

2011-
2012

ԲԱՆԲԵՐ
ВЕСТНИК
BULLETIN



ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ուսումնամեթոդական հոդվածներ 8-9.1

ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА
учебно-методические статьи 8-9.1

OF YEREVAN STATE CONSERVATORY
AFTER KOMITAS
teaching methodological articles 8-9.1

2011-
2012

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

ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԹԹՈՂԱԿԱՆ ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ
8-9.1/2011-2012

ВЕСТНИК ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ СТАТЬИ
8-9.1/2011-2012

BULLETIN OF YEREVAN STATE
CONSERVATORY AFTER KOMITAS
TEACHING METHODOLOGICAL ARTICLES
8-9.1/2011-2012

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

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

Խմբագրական խորհուրդ. Ճախագահ՝ Շ. Գ. Շահինյան (պրոֆեսոր, ԵՊԿ ռեկտոր, գիտական խորհրդի), Ս. Գ. Սարաջյան (պրոֆեսոր, ԵՊԿ հրատարակչական խորհրդի Ճախագահ), Ռ. Բ. Ամիրխանյան (ՀՀ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր), Ա. Ա. Սարյան (ՀՀ վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր), Մ. Ռ. Նավոյան (ՀՀ վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր), Ի. Լ. Ջոլոտովա (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր), Լ.Վ. Երնջական (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր), Գ. Գ. Սմբատյան (ՀՀ վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր), Է. Զ. 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), Ա. Վ. Կոլոսարյան (պրոֆեսոր), Ա. Ս. Գյուլբուրադյան (պրոֆեսոր):

Գրախոսներ. Պրոֆեսորներ Ա. Ա. Սարյան (ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու), Շ. Գ. Ափոյան (արվեստագիտության թեկնածու, Մովսես Խորենացու շքանշանակիր), Է. Ս. Գասպարյան, Ա. Ս. Բերբերյան, Յու. Վ. Յուզբաշյան (մանկավարժական գիտությունների դոկտոր), Ա. Վ. Կոլոսարյան, Գ. Ց. Սմբատյան, Մ. Ա. Կոկժան (արվեստագիտության թեկնածու), Ա. Ս. Կոստյան (ՀՀ վաստակավոր արտիստ), Մ. Ի. Հովսեփյան, Ե. Դ. Երզնկյան (ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ), Ս. Ց. Վարդազարյան (ՀՀ ժողովրդական արտիստ), Ա. Գ. Բուդաղյան (ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու), Ա. Գ. Հակոբյան, Ա. Ս. Գյուլբուրադյան, Ա. ԵՎ. Ղազարյան, Ն. Ֆ. Ավետիսյան (արվեստագիտության թեկնածու), Գ. Գ. Հովունց (ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ), Ա. Գ. Սարաջյան, Ա. Ա. Մարտիրոսյան, Ա. Ա. Ներսիսյան, Ա. Ռ. Գրիգորյան:

Պոեզնոմներ Լ. Ա. Մաքսևսյան (արվեստագիտության թեկնածու), Լ. Վ. Եփրեմյան (արվեստագիտության թեկնածու), Ծ. Գ. Մովսիսյան (արվեստագիտության թեկնածու), Մ. Մ. Սարգսյան, Ժ. Ա. Քոչինյան, Լ. Զ. Սահակյան (արվեստագիտության թեկնածու), Մ. Ա. Հովհաննիսյան, Ժ. Գ. Բաղդասարյան, Գ. Ա. Հովհաննիսյան, Ա. Վ. Աճեմյան, Գ. Գ. Պետրոսյան, Ա. Ռ. Իսրայելյան, Մ. Վ. Մելիք-Ստեփանյան, Լ. Գ. Ասրիկա:

Դասախոսներ Օ. Յու. Նուրիջանյան (արվեստագիտության թեկնածու), Ս. Ա. Շերյանյան, /Տես նաև համապատասխան հոդվածների Տեղեկատվությունը:

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

ԲԱՆԱԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ ուսումնամեթո-
դական հոլովածներ 8-9.1/2011-2012. - Երև. ԵՊԿ հրատարակչություն., 2013. - 364 էջ:

Սույն պարբերականը հանդիսանում է կոնսերվատորիայի դասախոսների նախնինում արվելներով հրատարակվող և հաջորդական համարը շարունակական է առկա՝ Բանբեր Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի: Այն ամփոփում է դասախոսների ուսումնամեթոդական հոլովածները և նախատեսված է երաժշտական բուհերի դասախոսների և ուսանողների համար, նպատակ ունի մանրաթանկու ուսումնական գործընթացի նաև առանձնահատուկ կատարողական արվեստի միջոցների և երաժշտագիտական մտքին վերաբերող:

ISSN 1829-4057

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

Կազմողի կողմից

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան 90-ամյա գործունեության ընթացքում բազմաթիվ գրքերի և նոտային գրականության հրատարակությունների հեղինակ է հանդիսացել իր գիտական ներուժի՝ պրոֆեսոր-երախտավորների շնորհիվ: 2004 թ. հունվարի 28-ին, հիմք ընդունելով կոնսերվատորիայի կանոնադրության 2-րդ գլխի 10-րդ կետի գ) ենթակետը և Գիտական խորհրդի թիվ 1 որոշմամբ ստեղծվեց գիտական հրատարակումներ իրականացնող ստորաբաժինը՝ «ԵՊԿ հրատարակչություն»ը և անմիջապես էլ հիմնադրվեց նաև տարեկան ժողովածու: Այն 7 տարի շարունակ սպասված, հատկապես երաժշտական ուսումնամեթոդական և գիտամեթոդական մտքի արգասիքը հանդիսացող հրատարակություն է, մասնավորապես կատարողական արվեստի ասպարեզում: Դասավանդման վերլուծական միտքը այս տարիների ընթացքում է իր գրավոր արտահայտությունն զտել որպես շարունակական պարբերական: 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 բոլի պահանջների սույն պարբերականը հրատարակվում է որպես 8-9/2011-2012 թվականների միացյալ, մեկի փոխարեն 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, այլ նաև իս. Արվյանի անվ. Գայկական պետական մանկավարժական համալսարանի երաժիշտ դասախոսների մի քանի հոդվածներ:

Գ. Կ. ՇԱԳՈՅԱՆ

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

ՀՏԳ 786.2:372.8

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ԱՄԲԻՈՆ
КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО
CHAIR OF GENERAL PIANO

ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԱՐՏԱՇԵՍԻ ԴԱՎԹՅԱՆ

*Դաշնակահար,
Երևանի Կոմիտասի անվան
պեդագոգական կոնսերվատորիայի դոցենտ*

**ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ՆՎԱԳԻ ՈՒՍՈՒՑՄԱՆ ԸՆԹԱՑՔՈՒՄ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ**

***«Մանկավարժն առաջին
հերթին երաժշտության
ուսուցիչ պետք է լինի»:
Հ. Գ. ՆԵՅՅԱՌԻՁ***

Երաժշտությունը, ինչպես արվեստի մյուս ճյուղերը, արտացոլում է կյանքը: Երաժշտություն լսելը նշանակում է ընդհանրացված երաժշտական կերպարների մեջ լսել կյանքի այս կամ այն երևույթի անդրադարձը: Երաժշտություն հասկանալը նպաստում է զգացումների բարձր կուլտուրայի զարգացմանը: Այդ պատճառով երաժշտության հետ առնչվելը, այն ճշմարիտ գնահատողներ դաստիարակելը, երաժշտությունը գիտակցաբար լսելու և հասկանալու ունակությամբ բազմակողմանի անհատականություն ձևավորելը հանդիսանում է երաժշտական մանկավարժության արդի հիմնական խնդիրը: Հոգեբանության և մանկավարժության ժամանակակից նվաճումները հաստատագրել են երեխաների երաժշտական կրթության կարևորությունը ոչ միայն գեղագիտական, այլև մտավոր զարգացման համար: Նշանակում է, երաժշտությամբ զործնականորեն զբաղվող երեխան մտածում, զգում, զարգանում է այլ կերպ, քան երաժշտություն միայն լսող և երաժշտության մասին միայն խոսող երեխան:

Հոգեբան Ա. Մասլոուն գրել է. «Երեխային պետք է սովորեցնենք լինել ստեղծագործող անհատականություն, որն ի վիճակի կլինի ընկալելու նորությունները, կարողանա հանպատրաստից ստեղծագործել: Այսօր, մեզ անհրաժեշտ է այլ որակի՝ բավական ուժեղ ու տոկուն զգացմունքով մարդ, որպեսզի համարձակ մուտք գործի ժամանակակից իրականություն և ստեղծագործորեն մոտենա խընդրին» (1. էջ 205):

