվել է Հայաստանում ԱՄՆ դեսպանության բացման օրը: Դաշնամուրային Կվինտետ (ռետոր) Գրվել է 2002 թ.: Այս ստեղծագործությունը չորս մասանի է: Գրվել է Փարիզում գտնվելու առաջին օրվա տպավորություններից ոգեշնչված: Յուրաքանչյուր մասն ունի իր անվանումը: Առաջին մաս՝ «Առավոտ» (բնության զարթոնք) *Lento, piu sostenuto*: Սկսվում է դաշնամուրի մեղմ նախանվագով, աստիճանաբար մուտք են գործում թավջութակը, ալտը, ապա երկու ջութակները: Դաշնամուրի մենանվագի կադենցիայում (*quasi Cadenza col Piano*) հնչում են պասսաժները, նմանակելով տավղի արպեջիոներին: Սա առաջին բարձրակետն է, որը հանգեցնում է թավջութակի մենանվագին: Հեղինակը այս գործիքի «երգը» հնարավորինս մոտեցրել է մարդկային ձայնի, կարծես երգում է Էդիտ Պիաֆը:

Երգին հաջորդում է վալսը (*Tempo di Valse boston*), որի զարգացումը հասցնում է երկրորդ բարձրակետին (թիվ 16), այնուհետև պարը աստիճանաբար մեղմանում է և ի վերջո ավարտվում հանգելով (*quasi niente, morendo, pppp*):



Երկրորդ մասը՝ «Կեսօր» (զբոսանք քաղաքում), *vivo 12/8 = 160*:

Աշխույժ մաս է, դաշնամուրի ակտիվ մախանվագին միանում են մյուս գործիքները՝ խրոմատիկ, վարընթաց շարժումով: Այնուհետև, ռիթմի պատկերը ընդգծելու նպատակով կոմպոզիտորը օգտագործել է լենյո (*legno*), որի հարվածների ֆոնի վրա լսվում է «Փարիզյան զբոսայգիներ»-ը՝ Իվ Մոնտանի հանրահայտ երգը (թիվ 21):





Երգը դեռ չավարտված ներխուժում է հայկական պարային մեղեդին՝ հետաքրքիր համադրության մեջ մտնելով ֆրանսիական երգի հետ:



Երրորդ մասը՝ «Գիշեր» (Երազներ) *Andante molto (tempo rubato)* հանգիստ մաս է, որտեղ նույնպես հեղինակը նշում է *Cadenza (solo piano)*: Սա նախանվագ է, որը նախապատրաստում է հիմնական մեղեդին: Այն նուկտյուրն է:



Երգին հաջորդում է ջութակի քնարական էպիզոդը, այնուհետև հնչում է առաջին մասի հիշեցումը (թիվ 46) և առաջին մասի մեղեդին (թիվ 48), որը ամբողջական տեսք է տալիս ստեղծագործությանը: Մասն ավարտվում է մեղմ և հանդարտ (*ppp*), ի հայտ են գալիս երազները:

Չորրորդ մասը՝ «Կանկան» (Ֆոլի բերժեր), *allegro, ma non troppo*:

Այս մասը տրեւներով է սկսվում, կարծես մարդկանց հրավիրում են մասնակցելու ուրախ տոնակատարության: Հնչում է կանկան պարի ռիթմիկ մեղեդին: Այն շատ աշխույժ է, ուրախ, կյանքով լի: Փարիզի գիշերային կյանքը մտնում է բուռն, լիաթոք հունի մեջ:



Կվինտետը առաջին անգամ կատարվել է Երևանում Ֆրանսիայի դեսպանատան բացման օրը:

Ս. Շաքարյանի կամերային-գործիքային ստեղծագործությունները շատ հետաքրքիր են, բովանդակալի, թարմ են իրենց հնչողությամբ ու ռիթմերով, իմպրովիզացիոն բնույթով, հագեցած են ժամանակակից ոգով: Դրանք իրենց կայուն տեղն են զբաղեցրել կամերային անսամբլային երկացանկում, մեծ սիրով կատարում են ուսանողները:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Тер-Степанян М. П., Камерно-инструментальная музыка Армении, Ер.: Изд. АН Армянской ССР, 1974 г.
2. //Կինո, 2010թ., N 9, 10 (էջ 62-65).
3. Кузьмина А., Американское трио Степана Шакаряна, //Голос Армении 02.02.1994 г.

РЕЗЮМЕ

Автор данной статьи, доцент кафедры камерного ансамбля Ереванской государственной консерватории им. Комитаса **Анаида Рафаэловна Израэлян** рассматривает «Американское трио» и «Французский квартет» **Степана Григорьевича Шакаряна**.

В работе особое место уделяется свежести современного гармонического языка, многогранности таланта композитора.

SUMMARY

Anahit R. Israelyan, Docent of YSC, Pianist, - "Stepan Shakaryan's "American Trio" and "French Quartet"".

Chair of Chamber Ensemble A. R. Israelyan writes an article in which examines Stepan Shakaryan's "American trio" and "French quartet".

The author underlines the modern harmonic language, the composer's talent and freshness.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՊՀ դոցենտ **Անահիտ Ռաֆայելի Բարայելյանի** «Սրելիան Շաքարյանի «Ամերիկյան Տրիո»-ի և «Ֆրանսիական Կվինդրեր»-ի վերլուծությունը» գիրքնախագիտական հոդվածը ընթերցվել է «Հայ կոմպոզիտորների սրելդազոտություններ» համերգաշարի՝ 3. 12. 2010 թ. կայացած համաժողովին: 12.03.2012 թ. ամբիոնի նիստում ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր **Ալլա Սիրակի Բերբերյանը**, դոցենտ **Ֆայանե Սիմոնի Հովհաննիսյանը**, երաժշտության պատմության ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու **Նարինե Զավենի Ավետիսյանը**՝ նշելով աշխարհաբի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածոում:

УДК 159.9:781.1

ԿՈՆՅԵՆՏՍՈՅՈՒՄԵՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏԱՆԸ ՍՄԻՐՈՆ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

АННА ВЛАДИМИРОВНА АРЗУМАНОВА

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

О ГЕНЕТИЧЕСКИХ ОСНОВАХ ЛИЧНОСТИ

Природа наделила человека индивидуальными способностями, которые находятся в скрытом, латентном виде до тех пор, пока он не встанет перед выбором избрания социальной статусной ниши в соответствии со своими наклонностями и запросами. И в этот период становления личности выбор профессиональной ориентации желательно осуществлять с упором на традиционно-генетическую предрасположенность, которая имеется у личности в качестве потенциального задатка. Естественно, что имеются, кажущиеся на первый взгляд существенные, отклонения от выбора профессии, родственной роду деятельности непосредственных родителей. В таких случаях нелишне обратиться к далеким предкам конкретного человека, чтобы уяснить причины и истоки выбора той или иной профессиональной деятельности, или иных наклонностей. Конечно же, для этого необходимо знать свою родословную, что, к сожалению, как по объективным, так и субъективным причинам дано не многим.

Не отвлекаясь на перечисленные отклонения, постараемся проследить генетическую линию известных деятелей музыкального мира. Итак, основой проявления способностей является наследственность. Так, Ф. Гальтон (двоюродный брат знаменитого английского естествоиспытателя Чарльза Дарвина) в своей работе

“Наследственность таланта, его законы и последствия” приводит примеры некоторых семей, у которых способности передавались по наследству. В частности, изучение родословной семейства Бахов показало, что незаурядная музыкальная одаренность впервые была зафиксирована еще в 1550 г., и с наибольшей силой проявилась через пять поколений в гении И. С. Баха. Подсчитано, что в семействе Бахов было около 60 музыкантов, из которых около 20 были признаны выдающимися. В семье В. А. Моцарта было пять музыкантов, в семье Й. Гайдна — двое. Естественно, большое значение в вопросе воспитания музыкальности имеет и процесс социализации, однако не секрет, что научение музыке должно лечь на благодатную почву. Не говоря уж о феномене Вольфганга Амадея Моцарта! Здесь генетический фактор невозможно оспорить.

Известный английский психолог Г. Айзенк также является сторонником генетической предрасположенности в проявлении способностей. В ходе своих многолетних исследований он пришел к выводу, что в структуре успеха таланта 80% составляет генетический фактор и 20% отводится социальным условиям.

Советской наукой в определенное время это отвергалось, так как генетика долгие годы носила на себе ярлык буржуазной, идеалистической категории и была объявлена “лженаукой”, вследствие чего советские ученые отстали в этой области от западных. Нельзя не отметить абсурдность этого факта, так как основоположником генетики как науки является советский ученый Вавилов, ставший жертвой интриг.

Сегодня наука неопровержимо доказала наличие генетической наследственности. Вместе с тем, признавая наличие таланта, многие, и вполне справедливо, отмечают огромное значения для развития задатков наличие упорного труда.

Выдающийся польский пианист И. Падеревский, отвечая на вопрос, в чем секрет его замечательных достижений, говорил: *“Один процент таланта, девять процентов удачи и девяносто процентов труда”* (1. С. 221). Нельзя не согласиться с подобной позицией, так как необходимость кропотливого, вдум-

чивого труда отмечают многие выдающиеся композиторы, музыканты-исполнители, а также музыканты педагоги с громадным творческим опытом. Вместе с этим, признавая огромную роль труда в развитии природных задатков и достижении высоких результатов, ученые, изучающие указанную проблематику, стоят на более реалистичных позициях. Так, в 70-х гг. прошлого столетия, американский психолог А. Дженсен отмечал, что в процессе упорного и кропотливого труда способности развиваются до определенного предела. Подняться выше относительного уровня, преодолеть генетические ресурсы невозможно. Гениальным, по мнению А. Дженсена, человек становится не в результате упорного и самоотверженного труда, *“гениальность является подарком судьбы”* (2. С. 221).

Итак, установлено, что наследственность играет важную роль, но, по А. Дженсену, раскрытие всех граней генетической предрасположенности под силу только ежедневному кропотливому труду. Подобное можно сравнить с алмазом, который не в состоянии засверкать разнообразными красками и не станет бриллиантом, если огранщик не приложит свой кропотливый трудоемкий труд. Очень поучительны в этом отношении *“Страницы из записных книжек”* Н. К. Метнера, из которых видно, какую огромную каждодневную работу над собой осуществлял этот несомненно высокоталантливый музыкант и педагог.

Английские психологи А. Кемп и П. Мартин исследовали черты личности студентов при помощи тестов. Выяснилось, что для учащихся струнного отделения — скрипачей, альтистов, виолончелистов — оказались характерными такие черты, как интровертированность, застенчивость, самодостаточность. У студентов, занимающихся на медных духовых инструментах, обнаружился невысокий уровень интеллектуальных достижений, малая чувствительность. Для пианистов оказались свойственны экстравертированность, хорошее приспособление к социальным требованиям, консерватизм в привычках и взглядах, проницательность. Вокалисты имеют отчетливо выраженные черты экстравертированности, независимости от мнения окружающих, выра-

женную чувствительность, артистичность и утонченность натуры” (1. С. 224).

Таким образом, можно констатировать, что специальность должна соответствовать психодинамическим особенностям музыканта, его темпераменту и характеру. В этом отношении нам, несомненно, помогает музыкальная психология, которая, несмотря на свой молодой научный возраст, является серьезным подспорьем как для практикующих исполнителей, так и для музыкантов-педагогов. И совершенно справедливо отмечается, что *“интеграция психологии, музыкознания и музыкальной педагогики создает принципиально новый научный контекст исследования глубинных процессов музыкального сознания, связанных с созданием произведений, их восприятием, исполнением, преподаванием музыки, с ее стимулирующим и лечебным воздействием на психику человека. Музыкальная психология, находящаяся на стыке разных областей знания, призвана дать ответ на многие вопросы в области художественного творчества и музыкальной коммуникации”* (2. С. 62).

Еще со времен древнегреческого врача Гиппократ (V век до Р. Х.) в психологии утвердилось учение о темпераментах.

Одним из важных показателей является способность к накоплению и расходованию психической энергии. Силу, с которой индивид отвечает на воздействие внешней среды, принято называть реактивностью, которая может быть высокой и низкой. Психологи делят людей на низкорективных (дающих слабую реакцию на стимулы) и на высокорективных (дающих сильную реакцию). Возбудимости и реактивности противостоят работоспособность и выносливость. Чем меньше реактивность, тем больше выносливость, тем сильнее должен быть раздражитель, при котором достигается максимум работоспособности. *“Под темпераментом следует понимать природные особенности поведения, типичные для данного человека и проявляющиеся в динамике, тоне и уравновешенности реакций на жизненные воздействия”* (3. С. 306).

Наблюдается несколько типов акцентуаций характера: 1) *ги-*

пертимный тип отличается живостью темперамента, склонностью к юмору; 2) **застревающий** тип чувствителен к обидам, склонен к накоплению отрицательных эмоций; 3) **эмотивный** тип отличается мягкостью, добросердечием, глубиной переживаний; 4) **педантичный** тип наделен склонностью к усиленным размышлениям, отсюда — сомнение в своих действиях, отсутствие уверенности; 5) **тревожный** тип проявляет пугливость; 6) **демонстративный** тип отличается беспредельным эгоцентризмом, жадой общественного признания, имеют место склонность ко лжи и фантазиям; 7) **экзальтированный** тип отличается высокой чувствительностью. Переполненность чувствами требует разрядки, что осуществляется в процессе творчества.

Все эти черты и особенности личностных свойств находят свое преломление в жизни и творчестве музыкантов.

Для примера рассмотрим творчество двух представителей эпохи романтизма — Фридерика Шопена и Ференца Листа.

Ф. Шопен был музыкантом интровертированного склада. Ф. Лист — экстравертированного. Шопен был очень чувствителен, хрупок, раним. Он был склонен к меланхолии и это свойство его характера проявилось во многих его сочинениях — мазурках, балладах, ноктюрнах. Он покорял слушателей тонким лиризмом, своим неподражаемым звучанием *piano*. Шопен требовал от своих учеников, чтобы в их игре была “энергия без грубости”. Его любимым композитором был В. А. Моцарт.

Лист поражал неистовой мощью своей игры. Он был гениален в своем реформаторстве пианизма. “Грозы — моя специальность”, — признавался Лист. Он покорял слушателей мощью своего исполнения.

Таким образом мы можем отнести Ф. Листа условно к гипертимному низкореактивному типу, а Ф. Шопена — к астеническому (тревожному) высокореактивному типу. Отсюда исполнители соответствующего склада будут сильны либо в исполнении произведений Листа, либо Шопена.

Проявление черт интровертированности мы можем видеть и в отсутствии в творчестве Шопена программных произведений, в

то время как у Листа программной музыки очень много. Конечно же, оба — и Лист и Шопен были гениальными композиторами, и психические особенности их личностей никоим образом не умаляют их гениальности. То же можно сказать при анализе личностных характеристик других гениальных композиторов разных эпох и направлений.

Так, например, в личности Моцарта мы находим черты сангвинического темперамента. Он не был склонен к философским размышлениям. В центре картины мира Моцарта находился человек, и его искусство обогащалось благодаря его дару наблюдать людей. Он был простодушен, доверчив и даже беспомощен в общении с людьми. Доброта и высокая нравственность Моцарта, тесно связанные с его религиозными убеждениями, говорят об эмоциональности, отзывчивости на чужие страдания. Он умел полностью вживаться в образ. Способность легко входить в образ, доверчивость, и в то же время умелое притворство — эти черты оказываются очень ценными для сферы драматического искусства. Несмотря на то, что физическим здоровьем Моцарт не отличался, особенно к концу жизни, он был жизнерадостным и общительным. Анализируя личность Моцарта нельзя не сказать и об определенных психопатических чертах его характера. Патология его поведения в повседневной жизни обнаруживается в склонности к сквернословию, которая особенно усиливалась в моменты создания каких-либо значительных и крупных произведений. Моцарт вряд ли был психически больным человеком, хотя определенная акцентуация патологического свойства в нем, несомненно, присутствовала.

Черты меланхолического темперамента мы находим в личности П. И. Чайковского. К интровертированности П. И. Чайковского и его склонности к меланхолии надо добавить и его необычайную эмоциональную впечатлительность. Он мог плакать над страницами произведений В. Шекспира, Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина и т.д. Его живо волновали природа Италии и художественные галереи, но быстрая утомляемость приводила к уединению.

Черты шизотимного типа мы находим в характере С. В. Рахманинова. Почти все знавшие его, отмечали строгость выражения его лица, величественную осанку, твердую, неспешную походку. Уже в молодости проявлялась шизотимная независимость С. Рахманинова от мнения окружающих. Некоторые паранойяльные черты С. Рахманинова проявлялись в его принципиальности в отношениях с людьми, требовательности и строгости к своему композиторскому и исполнительскому мастерству. Тщательная отделка всего того, что С. Рахманинов сочинял и исполнял, упорство в достижении желаемого результата помогли ему внести большой вклад в мировую музыкальную культуру.

Черты жизнерадостного сангвиника мы находим в творчестве Дж. Россини. Он был полон любви к жизни. Россини не имел внутренних разладов и конфликтов, не знал припадков хандры и самобичевания. Ничто не могло поколебать особой солнечности восприятия им окружающей жизни, которой пронизаны многие его сочинения. В случае провала Россини заказывал хороший ужин и мирно наслаждался им в обществе прекрасной дамы. Отрывки из музыкальных произведений, которые провалились, но по мнению Россини были удачными, переносились в другие сочинения. *“Не пропадать же хорошей музыке”*, — говорил Россини. Мощная психологическая защита, выстраиваемая им перед неприятностями жизни в виде добродушного юмора, компании друзей и любовь к хорошей кухне помогали ему создавать светлую и радостную музыку с таким зарядом оптимизма, какой мы редко найдем у какого-либо другого композитора (1. С. 245-246).

Проявление музыкального дарования зависит не только от учителей, которые его воспитывают, и не только от природных музыкальных задатков. Многое оказывается связанным и с психодинамическими характеристиками личности, фундамент которых составляют врожденные свойства нервной системы, и в первую очередь — волевых задатков. Большинство наших успехов обеспечивается победой над собой. По этому поводу у О. де Бальзака мы находим следующее высказывание: *“Не существу-*

ет больших талантов без большой воли... Воля может и должна быть предметом гордости больше, нежели талант” (1. С. 273).

Настойчивость и упорство, самостоятельность и инициативность, выдержка и самообладание, смелость и решительность — эти черты волевого поведения по-разному претворяются в деятельности музыканта в зависимости от той специализации, которую он для себя выбрал. Умение затормозить нежелательные импульсы и усилить те, которые представляются желательными, составляют суть волевого поведения. Вот как говорит о характере и воле Н. К. Метнер: *“Терпеть. Помнить, что работа над собой не менее важна, чем над материалом своего дарования. И когда же еще человек может заняться собой, как не в моменты остановки, задержки, неудачи в своей постоянной работе. Работа над собой, имея огромное важнейшее значение сама по себе, в то же время важна и для всего остального”* (4. С. 60).

В познание окружающего нас мира мы включаем не только мыслительные процессы, но и наши чувства и эмоции. Если чувства отражают устойчивое отношение к кому-то или чему-то, то эмоции принимают конкретную форму протекания психического процесса переживания того или иного чувства. Например, чувство любви к человеку может проявляться в эмоции радости при встрече с ним и печали при расставании. Таким образом, чувство может проявляться в разных эмоциях. При этом чувства появляются позже, чем собственно эмоции. Если эмоции связаны с удовлетворением первичных потребностей, то чувства — с мировоззрением, отношением человека к себе, людям, обществу.

Выражение эмоций средствами музыки имеет давнюю традицию. Музыка была средством, которое уравнивало внешнюю сторону жизни с психологическим состоянием человека. От музыканта требовалось, чтобы для более сильного и убедительного воздействия на душу слушателей, он умел переживать передаваемые им аффекты. Так отмечал Ф. Э. Бах отмечал, *“музыкант должен сам находиться в состоянии аффекта; при*

исполнении печальных и томных фраз он должен ощущать эту печаль. Так же обстоит дело с веселыми, бурными темпами” (1. С. 253).

В эмоциях и чувствах отражается характер отношения человека к окружающему его миру. Очень образно отмечено это у Н. Метнера: *“Для плодотворной художественной работы необходимо чувство удовольствия, смакования! Чтобы постоянно иметь это чувство, нельзя утомлять свой слух однообразными звуками (туше), особенно forte. А также нельзя утомлять свою руку однообразными движениями, техническими трудностями или приемами. Необходимо постоянно менять звук, туше, технику, приемы! Не коснеть ни в чем, никогда” (4. С. 28).*

Таким образом, можно констатировать, что в педагогической практике следует постоянно изучать внутренний мир учащегося, и, учитывая его индивидуальные особенности, правильно дозировать меру своего вмешательства в очень тонкий и сложный процесс становления музыканта, обращая также внимание на воспитание личностных качеств, чтобы он *“не коснел ни в чем никогда!”*.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Петрушин В. И.*, Музыкальная психология., М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС., 1997.
2. *Кирносова Е. Н.*, Помнить о консистенции рук и психики: к проблеме регуляции исполнительского волнения., / Психология искусства (том 3-й, часть 2)., Самара: ООО Самарский научный центр РАН, 2003.
3. *Общая психология.*, Учебное пособие под редакцией В. В. Богословского и др., М.: Просвещение., 1973.
4. *Метнер Н. К.*, Повседневная работа пианиста и композитора над собой, страницы из записных книжек., М.: Музгиз., 1963.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ **Աննա Վլադիմիրի Արզումանյան «Անհատի գենետիկ հիմունքների մասին»** գիտամեթոդական հոդվածում անդրադառնում է գենետիկ խնդիրներին, որոնք աշխատասիրության, կամքի արտահայտման կարարում են գերիշխող դեր: Տվյալ մոտեցումը հետաքրքրում է ոչ միայն մանկավարժ երաժիշտներին այլև հոգեբաններին: Հեղինակը պրպրում միտք ունի, որ շինորհիվ նա իր կարծիքը չի թելադրում այլ այնպես է շարադրում միտքը, որ մտորումների առիթ է տալիս սրտեղծագործության գեղարվեստական ընկալման, կատրորողական, դասավանդման հարցերի շուրջ:

SUMMARY

Anna V. Arzumanova, Docent of YSC, Pianist, - “On Individual's Genetic Issues”.