Երաժշտություն շատ երեխաներ են սովորում, սակայն քչերն են հետազայում մասնագետ դառնում: Այդ պատճառով, երաժշտական ուսումնական հաստատություն մուտք գործող բոլոր սովորողներն, առանց բացառության, պետք է ընկղմվեն ստեղծագործական մթնոլորտ: Անհրաժեշտ է, որ հենց սկզբից մանկավարժն աշակերտի գիտակցության մեջ հաստատի, որ այդ ուսումը արվեստի հանդեպ «կրքոտ» սեր է պահանջում: Կ. Ս. Ստանիսլավսկին արդարացիորեն հաստատում է, որ հենց այդպիսի սերն է ծնում եռանդ, կամք, ձևավորում, օգնում է հաղթահարել երաժշտական կրթության ընթացքում ծագած դժվարությունները, կենտրոնացնել ուշադրությունը, առաջ է բերում «ստեղծագործական այն հանգստությունը», առանց որի հնարավոր չէ ներթափանցել ստեղծագործության էության մեջ և տիրապետել արվեստի արտահայտչամիջոցներին: Մանկավարժի խնդիրն է սաների մոտ ամեն կերպ խթանել ստեղծագործական ներուժի զարգացման հրաշալի ընթացքը: Միշտ պետք է հիշել, որ մանկավարժները սովորեցնում են ոչ միայն գործիքով նվագել, այլև լայն առումով՝ երաժշտություն:

XX դարի այնպիսի երաժշտական գործիչներ, պրոֆեսորներ ու կոմպոզիտորներ, ինչպիսիք են Կառլ Օրֆը, Ջոլտան Կոդայը, Կառլ-Ադոլֆ Սարտինսենը, Դմիտրի Կաբալևսկին և ուրիշներ, շատ ժամանակ են նվիրել երեխաների երաժշտական դաստիարակության հարցերին: Նրանք մտածել ու ստեղծել են ինքնատիպ մեթոդական համակարգեր, որոնց նպատակն է դաստիարակել երաժշտություն սիրող, հասկացող ու իսկապես պատկերացում կազմող երիտասարդներ: Այդ մեթոդի էությունը կատարողականության ստեղծագործական ձևերի զարգացումն է. լսողությամբ նվագելը, նվագակցությունը, իմպրովիզացիան: Սովորողների գեղագիտական դաստիարակությունը ձևավորվում է երաժշտական բազմա-

զան տպավորությունների համապարփակ հիմքի վրա, երաժշտական տարբեր դասընթացներն ամբողջությամբ կազմում են գեղարվեստական կուռ ցիկլ: Երաժշտական մանկավարժական երկացանկում ժողովրդական երգերի մշակումների կամ ժողովրդական երգերի ոգով ու ավանդույթներով գրված երաժշտության օգտագործումը այդ մեթոդի բնորոշ առանձնահատկությունն է: Այս առումով հետաքրքրական է այն փաստը, որ Հայաստանում ականավոր երաժիշտ-մանկավարժներ Գ. Վ. Սարաջևն ու Վ. Վ. Ումր-Շատը մույնպես ստեղծեցին մեթոդական ժողովածու՝ «Դաշնամուրային նվագի ձեռնարկ»ը (*«Школа игры на фортепиано»*), որը ներառում է հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ և ժողովրդական մեղեդիների մշակումներ:

Անվիճելի է, որ երաժշտական դաստիարակությունը չի առնչվում միայն աճող սերնդի կատարողական արվեստին: Առաջին հերթին այն բնատուր երաժշտաստեղծագործական ներուժի առավելագույն զարգացումն է: Երաժշտական հենց այդպիսի դաստիարակության միջոցով լիարժեք բացահայտվում են մարդու հուզական, մտավոր և բարոյական հատկանիշները:

Դաշնամուր կամ որևէ այլ գործիքով նվագել սովորեցնելն ունի մանկավարժի ու աշակերտի անհատական շփման առանձնահատկություն: Աշակերտի անհատականության ձևավորման մեջ դժվար է գերազնահատել մանկավարժի դերը: Մասնագիտության ուսուցիչը, ըստ Հ. Գ. Նեյհաուզի, պետք է աշակերտին փոխանցի գիտելիքների ամբողջ համակարգը. *«Ուսուցման հատկապես նախնական աստիճանում գտնվող սովորողի համար մանկավարժը պետք է միաժամանակ լինի երաժշտության պատմաբան, տեսաբան, սոլֆեջջոյի, հարմոնիայի, պոլիֆոնիայի ու դաշնամուրի դասատու»* (2. էջ 202): Հետևաբար, մանկավարժից պահանջվում է աշակերտին իրական արվեստի ոլորտ ներգրավելու, դասարանում իրական գեղարվեստական մթնոլորտ ստեղծելու պատասխանատու գործը: Մանկավարժը, Ս. Ի. Սավչինսկու արտահայտությամբ, պետք է սիրի աշակերտին, գրավի նրա վստահությունը, ճանաչի, կարողանա ազդեցություն ունենալ:

Ուսուցումը սկսվում է ներքին լսողության պատկերացումը դաստիարակելով: Պետք չէ ապացուցել, թե յուրաքանչյուր երաժշտի և

հատկապես դաշնակահարի համար որքան կարևոր է լսողությամբ նվագելու և տեղում տոնայնական անցումներ (տրանսպոզիցիա) կատարելու հմտությունը: Լսողությամբ նվագելու փորձը զարգացնում և ամրապնդում է հիշողությունն ու ներքին լսողությունը: Այդ կերպ աշակերտը դաշնամուրով նվագելիս երաժշտության ոլորտում ավելի ազատ է զգում և չի շփոթվում, եթե կատարման ընթացքում որևէ անհաջողություն է լինում: Լսողությամբ նվագելն՝ իմպրովիզացիոն արվեստի մախադրյալն է: Մանկավարժների մեծ մասը դաշնամուր նվագել սովորեցնելը սկսում են լսողությամբ կարճ մեղեդիների ու դարձվածքների տրանսպոզիցիաների ընտրությունից: Ցավոք, հետագայում այդպիսի գործընթացն ընդհատվում է, ու այդ հմտությունը «մարում է»: Մանկավարժներին հայտնի է, որ ուսուցանվող գրականության աճող բարդությամբ զուգահեռ, լսողությամբ նվագելու և մոտային տեքստ կարդալու ունակությունները հետ են մնում տեխնիկական զարգացման հմտությունից: Բացառություն են կազմում բնատուր վառ տվյալներ ունեցող մի քանի աշակերտ: Նոտային տեքստը վատ կարդացող աշակերտը դժվարանում է երաժշտությանը ինքնուրույն ծանոթանալ, սահմանափակում է իր տեսադաշտը: Այդ պատճառով, երաժշտության բնագավառում առաջին իսկ քայլերից անհրաժեշտ է հատուկ ուշադրություն դարձնել թերթից ընթերցմանը: Մասնագետները խորհուրդ են տալիս կոփել մոտային նշանների արագ ճեակցիան, այն է՝ առաջարկել մոտաներով նվագել, առանց ստեղնաշարին մայելու, այսինքն՝ զարգացնել ամուր տեսաշարժողական կապերը (մոտաստեղնաշար)՝ մպաստելով տարածական արագ և ճշգրիտ կողմնորոշմանը: Կարևոր է՝ նվագի ընթացքը կանխելով, տեքստի մեծ հատվածներն ընդգրկելու կարողությունը: Խորհուրդ է տրվում օգտագործել բառային տեքստի տեխնոլոգիան, որի ընթացքում աչքը մեկ տողով և ավելի առաջ է ընկնում:

Սովորողների ստեղծագործական տվյալների բազմակողմանի զարգացումը մպատակահարմար է շարունակել ուսման ամբողջ ընթացքում: Միևնույն ժամանակ, անհրաժեշտ է առաջնորդվել յուրաքանչյուր աշակերտի հետաքրքրություններով ու հնարավորություններով:

Դաշնամուրային նվագի ուսուցման ընթացքի հիմքը ստեղծա-

գործությունը լավ սովորելն է: Տարբեր ստեղծագործությունների ծանոթանալով ընդլայնվում է երաժշտական տեսադաշտը, աշակերտները ծանոթանում են երաժշտական խոսքի, նրա արտահայտիչ հնչողության, կառուցվածքի հետ, ձեռք են բերում կատարողական առաջին ունակությունները կամ զարգացնում արդեն գոյություն ունեցողները, կատարելագործում են երաժշտական հիշողությունը, կատարողական ուշադրությունն ու երաժշտական ձևի զգացողությունը:

Ժանրի, ձևի, ոճի առումով բազմազան երաժշտական նյութն ուսումնասիրելուց առաջ աշակերտը պետք է ուսումնասիրի ստեղծագործությունը, որպեսզի ամբողջական պատկերացում ունենա նրա բնույթի ու կառուցվածքի մասին: Որպեսզի ստեղծագործությունը լինի հասկանալի ու կարողանա աշակերտին «բորբոքել», ուսուցիչը ոչ թե պետք է նվագի մեղմ, խուլ, այլ՝ բնույթին համապատասխան ու անհրաժեշտ տեմպով: Բնույթի, կառուցվածքային ընդհանուր պատկերացման մասին գաղափար կազմելուց հետո սկսում է ստեղծագործությունը մանրակրկիտ վերլուծելու և սովորելու փուլը: Այս ընթացքը խլում է ժամանակի ու աշխատանքի այն մեծ մասը, որն աշակերտը հատկացնում է տվյալ ստեղծագործությունը տիրապետելու համար: Որոշիչ ու պատասխանատու այդ փուլի հիմնական բովանդակությունը կազմում է աշխատանքն ըստ մասերի, դրանցից յուրաքանչյուրի տեխնիկական յուրացումն ու գեղարվեստական մշակումը: Ամբողջը ժամանակավորապես հետին պլան է մղվում, հաջորդաբար քողարկվում է այս կամ այն տարրով, սակայն, ստեղծագործությունը սովորելու և ճիշտ սերտելու դեպքում «ամբողջը» միշտ պետք է զգացվի որպես երկրորդական ֆոն: Հակառակ դեպքում կկորչի տարրերին ուղղված աշխատանքի չափանիշը: Նոտային տեքստի հանգամանալի ուսումնասիրումը աշակերտին հնարավորություն է տալիս խորամուխ լինել ստեղծագործության բովանդակության և երաժշտական կերպարի տիպական առանձնահատկություններին: Ստեղծագործությունը սերտելու ընթացքում, ըստ Կ. Ն. Իգումնովի, աշակերտը պետք է «անվերջ լսի երաժշտությունը»: Սա այն պարտադիր պայմանն է, առանց որի անհնար է թափանցել ստեղծագործության բովանդակության մեջ: Միայն ինքն իրեն ուշադիր լսելով աշակերտը կհասնի դաշնամու-

րային հնչյունի անհրաժեշտ որակին ու բազմազանությամբ, այսինքն նա պետք է աշխատի երաժշտական արտահայտչականության ամենաեական կողմերից մեկի վրա, առանց որի ամհնար է կատարման բովանդակության բացահայտումը: Աշխատանքի մեթոդում աշակերտի հաճախ հանդիպող մեծ սխալներից մեկն այն է, երբ ստեղծագործությունը բազմակի ու մեխանիկորեն նվագում է սկզբից մինչև վերջ: Այդ ժամաակ նա մտքով շեղվում, կտրվում է, դժվար է կենտրոնանում ստեղծագործության բովանդակության և այս կամ այն կատարողական խնդիրների վրա: Ստեղծագործական էության մասին խոսք անգամ լինել չի կարող: Արդյունքում, դժվար հատվածներն այդպես էլ չեն կարող ստացվել (դրանց վրա սովորողի ուշադրությունը հատուկ ուղղված չի եղել), իսկ դյուրին հատվածներն այնքան են ծանծրացնում, որ աշակերտի համար գեղարվեստական իմաստը կորչում է: Ի վերջո, ստեղծագործության հետաքրքրությունը կորչում է մինչև այն պահը, երբ դրա կատարումը վերջնականապես սովորել է: Ահա թե ինչու, երբ աշակերտը ամբողջությամբ է ծանոթանում ստեղծագործությանը, խորհուրդ է տրվում տվյալ կատարման համար առանձնացնել առավել դժվար հատվածները և հատուկ անդրադառնալ դրանց յուրացմանը: Ստեղծագործության վրա աշխատելու ընթացքում լսողական պատկերացումների, մկանային զգացողությունների, հետևաբար նաև շարժողական հմտությունների միջև ծագում են անհրաժեշտ պայմանական կապեր: Այս կամ այն ունակությունների ընտրությունն ի վերջո պայմանավորված է դրանց գեղարվեստական միտվածությամբ, այսինքն այն պետք է առավելագույնս համապատասխանի գեղարվեստական նշանակությանը: Հսկելով և ստուգելով այս կամ այն շարժումները, միջոցները, սովորողը դրանք անցկացնում է իր գիտակցության հսկողության միջով, դրանով նա հասնում է այսպես կոչված կատարողական հմտությունների մեքենայացմանը, ինչը թեթևացնում է կատարողական ընթացքը, նվագողին ազատում տեխնիկային մանրազնին հետևելուց և թույլ է տալիս ուշադրությունը բևեռել գեղարվեստական խնդիրներին: Ամենօրյա պարապմունքները, յուրաքանչյուր ուշադիր դիտարկած հատվածը նպաստում են գեղարվեստական և տեխնիկական մտադրությունների կատարելագործմանը, ստեղծագործության մտահղացման մեջ նո-

րության են ներմուծում, ճշտում ու խորացնում են ամբողջի մասին նախկին պատկերացումները: Երաժշտական ստեղծագործությունները մասերի բաժանելու սկզբունքը աշխատանքի ժամանակ հանգեցնում է կենտրոնացման. նախկինում աշակերտն առանց անհրաժեշտ ուշադրության նվազում էր ամբողջ մանրանվագը, իսկ այժմ՝ առանձին մի մասը: Եվ այստեղ կարևոր է փոխել աշխատանքի բնույթը և ուշադրությունն ուղղել հնարավոր խնդրի հաղթահարմանը:

Որպեսզի աշակերտի մեջ ամրանա ամբողջի և նրա մասերի զգացողությունը, մանկավարժն առաջին հերթին ստեղծագործությունը պետք է ճիշտ բաժանի մասերի, ընդ որում պետք է բաժանել ստեղծագործության օրգանական մասերը, այլ ոչ պատահական հատվածները՝ աշակերտի ուշադրությունը բեռնելով կատարման այս կամ այն մանրամասին, որն ամբողջությամբ կնպաստի երաժշտական կերպարի բացահայտմանը: Ստեղծագործության առանձին բաղկացուցիչ մասերին ուշադրության կենտրոնացումը նման է ռենտգենյան սարքավորման օգնությամբ դիտարկմանը:

Մեծ նշանակություն ունի աշակերտի պատկերացման ստեղծագործական զարգացումը: Այն ուղղակիորեն կապված է մանկավարժի ու աշակերտի աշխատանքի մեթոդի, ինչպես նաև վերջինիս ուշադրության դաստիարակման հետ:

Ուշադրությունը հաճախ նմանեցնում են լույսին. ցրված ուշադրության, ինչպես նաև ցրված լույսի ժամանակ, մեծ տարածքը թույլ է լուսավորվում, կենտրոնացած ուշադրությունը նման է ռեֆլեկտորի, երբ նույն այդ լույսը կենտրոնացվում է ոչ մեծ տարածքի վրա՝ վառ լուսավորելով յուրաքանչյուր տարրը: Ստեղծագործական ջիղով օժտված մարդկանց բնորոշ է ուշադրության բացառիկ կենտրոնացում:

Պատկերացումը կարելի է զարգացնել, այն էլ զագալիորեն:

Օրինակ, Կ. Ս. Ստանիսլավսկին մշակել է «խայծերի» մի ամբողջ համակարգ, որոնք խթանում են պատկերացման աշխատանքը, օգնում են աշակերտին հստակեցնել, մասնատել սեփական պատկերացումները: Էականում այդպիսի «խայծերից» են նաև կերպարային պատկերացումները, կատարվող ստեղծագործությունների մտացածին ծրագրերը, որոնց օգնությամբ են դիմում երաժիշտանակավարժները (3.): Նոտային սիմվոլիկայում հեղինակային մըտ-

քի, զգացումի ու կերպարի անշարժությունը կատարողը պետք է կենդանացմի իր պատկերացման ջերմությամբ, որը սովորելու ընթացքում ստացել է իր ուսուցչից:

Գիտությունն ապացուցում է, որ պատկերացմանն առնչվող բոլոր հասկացությունները կառուցվում են հիշողության մեջ պահպանված ու անցյալի ընկալումներից ստացած նյութի վրա: Նշանակում է՝ հիշողությունը երևակայության շտեմարանն է: Երևակայության ուժեղ և թույլ լինելը կախված է այդ «շտեմարան»ում պահվող կերպարների հարուստ և աղքատ պաշարից:

Ինչքան ցածր է երաժշտագեղարվեստական մակարդակը, այսինքն՝ լսողության, հիշողության, պատկերացման, ինտելեկտի տվյալները, ինչպես նաև աշակերտի տեխնիկական ընդունակությունները, այնքան մրա և ուսուցչի համար մեծ ու առավել բարդ խնդիր կլինի գեղարվեստական կերպարի արտահայտումը, անգամ, եթե լավ տիրապետում է տեխնիկական կատարմանը: Շատ ավելի դժվար կլինի նրանից ստանալ գեղարվեստական բավարարվածություն, հետաքրքրություն, հուզիչ և գերող կատարում: Նման դեպքերում մանկավարժին մնում է հաջող մետաֆորներով, բանաստեղծական կերպարներով, բնության ու կյանքի երևույթների նմանություններով արթնացնել աշակերտի երևակայությունը:

Դ. Դ. Շոստակովիչի «Գարնանային վալսը» բոլորովին այլ կերպ կհնչի, եթե սովորողին հուշես, որ առաջին ակկորդները տանիքից թափվող կաթիլներ են, հետո՝ ոչ մեծ առվակներ, որոնք լցվում են ավելի խոշորների մեջ: Կուլմինացիայում՝ գարնանային ջերմ արևից բնությունը բուռն զարթոնք է ապրում:

Մանկավարժը համեմատություններից պետք է կարողանա օգտվել: Վառ և ռելիեֆային արտահայտչամիջոցը հաճախ համեմատությամբ գործում բնույթ է տալիս: Օրինակ՝ Դ. Շոստակովիչի «*Adagio*»-ի միջին մասի առաջին ֆրագմ աշակերտը կարող է թավջութակի հընչողություն պատկերացնել, իսկ երկրորդը՝ ջութակի: Իհարկե, դա չի արվում, որպեսզի աշակերտին առաջարկվի ամհնար խնդիր, բնական է, որ դրանից հետո դաշնամուրը չէր կարող հնչել թավջութակի կամ ջութակի նման: Բայց այդ համադրություններն ի վիճակի են արթնացնել աշակերտի երևակայությունը և նպաստում են դաշնամուրային ինքնատիպ հնչողության որոնումներին, որոնք կարող են

հիշեցնել այդ գործիքների հնչողությունը:

Պակաս կարևոր չէ անհրաժեշտ համեմատություն ու կերպար փնտրելը: Նախաձեռնող պատկերացում ունեցող աշակերտին հենց կյանքն է տալիս անհրաժեշտ նյութը. կարդացած պատմվածքը, դիտած ներկայացումը, լսած կոնցերտը. այս ամենը նպաստում է աշակերտի երևակայության աշխատանքին:

Կատարողն այնքան պետք է մերձենա ստեղծած կերպարին, հետևաբար ունկնդիրներին այն ներկայացնի այնպիսի եռանդով, համոզումով և անկաշկանդությամբ, ասես շարադրում է սեփական մտքերն ու գաղափարները:

Տվյալ փուլի համար աշակերտի ընդունակություններին և նրա գեղարվեստական ու տեխնիկական զարգացմանը համապատասխան նվագացանկն ընտրելիս ուսուցչի համար, բնականաբար, ելակետ պետք է լինի այդ ստեղծագործությունների երաժշտական բովանդակությունը, դրանց գեղարվեստական կերպարների վառ հստակությունն ու մատչելիությունը:

Բովանդակության կերպարային ընկալմանը շատ անգամ օգնում է մանրամասն ծրագրային անվանումը, այն միանգամից աշակերտին կողմնորոշում է երաժշտության բնույթի առումով, օրինակ՝ «Քայլերգ», «Թախծոտ երգ», «Օրորոցային» և այլն:

Ուսման ընթացքում նախատեսված է աշակերտին ծանոթացնել գեղարվեստական տարբեր ոճերին ու ազգային դպրոցների երաժշտական ստեղծագործություններին, ինչը նպաստում է նրա գեղարվեստական ճաշակի և ոճի զգացողության զարգացմանը: Գեղարվեստական ստեղծագործության հետ աշխատանքի ընթացքում մանկավարժը չպետք է մոռանա հիմնական խնդիրներից մեկը, այն է՝ առավել բարդ գեղարվեստական խնդիրներն ինքնուրույն լուծելու ընդունակությունը, այսինքն՝ զարգացնել աշակերտի սեփական նախաձեռնությունը: Այն նպաստում է առանձին ստեղծագործությունների որակյալ և ինքնուրույն ուսումնասիրմանը:

Նկարիչները բազմիցս գրել են, որ «նայել» և «տեսնել» բառերը հոմանիշներ չեն, որ կտավին պատկերված բոլոր առարկաները կարելի է պարզ տեսնել և, միևնույն ժամանակ, կտավը, որպես արվեստի գործ չտեսնել: Երաժիշտները նույնպես մատնանշում են, որ ստեղծագործությունը լսել՝ դեռ չի նշանակում երաժշտությունը լը-

սել իբրև արվեստի գործ:

Երաժշտական ստեղծագործության հետ աշխատելիս աշակերտի մոտ պետք է զարգացնել արտահայտիչ, հյութեղ, ճկուն, դինամիկ, բազմակերպ ու գեղեցիկ հնչողության արտաբերման ունակություններ: Բնական է, որ չպետք է լինի հնչյունի գալթակողություն՝ հանուն հնչյունի: Հնչյունը միայն իմաստ է ստանում, երբ արտահայտիչ է և օգտագործվում է երաժշտական բովանդակություն արտահայտելու համար: Այդ պատճառով, հնչյունին, ինչպես նաև երաժշտական ամբողջ ստեղծագործությանն առնչվող աշխատանքը միայն տեխնիկական չէ: Այստեղ ակտիվ մասնակցում են կատարողի հուզական ու մտավոր ընդունակությունները:

Իրական, գեղարվեստական արտահայտչականությունը չի կարող փոփոխվել, ինչպես հաճախ է լինում, երբ առանձին ֆրագմենտ կոկիկ «դասավորված են» և նրան տալիս են չափազանց քաղցր սենտիմենտալ երանգ:

Նման վատ ճաշակի դեմ լավագույն միջոց է ծառայում կառուցվածքի խոշոր բաժինների մեկոդիկ գծերի լայն ընդգրկմանն անընդհատ ձգտումը: Օգտակար է գիտակցել առանձին կառուցվածքների առավել նշանակալի հնչյունները՝ ինտոնացիոն կետերը, որոնք ասես ծգողության կետեր լինեն, դրանք դեպի իրենց են բերում կենտրոնական այն հանգույցները, որոնց վրա կառուցվում է ամեն ինչ:

Պակաս կարևոր չէ զգալ և փոխանցել «շնչառության» պահերը՝ առանձին ֆրագմենտի միջև առկա ցեզուրաները: Կատարողը ունկընդրի հետ պետք է կարողանա երաժշտական լեզվով խոսել, որպեսզի ստեղծվի այնպիսի պատկերացում, ասես հենց կատարողն է գրել այդ մանրամվազը և նա ունկնդրին շարադրում է սեփական զգացումներն ու մտքերը:

Օրինակ, Պ. Ի. Չայկովսկու երաժշտությանը բնորոշ է երաժշտական խոսքի ինտոնացիոն արտահայտչականությունը: Նրա յուրաքանչյուր ինտոնացիան լի է բովանդակությամբ. այն արտահայտող նրբանկատ կատարողը ստեղծում է բազմաթիվ երանգներով լի հարուստ, բազմակողմանի կերպար: Պետք չէ շփոթել նման երանգները զուտ արտաքին փոփոխությունների (դինամիկայում, արտիկուլյացիայում և այլն) հետ, դրանք մանկավարժներից ոմանք հաճախ խորհուրդ են տալիս իրենց աշակերտներին, որպեսզի նրանց նվա-

գը միակերպ ու ձանձրալի չլինի: Սովորողը հնչերանգներն իրականացնում է, բայց կատարումը միայն տուժում է, վառ չի ստացվում, այլ դառնում է անբնական:

Սա տեղի է ունենում այն պատճառով, որ տրված ցուցումների իրագործումը մակերեսային է, իսկ դրանց անհրաժեշտությունն աշակերտը անհրաժեշտ չափով չի զգացել: Նման երանգների նշումը ոչ այնքան երաժշտության էությունը բացահայտելու մեջ է, որքան կատարման բովանդակության բացակայությունը սքողելու:

Այսպիսի երևույթներից խուսափելու համար կարևոր է բացահայտել դինամիկ նշումների իմաստը՝ ելնելով երաժշտության բովանդակությունից և բարձրացնել ամբողջի կամ առանձին հատվածի ստեղծագործական ընկալման ակտիվությունը: Այդ դեպքում անհրաժեշտ նրբերանգը կլինի բնական, իսկ կատարումը՝ ավելի վառ:

Ներկայացնեն միայն մեկ օրինակ: Աշակերտը Պ. Ի. Չայկովսկու «Ձմեռադիկների» միջին մասը ստատիկ ու միակերպ է նվագում: Համապատասխան դիտողությունից և ավելի արտահայտիչ նվագելու առաջարկից հետո աշակերտը փորձում է իր թերությունները հաղթահարել դինամիկայի ընդգծված վերարտադրմամբ՝ շեշտն առաջին տակտում և *crescendo*՝ երկրորդում: Բայց կատարումը ավելի կոպիտ է դառնում: Այս դեպքում անհրաժեշտ է խոսել երաժշտության բնույթի մասին, ուշադրություն դարձնել վալսայնության տարրերին, մեղեդու երգայնությանը, առաջարկել տասնվեցերորդական նոտաները կատարել թեթև քամու նման, դրանից հետո նա կընդգծի պասսաժի վերջում գոյություն ունեցող և աննկատ մնացած շտրիխը, և այս ամենը հաճախ բավական է, որպեսզի կատարումը փոխվի և դառնա ավելի լավ, առավել կենդանի ու ակտիվ: Այսինքն, դինամիկայի մասին ոչ մի խոսք չասելով և կատարման գեղարվեստական խնդրի վառ և համոզիչ բացահայտմամբ, մանկավարժը արագ ուղղում է դինամիկայի ոլորտում առկա թերությունները: Սա հատկապես կարևոր է ոճական կարգի որևէ դինամիկ օրինաչափությունների մասին եզրահանգումներ կատարելու համար: Օրինակ՝ աշխատանքի ընթացքում պետք է բացատրել Լ. վան Բեթհովենի երաժշտությանը բնորոշ հակադիր դինամիկայի սկզբունքը: Վերջինս վառ արտահայտվում է հենց նրա 1-ին Սոնատում: Սովորաբար գլխավոր պարտիայի մի մասում նշված *p* և *f* փոխարինում են

crescendo-ով: Այդ դեպքում աշակերտին պետք է ապացուցել, թե ինչքան արտահայտիչ են հեղինակային նրբերանգները (սեփական ցուցադրությամբ) և պատմել բեթհովենյան դինամիկայի սկզբունքների մասին:

Հատկապես դասական ոճի ստեղծագործություններում հակադրությունների համահավասարեցումը աշակերտական կատարմամբ հաճախակի հանդիպող երևույթ է: Աշխատելիս, երաժշտական ստեղծագործությունում հարկավոր է գտնել երաժշտական կերպարը, առավել լիարժեք ընդգծելով կատարողական մանրամասները:

Դասարանական պարապմունքը պետք է աշխատանք լինի ուժերի ներածին չափով, երաժշտությունը և դրա մարմնավորված կերպարը պետք է լսվի դաշնամուրային նվագում: Չպետք է սահմանափակվել կերպարի, բովանդակության, տրամադրության, գաղափարի, պոեզիայի մասին պատմություններով, այլ սեփական արտահայտությունների ու հնչյունի, ֆրազի, նրբերանգի ներշնչման, կատարյալ դաշնամուրային նվագով հասնել որոշակի կերպարային մարմնավորմանը: Դասավանդումը պետք է ստեղծագործական լինի, մանկավարժն աշխատանքում պետք է խուսափի շտամպներից, աշխատի հասկանալ իր աշակերտի անհատականությունը, նրա հոգևոր աշխարհը և ըստ դրա ընտրել ազդելու այս կամ այն մեթոդները: Մանկավարժը պետք է ավելի շատ բազմազանություն և հնարամտություն դրսևորի:

Կատարողական արվեստի հիմքում ակտիվ ստեղծագործական գործունեությունն է, որը ցնծության ու բավարարվածության զգացում է բերում, այն կանխատեսում է հափշտակվելու և ցանկանալու հատկության դաստիարակում, արտացոլում է մյուսներին կատարողական մտահղացումներ մարմնավորելու և հաղորդելու կենսական պահանջ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Маслоу А.*, Задачи на будущее., Litton Education Publishing., 1968.
2. *Нейгауз Г. Г.*, Искусство фортепианной игры., М.: Музыка., 1961.
3. *Станиславский К. С.*, Работа актера над собой., том 3., М.: Искусство., 1935.

РЕЗЮМЕ

В методической работе доцента ЕРК Светланы Арташесовны Давтян "Развитие творческого начала в процессе обучения игре на фортепиано" обосновывается актуальность данной проблемы, раскрывается теоретическое и практическое значение творческого подхода в процессе музыкального обучения. Работа представляет интерес для фортепианных отделений музыкальных учреждений и приобретает особую значимость для контингента отделений общего фортепиано в силу специфики процесса обучения игре на втором инструменте.

SUMMARY

Svetlana A. Davtyan, Docent of YSC, - "The Development of Creativity in the Process of Learning to Play the Piano".

In the article the theoretical and practical meaning of the creative approach in the process of musical education is revealed. It is one of the most topical issues of modern music art. The work can be of interest for piano departments of musical institutions and may acquire a particular importance for staffs of departments of general piano due to the specificity of the process of learning to play the second instrument.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Նրևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի վարիչ, դաշնակահարուհի, դոցենտ Սվետլանա Արտաշեսի Դավթյանի «Դաշնամուրային նվագի ուսուցման ընթացքում արեղծագործական հիմունքների զարգացումը» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի 2010 թ. նոյեմբերի 26-ին կայացած համերգից հետո Կոնսերվատորիայի ուսանողների խորհրդակցության ժամանակ, որտեղ ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ Էլենուրա Սամսոնի Գապարյանը, ինչպես նաև հրավիրված՝ արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր, Մոսկու Խորենացու շրանչանակիր Շուշանիկ Հարությունի Ափոյանը: Նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են մի շարք հոդվածների բովանդակությունը 30. 06. 2011 թ. ամբիոնի նիստով երաժշտավորել հրապարակման առյժ ժողովածուում:

УДК 786.2:372.8

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՏԱՍՈՒՐԱԶԻՆ ՍՄԲՈՆ
КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО
CHAIR OF GENERAL PIANO

НАИРА МИХАЙЛОВНА АБРАМЯН

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

**РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО
МЫШЛЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ ФОРТЕПИАННОЙ
ПЕДАГОГИКИ**

Основным направлением работы современного вуза является подготовка специалистов такого уровня, при котором знание своего предмета не является достаточным признаком квалификации педагога. Задача педагога состоит не в передаче информации, а в "трансформации знания в акт размышления над ним". Экспериментальные исследования показали, что структура знаний педагога определяет структуру знаний учащихся. Это справедливо и по отношению к индивидуальному исполнительскому классу, в частности, к классу фортепиано. Овладение опытом поиска нового скажется на стиле мышления как самого студента, так и в процессе его будущей деятельности на его учениках. Лучшие педагоги-пианисты всегда искали пути наиболее эффективного развития самостоятельности, творческих способностей учащегося. Вместе с тем, достижения современной психологии мышления открывают новые пути совершенствования существующей методики.

Развитие исполнительского музыкального мышления происходит в условиях, когда изучение музыкального произведения с точки зрения раскрытия его содержания и создания исполни-

тельской трактовки представляет для учащегося-пианиста систематическое и планомерное решение указанных проблем.

Проблема исполнительского музыкального мышления как сфера творческой деятельности привлекает внимание не только музыкантов, педагогов, методистов, но также философов и психологов. А. Н. Сохор в отношении изучения проблемы музыкального мышления пишет: *"Музыкальное мышление... - сложное явление, требующее комплексного подхода к себе. Оно должно быть изучено одновременно с трех точек зрения: как пример обнаружения общих закономерностей любого человеческого мышления, как один из видов художественного мышления и как проявление специфических свойств музыки, ее имманентных особенностей"* (1. С. 59).