The article touches upon some genetic issues of individuals playing a great role in a form of diligence and will. This approach interests not only psychologists but also music instructors. The author skillfully attracts readers' attention to such issues as artistic perception, performing and teaching of music.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կոնցերտմայստրության պարասպրաման ամբիոնի դոցենտ **Աննա Վլադիմիրի Արզումանյան «Անհատի գենետիկ հիմունքների մասին»** գիտամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ամբիոնի 23.10.2012թ. 2 նիստում կայացած խորհրդարկության ժամանակ, ելույթ են ունեցել գրախոսներ, պրոֆեսոր մեներգեցողության 2-րդ ամբիոնի մեներգչուհի **Լարիսա Անդրանիկի Սկրյալանը** և երաժշտության տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր, ՀՀ վաստակավոր գործիչ **Գ. Գ. Հովունցը** նշելով կարևորությունը, արդիականությունը քննարկել և երաշխավորել են հրատարակել սույն ժողովածուում:

УДК 784:785

ԿՈՆՅԵՆՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏԱՆ ԸՄԻՈՆ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

АННА ВЛАДИМИРОВНА АРЗУМАНОВА

Пианистка,

*доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

**ВОКАЛИЗАЦИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНЕНИЯ**

Впечатление певучести на рояле, лишенном настоящей протяженности звука, свойственной многим другим инструментам и вокалу — является, по существу, также иллюзией, зависящей от способа исполнения. Певучесть может достигаться посредством умелого ведения мелодической линии даже без фактического, реального legato, когда один звук переливается в другой без толчков или провалов и затухающая нота подхватывается следующим звуком с той же силой, с какой она затихла. Огромное значение при этом имеет агогика — тончайшие, почти незаметные для слуха изменения ритма, преодолевающие, но отнюдь не нарушающие метрическую сетку (1. С.78).

Работа концертмейстера незаслуженно считается второстепенной, не очень важной. Каждый учащийся-музыкант мечтает стать солистом, что, естественно, дано не всем. В то же время, у отдельных пианистов имеется талант аккомпаниатора. И в подобных случаях необходимо разъяснить такому ученику важ-

ность аккомпанемента. Особенно это проявляется при аккомпанементе вокалистам. Конечно же, возникает вопрос: “А почему именно вокалистам?” А потому, что при аккомпанементе особенно важно озвучить звуки рояля как можно ближе к человеческому голосу. Вот как описывает мастерство аккомпанемента Л. А. Баренбойм: *“Способность вокализировать инструментальные интонации, - замечает Б. В. Асафьев, - была у Ф. М. Блуменфельда, возможно, связана с чутким искусством аккомпаниатора. Помню, что, когда Ф. И. Шаляпин однажды спел у Стасова “шумановско-гейневское стихотворение” “Вы, злые, злые песни” - и спел гениально, был миг всеобщего трепета и восторгов, но сейчас же все стихло, ибо Ф. Блуменфельд так песенно-просто выразительно продолжал “высказанное”, играя знаменитую постлюдю, что все внимание тут же переключилось на завершительное пение рояля” (2. С. 92).*

Не случайно в тексте отмечено “пение рояля”. Действительно, искусство аккомпанемента состоит именно в том, чтобы через возможности рояля передать песенность произведения, иначе говоря — вокализировать инструментальное исполнение. Возвращаясь к Л. Баренбойму, обратим внимание на следующую цитату, относящуюся к Ф. Блуменфельду: *“Феликс Михайлович был изумительным ансамблистом и аккомпаниатором. В ансамблевых выступлениях он был поистине велик, вел за собой ансамбль, управляя им, вдохновлял своей игрой. О его мастерском сопровождении пения Шаляпина Стасов писал: “Феликс Блуменфельд, аккомпанирующий Федору большому картинно, поэтично, страстно, изящно, глубоко, — таких аккомпаниаторов я видел во всю свою жизнь только трех: Антон Рубинштейн, Мусоргский и вот теперь — Феликс!” (3. С. 67).*

При аккомпанементе концертмейстер не только должен видеть две, а то и три строчки нотного текста (эти навыки вполне можно наработать — см. А. Арзуманова “Психология чтения нот с листа”), но слышать внутренним слухом основную мелодию и

аккомпанемент, что называется, “наперед”. И опять же обратимся к Блуменфельду: *“...Блуменфельд различает две категории пианистов: одни “слышат музыку заранее”, а затем ее интонируют; другие “болтают пальцами”, не слыша наперед то, что скажут. Это “слышение наперед”, то есть развитый внутренний музыкальный слух, представлялось Блуменфельду обязательнейшим предварительным условием и необходимейшим исходным пунктом успешной музыкальной деятельности. При этом Блуменфельд никогда не рассматривал внутренний музыкальный слух как способность, которая дана человеку “от природы”. Опытный педагог, он понимал, конечно, роль врожденных слуховых задатков, но считал, что внутренний слух можно и должно развивать беспрерывно и что развитие это опирается на слуховой опыт.*

Вместе с тем, его отношение к наличию этой способности было весьма категоричным: он полагал, что она ничем не может быть компенсирована и что ученику, не сумевшему развить свой слух, не следует заниматься музыкой как профессией. Не воспитав в себе слухового представления и воображения, невозможно не то что творчески, но просто грамотно прочесть нотный текст” (4. С. 83). К этому можно добавить высказывание Карла Адольфа Мартинсена: *“Единственная в своем роде задача фортепианной педагогики, ставящая ее непосредственно рядом с творческим преподаванием композиции, состоит в том, чтобы научить исполнителя вести и “пропевать” в одновременном горизонтальном движении не только один или два, но чаще всего три и более мелодических голоса...*

Такая точка зрения имеет основополагающее значение, как для развития исполнительских потребностей, так и для построения начального преподавания. И основная педагогическая устремленность должна исходить из признания важности выработки навыков ведения на фортепиано мелодической линии” (3. С. 42).

Во время аккомпанемента не рекомендуется впадать в воль-

гарные мелизмы, так как “под “пением на фортепиано” вовсе не понималась игра “сверхмягким” звуком и “сверхлегатными” приемами. Сыграть певуче — это означало в инструментальном исполнении *идею* вокальности, то есть характер выразительности, присущий поющему человеческому голосу. Работая с учениками над вокализацией инструментального исполнения, Блуменфельд всегда стремился воспитать у них очень важное качество — слышание-переживание упругости, сопротивляемости, напряженности мелодических интервалов, иными словами, то переживание, которое возникает у пианистов, когда, интонируя мелодию, они “сопоставляют слухом” различные — то есть большие или меньшие - расстояния между звуками” (2. С. 92). Кстати, подобная сдержанность присуща именно армянскому ладу, которым пронизана вся музыка великого Комитаса. В последнее время наблюдается увлечение переливами восточного характера. Это вошло в практику армянского музыкального исполнительского и композиторского искусства, что не делает чести армянским музыкантам. Особенно, когда Армению представляют на Евровидении, что, к большому сожалению, создает превратное представление об армянском музыкальном искусстве.

Необычайно емко характеризует вокализацию игры на фортепиано опираясь на свой богатый преподавательский опыт Мартинсен, который отмечает, что *“умение вести красивую мелодическую линию не так уж непосредственно вырастает из способности извлекать отдельный тон благородной окраски на инструменте...”*

Если отдельный тон и есть носитель жизвительной силы музыки, то подлинная внутренняя жизнь этого искусства, рождающего музыкальные образы, не может формироваться из простого чередования расположенных друг подле друга звуков, как бы они ни были красивы сами по себе. Жизнь музыкального образа рождается из тяготения одного звука к другому и из общего их стремления к объединению. Главной созидающей силой и является сопереживание исполнителем этого различного по степени интенсивности процес-

са *взаимотяготения отдельных тонов*” (3. С. 41).

Интересен сравнительный анализ речевого потока и музыкальной фразы известного теоретика Е. В. Назайкинского: *“Проблему взаимосвязей речи и музыки не случайно называют одной из центральных для музыкознания. Глубокое родство музыкальной и речевой интонации является важнейшей из основ, на которых базируется выразительность музыки, ее способность воздействовать на слушателя. Это родство издавна замечали и музыканты и ученые. Еще древние философы обращали внимание на близость музыки к декламации, к речи и называли музыку своеобразным языком. Не случайно на протяжении всей истории своего развития наука о музыке постоянно обращалась к сравнительному изучению специфических и общих закономерностей музыкальной и речевой интонации. Это помогало ей раскрывать новые явления в музыке, подходить глубже к пониманию природы музыкального искусства. В музыковедческих исследованиях, критических статьях, литературных описаниях, в экспериментальных работах прошлых веков содержится огромный материал наблюдений и обобщений, касающихся взаимосвязей музыки и речи”* (4. С. 248).

Именно поэтому аккомпанемент вокалистам считается наиболее трудным по сравнению с аккомпанементом инструменталистам. Конечно же, наравне со спецификой физиологии и соматическими возможностями певца, так как *“речевой поток постоянно изменяющихся звуков только тогда может быть схвачен, воспринят и осознан как сообщение, когда слух разобьет его на фонемы и слоги. Членение речи на этом уровне обуславливается системностью фонетического строя языка и артикуляционной членораздельностью. Деление слов на слоги, в частности, облегчается именно тем, что на границах слогов, как правило, стоят наиболее активные по произносительным движениям звуки — согласные.*

Аналогичное разграничение звукового потока осуществляется и в музыке. Системности фонем здесь соответствует

дискретность звуковысотной шкалы музыки, дающей основу для ладофункционального различения тонов. Роль межслого-вых границ выполняют артикуляционные переходы от звука к звуку. В большинстве случаев такие переходы — музыкальные “согласные” — связаны с наиболее активными фазами артикуляционных движений музыканта-исполнителя.

В исполнении на фортепиано, например, момент атаки — это собственно единственный активный момент туше. На большинстве музыкальных инструментов атака является определяющей характеристикой звука. От нее в большой степени зависит характер штриха” (4. С. 255-256).

В основе своей сравнительный анализ вербального общения и музыкальной специфики осуществлялся и осуществляется философами и теоретиками-музыковедами как во взаимодействии, так и самостоятельно. Более того в своих изысканиях музыковеды обращаются к помощи достижений в области акустической физики, физиологии, анатомии человеческого тела, соматических особенностей и т.д. Обособленное место в подобном сравнительном анализе музыкального восприятия отводится интонации. Интонационной составляющей воздействия на слушателя отводится серьезное внимание. Так, обучая студентов, Блуменфельд отмечал (по воспоминаниям Баренбойма): *“Как бы тихо ни играл пианист, — поучал он нас, — его pianissimo должно быть сочным и полнокровным. На одном из уроков он вспомнил по этому поводу Шаляпина, певшего в “Русалке” Даргомыжского предельно тихо: “Стыдилась бы при всем народе так оскорблять отца родного”. А между тем, каждый звук и каждое слово слышны были на весь зал, так как Ф. Шаляпин “тихо-тихо произносил музыку, а не шептал ее”. В другой раз он так охарактеризовал игру ученика: “Темень у вас такая, что ничего не видно и не слышно, ничего нельзя различить. А надо бы Вам знать умные слова Лопе де Вега: Когда на глади полотна /Художник ночь изображает, /Хоть луч один он оставляет, /Чтоб эта гладь была видна” (2. С.106).*

В подобном духе высказывается Мартинсен, отмечая, что *“следует постоянно обращать внимание учащегося на характерные особенности гармонического языка произведения. Уяснение гармонических связей играет чрезвычайно важную, ничем не заменимую роль прежде всего при заучивании музыкального материала наизусть”* (3. С. 42). Что же касается оценки Назайкинского, то он, как всегда, академичен: *“Ведущим компонентом в интонационном комплексе считается звуковысотная кривая. Отсюда — интонация в узком смысле.*

Встречающиеся в музыкознании трактовки понятия интонации также, по-видимому, можно свести к широкой и узкой. Под музыкальной интонацией в широком смысле можно понимать реальное звуковое воплощение музыкального произведения, характеризующееся совокупностью разнообразных звуковых средств и их соотношениями в рамках синтаксического масштабного уровня. Интонацией в узком смысле слова будем считать звуковысотную кривую мелодии или вообще какого-либо голоса музыкальной ткани.

Зафиксированное в нотной записи произведение дает представление о музыкальной интонации как в широком, так и в узком значении. Строго говоря, нотная запись рисует лишь схему интонации. Она отражает многие наиболее существенные черты интонации, которая может быть условно названа интонацией композитора. То, что вносит в эту схематичную картину исполнитель, можно определить как исполнительскую интонацию” (4. С. 267).

Обобщая изложенное, следует констатировать, что при работе с учащимися в классах концертмейстерского мастерства необходимо обращать серьезное внимание на привитие студентам навыков: “слышания наперед”; одновременного контролирования основной и побочной мелодий; интонационной выразительности (в том числе — при игре *pianissimo*); углубленного вникания в характерные особенности гармонического языка произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бирмак А. В., О художественной технике пианиста., (Опыт психофизиологического анализа и методы работы); М.: Музыка., 1973.
2. Баренбойм Л., Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства., Л.: Музыка., 1974., – 336 с.
3. Мартинсен Карл Адольф., Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано., М.: Музыка., 1977., - с. 128.
4. Назайкинский Е. В., О психологии музыкального восприятия., М.: Музыка., 1972., - с. 383.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ **Աննա Վլադիմիրի Արզումանովան** «Գործիքային կատարողականության «երգելու» նվագը» գիրքամեթոդական հոդվածում անդրադառնում է կոնցերտային դասական հիմունքներին հղում կատարելով անվանի փեսայի, մանկավարժ-երաժիշտների դրույթներին: Իր փորձը փոխանակում է թե՛ դասավանդողներին, թե՛ ուսանողներին, որպեսզի երաժշտական արտահայտչամիջոցների կատարմանը մեծ նշանակություն է հաղորդում առավել երգելի նվագ պահանջելով, նույնիսկ նշում «բելկանոտ դաշնամուրի համար» հանրահայտ արտահայտությանը հետևելը:

SUMMARY

Anna V. Arzumanova, Docent of YSC, Pianist, - “*Vocalization of Instrumental Performance*”.

The article touches upon the accompanist's basics following the theories of outstanding scholars, music instructors, etc. This work can be of great interest for both music instructors and students, for the author's personal experience is described and some keys to better performing are provided.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կոնցերտային դասական կատարման ամբիոնի դոցենտ **Աննա Վլադիմիրի Արզումանովան** «Գործիքային կատարողականության «երգելու» նվագը» գիրքամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ամբիոնի 23. 10. 2012թ. 2 նիստում կայացած խորհրդարանական ժամանակ, ելույթ են ունեցել գրախոսներ, պրոֆեսոր մեներգեցողության 2-րդ ամբիոնի մեներգչուհի Լարիսա Անդրանիկի Սկրյաբին և երաժշտության փեսայի ամբիոնի պրոֆեսոր, ՀՀ վասպակալոր գործիչ Գ. Գ. Հովսեփյանը նշելով կարևորությունը, արդիականությունը քննարկել և երաշխավորել են հրատարակել սույն ժողովածուում:

ՀՏԳ 78.071.1

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՄԲՈՆ
КАМЕРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ՎԱՐԴՈՒՀԻ ՎԱՐԳԳԵՍԻ ՄԻՆԱՍՅԱՆ

*Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվան
պեղական կոնսերվատորիայի դասախոս*

**ՆՈՐ ԲԱՑԱՅԱՅՏՈՒՄՆԵՐ ՅՈՒ Ս. ԲԱԽԻ
ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԺԱՆՐԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

Բարոկկոյի դարաշրջանում կամերային և գործիքային անսամբլի կայացումը, ինչպես նաև պարտադրված կլավիրի մուտքը այս ժանր կապվում է առաջին հերթին Գ. Ֆ. Հենդելի և Յո. Ս. Բախի անունների հետ:

Ժամանակի մեջ և նրա սահմաններից դուրս գոյություն ունեցող Յո. Ս. Բախի համճարի պտուղներն այսօր առավել քան երբևէ երաժշտագետների և երաժիշտ կատարողների ուշադրության կենտրոնում համերգային երկացանկի առավել պահանջարկ ունեցող ստեղծագործություններ են:

XVI-XVII դարերի գործիքային երաժշտության ձեռքբերումների ուսումնասիրության, գեղարվեստական մեթոդների խստորեն ընտրության հիման վրա ստեղծված գործիքային անսամբլային ստեղծագործությունները Յո. Ս. Բախի համար յուրօրինակ փորձարարական էին, որտեղ փորձարկվում էին անսամբլային կազմերը և տեմբրերը, շարադրման կոմպոզիցիոն և զարգացման հնարները:

Այս ժանրում Բախի ոճական էվոլյուցիան ճիշտ հասկանալու համար մեծ կարևորություն է ստանում նրանց թվագրման ճշգրտումը:

Բախի հարուստ ստեղծագործական ժառանգության մեջ կամերային և գործիքային ժանրը առանձնանում է գեղարվեստական նըշանակությամբ:

Մեծ համճարի ստեղծագործական դիմանկարի, կյանքի և ստեղծագործությունների վերլուծության պատմության մեջ մոտ 100 տարի առաջ գրված Ալբերտ Շվեյցերի «Յոհան Սեբաստիան Բախ» արժեքավոր հետազոտությունը ժամանակին գնահատվել է որպես բացահայտումներով հագեցած և կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների մասին ժամանակի պատկերացումները հեղաշրջող ուսումնասիրություն (1. էջ 213-226): Նրանում տեղեկությունները հիմնվում են Ֆիլիպ Շպիտտի ահռելի աշխատանքի արդյունքի վրա, ըստ որի տրվում են Բախի ստեղծագործությունների թվագրումը և որոշիչ հատկանիշներ: Մենագրության (1873, 1880) համար ուսումնասիրվել էր հսկայածավալ փաստագրական նյութ, որի հիման վրա կազմվել էր երկար ժամանակ ուսումնասիրությունների համար հիմքերի հիմք հանդիսացող կոմպոզիտորի կյանքի և ստեղծագործությունների ժամանակագրությունը: Այն այսօր այլևս արդիական չէ: XX դարի տեխնիկական զինվածությունը հնարավորություն է ընձեռում թղթի, ջրանիշերի, ձեռագրերի և ստեղծագործությունների ինքնագրերի, թանաքների ուսումնասիրման նոր մեթոդների կիրառմամբ ճշտել մի շարք փաստեր:

Այդ թվում պատճենողների և Յո. Ս. Բախի ընտանիքի անդամների ձեռագրերը տարանջատվում են Յո. Ս. Բախի ձեռամբ գրված սկզբնաղբյուրներից, որի արդյունքում անհրաժեշտություն է առաջանում ճշտումներ մտցնել արդեն ընդունված փաստերում: Քանի որ այդ աշխատանքը սկսվել էր վոկալ ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունից, առաջինը փոփոխություն են կատարվում կանտատների թվագրման մեջ. աշխարհիկ կանտատներում 1735-1747 թթ. փոխարինվում են 1724-1725 թթ., հոգևոր կանտատներում՝ 1723-1727 թթ.:

1957-1958 թթ. լույս է տեսնում գերմանացի երաժիշտ, բիբլիոգրաֆ Վոլֆգանգ Շմիդերի (1901-1990) կողմից կազմված Յո. Ս. Բախի ստեղծագործական ժառանգության առաջին լիակատար համակարգված կատալոգը՝ *Bach-Werke-Verzeichnis* (կրճատ BWV), ուր ներառված է 1120 անվանում*: Ռուս երաժշտագետ Յ. Ս. Դյուսևսկին,

* Վոլֆգանգ Շմիդերի աշխատության նոր հրատարակությունը լույս է տեսել 1998 թ., խմբագրված և նախապատրաստված Ա. Դյուռի և Յ. Կորբայասիի կողմից:

որը Ա. Շվեյցերի գրքի ռուսերեն թարգմանության հեղինակն էր, քաջատեղյակ Ա. Շմիդերի, ինչպես նաև բախագետներ Վ. Նույմանի և Գ. Կիլերի (2.) ուսումնասիրություններին, 1964 թ. կազմում է Յո. Ս. Բախի կենսագրության և ստեղծագործությունների նոր ժամանակագրությունը:

XX դարի երկրորդ կեսից ցայսօր շարունակվում են ինտենսիվ ուսումնասիրություններ, որոնցից կամերային գործիքային ժանրի հետ առնչվող մի քանիսին կուզենայինք անդրադառնալ:

Ժամանակակից բախագետները, հիմնվելով նորագույն մեթոդների վրա, առավել խոր և ընդգրկուն ուսումնասիրության արդյունքում ձգտում են բացահայտել Բախի ստեղծագործությունների խորհրդապատկերային և բովանդակային կատարյալ էությունը:

2000-ական թվականներին, Յո. Ս. Բախի հորեյլամի առիթով տարբեր երկրներում լույս են տեսնում մի քանի հիմնավոր աշխատություններ (3.), որոնցում հրապարակվում են տեղեկություններ տարբեր հետազոտողների ձեռքբերումների ընդհանրացմամբ ճշտված փաստեր՝ կապված կամերային գործիքային ժանրի ստեղծագործությունների հետ:

Մինչ այդ եղած հրապարակումներում և ուսումնասիրություններում այս ժանրի գրեթե բոլոր ստեղծագործությունները վերագրվում են քեթենյան շրջանին (1717-1723 թթ.) և ընդհանուր թվով 43-ն են (4., 5. էջ 531):

Վ. Շմիդերի կատալոգում միայն 39-ն են (*BWV 1001-1040*)՝ այդ թվում տրիո սոնատների ջութակի, հորնի և *continuo* (*F-Dur, BWV 1040*), երկու ջութակի և կլավիրի (*A-Dur, BWV 1025*), ֆուգա ջութակի և *continuo* (*g-moll, BWV 1026*) համար և այլ ստեղծագործություններ*:

Յո. Ս. Բախի կամերային գործիքային ժանրի գործերում իրենց ուրույն տեղն ունեն պարտադրված չենքալոյի և ջութակի վեց Սոնատները (*h-moll, A-Dur, E-Dur, c-moll, f-moll, G-Dur*), մենակատար ֆլեյտայի Սոնատը (*a-moll*), *a-moll* Սոնատը պարտադրված չենքա-

* Տրիո սոնատների կազմը տարբեր խմբագրություններում փոխված է: Հանդիպում են տրիոներ, որոնք Վ. Շմիդերի կատալոգում չեն նշված, իսկ օրինակ դոմաժոր Սոնատը՝ գրված երկու ջութակի և թվային բասի համար, նշվում է որպես Ի. Գ. Գոլդբերգի ստեղծագործություն (*BWV 1037*):

լոյի և ջութակի համար*, երեք Սոնատները և երեք պարտիտաները, մենակատար ջութակի համար (*g-moll, h-moll, a-moll, d-moll, C-Dur, E-Dur*), թվային բասով ջութակի Սոնատները (*e-moll, G-Dur*), մենակատար թավջութակի վեց Սյուիտները (*G-Dur, d-moll, C-Dur, Es-Dur, e-moll, D-Dur*), պարտադրված չեմբալոյի և ֆլեյտայի երեք Սոնատները (*g-moll, Es-Dur, A-Dur*), թվային բասի և ֆլեյտայի 3 Սոնատները (*C-Dur, E-moll, E-Dur*), 3 Սոնատները չեմբալոյի և վիոլա դա գամբայի համար (*G-Dur, D-Dur, g-moll*):

Ըստ նոր բացահայտումների, այս ստեղծագործություններից ոչ բոլորն են գրվել Քեթենուն:

Պարտադրված չեմբալոյի և ջութակի վեց սոնատների (*BWV 1014-1019*) մի քանի պատճենների համեմատության արդյունքում այժմ հաստատված է դրանց հիմնական 2 տարբերակների գոյությունը: Առաջին տարբերակը վերաբերում է 1724-1727 թթ. և պահվել է ուշ շրջանի հեղինակի ձեռագրով: Ենթադրվում է, որ պատճենողը Յո. Ս. Բախի ավագ եղբայր՝ Յոհան Քրիստոֆի որդին է՝ Յոհան Հենրիխ Բախը (6. էջ 110-119):

Յո. Ս. Բախը ձգտում էր երգեհոնային և կլավիրային երաժշտության մեջ մշակված երաժշտական կառուցվածքները և զարգացած բազմաձայնությունը կիրառել ջութակի սոնատներում, մեծ պահանջներ առաջադրելով գործիքին: Այդ իսկ պատճառով, հետագայում, նա բազմիցս անդրադառնում է այս ստեղծագործություններին: Առավել մշակման է ենթարկվում *G-Dur* Սոնատը (*BWV 1019*): Այն սկզբնական տարբերակում վեց մասանի կառուցվածք է, որի երկու մասը 1722 թ. Յո. Ս. Բախը օգտագործում է «Ամնա Մագդալինայի կլավիրային գրքույկ»-ում, այնուհետև կլավիրի համար 6-րդ Պարտիտուն (*մի մինոր, BWV 830*)՝ որպես Կուրանտա և Գավոտ: Նույն սոնատի երկրորդ տարբերակի *Cantabile ma un poco adagio-ն* 1729 թ.-ին վերափոխվում է արիայի “*Gott, man labet sich in der stille*” Կանտատում (*BWV 120*): Ըստ հետազոտողների Էպսթեյնի, Մարշալի (7. էջ 217-242) Սոնատները գրվել են պատճեններից մի փոքր շուտ՝ Քեթենուն կամ նույնիսկ Լայպցիգում: Մշակումները կատար-

* Այս սոնատը թեև հայտնի է որպես Յո. Ս. Բախի ստեղծագործություն, սակայն վարկած կա, որ դրա հեղինակը Կ. Ֆ. Է. Բախն է (*BWV 1020*):

վել են 1725-1729 թ-ին, իսկ վերջնական տարբերակը, որտեղ *G-Dur* Սոնատը բաղկացած է հինգ մասից, բախագետ Յո. Կոբայասիի թվագրությամբ (8. էջ 7-72), գրված է 1740 թ. և պատճենված Ալտմի-կոլյայի կողմից 1750-ից հետո:

Նոր թվագրման են ենթարկված նաև ջութակի և թվային բասի համար սոնատները: *G-Dur* Սոնատը առաջին անգամ հրատարակվել է 1929 թ.՝ Ֆ. Բլումի խմբագրությամբ: Այն մասամբ գրված է Յո. Ս. Բախի ձեռքով: Ձեռագիրը հիմնականում գրել է Աննա Մագդալինա Բախը և ըստ Յ. Շուլցի (6.) թվագրվում է 1732-ին: Թեև սա Սոնատի միակ օրինակն է, սակայն բախագետները հակված են այն դասել քեթենյան շրջանի ստեղծագործությունների շարքը: *e-moll* Սոնատը (*BWV 1023*) երաժշտագետներ Գ. Խաուսվալդը և Ռ. Գերբերը վերագրում են վայմարյան շրջանին (1714-1717 թթ.):

Ուշագրավ է նաև պարտադրված չենթալոյի և ֆլեյտայի, ֆլեյտայի և թվային բասի, ինչպես նաև մենակատար ֆլեյտայի համար գրված սոնատների թվագրումը: Մի շարք ուսումնասիրություններում (10.) նույնիսկ կասկածի տակ է դրվում *Es-Dur* Սոնատի (*BWV 1031*) հեղինակությունը: Միաժամանակ փաստենք, որ պատճեններից երկուսի վրա Ֆ. Ե. Բախի ձեռքով գրված է հեղինակի անունը *J. S. Bach*: Այս Սոնատը թվագրվում է որպես 1730-ականների սկիզբ:

Առավել հետաքրքրական տեղեկություններ են հաղորդվում *e-moll* և *C-Dur* Սոնատների մասին (*BWV 1030, 1033*): Առաջինը՝ ըստ նոր հետազոտությունների, գրված է 1736-1737 թթ.: Հայտնաբերված պարտիտուրի ֆլեյտայի նվագաբաժինը ենթադրվում է, որ գրվել է ավելի ուշ (8 էջ 40, 46): Սկզբնական տարբերակը զբղված է *g-moll-nu*, հավանաբար Լայպցիգում:

Մարշալի ուսումնասիրությունում այդ Սոնատի ստեղծումը կապված է վիրտուոզ ֆլեյտահար Բյուֆֆերդենի անվան հետ: 2-րդ Սոնատի հեղինակությունը նույնպես ճշտման կարիք ունի: Գ. Էպշտեյնը (11. էջ 12-23) գտնում է, որ դա Յո. Ս. Բախի երկու աշակերտների ստեղծագործությունն է: Ըստ Ա. Դյուռի հեղինակը Կ.Ֆ.Էմանուել Բախն է (9): Իսկ Մարշալի վարկածի համաձայն, Սոնատը գրել է Յո. Ս. Բախը, մենակատար ֆլեյտայի համար, բայց *basso continuo*-ն ավելացրել է Կ. Ֆ. Էմանուել Բախը (7. b):



Յո. Ս. Բախ
Սոնատ ջութակի և
չեմբլոյի համար

Այսպիսով, նմանատիպ հետազոտությունների արդյունքների հետ ծանոթացումը առիթ է տալիս ևս մեկ անգամ խորհելու Յո. Ս. Բախի հանճարի մասին, որը կարողանում է արտաքնապես պարզ ձևերով իրականացնել բարդ կատարողական խնդիրներ: Ստեղծագործությունների թվագրման ճշգրտումները հիմք են հանդիսանում հանճարի ստեղծագործության ընկալման և նորովի պարբերացման համար և օգնում հասկանալու Յո. Ս. Բախի բացառիկությունը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Друскин М. С.*, Альберт Швейцер — великий гуманист XX века., Воспоминания и статьи., М., 1970.
2. 2.1. *Bach* - Werke - Verzeichnis: Kleinc Ausgabe (BWV 2a) nach der von Wolfgang Schmiedez vorgelegten 2.2. *Ausgabe* / *Hrsg.* Von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beißwenger. Wiesbaden, 1998. 2.3. *Neumann W.* Handbuch der Kantaten J. S. Bachs. Leipzig, 1953. 2.4. *Keller H.* Die Orgelwerke Bachs. Leipzig, 1948, Die Klavierwerke Bachs. Leipzig,

1950.

3. Նշենք մի քանիսը. 3.1. **Geck M.** Bach: Leben und Werk. Hamburg, 2000. 3.2. **Wolff Chr.** Bach: The Learned Misician. Oxford, 2000. 3.3. **Forchert A.** Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Laaber, 2000.
4. Музыкальный словарь Гроува., перевод с английского, редакция и дополнения Л. О. Акопян., М.: Практика., 2001.
5. **Розеншильд К.**, История зарубежной музыки., Вып. 1., М., 1978.
6. **Schulze H. J.** Studien zur Bach – Überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig; Dresden, 1984.



7. a) **Eppstein H.** Zur Problematik von J.S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-dur (BWV 1019) //Archiv für Musikwissenschaft XXI, 1964. S. 217-242.

b) **Marshall R. L.** The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York, 1989.

8. **Kobayashi Y.** Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositionen – und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // BJ 1988. S. 7-72.

9. **Dürr A.** Bach, Sonate C-dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033, Sonaten Es-dur, g-moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020

überliefert als Werke J.S.Bachs, Kassel, 1975.

10. 10.1 **Eppstein H.** Studien über J.S.Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo, Uppsala, 1966. 10.2 **Swach J.** Quantz and the Sonata in Es major for Flute and Cembalo. BWV 1031 //Early Music, February 1995. P. 31-53.

11. **Eppstein H.** Über J.S.Bachs Flötensonaten mit Generalbass // BJ 1972. S. 12-23.

РЕЗЮМЕ

В статье преподавателя ЕГК им. Комитаса Вардзу Вардзесовны Минасян “Новые взгляды на камерно-инструментальные сочинения И. С. Баха” обосновывается, что утверждение камерно-инструментального жанра в произведениях И. С. Баха, а также Г. Ф. Генделя для различных ансамблевых составов произошло через развитие тембров, композиционного изложения, средств выражения. Чтобы правильно понять эволюцию стиля И. С. Баха надо учитывать годы создания этих опусов.

SUMMARY

Varduhi V. Minasyan, Pedagogue at YSC, Pianist, - “New Approaches to J.S.Bach's Chamber-Instrumental Compositions”.

The article touches upon chamber-instrumental compositions of J. S. Bach. The affirmation of chamber-instrumental genre in J. S. Bach's, as well as G.F. Handel's compositions for various ensemble staff was through the development of timbres, compositional presentations and expressive means. The years of creation of the opuses should be considered to understand the development of J. S. Bach's style.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՊԿ դասախոս Վարդուհի Վարդգեսի Մինասյանի «Նոր բացահայտումներ Յո. Ս. Բախի կամերային գործիքային ժանրի սրելոձագործություններում» գիրքամերոդական հոդվածը գրվել է դասարանական համերգներից հետո և խորհրդրդակցության կարգով հասարակվել է կամերային անսամբլի ամբիոնի 2011 թ. դեկրդներին 28-ի նիսրում, որրդեղ ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ ամբիոնի դոցենր Արիսս Հակոբի Արգումանյանը, երաժշրագետ, երաժշրության պարմության ամբիոնի դասախոս Սեղս Արրաշեսի Շերանյանը, նշելով ոսումնական գործընթսցում նյութի անհրաժեշրությունը և արդիականությունը թե՛ կարարողների և թե՛ երաժշրագետների համար և երաշխավորելու հրարարակման սույն ժողովսծոում, որի միջոցով առավել լայն շրջանակներ կծանոթանան հոդվածագրի կարարած ոսումնասիրություններին, մեծ թվով աղբյուրների հղումներին, կոմպոզրրորի որոշ երկերի թվագրության և չեռագրերի հեղինակության վերաթերյալ:

ՀՏԳ 78.03:78:071.1

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՄԲՈՆ
КАМЕРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ԱՆԱՀԻՏ ՌԱՖԱՅԵԼԻ ԻՍՐԱՅԵԼՅԱՆ

*Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվ.
պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ*

**ՀԱՅ ԿԻՆ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ
ԱՍԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՈՒՐՎԱԳԻԾ**

Ազգայինը ծառ է: Ծառն իր հողն ունի:

Նա աճում, ծաղկազարդվում, փոխվում է, բայց արմատները

միշտ մայր հողում են: Ով կորցնում է հողի համը,

իր սուրբ լեզուն, նա կորցնում է իր մկարագիրը:

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ

XIX դարի երկրորդ կեսին և XX դարասկզբին սկսեց ձևավորվել հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթը: Ավելի ուշ, մյուս ժամրերին զուգընթաց, գրվեցին նաև կամերային-գործիքային ստեղծագործություններ:

Կամերային-անսամբլային երաժշտությունը սկզբնական շրջանում համեստ նկարագիր ուներ:

Հետագայում, 20-30-ական թվականներին, ասպարեզ եկավ երիտասարդ կոմպոզիտորների մի խումբ, որն իր ուժերն էր փորձում գործիքային անսամբլային ժանրում: Սկզբնական շրջանում այս ստեղծագործությունները քնարական կամ իրենց հիմքում ժանրային-կենցաղային բնույթի էին: Սոնատային ժանրի ցիկլային, ավարտուն գործերն ի հայտ եկան ավելի ուշ: Այդ ստեղծագործություններին բնորոշ են հայ երաժշտական ազգային ամուր հիմքերը: Սակայն 30-ական թվականներին գրված սոնատային բնույթի ցիկլային մեծակտավ ստեղծագործությունները դեռևս գեղարվեստական

բարձրարժեք չէին (1. էջ 319):

40-ական թվականներին բազմաթիվ սոնատներ գրվեցին ջութակի և դաշնամուրի, թավջութակի և դաշնամուրի համար: Հայտնի է, որ գործիքային սոնատ-դուետը երաժշտական դժվարին ժանրերից մեկն է: Եվ ահա Հարո Լևոնի Ստեփանյանը, Վարդգես Գրիգորի Տալյանը, Գայանե Մովսեսի Չեքոտարյանը, Գեղունի Հովհաննեսի Չթյանը, Կարեն Սուրենի Խաչատրյանը իրենց սոնատներով հայ երաժշտության տվյալ ժանրի գործիքային խոշոր ձևերի զարգացման սկիզբը դրեցին:

Հայրենական Մեծ պատերազմի ավարտից հետո կամերային-անսամբլային ստեղծագործությունը բուռն վերելք ապրեց: Գրվեցին մի շարք դաշնամուրային տրիոներ, կվարտետներ, կվինտետներ, լարային կվարտետներ, ամենուրեք զգացվում էին հիմքում ընկած ազգային երաժշտության ինտոնացիաները, աշուղային-իմպրովիզացիոն շարադրանքը, ազգային երգային մեղեդիները և ռիթմերը (2. էջ 265): Անմասն չմնացին նաև Հայաստանի կին կոմպոզիտորները:

ՕՎԱՍՆՆԱ ԳՐԻԳՈՐԻ ՏԵՐ-ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ **(կոմպոզիտոր, տեսաբան)**

Հայաստանում կամերային-գործիքային երաժշտության մասին խոսելիս անհրաժեշտ է հիշել Օ. Գ. Տեր-Գրիգորյանին, քանի որ այս ասպարեզի փորձերը նրան են պատկանում:

Օ. Գ. Տեր-Գրիգորյանը կրթությունն ստացել է Լայպցիգում: Մեզ հայտնի է, որ կոմպոզիտորը գրել է դաշնամուրի և ջութակի 3 Սոնատ: Առաջին և երկրորդ Սոնատները չեն պահպանվել: Երրորդ Սոնատը գրվել է 1918 թ.: Այն հայտնի է որպես ջութակի առաջին հայկական Սոնատ: Այս ստեղծագործությանը բնորոշ է որոշակի ազգային երանգավորումը: Իբրև թեմաներ օգտագործված են «Էս գիշեր լույսը տեսա» և «Սարերի վրով գնաց» երգերի մեղեդիները:

Ուշադրություն է գրավում Սոնատի թեմատիկ նյութի իմպրովիզացիոն զարգացումը, որը հատուկ է ժողովրդական գործիքային երաժշտությանը: Հեղինակը սոնատային ավանդական եռամաս կառուցվածքը փոխարինել է միամաս պոեմով, որը հիշեցնում է ժողովրդական երաժշտության ազատ ձևերը:

Սոնատում տեղ գտած միտումները, ինչպիսիք են ձևի ազատու-

թյունը, մյուսի ազգային երանգավորումը, իմպրովիզացիոն զարգացումը, հետազայում ի հայտ եկան մաև մյուս կոմպոզիտորների անսամբլային ստեղծագործություններում (3. էջ 12):

ԳԱՅԱՆԵ ՄՈՎՍԵՍԻ ՉԵՐՈՏԱՐՅԱՆ

(Կոմպոզիտոր, տեսաբան, դաշնակահար, պրոֆեսոր)

Գ. Մ. Չերոտարյանը ծնվել է Դոնի-Ռոստովի Նոր-Նախիջևան քաղաքում, աշխատավորի բազմամղած ընտանիքում, որտեղ բոլոր յոթ երեխաները հաճախում էին երաժշտական դպրոց: Գայանեն հիանալի լսողություն ուներ և փոքր տարիքից գիտեր Դրիմի հայերի երգերը: Սկզբնական կրթությունն ստացել է Ռոստովի Իպոլիտով-Իվանովի անվ. երաժշտական դպրոցում, այնուհետև երաժշտական ուսումնարանում (Գոտբեյտերի դասարան): Այստեղ ամրագրվեցին հարմոնիայի և պոլիֆոնիայի նրա տեսական գիտելիքները: 1938 թ. գերազանց ավարտել է ուսումնարանի դաշնամուրային և ստեղծագործական բաժինները: Նույն թվականին ընդունվել է Լենինգրադի Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. կոնսերվատորիա (պրոֆեսոր Քրիստափոր Ստեփանի Քուլենարյովի դասարան): Գ. Մ. Չերոտարյանը սկսեց առաջին հերթին մանրակրկիտ ուսումնասիրել հայկական ազգային ժողովածուները և անալիզի ենթարկել ժողովրդական երաժշտության լադային առանձնահատկությունները, հարուստ ռիթմական, մեղեդային զարգացումները:

40-ական թվականներին Երևան տեղափոխվելուց հետո Գ. Չերոտարյանը ուսումնասիրել է իր հարազատ ժողովրդի պատմությունը, մշակույթի անցյալը և ներկան: Հիացել է ճարտարապետությամբ, պոեզիայով, գեղանկարչությամբ:

Այս բոլոր տպավորությունների ներքո ծնվում են որոշ երգերի մշակումներ սոպրանոյի համար: 1943 թ. գրում է դաշնամուրի քառամաս Սոնատ, որի առաջին իսկ կատարումը ճանաչում է բերում կոմպոզիտորին և դառնում ազգային դաշնամուրային Սոնատի հիմքը: Գ. Մ. Չերոտարյանը, հետազայում, հաճախակի ելույթներ է ունենում կոմպոզիտորների միությունում հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործությունների կատարմամբ:

1944 թ. Հայաստանի ֆիլհարմոնիային կից հիմնադրվում է դաշնամուրային տրիո, որի առաջին կազմում էին Կարեն Արամի Կոստանյանը (ջութակ), Լևոն Արամի Գրիգորյանը (թավջութակ) և Գա-