Возникая на основе практики, мышление тесно связано с чувственными формами познания. Но недостаточность средств, которыми они располагают, обуславливает объективную необходимость перехода к иной ступени познания - мышлению. *"Мышление соотносит данные ощущений и восприятий - сопоставляет, сравнивает, различает, раскрывает отношения, и через отношения между непосредственно чувственно данными свойствами вещей и явлений раскрывает новые, непосредственно чувственно не данные, абстрактные их свойства"*, - писал С. Л. Рубинштейн. *"В действительности существует единый процесс познания, который по необходимости начинается с чувственного и с такой же необходимостью выходит за его пределы - в абстрактное мышление"* (2. С. 340).

Бесконечная разносторонность связей человека с окружающей действительностью обуславливает появление разнообразных видов мышления, в которых различно проявляется соотношение двух форм познания - чувственных и логических. П. В. Копнин выделяет четыре группы видов мышления: *"общественное и индивидуальное, эмпирическое и теоретическое, эмоциональное и рациональное, научное и художественно-образное"* (3. С. 470).

Другим важным моментом для выяснения содержания поня-

тия "исполнительское музыкальное мышление" является связь общего мышления с языком и речью. Любой вид мышления невозможен без языка. В этом обнаруживается социальная, общественно-историческая сущность человеческого мышления.

Музыкальный язык М. Г. Арановский рассматривает как одну из разновидностей *"кодирующей системы, предназначенной для передачи особой информации"* (4. С. 90). Формирование музыкальной исполнительской "мысли" связано с процессом ее материализации в формах специфического языка.

Итак, с точки зрения раскрытия содержания исполнительского музыкального мышления для нас важна характеристика общего мышления как процесса обобщенного и опосредованного отражения, для которого характерна диалектическая связь чувственных и рациональных форм познания, связь с языком, речью, являющимися материальной оболочкой духовного содержания любого мышления. Исполнительское музыкальное мышление, как разновидность художественного мышления, может быть охарактеризовано как разновидность образного отражения действительности, для которой характерно отражение существенного, обобщенного, закономерного в чувственно конкретной форме, наполненной деталями непосредственного, индивидуального облика. Вместе с тем, это образность особого рода. Она не отражает конкретно-предметного содержания и не имеет прямого аналога в действительности, хотя порой для глубокого постижения используются жизненные ассоциации, переводящие язык эмоций на язык конкретно-предметного мира. Исполнительское музыкальное мышление в наименьшей мере, по сравнению с другими разновидностями художественного мышления, прибегает к понятийному мышлению, но тем не менее являет собой единство интеллектуальной и эмоциональной сферы, направленное на выполнение творческих задач.

Наиболее близко исполнительское музыкальное мышление по своей специфике стоит к музыкальному мышлению. Однако и здесь есть свои отличия. Обоим характерна звуковая форма выражения содержания. Но продукт музыкального мышления лишь

потенциально звуковой, в то время как продукт исполнительского музыкального мышления невозможен без звучания. Эта особенность влечет за собой проблему соотношения нотного текста и исполнительской интерпретации или объективного и субъективного в познании и воплощении. Таким образом, исполнительское музыкальное мышление - это процесс постижения авторского замысла и отбора исполнительских средств для адекватного его воплощения в исполнительском звучании, а также выражение своего отношения к воплощаемым чувствам, мыслям, идеям.

Вопрос о развитии исполнительского музыкального мышления возникает в процессе работы над произведением, его образно-эмоциональным содержанием. Здесь можно выделить более частные вопросы. Это - непосредственное восприятие как предпосылка и как результат развития исполнительского музыкального мышления, теоретическая оснащенность исполнителя и аналитические приемы изучения произведения как необходимое условие развития исполнительского музыкального мышления, исполнительское воображение и фантазия - важный компонент исполнительского музыкального мышления и другое. Одни педагоги считают, что формирование исполнительского музыкального мышления должно начинаться вместе с начальным обучением ученика игре на фортепиано. *"Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и усвоением нотной грамоты. Я этим хочу сказать, что если ребенок сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, необходимо убедиться, чтобы это первичное "исполнение" было выразительно, то есть чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру ("содержанию") данной мелодии..."*, - пишет Г. Г. Нейгауз (5. С. 318).

Имея в виду начальный этап обучения, педагоги указывали на первенствующую роль в процессе развития исполнителя эмоциональной отзывчивости на музыку. И не случайно Нейгауз рекомендовал в начале обучения ребенка использовать народные

мелодии, которые даже "среднеодаренный ребенок" исполняет "воодушевленно". Г. П. Прокофьев в своей работе четко проводит мысль о том, что *"эмоциональная отзывчивость на музыку в процессе развития исполнителя имеет первенствующее значение"* (6. С. 479).

Вопросы исполнительского музыкального мышления освещались педагогами и методистами также в контексте проблемы "работа ученика над произведением", являющейся узловым моментом педагогического процесса. Изучение произведения начинается со стадии предварительного ознакомления с ним учащегося. И в этом процессе у учащегося должен сформироваться внутренне слышимый образ, "первичная эмоциональная гипотеза". Первое прочтение произведения должно быть *"эскизным"*, - говорил С. С. Прокофьев. При первом знакомстве следует играть *"от начала до конца"*, - рекомендовал Р. Шуман, *"сначала нужно бегло просмотреть всю часть"*, - считал Г. Бюлов, "про-играть в темпе не заботясь о точности", - таково было мнение Т. Лешетицкого. С. И. Савшинский говорил: *"... ничто не должно раньше времени уводить от непосредственного вслушивания и вживания в музыку, к рассуждению о ней"* (7. С. 187). Таким образом сторонники метода "непосредственного знакомства" с произведением придают особое значение эмоциональному восприятию на первом этапе изучения произведения. Здесь уместно высказывание П. Гогена: *"Сначала эмоция, а потом понимание!"* Это подготовительная стадия, предшествующая настоящей работе над произведением.

Другой точки зрения на содержание деятельности учащегося-исполнителя на первом этапе работы с произведением придерживаются А. Б. Гольденвейзер, Л. В. Николаев, К. Леймер, В. Гизекинг, А. Корто. Они выдвигают в качестве метода знакомства с произведением предварительный "умственный просмотр произведения". По мнению этих педагогов предварительная умственная работа с текстом уже сразу дает ученику определенное направление мысли, активизирует его мышление. Таким образом, для развития исполнительского музыкального

мышления значение первой стадии работы с произведением педагога и методисты видят в том, что в воображении учащегося должен зародиться внутренне слышимый музыкально-художественный образ, эмоционально-образное представление поэтического смысла нотной записи. Пути же могут быть различны - от чувств к размышлениям или от анализа текста к переживанию его как осмысленной структуры. При этом благоприятным условием для развития исполнительского музыкального мышления является проявление учащимися активного отношения к исполняемому.

Следующий этап - особая умственная активность. Это анализ музыкального сочинения, продумывание нотного текста во всех его деталях. Далее, как бы глубоко и детально музыкант не анализировал нотный текст, без способности к художественному воображению и эмоциональному "сопереживанию" музыки он не сможет передать в живом звучании содержание произведения. *"Музыкант должен обладать не только природной способностью эмоциональной отзывчивости на музыку, но и развивать в себе эти качества на основе все более тонкого понимания звуковой выразительности музыкального языка"* (5. С. 318).

Педагоги и методисты подчеркивают, что исполнительское музыкальное мышление может развиваться в условиях, когда работа над произведением подчинена сознательному построению исполнительской концепции, глубокому аналитическому изучению всех данных, связанных с изучаемым произведением, одухотворению его с помощью особого механизма - мозга - ассоциаций, аналогий, воображения. Ставя целью развитие исполнительского музыкального мышления, педагог должен стремиться к созданию условий для возникновения у учащегося внутренних представлений, предвосхищающих воплощение. Важно также наладить характер взаимодействия учителя и ученика.

А. Шнабель говорил, что роль педагога состоит в том, чтобы "открыть двери", а не в том, чтобы в них "проталкивать" учеников. В то же время можно наблюдать в практике отдельных педагогов излишнюю активность, парализующую деятельность са-

мого ученика и порождаящую его пассивность. А. Корто, например, говорил: *"Не забудьте, что следует все объяснить, но не утомляйте ученика"* (8. С. 230). Эта излишняя активность преподавателя не может свидетельствовать об активизации деятельности учащегося. Нельзя согласиться с высказыванием педагога и методиста Б. Л. Кременштейна: *"Учить - значит сообщать точные знания"* (9. С. 264-295). Для того, чтобы ответить что же должен представлять собой путь развития исполнительского музыкального мышления, необходимо обратиться к психологии мышления, выяснить закономерности его развития, условия, в которых оно развивается.