յանն Մովսեսի Չեքոտարյանը (դաշնամուր): Կարճ ժամանակահատվածում տրիոն կատարեց այս ժանրի համար գրված դասական ստեղծագործությունների զգալի մասը: Նվագեցին նաև հայ կոմպոզիտորների այդ ժամանակի բոլոր տրիոները (Լևոն Ալեքսանյորի Խոջա-Էյնաթյան, Վարդգես Գրիգորի Տալյան, Կարո Սուրենի Զաքարյան, Արամ Իլյիչի Խաչատրյան):

Արդեն բազմաթիվ ստեղծագործությունների հեղինակ Գ. Մ. Չեքոտարյանը գրել է իր մեկ մասանի դաշնամուրային տրիոն, որը ունի մասնագիտական բարձր մակարդակ, օժտված է բովանդակալից կերպարներով և դրամատուրգիական զարգացման անմիջականությամբ (4. էջ 27):

40-ական թվականների կամերային-անսամբլային երաժշտությունը նկատի ունենալով՝ երաժշտագետ Մարգարիտ Պողոսի Տեր-Սիմոնյանը գրել է. «*Ժամանակի սակավաթիվ ստեղծագործություններից վարպետությամբ, նշանակալի բովանդակությամբ, ավարտուն ձևով աչքի էր ընկնում Գ. Մ. Չեքոտարյանի դաշնամուրային տրիոն*» (4. էջ 54):

Այս ստեղծագործությունը գրավում է իր հակիճ բնույթով, լավատեսությամբ, անմիջականությամբ: Այստեղ նշանակալի տեղ է գրավում քնարական-ժանրային թեմատիկան: Հատկանշական է երաժշտական հստակ մտածողությունը, երաժշտական կերպարների ազգային որոշակիությունը, պարզ, մատչելի լեզուն: Ստեղծագործության մեջ նկատելի է Ա. Ի. Խաչատրյանի ստեղծագործական ըսկըզբունքների ազդեցությունը, որը հատկապես զգացվում է ակտիվ, կենսահաստատ կերպարների շարադրման մեջ:

Առաջին հատվածը (*Allegro con brio*) գրված է ազգային պարային ռիթմով, որը անհատականացնում է հիմնական շարժուն թեման և այսպիսով ընդգծում նրա ազգային կոլորիտը: Այդ թեման շատ լուսավոր է, լավատեսական և զուսպ:



Սկզբի և վերջի հատվածները ակտիվ, նպատակասլաց են, հըն-
չեղ: Գլխավոր պարտիայի շարադրանքում գերակշռում է տոկկա-
տային սկզբունքը: Միջին մասը (*andante drammatico*), ի հակադրու-
թյուն ծայրի մասերի, քնարական ողբերգական բնույթի է, խոր կեն-
տրոնացած, որն իր զարգացման շնորհիվ հասնում է պաթետիկ՝
բարձր լարվածության: Այստեղ առավելությունը տրվում է մռայլ
գույներին, տոկկատայնությանը փոխարինում է ռոմանտիկ հուզ-
մունքը: Թեմատիկ մեղեդին լայնաշունչ է, որը և արտահայտիչ է
դարձնում կոմպոզիտորի մտահղացումը:



Տրիոյուն երաժշտական նյութի զարգացումը հաճախ անցնում է
ժողովրդական երաժշտության մեջ հաճախ հանդիպող վարիացիոն
ձևով: Ռիթմիկ փոփոխությունները ստեղծագործությանը առավել
ռապսոդիայնության տեսք են հաղորդում: Զգայական բարձր եռան-
դը վկայում է ժողովրդական երաժշտական սկզբունքին վարպետո-
րեն տիրապետելու մասին:

Ժողովրդական ակունքները նկատելի են ոչ միայն ռիթմահետո-
նացիոն և լադային ասպարեզներում, այլև դասական սոնատային
ձևի մեջ ազգայինին բնորոշ իմպրովիզացիոն ձևերը ներմուծելու
շնորհիվ: Ստեղծագործության մեջ լայնորեն օգտագործված է
պոլիֆոնիկ շարադրանքը, որը հատկապես զգալի է միջին մասում:
Երաժշտությանը մեծ հմայք է հաղորդում լադոհարմոնիկ թարմ հըն-
չողությունը: Չեբոտարյանի տրիոն կատարողական փորձ և հասու-
նություն է պահանջում: Այն արժանացել է մի շարք անվանի կատա-
րող երաժիշտների ուշադրությանը, որոնք կատարել են տարբեր
երկրների բեմերում:

ԳԵՂՈՒՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ՉԹՉՅԱՆ

Կոմպոզիտոր, արվեստի վաստակավոր գործիչ,

ՀՀ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր

XIX դարի վերջին և XX դարասկզբներին Գյումրին (Լենինական) իր մշակութային կյանքով շատ հետաքրքրական էր և աշխույժ։ Այստեղ կողք-կողքի զարգանում էին թե՛ արևելյան և թե՛ արդեն մուտք գործող եվրոպական մշակույթն ու արվեստի տարբեր ճյուղերը։

Շիրակը մեծ դեր ունեցավ հայ մշակույթի վերելքի գործում, սկզբած աշուղական հիանալի դպրոցից (աշուղ Զիվանի, Ջամալի, Շերամ, Շիրին և այլն), պոետներ, գրողներ՝ Ավետիք Իսահակյան, Հովհաննես Շիրազ, Մկրտիչ Արմեն, կոմպոզիտորներ՝ Նիկողայոս Տիգրանյան, Արմեն Տիգրանյան, երգիչ՝ Շարա Տալյան, նկարիչներ, քանդակագործներ՝ Ասլամազյան քույրեր, Հ. Ավետիսյան, Սարգիս Մերկուրով և ուրիշներ (5. էջ 5-10)։

Մշակույթով հագեցած այս քաղաքում, 1929 թ. մանկավարժների ընտանիքում ծնվեց Գ. Հ. Չթյանը։ Նա մեծանում էր բարոյականության և արվեստի հանդեպ մեծ սիրով ու հարգանքով լի մթնոլորտում։

Երաժշտական ընդունակությունները դրսևորվեցին վաղ հասակից։ Յոթ տարեկանում սկսեց հաճախել Ն. Տիգրանյանի անվ. երաժշտական դպրոց (Ա. Տեր-Գրիգորյանի դաշնամուրի դասարան)։ Շուտով դրսևորվեցին նաև նրա ստեղծագործական հակումները։ Գեղունին զուգահեռաբար սկսեց հաճախել նաև Ազատ Եղիշեի Շիշյանի ստեղծագործության դասարան։ Ուսուցիչը ոգևորում և խթանում էր իր աշակերտուհու ստեղծագործական առաջին փորձերը, սերմանելով ազգային մտածողությունը (6. էջ 10)։

Մանուկ հասակից ձևավորվեցին ապագա կոմպոզիտորի բնավորության գծերը՝ տպավորվող, հետաքրքրասեր, երևակայություն և նուրբ ներաշխարհ ունեցող։

1940 թ. ընտանիքը տեղափոխվեց Երևան, Գեղունին ընդունվել է Երևանի կոմսերվատորիային կից երաժշտական դպրոցի (հետագայում՝ Պ. Չայկովսկու անվ. երաժշտական տասնամյա դպրոց) չորրորդ դասարան։

Դաշնամուրին զուգահեռ (Ա. Մ. Մնացականյանի դասարան) նա

սովորում էր նաև կոմպոզիցիայի բաժնում (Ռ. Ա. Աթայանի, Մ. Ս. Մազմանյանի, Տ. Գ. Տեր-Մարտիրոսյանի դասարաններում):

1947 թ. դպրոցը փայլուն ավարտելուց հետո Գ. Յ. Չթյանը զուգահեռաբար սովորել է կոմսերվատորիայի երկու բաժիններում (Գ. Ի. Եղիազարյանի և Մ. Մ. Մխիթարյանի դասարաններում): Այս ժամանակ կոմպոզիտորը գրեց իր առաջին մեծակտավ ստեղծագործությունը՝ լարային Կվարտետը: 1953 թ. որպես դիպլոմային աշխատանք, մեծ շուքով, Չայֆիլհարմոնիայի համերգային մեծ դահլիճում ներկայացրեց բալետային սյուիտը, որը կոմսերվատորիայի կյանքում մեծ իրադարձության վերածվեց: 1955 թ. Գ. Յ. Չթյանը դարձավ ՍՍՀՄ կոմպոզիտորների միության անդամ: 50-ական թվականներից սկսվեց նրա ինքնուրույն, բազմաժանր, բազմապիսի ստեղծագործական ծրագրերով հագեցած կյանքը: Արդեն ձևավորվել էր նրա գեղագիտական ճաշակը:

Երիտասարդ կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները, վառ անհատական բնույթ են կրում թե՛ գեղարվեստական կերպարների հարստությամբ և թե՛ երաժշտական լեզվով, որը հավատարիմ է զուտ հայկական, մասնավորապես կոմիտասյան ավանդույթներին:

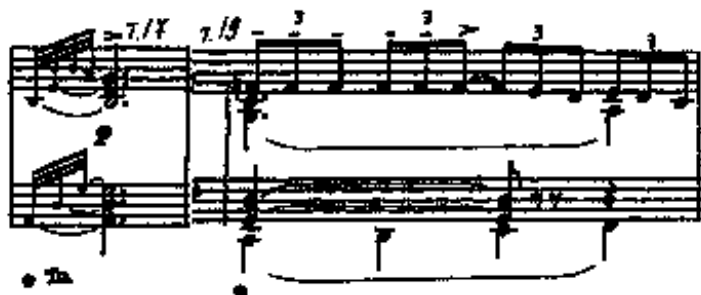
Շատ բազմաժանր է Գ. Յ. Չթյանի ստեղծագործական ժառանգությունը՝ մանկական երգեր, ռոմանսներ, սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ, կոնցերտներ՝ ծայնի, ջութակի, դաշնամուրի և նվագախմբի, սոնատներ՝ թավջութակի, ալտի, կլառնետի ուղի և դաշնամուրի, մենամվագ թավջութակի համար և այլն (6. էջ 7):

Թավջութակի և դաշնամուրի Սոնատը Գ. Յ. Չթյանը գրել է 1952 թ.: Այստեղ առկա են ստեղծագործական այն նախադրյալները, որոնք ապագայում կդառնան կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկությունները և որոշակի տեղ կգրադեցնեն նրա ստեղծագործություններում:

Սոնատը բաղկացած է երեք մասից: Այն ստեղծման պահից միանգամից արժանացել է ուշադրության:



Առաջին մասը սոնատային ձևում է: Ունի մի փոքր նախանվագ (*andante sostenuto*): Գլխավոր թեման կրկնակի անգամ անցնում է թավջութակի նվագաբաժնում: Օժանդակ թե-



ման թավջութակի լայնաշունչ մեղեդի է, իսկ դաշնամուրի նվագակցությունը հարուստ է պոլիֆոնիկ տարրերով: Տոնայնությունների փոփոխությունները, ի վերջո հանգեցնում են մշակման մասին: Այստեղ հնչում են ձևափոխված գլխավոր, հետո օժանդակ թեմաները, այնուհետև, երկրորդ բաժնում հայելաձև:

Աստիճանաբար լարվածությունը ավելանալով հանգեցնում է բարձրակետին (*ff*): Ապա հետևում է նախնական տոնայնության վերադարձը (*B-dur*) և սկսվում է ռեպրիզան: Ի տարբերություն էքսպոզիցիայում հնչած գլխավոր թեմայի, այստեղ այն փոփոխված է: Առաջին մասն ավարտվում է կողայով (*Pio mosso*):



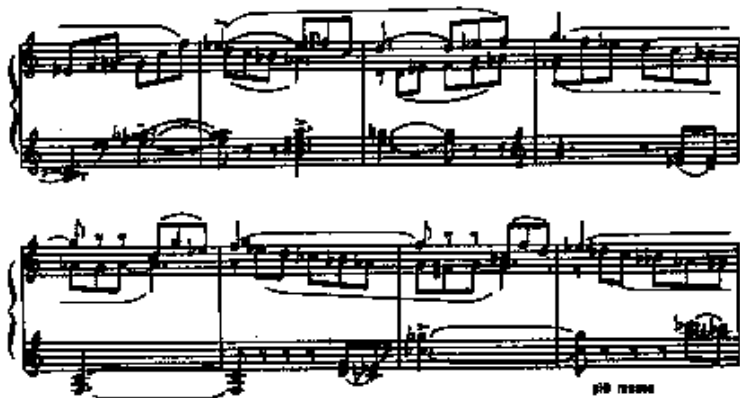
Երկրորդ մասը (*Andante*) կառուցվածքով եռմասանի է: Թավջութակի մեղեդու երգային փոքր, բայց լարված երկխոսությունները դաշնամուրի հետ աստիճանաբար հասցնում են բարձրակետին (*grandioso piu mosso, f*): Դաշնամուրի նվագաբաժնի բասերում հընչում են տրիոլները: Այնուհետև ամեն ինչ վերադառնում է սկզբնական վիճակին, որի վերջում թեման փոքր ինչ փոփոխվում է:



Երրորդ մասը (*Allegro vivace*)՝ գրված է ռոնդոյի ձևում, սակայն երեք ռեֆրենները փոքր-ինչ տարբերվում են իրարից: Առաջին էպիզոդը (*cantabile*) շատ հետաքրքիր մետրառիթմիկ տեսք ունի դաշնամուրի նվագաբաժնում: Երկրորդ էպիզոդը անցնում է *Allegretto* տեմպով:



Երրորդ ռեֆրենը բավական հակիրճ է և տանում է դեպի վառ ավարտ:



Հետաքրքիր է նրա ալտի և դաշնամուրի Սոնատը: Այն իր բովանդակությամբ ժամանակակից է: Սոնատը եռամաս կոմպոզիցիա է, կառուցվածքը՝ ցիկլիկ, ամբողջական, մտքի և ձևի հավասարակշռությամբ և հակիրճ: Կերպարները վառ են, մտքերն ու զգացումները՝ ընդհանրացված:

Ակնհայտ է կոմպոզիտորի ոճական զարգացվածությունը թե՛ երաժշտական լեզվի իմաստով և թե՛ կերպարային առումով:

Կոմպոզիտորի երաժշտությունը հիշեցնում է հոգևոր մշակույթի՝ տաղերի և շարականների ավանդույթները, հարազատ է մնում սոնատում XX դարի կոմպոզիտորական գրելառճին և համադրում այդ երկու սկզբունքները:

Սոնատի նախանվագում արդեն զգացվում է տաղերի շունչը: Ալտի մենամվագ հնչող թեման իր մեջ պարունակում է մտազբաղ, տխուր երազկոտություն: Այս թեման կարծես ընկած է ստեղծագործության հիմքում: Այն կրկնվում է երրորդ մասի կողայում, օստինդատային ակկորդների ներքո և հնչում է որպես մտքերի հաստատում:

Առաջին մասը (*Andante*) ազատ իմպրովիզացիոն բնույթի է, լի է թաքնված դրամատիզմով: Սոնատի երկրորդ մասը (*Presto*) ոգեշնչված է սուր բախումներով լի հակադիր թեմաներով: Աշխույժ բաբախումները, սուր դիսոնանս հնչողությունը, բազմազան ռիթմիկ էֆեկտները կարծես բողոք են արտահայտում և իրենց մեջ պայքարի գաղափար են կրում, արտահայտելով կյանքի հակասությունները:

Երրորդ մասը (*Adagio*) շատ ռոմանտիկ է, նուրբ և խոր զգացմուն-

քային, փիլիսոփայական: Սակայն այս հանդարտության մեջ առկա է խոր դրամատիզմ և միևնույն ժամանակ զսպվածություն: Սոնատը մի նոր դարաշրջան է կոմպոզիտորի գեղարվեստական մտորումներին համար:

Գեղունի Չթյանի կամերային-գործիքային ստեղծագործությունները հարստացրեցին հայկական գործիքային երաժշտության երկացանկը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. /Սովետական Հայաստանի երաժշտությունը, Եր., Հայաստան, 1973 թ.:
2. *Раабен Л.Н.*, Советская камерно-инструментальная музыка., Ленинград.: Госмузиздат, 1963 г.
3. *Բուդաղյան Ա.Փ.*, Ջութակի սոնատը հայ երաժշտության մեջ, Երևան, «Գիտելիք» ընկերություն, 1984 թ.:
4. *Гилина Е.И.*, Гаяне Чеботарян., (очерк жизни и деятельности)., Ер.: Советакан Грох., 1979 г.
5. *Марр Н.Я.*, Кавказский культурный мир и Армения., Петроград., 1915 г.
6. *Аматуни С. Б.*, Жизнь и творчество Гегуни Читчан, Ер.: Арчеш 2003 г.

ՔԵԶԻՈՄԵ

Սանստա, ծոցն Կաբերյանի ԵԴԿ Անահիթ Քաբերյանի Իսրայելյանի «Կամերային կոմպոզիտորների» փոքր խումբի համերգային ծրագրի մասին և նրանցից երեքի (Օ. Գ. Դեր-Գրիգորյան, Գ. Մ. Չեբոտարյան, Գ. Օ. Չիտչյան) համերգային կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մասին: Ստեղծագործությունների մասին և նրանցից երեքի (Օ. Գ. Դեր-Գրիգորյան, Գ. Մ. Չեբոտարյան, Գ. Օ. Չիտչյան) համերգային կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մասին: Ստեղծագործությունների մասին և նրանցից երեքի (Օ. Գ. Դեր-Գրիգորյան, Գ. Մ. Չեբոտարյան, Գ. Օ. Չիտչյան) համերգային կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մասին:

SUMMARY

Anahit B. Israelyan, Docent of YSC, Pianist, - "Chamber Compositions of Women-Composers of Armenia".

The article is dedicated to the creative work of three Armenian women-composers of different generations (O. G. Ter-Grigoryan, G. M. Chebotaryan and G. O. Chitchyan). The present investigation is the comparative analysis of their chamber ensemble work and aims at revealing their role and contribution to the development of Armenian chamber music.

ՏԵՐԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՊԿ դոցենտ Անահիթ Բաբայանի Բաբայանյանի «Հայաստանի կին կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործությունների ուղիղ գիտական հոդվածը ընթերցվել է 3. 12. 2010 թ. «Հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործությունների» համերգային խումբի կազմում համաժողովում: Ամբիոնի 28. 12. 20 11 թ. նիստում ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ ամբիոնի դոցենտ Գայանե Միրունի Հովհաննիսյանը, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ գիտաշխատող, դասախոս Արտակալ Մարկի Պետրոսյանը, նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են երաժիշտական հրապարակման սույն ժողովածուն:

ՀՏԳ 781.1:378

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՄԲՈՆ
КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАННО
CHAIR OF GENERAL PIANO

ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԱՐՏԱՇԵՍԻ ԴԱՎԹՅԱՆ

*Դաշնակահար,
Երևանի Կոմիտասի անվ.
պեդագոգական կոնսերվատորիայի դոցենտ*

**ԿՈՆՍՏԱՆԴԻՆ ՆԻԿՈԼԱՅԻ ԻԳՈՒՄՆՈՎԻ, ԼԵՈՆԻԴ
ՎԼԱԴԻՄԻՐԻ ՆԻԿՈԼԱԵՎԻ, ՍԱՄՈՒԻԼ ԵՎԳԵՆԻ
ՖԵՅՆԲԵՐԳԻ, ՀԵՆՐԻԽ ԳՈՒՄՏԱՎԻ ՆԵՅՅԱՌԻԶԻ
ՍԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ՍԿԶՐՈՒՆՔՆԵՐԻ
ՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ**

Երիտասարդ երաժիշտների դաստիարակության պատմության ընթացքում առաջնային դեր ունեն Մոսկվայի և Լենինգրադի (այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգ) կոնսերվատորիաները: Այստեղ դասավանդել են ականավոր մանկավարժներ, որոնք դարձան Խորհրդային կատարողական դպրոցի հիմնադիրները: Մոսկվայի կոնսերվատորիայում դաշնամուրի դասարանի ղեկավարներից են եղել այնպիսի հիանալի մանկավարժներ, ինչպիսիք են Ֆ. Մ. Բլումենֆելդը, Կ. Ն. Իզումնովը, Ա. Բ. Գոլդենվեյզերը, Հ. Գ. Նեյհաուզը, Ս. Ե. Ֆեյնբերգը: Լենինգրադի կոնսերվատորիայում առավելագույն ճանաչում և հեղինակություն ունեն Լ. Վ. Նիկոլանը: Նպատակը մեկն էր, բայց մարմնավորման մեթոդները բազմաթիվ էին:

Հ. Գ. Նեյհաուզը համարում էր, որ «մեթոդիկան դեղուկտիվ, նաև փորձով ձեռք բերվող ճանաչողություն է, որի ակունքը՝ կամքն է, աննկուն ձգտումը հայտնի նպատակին, ինչը որոշվում է արվեստագետի բնավորությամբ և գաղափարական աշխարհայեցողությամբ: Բաղադրատոմս, կամ թեկուզ ճշմարիտ և փորձված, այսպես կոչված, ամուր կանոններ տվող քրեստոմատիկ մեթոդիկան միշտ պարզունակ, նախնական պարզեցված է և իրական կյանքի հետ