Одним из первых психологических учений об умственной деятельности было учение ассоцианистов, господствовавших в психологии XVII века. Согласно этому учению, структура умственной деятельности рассматривалась в чувственных образах и связях между ними (ассоциациях). Основные положения ассоцианистов были подвергнуты сомнению группой учеников Вундта под руководством Кюльне, так называемая "вюрцебургская школа". В истории психологии исследования этой школы считаются началом экспериментальных исследований мышления. Позитивные результаты - впервые была выделена роль задания как важной детерминанты мышления. Они показали несводимость мышления к памяти. Теоретическое осмысление экспериментов вюрцебургских ученых дал Зельц. Он выделил задачу - как основной, начальный элемент, а цель в качестве детерминанты. С обнаружением цели процесс мышления завершается.

Другой точки зрения по этому вопросу придерживались бихевиористы. По их мнению, главным принципом обучения являлась тренировка. Бихевиористы применили метод преодоления "препятствий", который отражает структуру мышления животного и распространили его на обучение человека.

Гештальд-психологи ограничили предмет психологического исследования мышления процессом продуктивного мышления. Они впервые эмпирически указали на проблемную ситуацию, которая стала в дальнейшем экспериментальной ситуацией в ис-

следованиях мышления. Именно гештальд-психология сформировала проблему образования нового в психике человека как специфическую проблему психологии мышления. Экспериментальные исследования закономерностей мышления были развернуты в 50-х годах XX века под руководством А. Н. Леонтьева и С. Л. Рубинштейна. Была поставлена задача раскрыть мышление прежде всего как продуктивный процесс, способный приводить к новым знаниям. Экспериментальные исследования С. Л. Рубинштейна и его сотрудников рассматривают анализ и синтез как основные стороны мыслительной деятельности. Одним из звеньев исследований мышления является исследование его продуктивности. А она может развиваться только в условиях открытия нового пути, нового способа. В исследованиях закономерности продуктивного мышления большое внимание уделяется природе подсознательного, интуиции.

В традиционной дидактике развитие мышления не выделялось как основная цель школы, поэтому задача состояла в накоплении большого объема систематизированных знаний. Позднее главной задачей становится целенаправленное развитие мыслительных способностей. В процессе обучения учащийся должен овладеть системой приемов и методов анализа и систематизации знаний. Сформулированное Л. С. Выготским основополагающее положение о ведущей роли обучения в умственном развитии обусловило поиски психологами условий активизации мыслительной деятельности учащегося. Многими исследователями стали разрабатываться психологические основы проблемного обучения, которые являются эффективным методом развития учащегося. При его использовании осуществляется управление мыслительной деятельностью. Применение проблемного метода требует создания и организации различных типов проблемных ситуаций. Учитывая возможности учащегося используются различные уровни проблемности, определяемые степенью самостоятельности учащегося в постановке и решении проблем. Эта теория применима также в классе фортепиано с целью развития исполнительского музыкального мышления.

Таким образом, музыкальное постижение и воплощение осуществляются, в первую очередь, с помощью музыкального языка, исполнительских средств. По сравнению с другими разновидностями художественного мышления, исполнительское музыкальное мышление в наименьшей мере прибегает к понятийному мышлению. Вместе с тем, оно являет собой единство интеллектуальной и эмоциональной сферы, направленное на выполнение творческих задач. Продукт исполнительского музыкального мышления невозможен без звучания. Эта особенность влечет за собой проблему соотношения нотного текста и исполнительской интерпретации. С точки зрения психологической теории продуктивного мышления исполнительское мышление имеет место тогда, когда в процессе изучения произведения учащийся открывает новые, ранее не известные ему стороны музыкального образа, либо новый образ, а также ранее не известные пути достижения художественного результата. Проблемное обучение как метод, создающий условия для развития продуктивных сторон мышления, должен рассматриваться как целая система действий педагога, организующего обучение по типу проблемного обучения. Применение этой системы в классе фортепиано с целью развития исполнительского музыкального мышления учащегося является наиболее эффективным путем, поскольку у учащегося формируется определенный стиль мышления и приобретаются умения ставить и решать музыкально-исполнительские задачи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Сохор А. Н.*, Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия., /Проблемы музыкального мышления., М.: Музыка., 1974.
2. *Рубинштейн С. Л.*, Принципы и пути развития психологии., М.: Издательство АН СССР., 1958.
3. Проблемы мышления в современной науке., под редакцией П. В. Копнина и М. Б. Вольницкого., М.: Мысль., 1964.
4. *Арановский М. Г.*, Мышление, язык, семантика., /Проблемы музыкального мышления., М.: Музыка., 1974.
5. *Нейгауз Г. Г.*, Об искусстве фортепианной игры., М.: Музгиз., 1964.

6. Прокофьев Г. П., Формирование музыканта - исполнителя - пианиста., М.: Издательство АПН РСФСР., 1956.
7. Савшинский С. И., Работа пианиста над музыкальным произведением., М.-Л.: Музыка., 1964.
8. Корто А., О фортепианном искусстве., М.: Музыка., 1965.
9. Кременштейн Б. Л., О педагогике Г. Г. Нейгауза., /Вопросы фортепианной педагогики., М.: Музыка., вып.3., 1971.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Եղի ղոցենյու Նաիրա Միրայելի Արրահամյանի «Դաշնամուրային մանկավարժության նյութերով գեղարվեստական կերպարային մտածողության զարգացումը» ուսումնամեթոդական աշխատանքում բացահայտվում է երաժշտական կատարողական մտածողության հիմնական դիրքը, որպես երաժշտամանկավարժների սրելծագործական գործունեության ոլորտ: Հոյվածագիրը անդրադառնում է նաև մտածողության հոգեբանությանը պարզաբանում է դրա զարգացման օրինաչափությունը, պայմանները որոնցում այն զարգանում է: Երաժշտական կատարողական մտածողությունը մտավոր և զգացումային ոլորտի միասնությունն է, ուղղված սրելծագործական խնդիրներ լուծելու: Աշխատանքը երաժշտական քուիերի դաշնամուրային ամբիոններին է ուղղված:

SUMMARY

Naira M. Abrahamyan, Docent of YSC, - "The Development of Imagery Thinking With the Materials of Piano Education".

In the article the problems of music-performing thinking are viewed as a fruitful area for music teachers' creative activity. The psychology of thinking, its regular development and needed conditions are reviewed. The music-performing thinking is the unity of mental and emotional spheres aimed at resolving creative problems. The investigation will be useful for the piano chairs of universities.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երեանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի, դաշնակահարուհի, ղոցենյու Նաիրա Միրայելի Արրահամյանի «Դաշնամուրային մանկավարժության նյութերով գեղարվեստական կերպարային մտածողության զարգացումը» ուսումնամեթոդական հոյվածը ըներբցվել է ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի 2010 թ. նոյեմբերի 26-ին կայացած համերգի տպավորություններից հետո տեղի ունեցած խորհրդակցության ժամանակ՝ երկրեն ունեցել զրախոսներ՝ ղոցենյուներ Ժաննա Անյունի Զոյիյանը, Մարիելյուս Արշակի Հովհաննիսյանը նշելով աշխատանքի կարեւորությունը, քննարկել և որոշել են 15. 09. 2011թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 786.2:372.8

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՏԵՍԱՊԻՐԱԶԻՆ ՍՄԻՐՆ
КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО
CHAIR OF GENERAL PIANO

ՆԱԻՐԱ ՄԻԽԱՅԼՈՎՆԱ ԱԲՐԱՄՅԱՆ

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ
ПРЕПОДАВАНИЯ В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО
В МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗАХ**

*идля студентовмне имеющих н ч льной
профессион льной подготовкий*

Ни один из музыкальных инструментов не получил столь широкого распространения, как фортепиано. Это обусловлено значением фортепиано как наиболее универсального по своим выразительным и репертуарным возможностям инструмента. Очевидны также и преимущества обучения игре на фортепиано в процессе становления учащегося музыканта. При этом задача педагога должна быть шире, нежели просто обучение игре на фортепиано. Определенный контингент студентов, поступающих в музыкальные вузы на разные факультеты, исключая фортепианный, не имеет специальной музыкальной подготовки. На протяжении четырех, а на некоторых факультетах и вовсе двух, лет нужно дать полноценную подготовку тем, кто делает первые шаги на пути к овладению инструментом и преодолевает немалые трудности, связанные с поздним началом специального обучения. Лишенные преимуществ восприимчивости детского возраста, а также по причинам физиологического свойства (частично утрачена эластичность рук), студенты с трудом приобщаются к игре на фортепиано. Другая проблема - это жестко ограничен-

ный лимит времени. С целью ускорить процесс формирования пианистических умений и навыков зачастую все творческие силы студентов направляются на выработку комплекса игровых приемов и освоение минимума обязательной программы. Основное внимание при этом уделяется технологической стороне фортепианного обучения и на второй план отходят проблемы, связанные с музыкальным развитием, исходный уровень которого у взрослых учащихся, как правило, невысок. В сущности, занятия сводятся к освоению предусмотренного программой учебно-педагогического репертуара. Содержательная сторона учебного процесса обедняется. Пассивная работа вскоре снижает интерес студента к занятиям.