առնչման ժամանակ անընդհատ զարգանալու, մինչև վերջ մտածելու, ճշգրտման, վերակենդանացնելու, մի խոսքով՝ դիալեկտիկ վերակերպարանավորման կարիք ունի» (1. էջ 78):

Կ. Ն. Իգումնովը նույնպես հերքում է որևէ համակարգի գոյությունը, մտածելով, որ կատարողականությանն առնչվող աշխատանքը միշտ պետք է առաջ գնա և վերաճի արտահայտման նոր ձևերի: Այս մեծագույն ուսուցիչների մանկավարժության էությունը կայանում էր ոչ թե միջոցների միակողմանիության, այլ դրանց բազմազանության մեջ: Այստեղ նրանք Հոֆմանի գիմակիցն էին, ով դիտարկում էր. «*համակարգվածությունը անմիջականության վախճանն է, իսկ անմիջականությունը՝ արվեստի իրական ոգին*»:

Վերոնշյալ բոլոր ուսուցիչների դասերին մասնակցում էին գրեթե բոլոր սաները, անգամ՝ ազատ ունկնդիրներ: Խմբական պարապմունքների այսպիսի մեթոդ մեծ պատրաստականությամբ կիրառվում էր, քանի որ օգտակարությունն էական էր: Հ. Գ. Նեյհաուզն այս ձևը համարում էր ամենաօգտակարը, ինչը հնարավորություն էր տալիս տարբեր օրինակներով իմաստավորել և ընդհանրացնել մանկավարժական սկզբունքները: Պետք է ասել, որ սա վաղեմի, հնուց հայտնի և կիրառվող մեթոդ է:

Ամհատականությունը որոշում և թելադրում է պարապմունքի դիմագիծը: Օրինակ՝ Կ. Ն. Իգումնովը ստեղծագործության վրա աշխատելիս մտածված նախագիծ չուներ: Այստեղ, առաջին հերթին անմիջական զգացմունքն էր, հետո գիտակցությունն էր որոշում ամբողջ հետագա ընթացքը: Կ. Ն. Իգումնովը չէր սիրում տարվել ստեղծագործության վերլուծությամբ՝ բնական համարելով երաժշտական կերպարի մարմնավորումը: Առաջին հերթին պետք է վերապրել ստեղծագործությունը, ճանաչել նրա ներքին կյանքը, այսպես ասած՝ պետք է «բնագդային մոտեցում», որի շնորհիվ ստեղծագործությունը առավել թեթև է լսվում:

Այլ հայացք ունի Հ. Գ. Նեյհաուզը, որը ուներ աշխատանքի սեփական սխեմա. առաջին՝ «գեղարվեստական կերպար», երկրորդ՝ «հնչյունը՝ ժամանակի մեջ «կերպարի նյութականացում» և, վերջապես, երրորդը՝ «տեխնիկական ընդհանուր վերցրած, որպես գեղարվեստական խնդիրները լուծելու համար անհրաժեշտ միջոցների հանրագումար»: Միաժամանակ հաստատում էր, որ պահանջներ-

րից ելնելով այդ սխեման տատանվում է, բայց իբրև կապող սկիզբ միշտ ներկա է:

Լ. Վ. Նիկոլանը և Յ. Գ. Նեյհաուզը ստեղծագործության վրա աշխատելիս լայնորեն կիրառում էին մեկոդիկ և հարմոնիկ բովանդակության, մոդուլյացիոն պլանի վերլուծությունը և այդ հիմքից դուրս էր գալիս ֆրագավորման, դինամիկայի, տվյալ երաժշտական կերպարի բոլոր միջոցների բացահայտման հասկացությունը:

Ստեղծագործության բովանդակությունը բացահայտելու համար Լ. Վ. Նիկոլանը բանաստեղծական օրինակներից չէր օգտվում: Մանրագնին ընկալում էին ֆակտուրայի, «գործիքավորման», մոդուլյացիայի առանձնահատկությունները, կատարվում էր հարմոնիկ և ռիթմիկ վերլուծություն: Վերլուծական այդ դատողություններից Լ. Վ. Նիկոլանը առանձնացնում էր ստեղծագործության գաղափարային-հուզական լարվածքը և բովանդակությունը: Գեղարվեստական պատկերի բացահայտման ժամանակ բանաստեղծական կերպարների կիրառման բացակայությունը լրացվում էր դաշնամուրով կենդանի ցուցադրմամբ: Առաջին իսկ դասից Նիկոլանը պահանջում էր ստեղծագործությունն անգիր նվագել: Այդ ձևով աշակերտին ստիպում էր ինքնուրույն և շատ ուշադիր աշխատել տվյալ ստեղծագործության վրա: Սակայն այդ մեթոդն ուներ իր բացասական կողմը. աշակերտը չէր հասցնում հասկանալ, թափանցել ստեղծագործության բովանդակության և բնույթի մեջ, չէր հասցնում ընտելանալ կերպարին:

Ս. Ե. Ֆեյնբերգը համարում էր, որ առաջին իսկ պարապմունքներին նոր ստեղծագործությունների հետ ծանոթանալիս պետք է ջանալ խորապես թափանցել կոմպոզիտորի մտահղացման մեջ, սահմանել ստեղծագործության ոճը: Հետո նա առաջարկում էր վերլուծել ստեղծագործությունների կառուցվածքն ու հարմոնիան, նշանակել ապլիկատուրան: Ս. Ե. Ֆեյնբերգը գտնում էր, որ քանի դեռ ներքին լսողությամբ ընկալվող ստեղծագործությունը չի մարմնավորվել երաժշտական կերպարի մեջ, պետք չէ այն անգիր անել:

Իր «Пианизм как искусство» գրքում Ս. Ե. Ֆեյնբերգը տալիս է երաժշտական կերպարի բնութագիրը. «Երաժշտական կերպարն ունի երկու կյանք՝ մեր երևակայության և իրական հնչողության մեջ: Ստեղծագործությունը տեղավորվում է ինտելեկտի այն շրջանում,

որը ղեկավարում է երաժշտական պատկերացումները և լսողական երևակայությունը» (1. էջ 72):

Ս. Ե. Ֆեյմբերգն ընդգծում է, որ երաժշտական արվեստի հիմնական գիծը երաժշտական կերպարի լսելի և երևակայական լինելն է: Կերպարը ծնվում է լռության մեջ: Լռության հարթությունից վեր ծագում են իրական հնչյուններ, դրանից ցած՝ հնչյունային երևակայության ոլորտն է: Ինչքան բարձր է ունկնդրի, կատարողի ինտելեկտը, այնքան բազմազան է երևակայությունը և այնքան հարուստ է հընչյունային կերպարը: Այս նկատառումների շարքում, Ֆեյմբերգը ընդգծում է կերպարի ընկալման օբյեկտիվությունը, ունկնդրի երեվակայության մեջ սեփական երաժշտական կերպար ստեղծելու ձգտումը:

Կ. Ն. Իգումնովը, Յ. Գ. Նեյիաուզը զգուշորեն էին վերաբերվում աշակերտի անհատականությանը: Յ. Գ. Նեյիաուզն ամենաառաջին պայմանը համարում էր սանի հետ միասին մտածելու կարողությունը և գեղարվեստական խնդրի լուծման հետաքրքիր ընթացքի մեջ մասնակցությունը: Որոշում, համադրում, ճշմարտություն՝ սրանք մոտեցումը որոշող չափանիշներն էին: Յ. Գ. Նեյիաուզի համար իմպերատիվ՝ ենթարկվելու վրա հիմնված «մակերեսորեն սովորեցնող» մեթոդը խորթ էր: Իհարկե, կային ստեղծագործական նախաձեռնությունից զուրկ աշակերտներ, նրանց Նեյիաուզը փոխանցում էր իր մեկնաբանումը (ինտերպրետացիան): Այնուամենայնիվ այդ մեթոդը չէր կիրառվում տաղանդավոր, ստեղծագործական առումով օժտված աշակերտի նկատմամբ: Ջգալով Է. Գ. Գիլելսի տարերային վիրտուոզ տաղանդը Յ. Գ. Նեյիաուզը նրա նվագում սեփական նկատողություններով չէր միջամտում՝ մտածելով, որ ինչ-որ ժամանակ հետո Է. Գ. Գիլելսն ինքնուրույն կհանգի իր որոշմանը, ստեղծագործության մտապատկերին: Սա իսկական արվեստագետի համար որոշիչ պահ է:

Ս. Ս. Ռիխտերի հետ պարապմունքների ընթացքում Յ. Գ. Նեյիաուզը պահում էր «բարեկամական չեզոքության» քաղաքականությունը: Ս. Ս. Ռիխտերն առանձնանում էր երաժշտության արտառոց ըմբռնողականությամբ, հիանալի պիանիզմով: Այդ դիրքորոշման մեջ Յ. Գ. Նեյիաուզին չէր կարող չհիացնել նրա զարմանալի համեստությունը: Չէ որ հայտնի էր Ս. Ս. Ռիխտերի համապարփակ երուդի-

ցիան. նա գիտեր մի քանի օտար լեզու, սիրում էր ու հափշտակված էր պոեզիայով, գրականությամբ, գեղանկարչությամբ, ճարտարապետությամբ: *«Դարձնել առավել խելացի, առավել զգայուն, առավել կրքոտ, առավել նվիրյալ սեփական գործին, առավել նպատակասլաց, առավել ազնիվ, առավել արդարամիտ, առավել տոկուն»:* Այստեղ երևում է դասավանդման համալիր մեթոդը. աշակերտին զարգացնել ոչ միայն գեղագիտորեն, այլև՝ բարոյագիտորեն իրարից չբաժանելով արվեստի և շրջապատող միջավայրի մասին ճանաչողականությունը: Այդ ամենը պետք է դրսևորվեր «մարդու հոգևոր գեղեցկության պրիզմայի միջով, որը հարկավոր է դաստիարակել» (2. էջ 286):

Լ. Վ. Նիկոլակը այլ դիրքորոշում ուներ: Նրա աշակերտ Ս. Ի. Սավ-չինսկին գրում է. *«Նա ոչ միայն ուսուցիչ էր, որը մանրագնին ցույց էր տալիս ինչ և ինչպես նվագել, այլև բացատրում էր՝ ինչու սա պետք է այսպես, իսկ այն այլ կերպ կատարել: Եվ զխափորը, ցույց էր տալիս, թե ինչպես է արվում, հենց դասի ժամանակ առաջադրանքը հասցնում էր աշակերտին հարմար լինելու աստիճանին»:*

Կ. Ն. Իգումնովի համար կատարումը ստեղծագործական արարում էր: Այդ ստեղծագործության մեջ առկա էին բնությունը, կյանքը, կենցաղը, անձնական ապրումները, գրականությունը, գեղանկարչությունը, թատրոնը, այլ կերպ՝ կերպարային պատկերացումները: Կ. Ն. Իգումնովն իր աշակերտներին կերպարների ու նմանօրինակ լեզվով այնքան էլ հաճախ չէր դիմում, որը պարտադիր չէր համարում բոլորի համար և չէր պարտադրում, քանի որ դրանք միայն խթան էին ինքնուրույն գեղարվեստական ստեղծագործության և երաժշտական կերպարի ստեղծման համար:

Սակայն, Իգումնովի համար կատարման ընթացքում կերպարայնությանը դիմելը պարտադիր չէր: *«Բեմում մտածելու ժամանակ չկա... Այդ ժամանակ դուք ոչ մի իրական արտաերաժշտական բովանդակություն չեք պատկերացնում... Բայց եթե նախկինում այդ գործը նվագել եք, իհարկե ենթագիտակցության մեջ ինչ-որ տեղ մնում է»*, -ասում էր նա: Ահա նրա արտահայտություններից ևս մեկը. *«Ա. Գ. Ռուբինշտեյնը բեմում երբեք, ոչինչ չի վերապրում: Ամեն ինչ պետք է ավելի վաղ արվի և ծուլվի որևէ ձևում...»:*

Կ. Ն. Իգումնովը չափազանց զգուշորեն էր վերաբերվում երա-

ժըշտական ստեղծագործության տեքստին: Դա հատուկ էր նաև Յ. Գ. Նեյիաուզին, Լ. Վ. Նիկոլաևին, Ս. Ե. Ֆեյնբերգին: Յեղիմայ - կատարող հիմնախնդրի հարցում այս մանկավարժների ստեղծագործական մոտեցումը տարբերվում էր: Կ. Ն. Իգումնովի կարծիքով, հեղիմակային տեքստը «ճարտարապետական գծագիր է», որը պետք է գուշակել, ներթափանցել կոմպոզիտորի մտահղացման էության մեջ, քանի որ կատարողը միջնորդ է ունկնդրի և կոմպոզիտորի միջև: «Գլխավոր դժվարությունը երաժշտական բոլոր նշումները կատարելու մեջ չէ, այլ դրանց որոշակի չափով, մասնաբաժիններով և բնույթով կատարման ընթացքում» (3. էջ 318):

Յեղիմակային տեքստի հարցն այնքան էլ պարզ չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից, քանի որ դաշնակահարները հաճախ գործ ունեն արդեն հեղիմակային խելված տեքստի, տարբեր հրատարակություններում խմբագիրների տարընթերցումների, տպագրական վրիպակների և այլն: Աշխատանքի ժամանակ կատարողի համար ելակետը հեղիմակի խորը մտածված գաղափարն է, այլ ոչ իմպրովիզայնությունը: Յեղիմակ և կատարող հասկացությունը շատ ընդգրկուն հասկացություն է: Օրինակ, ապլիկատուրայի հարցում այն «նախաստեղծ» է, հեղիմակային տարբերակի մեջ նույնպես կա ստեղծագործության բացահայտման բանալին: Ինչպես Յ. Գ. Նեյիաուզն էր ասում. «Իր ստեղծագործություններում նայեք Ս. Վ. Ռախմանինովի դրած բոլոր մատներին. չէ որ այն ամբողջական դաս է՝ ինչպես պետք է կատարել: Նրա «հեղիմակային մատները» Ռախմանինովի - դաշնակահարին, Ս. Վ. Ռախմանինովի «դաշնամուրային ոճը» ծանաչելու անփոխարինելի միջոց են» (1. էջ 163):

Գոյություն ունի հնչյունին առնչվող երկու հակադիր վերաբերմունք. դրա թերագնահատում և գերագնահատում: Առաջինն առավել տարածված է և դաշնամուրի հարուստ հնչյունային երանգապնակն է, նրա նվագախմբային հնչողության հնարավորությունը: Մյուս սխալը՝ դրանով չափից շատ տարվելն է: Այստեղ տեղին է հիշել մի դեպք Ֆ. Լիստի կյանքից. առաջին անգամ նա լսում է Ա. Յենգելտին, որը շատ փափուկ, թավշյա ձայն ուներ: Այդ ժամանակ Ֆ. Լիստը հետևյալ խոսքերն էր ասել. «Ես նույնպես կարող եմ ինձ թույլ տալ այդ թավշյա թաթիկները»: Կատարողական հզոր,

Ֆանտաստիկ պաշարով Ֆ. Լիստի համար «թավշյա տուշե»-ն տարրերից մեկն է, իսկ Ա. Յենգելտի համար՝ գլխավոր նպատակը:

Հ. Գ. Նեյհաուզը խորհուրդ է տալիս մեկոդիկ պասսաժները նվագել խիստ դանդաղեցված տեմպով, ասես «դանդաղեցված կինոնրկարահանման» ժամանակ: «Այդ խորհուրդը ծնվել է գեղեցկությամբ, մեղեդայնությամբ զմայլվելու արդյունքում, ուստի պասսաժի արտահայտչականությունը, այն մոտիկից «դիտարկելու» ցանկությունն է, ճիշտ այնպես, երբ մոտիկից, անգամ՝ խոշորացույցով փորձում ենք զննել հիասքանչ կտավը, որպեսզի թեկուզ մի փոքր ներթափանցենք մեծագույն նկարչի վրձնահարվածի ճշգրիտ, խորհրդավոր համաձայնության ու ներդաշնակության մեջ»,- այսպես է գրել Հ. Գ. Նեյհաուզը (1. էջ 75):

Նա համարում էր, որ հնչյունի տիրապետումը դաշնակահարին թույլ կտա ունենալ սեփական հնչյունային հեռանկարը, որը համահունչ է տեսողական հեռանկարին: Նա գրել է. «Ինչքան հաճախ է մեծ վարպետի նվագը հիշեցնում տարբեր պլաններով խորը հետնաշերտ. առաջին պլանի մարմինները դուրս են թռչում շրջանակից, այն դեպքում, երբ հետին պլանում ուրվագծվում է լեռների ու ամպերի կապույտը: Հիշեք թեկուզ Պ. Պերուջինոյին, Ռաֆայելին, Կ. Լորենսին, Լեոնարդո դա Վինչիին՝ մեր մեծագույն նկարիչներին, և թող նրանք ազդեն ձեր նվագի վրա» (1. էջ 79):

Շարժողական առումով խորը հնչյունի ուղեկից է համարել ճկունությունը, ազատ կշիռը, այսինքն ուսից ու մատների ծայրից ազատ ձեռքը և, ի վերջո, այդ կշռի նպատակահարմար կարգավորումը:

Խորը հնչողության հիմքը երգելն է: Այն հարցին, թե ինչպես բացատրել ունկնդիրների վրա թողած իր նվագի տպավորությունը, Ա. Գ. Ռուբինշտեյնը պատասխանել է. «Ես շատ աշխատանք եմ ներդրել, որպեսզի հասնեմ դաշնամուրով երգելուն»:

Եթե կատարողը վառ անհատականություն է և ունի սեփական արտահայտչական ձեռագիր, նա համահունչ է գունային երանգապնակի, լույսի ու ստվերի իր տեսլականն ունեցող մեծ արվեստագետին: «Համեմատեք, - գրում է Հ. Գ. Նեյհաուզը, - Տիցիանին և Վան Դելլին, Վելասկեսին և Գրեկոյին, Վրուբելին և Սերովին: Զուգահեռաբար հիշեք Ջ. Բուզոնիի ու Հոֆմանի, Է. Պետրիի և Կորտոյի, Ս. Ռիխտերի և Է. Գիլելսի, Ս. Սոֆրոնիցկու և Լ. Օբորինի և այ-

լոց հնչումնային պատկերը»: Հ. Գ. Նեյիաուզի հնչյունին առնչվող աշխատանքի բոլոր մոտեցումներն ամհմար է բնութագրել, բայց կցանկանայի անդրադառնալ մեկին: Այն է՝ հնչյունային բազմապլանության ստեղծումը: Ցանկացած պոլիֆոնիա արդեն «բազմապլանություն» է: Այն գոյություն ունի XX դարի երաժշտության մեջ՝ Ա. Ն. Սկրյաբինի, Ս. Վ. Ռախմանինովի, Կ. Դեբյուսիի, Մ. Ռավելի, Ս. Ս. Պրոկոֆևի, Կ. Շիմանովսկու և մյուսների երկերում: Եթե դաշնակահարը լսում ու պատկերացնում է բազմապլանությունը, ապա այն հաղորդելու արտահայտչամիջոցներ կգտնի:

Պետք է ասել, որ հնչյունի, երաժշտության, նրա դերի ու տեղի հասկացության մեջ համակարծիք են շատ մանկավարժներ, հատկապես մանկավարժ-կատարողները: Հնչյունի արժևորման, կատարողական գործունեության մեջ դրա կարևոր դերին հետևում էր Լ. Վ. Նիկոլաևը: Ինչպես հիշում են նրա աշակերտները. «Հնչյունի վրա աշխատանքը չափազանց բազմակերպ էր: Նրա մանկավարժական գործունեության նպատակն էր բոլոր նրբություններով սովորեցնել լսել դաշնամուրի արտահայտչական հնարավորությունները» (4. էջ 132): Անհավանական հարուստ հնչումնային երանգապնակ ուներ մահ Կ. Ն. Իգումնովը. «Կոնկրետ ռեալ հնչողությունից դուրս ինձ համար երաժշտություն չկա», - խոստովանել է դաշնակահարը (3. էջ 367):

Կ. Ն. Իգումնովը մեծ նշանակություն էր տալիս դաշնամուրով «երգելուն»: Հնչյունը պետք է համապատասխանի տվյալ ստեղծագործության բովանդակությանը: Իգումնովը պահանջում էր հնչյունի մշտական լսողական վերահսկում: Նվագի ժամանակ նա համընդարարում էր ամուր հարվածել: Պատահական չէ, որ Կ. Ն. Իգումնովը տարբերություն էր դնում «տուշե» (շոշափել, հպվել, զգալ) և «անշլազ....» (խփել, հարվածել, մեխել) տերմինների միջև:

Կ. Իգումնովը միշտ ընդգծել է տուշեի իր հիմնական սկզբունքը՝ «մատների միաձուլումը ստեղնաշարին և միաժամանակ նախազգուշացնում է ստեղների վրա միտումնավոր ճնշման մասին»: Ջայնարտաբերումից հետո ձեռքը սահում գնում է ներքև, «կախվում է մատի ծայրին»: Դաշնակահարը համարում էր, որ այդ վիճակից կախված է ոչ միայն հնչյունի որակը, այլև լեզատող կատարումը:

Կ. Ն. Իգումնովը խորհուրդ չէր տալիս արմունկի ու դաստակի

ավելորդ շարժում անել: Դաստակը պետք է թեթև լինի և միայն հընչյունից կախված պետք է փոխել դիրքը: Օրինակ, լիքը, հագեցած ծայն ստանալու համար Իգուլմնովը առաջարկում էր դաստակը ցածրը պահել, իսկ թեթև, թափանցիկ հնչողության համար՝ բարձր: Յա. Ի. Միլշտեյնը «Կ. Ն. Իգուլմնով» մենագրությունում հնչյունարտաբերման ընթացքի ընդհանուր բնութագրի մասին մեջբերում է Կ. Ն. Իգուլմնովի խոսքը. «Հնչյունարտաբերումը հիմնականում պետք է ստանալ վերընթաց շարժումով, ընդ որում այդ շարժման աստիճանը պետք է խիստ չափավոր լինի, գրեթե աննկատելի: Հանգստի վիճակը լինում է միայն շարժման ներքևի կետի վրա, իսկ վերևում չափի լինի ոչ մի կանգառ: Բարձրացնելը և իջեցնելը՝ մեկ ամբողջական, անխափան շարժում է: Կանգառը վերևում միայն մեծացնում է ավելորդ ծայների քանակը, հանգեցնում է ցայտնոտության և չի մեծացնում հնչողության տևողությունը» (3. էջ 367): Բազմաթիվ էին Կ. Ն. Իգուլմնովի խորհուրդները հնչյունի գունեղության, կոլորիտի հարցում:

Կ. Ն. Իգուլմնովը բացառում էր ձեռքի նախապես պատրաստված ձևը և համարում էր, որ դա առաջացնում է հնչողության կոպտություն և միակերպություն: Նա չէր ընդունում ձեռքի որոշակի դիրք: Նրա կարծիքով, հենց ձեռքի, դաստակի, մատների բազմակերպ դիրքը ապահովում է հնչյունի հարստությունը: Հարկավոր է նաև շարժման ճկունություն և ճարպկություն:

Կ. Ն. Իգուլմնովը հնչյունային բազմազանության հարցում էական պայման էր համարում «մատների մեկուսացումը»: Յուրաքանչյուր մատը պետք է գիտակցի իր պատասխանատվությունը, անհատական լինի, բայց միաժամանակ եմթարկվի ձեռքին: Այս հանգամանքի հետ ամուր կապված է «կենդանի» մատների մեթոդը. ձեռքից ու դաստակից անկախ յուրաքանչյուր մատ թեթև բարձրանում և իջնում է ստեղներից: Կ. Ն. Իգուլմնովի կարծիքով, այս մեթոդը *p* և *pp*-ի չափ թեթևացնում է պասաժների նվազը: «Հնչյունային հեռանկար» ասելով Կ. Ն. Իգուլմնովը հասկանում էր ուղղահայացի մեջ մի ծայնը մյուսների հետ հարաբերության հաստատումը, դրանց հավասարակշռությունը, հնչյունային հյուսվածքի բաժանումը առաջին և երկրորդ պլանի, այսինքն, երբ ծայները միմյանց պատկանում են կարևորության աստիճանով: Կ. Ն. Իգուլմնովի կարծի-

քով՝ «հնչյունային հեռանկարի» օրենքը չպահպանելու պատճառով, հաճախ կանտիլենան (մեղեդի) չի հնչում և փակվում է նվագակցությամբ:

Ուշագրավ հնչյունային կոլորիտին է վերաբերում նաև Կ. Ն. Իգումնովի պեդալավորումը, ինչը բառիս բուն իմաստով՝ գլուխգործոց էր: Նա բազմիցս շեշտում էր պեդալի կարևորությունը և՛ որպես դինամիկայի գործոն, և՛ որպես կետադրական նշան, և՛ որպես հարմոնիկ ֆոն: Օգտագործում էր ամենատարբեր տեսակների ոտնակներ՝ «կիսապեդալ», «ռիթմիկ պեդալ», «ուշացած պեդալ», «ծախ պեդալ»: Կ. Ն. Իգումնովն արդյունավետ էր համարում որևէ ստեղծագործության մեջ հենց աշակերտներին համծնարարել, որպեսզի պեդալը դնեն, քանի որ համարում էր, որ պեդալավորման ուսուցումն անհրաժեշտ մակարդակի վրա չէ:

Յնչյունի և հնչյունարտաբերման վերաբերյալ Լ. Վ. Նիկոլանը ընդհանուր առմամբ մոտ է Կ. Ն. Իգումնովի հայեցակարգին: Ի տարբերություն Յ. Գ. Նեյհաուզի, Լ. Վ. Նիկոլանը գեղեցիկ հնչյունի տիրապետման համար հերքում էր վարժության դերը: Լ. Վ. Նիկոլանը մեղեդու հնչյունային գծի հմայքը փնտրում էր հնչյունների ծայնաձգման մեջ, ակկորդի հնչողության գեղեցկությունը՝ հնչյունների հարաբերության մեջ: Լ. Վ. Նիկոլանի կարծիքով, գեղեցիկ է այն հնչյունը, որը համապատասխանում է երաժշտական կերպարին՝ տվյալ պահին:

Լ. Վ. Նիկոլանը սովորեցնում էր դաշնամուրն ունկնդրել և լսել գործիքի առանձնահատկությունների ու հնարավորությունների տարբերության ամբողջ նրբությամբ: Նա սովորեցնում էր լսել ոչ միայն այն, ինչ պետք է լսվի, այլ նաև՝ ինչն արդեն հնչել է: Շատ էր գրնահատում խորը, «օպերային» հնչյունը, որն այնքան բնորոշ էր Ս. Վ. Ռախմանինովի նվագին: Այդ հնչյունը հնարավոր է, երբ մատներով զգաս ստեղնի հատակը, որի ընթացքում ձեռքը չի սեղմում ստեղնը, այլ ազատ ձեռքի ամբողջ ծանրությունը տեղափոխվում է մատների վրա:

Լ. Վ. Նիկոլանին խորթ էր իմպրեսիոնիստների շղարշված հնչյունային երանգապնակը: Անգամ Լ. Վ. Նիկոլանի մոտ *pp* լեցում էր հնչում: Յնչյունի հագեցվածությամբ Լ. Վ. Նիկոլանը դաշնամուրը համեմատում է նվագախմբի հետ, բայց նա չի նմանեցնում դաշնա-

մուրի գույները և նվազախմբի հնչողությունը:

Լ. Վ. Նիկոլանը միշտ ձգտում էր, որպեսզի հյուսվածքի բոլոր տարրերը մեկտեղվեն խիտ, հյութեղ համահնչյունի մեջ: Հատկապես սիրում էր «հյութեղ» բասերը, միայն հազվագյուտ դեպքերում էր շեշտում ռեզիստորները և առանձին ծայրերը: Այստեղ նրա դատողությունները շեղվում էին Կ. Ն. Իգումնովից, Հ. Գ. Նեյհաուզից, որոնց համար մեղեդիական գիծը *«հնչյունային համայնապատկերում»* գլխավորն էր, իսկ հարմոնիկ համահնչյունները հիմք էին ծառայում:

Հնչյունի և հնչյունարտաբերման հարցում բնորոշ են Ս. Ե. Ֆեյմբերգի դատողությունները: Նա հակադրում է հնչյունարտաբերումը դաշնամուրի և լարային գործիքների մոտ: Նա նշում էր, որ հնչյունն ամենալավ արտաբերվում է մատների միջոցով՝ անմիջապես լարերին հպելով: Իդեալական է այդ իմաստով տավիղը, լարայինների նվագի ժամանակ միջնորդավորված է (աղեղի միջոցով):

Դաշնամուրային կատարման ժամանակ տեղի են ունենում լրծակների և հրող հարմարանքների բարդ շարժումներ: Այդ պատճառով շատ ոչ մասնագետ երաժիշտներ, նույնիսկ մասնագետներ համարում են, որ մեխանիկական կառուցվածքի բարդության պատճառով դաշնամուրի հնչյունի գեղեցկության և տեմբրային գունավորման տատանումը չափազանց սահմանափակ է: Այդ դատողություններից ելնելով՝ կարելի է եզրակացնել, որ տեմբրային գունավորումը կախում չունի դաշնակահարից: Ֆեյմբերգը համարձակորեն բացահայտում է այդ դատողությունների անարդարացիությունը, ընդգծում է դաշնամուրային հնչողության անհատականությունը: Տարբեր դաշնակահարների հնչյունային երանգապնակը և տեմբրային գունապնակը տարբերվում են մեկը մյուսից:

Ս. Ե. Ֆեյմբերգը նշում է դաշնամուրային կատարման առավելությունը. դաշնակահարները վերարտադրում են ոչ միայն մեղեդին, այլև՝ հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ հյուսվածքները: Ս. Ե. Ֆեյմբերգն ընդգծում է հնչյունի կապը ֆրազավորման և նվագի պլաստիկայի հետ: *«Ֆրազավորումը ենթադրում է, որ երաժշտությունը կարող է հաղորդել խոսքի ինտոնացիան և արտահայտչականությունը: Նվագի պլաստիկան ստեղծում է շարժման, ժեստի կերպարը, կշռի զգացողությունը»:*

Ս. Ե. Ֆեյնբերգը դաշնամուրային հնչողության առանձնահատկություններից մեկն անվանում է «պատրանքային»։ Հնչյունը ստեղծում է մի շարք տեմբրային պատկերացումներ։ Եթե հնչողությունը չառաջացներ *«անհրականություն»*, ապա դաշնակահարը սահմանափակված կլիներ գործիքի անկատար հնարավորություններով, իսկ գրականությունը կարմատավորեր դեկորատիվ էֆեկտներ։

Ս. Ե. Ֆեյնբերգը համարում էր, որ ցանկացած գործիքից հնչյունարտաբերումը պահանջում է որոշակի շարժումներ և դժվար է տարբերել *«ակնհայտ արտահայտչական և սուբյեկտիվ լարվածքով»* հնչյունարտաբերման անհրաժեշտ միջոցները։ Այդ շարժումները ամուր ծուլված են, և եթե նվագողից խլես շարժման մեջ հուզում արտահայտելու հնարավորությունը, ապա այն կանդորադառնա հնչողության վրա։ Ս. Ե. Ֆեյնբերգն ընդգծում էր ստեղծագործության ուժից ու բնույթից կախված հնչողության որակը։ Ստեղծագործության մեջ ցանկացած ծայն պահանջում է հնչյունի հատուկ գունավորում և հատուկ միջոց ու հնչյունարտաբերում։

Ս. Ե. Ֆեյնբերգը սխալ էր համարում երկար տևողությամբ հընչյուններին մեծ ուժ տալը, կամ մեղեդու յուրաքանչյուր հնչյունի ուժը նախորդի ակուստիկ թուլացման աստիճանի հետ համաձայնեցնելը (Հ. Գ. Նեյհաուզը խորհուրդ էր տալիս այդ մեթոդը)։ Ս. Ե. Ֆեյնբերգը դա հիմնավորում էր, որ դաշնամուրային ուժեղ հարվածը՝ ուղեկցվելով արագ մարող հնչյունի հետ, չի նպաստում մեղեդիական ընկալմանը, ֆրազը զրկում է երգայնությունից։ Այդ դեպքում նա առաջարկում է ցածր ծայնը, որն ուղեկցվում է մյուս ծայների անսամբըլով։ Չմայած դա հակասում է ակուստիկային, ականջը վերցնում է հնչյունի ուժգնացումից ավելի երկար։ Ս. Ե. Ֆեյնբերգը ընդգծում է, որ կատարողի ամբողջ ուշադրությունը պետք է կենտրոնանա ոչ թե նախորդող հնչյունը մարելու, այլ՝ նորն արտաբերելու վրա։

Հնչյունի վրա իրապես աշխատել հնարավոր է՝ միայն պետք է կենտրոնանալ ստեղծագործության, երաժշտության և նրա տարրերի վրա։ Այն իր հերթին անբաժանելի է ընդհանրապես տեխնիկայի վրա աշխատանքից։

Տեխնիկայի հարցերը Լ. Վ. Նիկոլսկի ուշադրության կենտրոնում են եղել։ Ս. Ի. Սավչինսկին Լ. Վ. Նիկոլսկին նվիրված իր գրքում մի

փոքր քննադատորեն է դիտարկում տեխնիկային առնչվող նրա հայացքները (6. էջ 119): Նա ցույց է տալիս, որ Լ. Վ. Նիկոլանը թերագրմահատել է ակտիվ մատների և դաստակի հարվածի նշանակությունը: Նվազի տեխնիկայի և միջոցների միկոլակայան դպրոցի էությունը նա բնորոշում է որպես սեղմման-հրման սկզբունքով. նվազի այդ սկզբունքը դաշնակահարից պահանջում էր չթողնել ու չզգցել ձեռքը ստեղնաշարի վրա, այլ իջեցնել ղեկավարվող, կազմակերպված շարժմամբ, պետք է մատը դնել անհրաժեշտ ստեղնին և հենվել դրա «հատակին»: Դրա հետ է կապված եղել «ազատ ձեռք» հասկացությունը, որը Լ. Վ. Նիկոլանը հետևյալ կերպ է բնութագրել. «Նվազի ժամանակ մեր ձեռքը չպետք է կտորի, լաթի պես փափուկ լինի, ոչ էլ փայտի նման կոպիտ: Այն պետք է զսպանակի նման ձկուն լինի» (6. էջ 127):

Գեղարվեստական ստեղծագործություններում հանդիպող առավել դժվար տեխնիկական խնդիրների դեպքում Լ. Վ. Նիկոլանը առաջարկում էր վարժությունը: Նա աշակերտներին հանձնարարում է նվազել շատ տարբեր տեխնիկական բանաձևեր Յանոնի, Տաուզիգի, Պիշմայի, Բրամսի և այլ հեղինակների ժողովածուներին: Խորհուրդ էր տալիս նվազել էտյուդներ, գամմաներ, արպեջոններ, ակկորդներ: Գամմաներում և արպեջոններում նա տեսնում էր դաշնամուրային գրեթե բոլոր պասսաժների տարրերը: Ընդ որում գամման պետք է մեխանիկորեն նվազել, այլ՝ որպես գեղարվեստական գործից մտացածին մի էպիզոդ: Պետք է այն դանդաղ նվազել, հաշվի առնել հնչյունի խորությունը՝ ներառելով նաև դինամիկ ցուցադրումը: Նման աշխատանքի իմաստը պարապմունքների ժամանակ ստեղծագործական ընթացքը որոշող մի քանի տարրերի միակցությունն է, այն է՝ ուշադրություն, կամք և մասնակիորեն՝ հույզ:

Լ. Վ. Նիկոլանը տեխնիկայի հարցերին մեծ ուշադրություն էր դարձնում, որովհետև հետհեղափոխության առաջին տարիներին նա ստիպված էր աշխատել տեխնիկապես թույլ պատրաստված աշակերտների հետ: Ձեռքի դիրքի օրենքները պետք է ընդհանուր լինեին բոլորի համար, բայց դրանց կիրառումը և շարժումների բաղադրիչները կարող էին ունենալ անսահման թվով տարբերակներ՝ կախված ձեռքի չափերից, դրանց ուժից ու շարժունակությունից,

այլ կերպ ասած՝ դաշնակահարի ֆիզիկական տվյալներից: «Այն, ինչ հաճախ անվանում ենք ձեռքը դնելու օրենք, իրականում՝ դրանց շարժումների օրենքներն են» (6. էջ 115):

Ա. Յ. Բաբաջանյանի հուշերից հայտնի է, որ Կ. Ն. Իգումնովն ընդհանրապես «ունեն ղ սկզբունք՝ միշտ ելնել երաժշտություն-մից, այն լսելուց» (7. էջ 72): Խոսելով իր ձեռքերի լարվածության, փակվածության մասին, Ա. Յ. Բաբաջանյանը խոր հարգանքով զր-րում է. «Ինձ ցույց չտալով ոչ մի միջոց, միայն երաժշտություն պա-րապելով, Կ. Ն. Իգումնովն ազատեց իմ ձեռքերը» (7. էջ 72): Կարե-լի է զարմանալ Կ. Ն. Իգումնովի մանկավարժական իմաստության վրա:

Նա դանդաղ, «ամուր» նվագին ավելի բացասական էր վերաբեր-վում, քան դրական: Դանդաղ նվագն ընդունում էր բարդ հյուսված-քի հազվադեպ դեպքերում, բայց պահպանելով կատարողական բոլոր ցուցումները: Մեքենայորեն չէր նվագում: Նրա դրույթն էր՝ չնվագել «դանդաղ» և «ամուր», այլ՝ «դանդաղ» և «արտահայտիչ» և անպայման *legato*: Կիրառում էր աստիճանաբար դանդաղեցման և աստիճանաբար արագացման սկզբունքը: Յերքում էր «ռիթմիկ տարբերակները»՝ համարելով «արհեստագործական ձևի աշխա-տանք»: Այստեղ պետք է վերապահություն անել, որ էտյուդների ու-սուցման ժամանակ Կ. Ն. Իգումնովը ռիթմիկ տարբերակներ էր կի-րառում: Ոչ պակաս նշանակություն էր տալիս տեխնիկական վար-ժություններին, գամմաներին, արպեջջոններին՝ կարևորելով դրանց օգուտը, միաժամանակ հատուկ ուշադրություն դարձնելով մեծ մա-տի դիրքին, խորհուրդ էր տալիս այն պահել մյուս մատներին «հնա-րավորինս մոտ» և «համեմատ բարձր դիրքում»: Այստեղ նա ամբող-ջովին հետևում էր Վ. Խ. Սաֆոնովին. բթամատը դիտարկում էր իբ-րև «լծակ», որի շուրջ պտտվում է ամբողջ տեխնիկան: Նրա աշա-կերտները նվագել են Վ. Խ. Սաֆոնովի, Բրամսի, Յոզեֆի և այլոց վարժությունները: Հատկապես իր աշակերտներին խորհուրդ էր տալիս գերծգման, մատների անձայն փոփոխման և ստեղնաշարի լավ զգացողության վարժություններ:

Դիտարկելով երաժշտությունն իբրև «կենդանի խոսք», Լ. Վ. Նի-կոլանն մեծ նշանակություն էր տալիս ինտոնացիային, որից հիմ-նականում կախված է կատարողականության բովանդակությունը:

Ինտոնացում տերմինը Կ. Ն. Իգումնովը դիտարկում էր լիզայի և ֆրազավորման նշանակության հետ ընկալման ամուր կապվածությունից: Լիզաներ կատարելիս չպետք է շնչառությունը բաղդատել և ձեռքը անպայման հանելուն, հարկավոր է՝ *«լայն մելոդիկ շնչառություն»*: Այստեղից էլ առաջ է գալիս նրա *«հորիզոնական մտածողության»* կամ *«լսելու»* տեսությունը: Այդպիսի մոտեցման դեպքում հնչյունային հյուսվածքը ասես շարժման մեջ է, թույլ է տալիս տիրապետել հատուկ *«ռիթմի զգացողություն»*, ինչը մեկ օրգանական ամբողջության մեջ է միակցում ստեղծագործության հիմնական տեմպից նախատեսված շեղումները:

Կցանկանայի հատկապես անդրադառնալ հիմնական տեմպի բնութագրմանը, որը Կ. Ն. Իգումնովի դժվարագույն խնդիրներից մեկն էր:

Տեմպի մետրոնոմային նշումները հաճախ պայմանական են լինում: Ծայրահեղ բացասական էր համարում մետրոնոմով աշխատելը: Նա պաշտպանում էր շարժման հիմնական մասի հաստատումը, շարժման մետրական՝ քառորդ, ութերորդական և այլ միավորի դուրս բերումը: Այդ հարցում նա հետևում էր Ա. Ռուբինշտեյնին, որն իր ստեղծագործություններում ցույց էր տալիս միայն շարժման հիմնական մասը և սովորաբար այն թվով չէր նշում: Այդ ամենը թույլ էր տալիս գիտակցել կենդանի *«ռիթմական զարկերակ»*:

Միասնական առանցքին՝ ստեղծագործության հիմնական միջին տեմպին հետևելու կարողությանը Կ. Ն. Իգումնովը մեծ նշանակություն էր տալիս՝ համարելով, որ *«ամհրաժեշտ է ռիթմի զգացողությունը, ինչը թույլ է տալիս օրգանական ամբողջության մեջ միացնել հիմնական տեմպից պլանավորված շեղումները և ստիպում է միշտ ժամանակին վերադառնալ հիմնական տեմպին»* (3. էջ 325):

Նա տեմպի չափազանցումը դիտարկում էր իբրև անբովանդակ կատարման դրսևորումներից մեկը: *«Ես կողմնակից եմ տեմպի մասին մի հին ձևակերպմանը, որի համաձայն արագ տեմպի սահմանը յուրաքանչյուր հնչյունը լսելու հնարավորությունն է»* (3. էջ 322):

Ս. Ե. Ֆեյնբերգը համարում էր, որ տեխնիկական համակարգերը և հմտությունները փոխվում են մի ոճի ստեղծագործությունից մյուսին անցնելու ժամանակ: Ս. Ե. Ֆեյնբերգը «Դաշնամուրային կա-

տարողականությունն իբրև արվեստ» գրքում գրել է, որ դաշնակահարի նվագը բաղկացած է ստեղների ուժեղ և թույլ սեղմում-հարվածների հաջորդականությունից: Սակայն դաշնակահարին թվում է, որ նա հնչյունն արտաբերում է ստեղնից: Ելնելով այս ըմբռնումից, Ս. Ե. Ֆեյնբերգը ազատ ձեռքի զգացողության համար խորհուրդ է տալիս աշակերտի ուշադրությունը բևեռել հպումներին, հետևել թե ինչպես են մատները դիպչում ստեղներին՝ «հատակի» զգացողությամբ: Երբ ուշադրությունը կենտրոնացնում է մատների ծայրերում շոշափման վրա, կարելի է ազատվել ձեռքի, վզի, ուսի վերին մասի լարվածությունից:

Եթե Լ. Վ. Նիկոլանն առաջարկում էր մատը ստեղնին ուղղահայաց դնել, ապա Ս. Ե. Ֆեյնբերգն այդ սկզբունքը պարտադիր չէր համարում: Նայած թե սեղմումն ինչպիսի ուժ և խորություն ունի և հետևաբար, ինչպիսի ծայն է պետք կատարողին, նա առաջարկում էր նաև մատի սահանցում: Մատի դիրքը կարգավորվում է ձեռքի դիրքով: Մատների մանր, արագ շարժումները հարստանում են մատների շարժմամբ: Ս. Ե. Ֆեյնբերգը ձեռքի այդ հարստացնող շարժումները կապում էր ֆրազավորման հետ:

Բարդ ստեղծագործությունների մշակման ընթացքում Ս. Ե. Ֆեյնբերգը համարում էր, որ պետք է առանձնացնել տեխնիկական խըմբավորումները, ավելի լավ է, եթե դրանք համընկնում են երաժշտական ձևի հետ (մոտիվներ, ֆրազ, նախադասություններ): Դժվար տեխնիկական պասսաժի վրա աշխատանքում Ս. Ե. Ֆեյնբերգն առաջարկում էր գիտակցությունից անջատել դժվարը և այն տեսնել պարզեցված ձևով: Առաջարկում էր պասսաժները բաժանել ըստ իրար համապատասխան օղակների, պարապել մեկ օղակի մեջ, հետո միացնել դրանք: Այդ դեպքում միացնելու ընթացքը դյուրին կհաղթահարվի: Ս. Ե. Ֆեյնբերգը համարում էր, որ մի դիրքից մյուսը տեղափոխելուց ձեռքը նախապես պետք է գրավի այդ դիրքը: Նա սխալ էր համարում, երբ դաշնակահարը ձեռքը վերջին թուպին է նոր դիրք տեղափոխում: Նվագն այդ ժամանակ անճշտությամբ է կաղում և ձեռքը վերափոխելու ժամանակ չի ունենում: Իսկ դիրքավորված նվագի դեպքում կատարումը ճշգրիտ և մաքուր է լինում:

Տեսնում ենք, որ դիրքերի հարցում Ս. Ե. Ֆեյնբերգը և Կ. Ն. Իգումովը միմյանց հակասում են: Տեխնիկական աշխատանքում Ս. Ե. Ֆե-

յըմբերգը օգտակար էր համարում վարժությունները: Դրանք պետք է հաղթահարվող դժվարությունից առավել հակիրճ, թեթև լինեն, պետք է համապատասխանեն դրված խնդրին և, եթե վարժությունը ճիշտ է կազմակերպված, ապա արդյունքին կարելի է կարճ ժամկետում հասնել: Ս. Ե. Ֆեյմբերգը համարում էր, որ ձեռք բերած տեխնիկական հմտությունները հաճախ կարող են արգելակել տարբեր ոճերի ստեղծագործությունների ճիշտ հասկացությունը: Այդ պատճառով, Ս. Ե. Ֆեյմբերգը տեխնիկական հմտությունները լիեմին համապատասխան տվյալ ստեղծագործությանը: Ինչպես տեսնում ենք, տեխնիկական խնդիրների լուծման մեջ Ս. Ե. Ֆեյմբերգը ելնում էր դրանց գեղարվեստական նպատակներից:

Դիմամիկայի ոլորտում Կ. Ն. Իգումնովը սովորեցնում էր, որ յուրաքանչյուր երանգ ոչ միայն ներքուստ հիմնավորված, այլև կարգին չափավորված պետք է լինի: Նա դեմ էր արտահայտվում նրբերանգների ավելորդ բաղդատմանը, այն խանգարում է ամբողջականությանը, որտեղ կան գլխավոր և երկրորդական տարրեր: Հիմնական գաղափարը մանրուքների մեջ չպետք է կորչի: Եթե կատարողը չունի ամբողջի զգացողություն, ապա ստեղծագործությունը փլվում է բազմաթիվ մանր կտորների:

Լ. Վ. Նիկոլակը, Յ. Գ. Նեյհաուզը պարապմունքների ընթացքում մեծ տեղ էին հատկացնում ֆրազավորման, արտահայտիչ ինտոնացիայի և կատարման ամբողջական կառուցվածքի վրա աշխատելուն: Երաժշտական ֆրազի առավել ճիշտ բացահայտման համար, Յ. Գ. Նեյհաուզը կիրառում էր չափազանցման մեթոդը, օրինակ՝ ագոգիկ, դիմամիկ կամ առանձին բառեր էր արտաբերում՝ թեթևացնելով տվյալ ֆրազի ըմբռնումը:

Ապլիկատուրային առնչվող հարցերը կարևոր տեղ էին զբաղեցնում Լ. Վ. Նիկոլակի, Կ. Ն. Իգումնովի, Յ. Գ. Նեյհաուզի և Ս. Ե. Ֆեյմբերգի մանկավարժական աշխատանքում:

Կ. Ն. Իգումնովը ապլիկատուրա կիրառելիս ելնում էր կոմպոզիտորի ոճի առանձնահատկության հաշվարկից և կատարողի ձեռքի կառուցվածքի անհատական հատկություններից: Ապլիկատուրայի հարցում նրա հայացքները տարիների ընթացքում էապես փոխվում էին: Ավելի վաղ շրջանում նա մեծ նշանակություն էր տալիս բթամատի անցկացմանը: Հետագայում կարևորվում էր մատները վերադ-

մելը, հատկապես՝ երրորդ մատը՝ չորրորդի կամ հինգերորդի միջոցով: Հետո նորից վերադարձավ բթամատի անցկացմանը:

Հետագա տարիներին Կ. Ն. Իգումնովը հանգեց այն համոզմանը, որ ապլիկատուրային մեկտեղման ժամանակ պետք է ավելի շատ կիրառել երրորդ մատը:

Ապլիկատուրայի հարցում նրա մոտեցումը կարևորվում էր նրանով, որ ամենագեղեցիկ և գեղագիտորեն արդարացված ապլիկատուրան պետք է կապվեր հեղինակի բնավորության և երաժշտական ոճի հետ:

Ուռնակի խնդիրը նրանք լուծում էին հնչյունային կերպարի հետ սերտ կապի մեջ: Այդ սկզբունքով էին դեկավարվում և՛ Կ. Ն. Իգումնովը, և՛ Ս. Ե. Ֆեյմբերգը, և՛ Հ. Գ. Նեյհաուզը, և՛ Լ. Վ. Նիկոլակը:

Ուռնակը կարող էր տարբեր գործողություններ կատարել՝ լրիվ պեդալ, կիսապեդալ, քառորդ պեդալ և սահմաններ այդ տեսակների մեջ: Փորձառու դաշնակահարը կիսապեդալի կամ մեկ-երրորդի շատ խելացի կիրառման դեպքում կարող է ստեղծել հնչյունային այն տպավորությունը, որը հնարավոր էր միայն երրորդ (Ստեյնվեյի հայտնագործած) պեդալի առկայությամբ: Պեդալի հարուստ հնարավորությունները թույլ են տալիս նվագել կոմպոզիտորի նվագախմբային մտածված երաժշտությունը: Այստեղ կարելի է հիշել Ա. Կ. Գլազունովին, Կ. Շիմանովսկուն, որոնց երաժշտությունը Հ. Գ. Նեյհաուզը պայմանականորեն անվանում էր *«երեք ձեռքով»*: Այստեղ հատուկ պեդալ էր պահանջվում, որը կհեշտացներ նման բարդ ֆակտուրայի կատարումը: Միաժամանակ կան կոմպոզիտորներ, որոնք *«իրենց ստեղծագործությունը նույնչափ գլխով են արարում, որքան և մատներով»* (8. էջ 180): Նրանցից են Ֆ. Շոպենը, Կ. Դեբյուսին, Ս. Վ. Ռախմանինովը և շատ ուրիշներ: Հ. Գ. Նեյհաուզը բազում հետաքրքիր օրինակներով բացահայտում էր պեդալի էությունը: Հետևությունն այսպիսին է. *«Կոմպոզիտորները շատ ճշգրիտ գրում են այն, ինչն իրենք են լսում և ցանկանում են լսել սեփական ստեղծագործությունները կատարողներից»* (8. էջ 180): Պեդալի դերն է նրբորեն արձագանքել նրբերանգի ամեն մի փոփոխությանը: Պեդալի կիրառման թերություն էր համարում, երբ *«ամենափոքր «վրձնահարվածի»* դեպքում չէին կարողանում օգտվել պեդալից, որոնք շատ դեպքերում այնքան անհրաժեշտ են Ա. Սկրյաբին-

մի, Ֆ. Շոպենի, Ֆ. Լիստի, Պ. Չայկովսկու, Ս. Ռախմանինովի, Կ. Դեբյուսիի, Մ. Ռավելի ստեղծագործություններում: Ձախ պեղալը պետք է օգտագործել միայն տեմբրի փոփոխման անհրաժեշտության պարագայում. *«Երբ պատահում է, որ նվագում ես շատ ջարդված ու հին ռոյալով, ապա, այդ դեպքում իհարկե, պետք է հաճախակի կիրառել ձախ պեղալը (աջը՝ նույնպես), քան, երբ նվագում ես լավ, սարքին գործիք»* (8. էջ 188):

Կան «մոտ» և «հեռու» ստեղծագործություններ, և արվեստագետն այդ չի կարող հաշվի չառնել: Օրինակ՝ Կ. Ն. Իգումնովի համերգային նվագաջանկում ընդարձակ և գլխավոր տեղ էր զբաղում դասական և ռոմանտիկ երաժշտությունը: Վերջինիս նկատմամբ, մա ինչպես և Դ. Գ. Նեյհաուզը, հատուկ սեր ուներ: Ջուսպ էր վերաբերվում իմպրեսիոնիստ կոմպոզիտորներին, հաճախ չգնահատելով: Ինչպես հիշում է Լ. Օբորինը. *«Կ. Ն. Իգումնովը չէր պատկանում «ամենակեր» երաժիշտներին: «Նրանք էին Բեթհովենը, Շոբերտը, Շումանը, Շոպենը, Լիստը, ռուս հեղինակներից՝ Ա. Գ. Ռուբինշտեյնը, Պ. Ի. Չայկովսկին, Ս. Վ. Ռախմանինովը, Ա. Ն. Սկրյաբինը, մասնակիորեն՝ Յա. Մյասկովսկին, Ս. Պրոկոֆևը: Աշակերտներին ըստ ցանկության էր հանձնարարում մինչբեթհովենյան ժամանակների երաժշտությունը, սակայն ինքը, որպես համերգային կատարող, շատ հազվադեպ էր անդրադառնում դրան: Սեփական կատարողական պրակտիկայում և դասարանում շատ բարեհաճ չէր մոդեռնիստական կողմնորոշմամբ կոմպոզիտորներին»:*

Կ. Ն. Իգումնովի համար Պ. Ի. Չայկովսկին առավել խորը, համապարփակ էր, քան պարզապես կոմպոզիտոր. *«Ինձ համար Չայկովսկին բազմաթիվ մանրանվագներով անցյալի, իմ կյանքի և անցած-գնացած ժամանակների մարմնավորում էր»* (9. էջ 66):

Ոչ Բախը, ոչ Մոցարտը, ոչ էլ առավել ևս՝ ֆրանսիացի կլավեսինահարները մոտ չէին նրա հոգուն: *«Միտքս գնում էր Ռոմանտիզմ», - ասել է նա:*

Դ. Գ. Նեյհաուզի նվագաջանկը հզոր էր: Նա համարում էր, որ կատարողն, ի տարբերություն *«միասեր»* կոմպոզիտորի, մեծ մասամբ *«ամենակեր»* է: Այստեղ, իհարկե, ոչ վերջին տեղում է բացառիկ հիշողությունը, ինքնատիպ գեղարվեստական մտածողությունը, որը թույլ է տալիս պարզությամբ կատարել ամենատարբեր ոճերի և

ժանրերի ստեղծագործություններ: Բայց այն, ինչ նվագել էր, անցնում էր խիստ մանրագնին ընտրություն, *«Երաժշտական համաշխարհային մշակույթի գագաթների միջով»*:

Դաշնամուրային մանկավարժության պատմությունը ցույց է տալիս, որ զարգացումը մեծապես կախված էր կատարողական արվեստի իմաստի և խնդիրների հասկացությունից: Պատահական չէ, որ XIX դարի առաջին կեսին, երբ կատարողների ձգտումը հանգում էր վիրտուոզությանը, մանկավարժության գլխավոր խնդիրն էր նրվագի տեխնիկական սովորեցնելը: Միայն ավելի ուշ շրջանում, հատկապես XIX դարում, կատարողական արվեստի զարգացման հետ միասին, դրա լուսավորչական գործունեության, գաղափարական և գեղագիտական խնդիրների գիտակցմամբ բավական փոխվում են նաև կատարող-մեկնաբանի դերի մասին պատկերացումները:

Ռուսական դաշնամուրային դպրոցը կատարողից պահանջելով տեխնիկական վարպետության բարձր տիրապետում՝ առաջին պլան է մղում կոմպոզիտորի ստեղծագործական մտահղացման խոր ըմբռնման անհրաժեշտությունը և ստեղծագործության բովանդակության, ոճի և բնույթի լիարժեք հաղորդման ներթափանցումը տեքստի բոլոր տարրեր:

Մեկնաբանման խնդիրների լուծումը պահանջում էր մանկավարժական ավանդույթի արմատական վերանայում: Մանկավարժի կարևորագույն նպատակն է դաստիարակել այնպիսի երաժիշտներ, որոնց կատարողական արվեստը ոչ թե տեխնիկական վարպետության ցուցադրումն է, այլ կենդանի, կերպարային ձևերում գեղարվեստական ստեղծագործության խորհրդավոր իմաստի արտահայտումը:

Իրապես, մեծ մանկավարժների գործը շարունակում են նրանց աշակերտները՝ հայտնի դաշնակահար-կատարողներն ու մանկավարժները: Նրանք այդ գործը խնամքով փոխանցում են երիտասարդների հաջորդ սերնդին: Այդ զսպանակը կարող է ավելի ու ավելի վեր բարձրանալ, ավելացնելով և սեփական ձևով, նորովի հարստացնելով յուրաքանչյուր պարույրը:

Վ. Վ. Սոֆրոնիցկին, Մ. Վ. Յուդինան, Ս. Ի. Սավչինսկին, Դ. Դ. Շոստակովիչը, Ռ. Ք. Անդրիասյանը՝ Լ. Վ. Նիկոլաևի ղեկավարությամբ, Յա. Վ. Ֆլիերը, Լ. Ն. Օբորինը, Յա. Ն. Միլշտեյնը,

Ա. Հ. Բաբաջանյանը, Յու. Ս. Հայրապետյանը, Կ. Ա. Մալխասյանը, Ա. Ա. Ամբակունյանը՝ Կ. Ն. Իգումնովի ղեկավարությամբ, Յա. Ի. Ջակը, Է. Գ. Գիլելսը, Ս. Տ. Ռիխտերը, Ս. Ն. Նեյհաուզը, Ա. Վ. Բայբուրթյանը՝ Հ. Գ. Նեյհաուզի ղեկավարությամբ. ահա այս հիմնալի մանկավարժների աշակերտների ոչ ամբողջական ցանկը:

Եզրափակելով, մեջբերենք Հ. Գ. Նեյհաուզի խոսքերը, որոնք լավագույնս հաստատում են *«ուսուցիչ և աշակերտ»* համամարդկային, բարձր հասկացությունը. *«Եթե ես աշակերտներիս ինչ-որ բան տվել եմ, ապա նրանք ինձ տվել են ավելին: Դրա համար անսահման երախտապարտ եմ նրանց, քանի որ արվեստի ճանաչման և այն տիրապետելու համատեղ ձգտումները մեր բարեկամության, նմանության և փոխադարձ հարգանքի գրավականն են, իսկ այդ զգացումները պատկանում են այն լավագույնին, ինչը կարելի է զգալ, կրել մեր մոլորակի վրա»* (8. էջ 225):

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Нейгауз Г. Г.*, Об искусстве фортепианной игры., М.: Музыка., 1967.
2. *Мильштейн Я. Н.*, Генрих Нейгауз., М.: Музыка., 1967.
3. *Мильштейн Я. Н.*, Константин Николаевич Игумнов., М.: Музыка., 1975.
4. *Савшинский С. И.*, Леонид Николаев., Пианист, композитор, педагог., Л.-М.: Музыка, 1950.
5. *Фейнберг С. Е.*, Пианизм как искусство., М.: Музыка., 1966.
6. *Савшинский С. И.*, Леонид Николаев., Л.-М.: Музыка., 1956.
7. //Советская музыка., N 5, 1973.
8. *Нейгауз Г. Г.*, Об искусстве фортепианной игры., М.: Музыка., 1967.
9. //Советская музыка., N 5, 1978.

РЕЗЮМЕ

SUMMARY

В методической работе доцента Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Светланы Арташесовны Давтян “Методический анализ педагогических принципов К. Н. Изумнова, Л. В. Николаева, С. Е. Фейнберга, Г. Г. Нейгауза” представляются некоторые основные важные вопросы русской фортепианной школы и педагогические принципы методики выдающегося представителя данной школы, обосновывается актуальность тематики данной работы.

Svejlana A. Davtyan, Docent of YSC, - “The Methodological Analysis of K. N. Igumanov, L. V. Nikolaev, S. E. Feinberg and G.G. Neyhauz’s Pedagogical Principles”.

In the present article some principle issues of Russian piano school are studied. The pedagogical principles and methodology of the outstanding representatives of the school are analyzed.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի վարիչ, դաշնակահարուհի, դոցենտ Սվետլանա Արտաշեսի Դավթյանի «Կոմսարանդին Նիկոլայի Բգումնովի, Լեոնիդ Վլադիմիրի Նիկոլսկի, Սամուիլ Եվգենիի Ֆեյնբերգի, Հենրիխ Գուստավի Նեյխաուզի մանկավարժական սկզբունքների մեթոդական վերլուծություն» գիրքամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի 2010 թ. նոյեմբերի 26-ին կայացած համերգի տպավորություններից հետո տեղի ունեցած խորհրդակցության ժամանակ: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ Էլենոնրա Սամսոնի Գասպարյանը, Լևոն Կրավիչովսկի, Գրիգորյանը, Ելենոնրա Սամսոնի Գասպարյանը, Մովսես Խորենացու շքանշանակիր Շուշանիկ Հարությունի Ավդյանը, նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 30. 06. 2011թ. ամբիոնի նիստով երաշխավորել հրատարակման սույն ժողովածուում:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ԼՐԱՅԻՆ ՊՈՐՇԻՔՆԵՐԻ 2-ԲՂ ՎՄԵՐՈՆ
КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ N2
CHAIR OF STRING INSTRUMENTS N2

- Դանիելյան Գ. Գ.** ՅՈ. Ս. ԲԱԽԻ ՀԱՎԿՈՆԱՅԻ ԿԱՏԱՐՄԱՆՆ ԼՈՒՀՎՈՂ
 ՆԱԽԱՊԱՏՐԱՍԱԿԱՆ ԱԾԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ 4
Danielyan G. G. О подготовительной работе в связи с исполнением Чаконы
 И. С. Баха
Danielyan G. G. About the preparation works of the performance of
 J. S. Bach's Chaconne

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ՎՄԵՐՈՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

- Оганесян Г. С.* КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВАЯ МУЗЫКА АРМЯНСКИХ
 КОМПОЗИТОРОВ НАЧАЛА XX ВЕКА 19
Հովհաննիսյան Գ. Ս. Հայ կոմպոզիտորների կամերային-անսամբլային
 երաժշտությունը XX դարասկզբին
Hochannisyan G. S. Chamber Music of the Armenian Composers in
 the First Half of the 20th Century
- Оганесян Г. С.* КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВАЯ МУЗЫКА АРМЯНСКИХ
 КОМПОЗИТОРОВ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА 74
Հովհաննիսյան Գ. Ս. XX դարի 2-րդ կեսի հայ կոմպոզիտորների կամերային-
 անսամբլային երաժշտությունը
Hochannisyan G. S. Chamber Music of the Armenian Composers
 in the Second Half of the 20th Century

ՍՊԵՍԱԿԻՍԱԿԱՆ ԴԱՇԵՎՄԵՐԱՅԻՆ 2-ԲՂ ՎՄԵՐՈՆ
КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО N 2
CHAIR OF SPECIAL PIANO N 2

- Արսլյոնյան Ա. Ա.* СОНАТА БЕТХОВЕНА *OP. 109* В ИСПОЛНЕНИИ
 САМВЕЛА АЛУМЯНА 101
Հարությունյան Ա. Ա. Բեթհովենի op. 109 Սոնատը Սամվել Ալումյանի
 կատարմամբ (ոճի և մեկնաբանման հարցերի շուրջ)
Harutyunyan A. A. Beethoven's op 109 Sonata by Sanvel Alumyan (Style
 and interpretation Issues)

ԿԱՏԱՐՈՂ ԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՈՒԹՅԱՆ
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄԱԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ՎՄԵՐՈՆ
КАФЕДРА ИСТОРИИ, ТЕОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ
CHAIR OF PERFORMING ARTS HISTORY,
THEORY AND TEACHING METHODS

- Մաթևոսյան Լ. Ա.* ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ В СВЯЗИ С

РАСКРЫТИЕМ ЛАДОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ	114
<i>Մաթևոսյան Լ. Ա.</i> Կատարողական իմտոնացիայնությունը հայկական երաժշտության լադային առանձնահատկությունների բացահայտման հիման վրա»	
<i>Matecosyan L. A.</i> Performing Intonation Based on Fret Features of Armenian Music	

ԼՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԵՔՆԵՐԻ Ի-ՔՆ ԿՄԲԵՐՆ
КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ N 1
CHAIR OF STRING INSTRUMENTS N 1

<i>Շամշյան Ա. Հ. (1925-2009)</i> Երաժշտական լսողություն	131
<i>Шамшян А. О. (1925-2009)</i> Музыкальный слух	
<i>Shamshyan A. H. (1925-2009)</i> Music Ear	

ԿԱՄԵՐԱԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԿՄԲԵՐՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

<i>Бадалян И.С.</i> КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО И.БРАМСА	142
<i>Բադալյան Ի. Ս.</i> Յո. Բրամսի կամերային-գործիքային ստեղծագործությունը	
<i>Badalyan I. S.</i> The Chamber-Instrumental Art of Johannes Brahms	

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇԵԱՍՏՐԱՊԵԴՆԻ ԿՄԲԵՐՆ
КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО
CHAIR OF GENERAL PIANO

<i>Абрамян Н.М.</i> САМОБЫТНОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО ПОЧЕРКА АЛЕКСАНДРА АРТУШОНИА	155
<i>Աբրահամյան Ն. Մ.</i> Ա. Հարությունյանի ինքնատիպ ստեղծագործական գրելաոճը	
<i>Abrahamyan N. M. A.</i> Harutyunyan's Unique Creative Style	

<i>Абрамян Н.М.</i> КОНЦЕРТИНО АЛЕКСАНДРА АРТУШОНИА КАК ОТРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА	163
<i>Աբրահամյան Ն. Մ.</i> Ա. Հարությունյանի Կոնցերտինոն որպես ստեղծագործական ոճի արտահայտում	
<i>Abrahamyan N. M. A.</i> Harutyunyan Concertino as an Expression of the Author's Creative Style	

ԻՍՏՐԱՎԱՅԻՆ-ՉՊՁԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԿՄԲԵՐՆ
КАФЕДРА ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ
CHAIR OF JAZZ-POP MUSIC

<i>Зарифян Н.К.</i> МЕНЕСТРЕЛЬНАЯ МУЗЫКА И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ	171
<i>Չարիֆյան Ն. Կ.</i> Մենեստրելային երաժշտությունը և նրա պատմական նշանակությունը	
<i>Zarifyan N. K.</i> Minstrel Music and Its Historic Meaning	

ԿԱՄԵՐԱԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԿՄԲԵՐՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

<i>Արզումանյան Ա. Հ. Ռ. Շոփմանի ԴԱՇԵԱՍՏՐԱՊԵԴՆԻ ԿՎԻՆՏԵՏԻ ԿՈՍՊՈԶԻՑԻՈՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԴԵՐԸ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅՑՈՒՄ</i>	179
--	-----

Арзуманян А. А. Композиционные особенности Фортепианного квинтета

Р. Шумана и их роль в вопросах интерпретации

Arzumanyan A. H. The Compositional Peculiarities of R. Shumen's Piano Quintet and Their Function in Interpretation

Արզումանյան Ա. Հ. Ա. Ս. Արենսկուի ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ 2-Դ ՏՐԻՈՅԻ

ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՇ ՀԱՐՅԵՐ190

Арзуманян А. А. Некоторые вопросы интерпретации Второго

фортепианного трио А. С. Аренского

Arzumanyan A. H. On Some Interpretation Issues of A. S. Arensky's Second Piano Trio

Բարսիլյան Ա. Ռ. ՍՏԵՓԱՆ ՇԱԲԱՐՅԱՆԻ «ԱՄԵՐԻԿԱՅԱՆ ՏՐԻՈՅ»Ի ԵՎ

«ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԿՎԻՆՏԵՏ»Ի ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ197

Израэлян А. Р. “Американское трио” и “Французский квартет”

Степана Шакаряна

Israeliyan A. R. Stepan Shakaryan's "American trio" and "French quartet" analysis

ԿՈՆՅԵՐՏԱՅԱՍԵՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏԱՆ ԱՄԻՈՆ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

Арзуманова А. В. О ГЕНЕТИЧЕСКИХ ОСНОВАХ ЛИЧНОСТИ208

Արզումանովյան Ա. Վ. Անհատի գենատիկ հիմնադրների մասին

Arzumanova A. V. On Individual's Genetic Issues

Арзуманова А. В. ВОКАЛИЗАЦИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНЕНИЯ218

Արզումանովյան Ա. Վ. Գործիքային կատարողականության «երգելու» նվազը

Arzumanova A. V. Vocalization of instrumental performance

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԵԼԻ ԱՄԻՈՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

Մինասյան Վ. Վ. ՆՈՐ ԲԱՑԱՀԱՅՏՈՒՄՆԵՐ ՅՈՒ. Ս. ԲԱԽԻ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ

ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԺԱՆՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ226

Минасян В. В. Новые взгляды на камерно-инструментальные сочинения И. С. Баха

Minasyan V. V. New Approaches to J.S. Bach's Chamber-Instrumental Compositions

Բարսիլյան Ա. Ռ. ՀԱՅ ԿԻՆ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՈՒՐՎԱԳԻԾ223

Израэлян А. Р. Камерные сочинения женщин-композиторов Армении

Israeliyan A. R. Chamber Compositions of Women-Composers of Armenia

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ԱՄԻՈՆ
КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО
CHAIR OF GENERAL PIANO

Դավթյան Ա. Ա. Կ. Ն. ԻԳՈՒՄՆՈՎԻ, Լ. Վ. ՆԻԿՈԼԱՆՎԻ,

Ս. ԵՎ. ՖԵՅՆԲԵՐԳԻ, Հ. Գ. ՆԵՅՀԱՌԻՋԻ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ

ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ՄԵԹՈՂԿԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ245

Давтян С. А. Методический анализ педагогических принципов К. Н. Игумнова,

Л. В. Николаева, С. Е. Фейнберга, Г. Г. Нейгауза

Davtyan S. A. The Methodological Analysis of K. N. Igumanov, L. V. Nikolaev,
S. E. Feinberg and G. G. Neyhauz's Pedagogical Principles

ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ	267
СОДЕРЖАНИЕ	
CONTENT	
ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐ	271

ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՀԱՆՁՆԵՐ

«ԵՊԿ հրատարակչության» բուհական գիտական հրատարակչության ժողովածուում տպագրությանը ներկայացվող հոդվածների

1. ՀՐԱՏԱՐԱԿՄԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՊԱՀԱՆՁՆԵՐ

«Երաժշտական Հայաստան» գիտական միջազգային ամսագրում, բուհի ժողովածուներում տպագրվող հոդվածները և նոտային ու երաժշտագիտական գրականությունն ընդգրկում են 070 100 «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտության ուսումնասիրությունների բոլոր բնագավառները:

Սույն պահանջները սահմանվում են ըստ «ԵՊԿ հրատարակչության» Կանոնակարգի, ՀՀ բուհի որոշումների և ՀՀ գործող օրենսդրությամբ սահմանված կարգի:

Հրատարակչությունը տեքստի առանձնացման համար օգտագործվում են շեղատառը (*italic*), ընդգծումը (underline) և թավատառը չեն թույլատրվում: Ցրիվ շարվածքի համար չի թույլատրվում անջատել տառերը (*space-ի* օգտագործումը):

Հայերեն տեքստերը ընդունվում են KDvin ծրագրի Arial LatArm, Dallak Time, Times LatArm և նմանատիպ այլ տառատեսակներով, միայն ոչ Unicode:

Փակագիծ նշանի համար ընդհանուր առմամբ օգտագործվում է (), մեջբերման դեպքում [] ներսում սովորական () իսկ չակերտների նշանի համար՝ « »:

Ռուսերեն հոդվածներում մեջբերման դեպքում օգտագործվում են չակերտներ « », իսկ մեջբերման ներսում՝ “”:

Ռուսերենում անջատման գիծ՝ “type”, նշանի համար օգտագործվում է [Ctrl+Alt+միմուս] ստեղծների կոմբինացիան, իսկ “կարճ” անջատման գիծ՝ “дефис”, նշանի համար՝ [Ctrl+միմուս] կոմբինացիան:

Ստեղծագործությունների անվանումները գրվում են սովորական տառատեսակով, մեծատառով (եթե ծրագրային է և չակերտներում), եթե անվանումը և ժանրը համընկնում են նույնպես: Ժանրերի անվանումները գրվում են փոքրատառով: Սիմֆոնիաների, կոնցերտների, սոնատների հերթական համարները գրվում են արաբական թվերով և զծիկով, այնուհետև՝ վերջածանցը (օրինակ՝ 1-ին կամ 2-րդ Սոնատ) կամ բառերով:

Ստեղծագործության *op.* նշելիս՝ այն չի առանձնացվում ստեղծագործության անվանումից ստորակետով (դաշնամուրի *C-dur* 2-րդ Կոնցերտ *op.29*):

Տոնայնությունը գրվում է լատիներեն, սովորական տառատեսակով Times New Roman (*C-dur, g-moll*), հնչյունների անվանումները՝ լատիներեն տառերով, շեղատառով (*h, G*):

Թվականները նշվում են արաբական թվերով և վերջածանցը կամ թվականը և կետ (օրինակ՝ 1998-ին կամ 1998 թ.), տասնամյակները՝ արաբական (90-ականներին), դարերը և հազարամյակները՝ հռոմեական թվերով (XX դար, II հազարամյակ):

Չի թույլատրվում հռոմեական թվերը նշելու համար ռուսերեն “X”, “Y”, “III”, “II” տառերի օգտագործումը:

Տեքստում գրվում է մատենագիտական ցուցակի տվյալ աղբյուրի հերթական համարը: Մատենագիտական ցուցակը տեղադրվում է հոդվածի վերջում այբբենական կարգով, սկզբից ներկայացվում են մայրենի լեզվով գրված հրատարակումները:

Տվյալները անջատվում են ստորակետով՝ հայերենում, կետ և ստորակետով՝ ռուսերենում և այլ լեզուներում:

Գրականությունը արձանագրել հետևյալ հաջորդականությամբ՝ հեղինակը (ազգանունը, անվան և հայրանվան սկզբնատառերը), աշխատության անվանումը, հրատարակման վայրը, հրատարակչությունը, թվականը, էջերի ընդհանուր քանակը:

Ժողովածուի դեպքում՝ հեղինակի տվյալները, հոդվածի անվանումը, Ժողովածուի պայմանական նշանը՝ / ամսագրի և թերթի դեպքում՝ երկու գծիկ՝ // անվանումը, տարեթիվը, ժողովածուի դեպքում՝ /վերնագիրը, փակագծերում՝ կազմողը (կազմող՝), հրատարակման վայրը, հրատարակչությունը, թվականը, էջերի ընդհանուր քանակը և տվյալ հոդվածի էջերը:

Գրականության վկայակոչումը տեքստում. ներկայացվում են սկզբնաղբյուրի համարը, օգտագործված էջը կամ էջերը փոքրատառով (12, էջ 71-72 կամ 12, էջ 5) մատենագիտական ցուցակում ցույց տվող թվերի օգնությամբ կյոթ փակագծերում, հայերենում տարանջատելով ստորակետով, իսկ ռուսերենում՝ (12. С. 71-72) և այլ լեզուներում՝ կետով և գլխատառերով, օրինակ՝ անգլերենում՝ (12. P. 71-72):

Նոտային օրինակները և պատկերազարդումները ներկայացվում են առանձին ֆայլերի տեսքով tiff կամ jpg (grayscale – 300 dpi):

Հոդվածի ներսում նոտային օրինակի և պատկերազարդման վկայակոչումը տրվում է փակագծում առանձին պարբերությամբ.

(Օրինակ 1)

(Պատկերազարդում 3)

Ձեռագիրը պետք է համապատասխանի հոդվածների ձևավորման պայմաններին:

2. ՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐԸ

«ԵՊԿ հրատարակչությունը» ընդունում է.

- հոդվածի սկզբում գրվում է վերնագիրը (գլխատառերով),
- հաջորդ տողում՝ հեղինակի անունը, հայրանունը, ազգանունը (գլխատառերով), նաև անգլերեն տառադարձությամբ,
- հեղինակներին անհրաժեշտ է ներկայացնել.

1. հեղինակի գիտական աստիճանն ու կոչումը, աշխատանքի վայրը (լրիվ անվանումը և տեղը), պաշտոնը, հեռախոսահամարը և էլեկտրոնային փոստը (հեռախոսահամարը և էլեկտրոնային փոստը տպագրվում են հեղինակի համաձայնությամբ),

3. հակիրճ ինքնակենսագրությունը (մինչև 1000 նիշ) հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով, որը պետք է հրատարակվի,

4. հանգուցային բառեր հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով,

5. հողվածները կարող են ներկայացվել բնագրերով՝ հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն կամ եվրոպական որևէ լեզվով. դրանք պետք է ունենան մյուս երկու լեզուներով ամփոփում (մինչև՝ 600 միշ հայերեն և ռուսերեն, 1000 միշ անգլերեն լեզվով):

- հողվածները և առընթեր նյութերը ընդունվում են էլ-փոստով (մեկ ֆայլով նոտային օրինակները և պատկերները յուրաքանչյուրն առանձին ֆայլով (ֆայլի անունը բաղկացած է հեղինակի անունից և ազգանունից և պատկերների համարների անվանումից) կամ էլեկտրոնային կրիչներով, ֆայլը անվանվում է հեղինակի անուն ազգանվամբ:

- ֆորմատ՝ Ա4,
- տեքստը հանձնել տպած Ա4 թղթով, առանձին ֆայլով .doc,
- տեքստը հավաքել առանց Tab ստեղծող օգտագործելու և նոր պարբերությամբ,
- տեքստի լուսանցքները. վերև 2.5 սմ, ներքևում 2.5 սմ, աջ կողմում՝ 1.5 սմ, ձախ կողմում՝ 3 սմ, հայերեն, անգլերեն, ռուսերեն,
- հիմնական տեքստի տառաչափը՝ 12,
- միջտողայինը՝ 1.5,
- նկարները՝ մինչև 12.5սմ,
- նոտաները, աղյուսակները և գրաֆիկան՝ սև սպիտակ,
- ծավալում հողվածները կարող են ընդունվել խմբագրական խորհրդի որոշմամբ,
- տողատակը՝ տեքստի էջում աստղանիշով, առանց ավտոմատ հրահանգի, անմիջապես* հետո հաջորդ տողում՝ 10 տառաչափով:
- աղբյուրի հեղինակը, վերնագիրը, հատորը, փակագծում՝ կազմողը կամ խմբագիրը, իրատարակության վայրը, իրատարկչությունը, տարեթիվը (մասնովի դեպքում նաև համարը, թերթերի դեպքում՝ տողատակում), էջը:
- ծանոթագրությունը վերջում, համարակալումը՝ միջանցիկ:
- հողվածների ծավալը 0.5-1.0 մամուլ (20000-40000 միշ և հղումները ներառված տեքստի ծավալում):
- առանց տողադարձի, առանց էջում տողատակների,
- հողվածի առանձնահատկություններից ելնելով համաձայնեցնելով խմբագրական խորհրդի հետ հնարավոր է նշված ծավալը ավելացնել:

3. ՀՈՂ-ՎԱՃՆԵՐՈՒՄ ԱՄՓՈՓՈՒՄՆԵՐԻ ՊԸՆՃՆԵՐԸ

Ամփոփման գրելածը ազատ է: Պետք է արտահայտվեն հետևյալ տեսանկյունները որպես գիտական աշխատանքի բնութագրիչ հիմք.

- գիտական հիմնախնդիրը, հեղինակի լուծումը և նրա գիտական նորույթը,
- հիմնախնդրի արդիականությունը,
- ուսումնասիրության տեսական և գործնական նշանակությունը,
- նրա հեռանկարը (արդիականությունը և նշանակությունը դիտարկվող ժամանակաշրջանում),
- հիմնախնդրի շարադրման մակարդակը (ոչ ակնհայտ լուծումները, տեսական փնտրտուքների անհրաժեշտությունը, գործնականում դժվարությունների հաղթահարումը),

- հեղինակի դրույթների և եզրահանգումների համապատասխանությունը կամ անհամապատասխանությունը դիտարկվող աշխատանքի տվյալ բնագավառում գոյություն ունեցող ժամանակակից գիտական շարադրանքին,

- դիտարկվող հիմնախնդրի առնչությամբ առաջարկվող հեղինակային լուծումները,

- աշխատանքի գնահատականը լեզվի, տրամաբանության, նյութի շարադրման, հիմնավորման, ընդհանրացումների և եզրահանգման տեսանկյուններից:

4. ՀՈՂՎԱԾԸ ՔՆՆԵԼՈՒ ԵՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿԵԼՈՒ ԿԱՐԳԸ

Հողվածները կարող են ամսագրի խմբագրությանը հանձնվել հողվածի հրապարակման թույլտվության նախնական որոշման դեպքում, ամբիոնների երաշխավորմամբ, համապատասխան խորհրդակցությունների կամ գիտաժողովների արդյունքում (ամբիոնի նիստի քաղվածք) և հանձնվում են մասնագետների (2 գրախոս 1-ին՝ գիտական աստիճան ունեցող երաժշտագետ, 2-րդ՝ համապատասխան ամբիոնի պրոֆեսոր կամ դոցենտ) գրախոսության համար:

Գրախոսը որոշում է հողվածի հրապարակման նպատակահարմարությունը, հնարավոր է նյութի լրացուցիչ մշակումից և խմբագրումից հետո: Էական փոփոխությունների անհրաժեշտության դեպքում հողվածը հեղինակային լրացուցիչ մշակումից հետո կրկին ուղարկվում է գրախոսության մույն մասնագետին:

Դասագրքերի և ձեռնարկների դեպքում դիմումը ռեկտորին և թույլատրությունը պարտադիր է:

Հողվածները խմբագրությանը տրվում են անհատույց. ձեռագրերը չեն վերադարձվում:

**ՔԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ**

ԳԻՏԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ

8-9.2/2011-2012

**ВЕСТНИК ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА**

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

8-9.2/2011-2012

**BULLETIN OF YEREVAN STATE
CONSERVATORY AFTER KOMITAS**

SCIENCE TEACHING ARTICLES

8-9.2/2011-2012

Հիմնադիրներ՝ պրոֆեսոր, հրատարակչական խորհրդի նախագահ Ս. Գ. Սարաջյան,
«ԵՊԿ հրատարակչության» տնօրեն-հրատարակիչ, երաժշտագետ Գ. Կ. Շազոյան
Կազմող և պատասխանատու խմբագիր, սրբագրիչ՝ Գ. Կ. Շազոյան
խմբագիրներ՝ Զ. Ն. Մուրադյան, Վ. Խ. Թովմասյան,
Մ.Բ.Կիրակոսյան (ռուս. լեզվով),
Ս. Ս. Ազնաուրյան (ռուս. լեզվով),
Ռ. Լ. Մուսեյան (անգլ. լեզվով)
Համակարգչային շարվածքը՝ Մ.Բ.Կիրակոսյանի (ռուս. լեզվով),
Ս. Ս. Ազնաուրյան (ռուս. լեզվով),
Ռ. Լ. Մուսեյան (անգլ. լեզվով)
Նոտային շարվածքը՝ Մ. Բ.Կիրակոսյանի
Գրքի ձևավորումը և էջադրումը՝ Գ. Վ. Հովհաննիսյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Զ. Ա. Երիշանյանի

Չափսը՝ 60x84 1/16 թուղթը՝ օֆսեթ: Տպագրությունը՝ օֆսեթ:

Ծավալը՝ 17. 25 տպ. մամուլ:

Տպաքանակը՝ 101:

Отпечатано в ООО “Геворк-Грайр”

“YSC Publishing House”, Sayat-Nova 1a

Տպագրվել է «Գևորգ-Գրայր» ՍՊԸ-ում:

Отпечатано в ООО “Геворк-Грайр”

“YSC Publishing House”, Sayat-Nova 1a

«ԵՊԿ Հրատարակչություն», Սայաթ-Նովա 1ա

“Издательство ЕГК”, Саят-Нова 1а

“YSC Publishing House”, Sayat-Nova 1a

Հեռ. Օձձ. Tell. (+374 10) 523 993(+118), 581 164

E-mail: yksc@conservatory.am

YSCPublishingHouse@conservatory.am

<http://www.conservatory.am>

Fax: (+374 10) 563 540