В результате учащиеся овладевают весьма скромным репертуаром и минимальным запасом специальных знаний. В этой связи появляется необходимость обеспечить наибольшую эффективность процесса обучения музыке взрослых людей.

Оптимальный результат в обучении музыке, начинающийся в период учебы в вузе, может быть достигнут при соблюдении интенсивного накопления слухового опыта; максимального использования специфических особенностей психики взрослых учащихся - развитого интеллекта и осознанной профессиональной заинтересованности. Это приведет к эффективному музыкальному развитию студентов.

Ж. Ж. Руссо видел один из источников познания в самостоятельном активном приобретении знаний.

И. Г. Песталоцци выдвинул задачу овладения основами наук в качестве фактора, влияющего на совершенствование умственных способностей. Он первый установил зависимость психического развития личности от обучения и их связь. А. Дистерверг в своем труде "Руководство к образованию немецких учителей" представил целостную концепцию развивающего обучения. Ее основные положения сформулированы в виде тридцати трех конкретных правил и рекомендаций. Вот некоторые из них: *"обучение должно быть согласовано с человеческой природой и законами ее развития..."*, *"начинай обучение исходя из уровня развития ученика и продолжай его последовательно без пропусков и*

основательно!..", "один и тот же предмет иначе преподается мальчику, чем юноше...", "плохой учитель сообщает истину, хороший - учит ее находить..." и т.д. (1. С. 136 - 158).

К. Д. Ушинский основывался на том, что рассудок развивается только в действительных реальных знаниях и придавал большое значение активизации мышления.

Позднее, П. П. Блонским была выделена другая особенность: мышление не сводится к воспроизведению знаний. Человек *"начинает думать там, где привычка или прежние знания оказываются недостаточны"*.

Существует мнение, согласно которому с повышением возраста понижается способность к обучению. Однако Э. Торндайк и его соавторы в итоге экспериментов пришли к выводу о наличии значительных интеллектуальных ресурсов у молодых людей, о широких возможностях их развития.

Под руководством выдающегося психолога Б. Г. Ананьева было проведено комплексное прослеживание свойств мышления, внимания, памяти и других интеллектуальных функций в возрасте от 18 до 40 лет, в результате чего был сделан следующий вывод: *"...в студенческом возрасте имеются наибольшие возможности развития; именно в этом возрастном диапазоне расположены интенсивные периоды, которыми еще недостаточно воспользовались при обучении"*.

При всем несходстве практических путей формирования музыканта, подлинных воспитателей всегда отличает их нацеленность на развитие психического фактора. Французский пианист и педагог А. Корто пишет: *"Для того, чтобы развить психические качества, которые являются прежде всего проявлением индивидуальности и вкуса человека, педагогика не может опереться ни на что другое, как на обогащение общей культуры, развитие способности воображения и аналитических способностей, которые позволяют передавать эмоции и ощущения, вызванные музыкой."* По его мнению, в педагогической деятельности *"не существует хороших или плохих систем. Есть лишь хорошие или плохие педагоги"* (2. С. 5). Придавая большую роль качеству усвоения, способности

анализировать, сравнивать и обобщать, приходиться к выводам в процессе познавательной деятельности, Л. А. Баренбойм констатирует: *"...овладение учащимися знаниями и навыками само по себе еще не влечет за собой развития их музыкального мышления и творческой инициативы... обучение... может стимулировать развитие творческой личности в том случае, если специально направлено к той цели и, следовательно, если методы занятий ориентированы не на механическую тренировку, а на развитие мыслительных и творческих способностей"* (3. С. 124).

В. И. Сафонов, А. Н. Есипова, Н. С. Зверев рассматривали осознанность на любой стадии работы и собственные усилия учащегося как основу формирования ясных художественных намерений и самостоятельности их воплощения. Характерен содержащийся в незаконченном труде А. Н. Есиповой "Фортепианное искусство" лаконичный ответ на вопрос: как работать - "главное - обдуманно!"

Деятельность плеяды замечательных музыкантов, стоявших у истоков российской фортепианной школы XX века, - Ф. М. Блуменфельда, К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза, Л. В. Николаева, С. Е. Фейнберга, их учеников и последователей, наконец, наиболее опытных и талантливых пианистов - педагогов нынешнего поколения, убедительно показывает высокую действенность средств, нацеленных на задачи развития, помогающих сформировать у учащихся, говоря словами Г. Г. Нейгауза, *"самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели"* (5. С. 192). Так Л. В. Николаев, обращая внимание на беспочвенность и неосуществимость стремления иных педагогов "пройти с учащимися решительно все, что только можно, так, чтобы учащийся был снабжен знаниями на все случаи жизни и избавлен от необходимости приобретать знания собственной головой", отметил: *"Учитель должен дать ученику основные общие положения, опираясь на которые последний сможет пойти по своему художественному пути самостоятельно, не нуждаясь в помощи"* (6. С. 11).

Принципы и методы обучения, которым следовали маститые

музыканты, безусловно, предоставляют богатый материал для обобщений широкого порядка, выходящий за рамки индивидуального опыта, и продолжают оставаться предметом специального изучения.

В специальной педагогической литературе понятие "музыкальное развитие" прежде всего связывают с взаимодействием процессов, ведущих к формированию профессионального мышления. И. Гофман пишет: *"...музыкальное мышление, важность которого столь очевидна, не может быть развито каким-либо прямым путем. Оно является одним из побочных следствий общего расширения музыкального кругозора. Оно всегда пропорционально росту других музыкальных способностей. Оно - результат эластичности ума, приобретаемой или развиваемой неуклонной, неослабной работой..."* (7. С. 58).

Б. Л. Яворский положил в основу своей методической системы идею: *"профессиональное обучение базировать на воспитании музыкального мышления, методом развития всех художественных и интеллектуальных данных..."* (8. С. 126).

Качественная характеристика музыкального развития зависит от уровня понимания, переживания и оценки музыкальных явлений. Речь, следовательно, идет о воспитании умения проследить совершающиеся в музыке интонационные процессы, переживать и усваивать содержание музыки через восприятие и осмысление ее звуковых структур. Необходимо уяснить некоторые закономерности музыкального мышления как специфической области единого человеческого мышления.

Специфику общения человека с искусством составляет художественное образное начало. Эмоции - лишь исходный пункт, лишь первоначальная стадия в обобщении жизненных явлений. Только мышление упорядочивает эмоции, связывает их в стройную систему, придает им целенаправленность.

Содержание художественной деятельности представляет собой сложное сплетение переживания и работы мысли. Этими важнейшими факторами определяется творчество в различных видах искусства. Искусство музыки - это *"прежде всего искусство интонации, а вне интонации только комбинация зву-*

ков" (9. С. 275). Интонация, несущая выразительно-смысловую и конструктивную нагрузку, сохраняет значение первоосновы в структуре и процессах музыкального мышления. Музыкальное мышление и неразрывно связанное с ним восприятие зависят от эмоционально-чувственного фактора. Вместе с тем, в музыке все элементы, все ее выразительные средства - мелодия, гармония, ритм, динамика и т.д. - пронизаны логикой. Там, где эмоции не осмыслены, не организованы логикой, там нет по сути и произведения искусства.

Строящаяся на основе логических закономерностей музыкальная форма в своем развитии несет определенное музыкальное содержание. Музыкальная логика реализует свои возможности на интонационном, образном и концепционном уровнях. Мысль участвует в зарождении и кристаллизации художественной идеи, совершает операции по отбору, комбинированию, сопоставлению и разворачиванию звукового материала, "создает" эмоционально-образную драматургию произведения.

Полноценное формирование музыканта, его развитие выдвигают в качестве насущной задачи прежде всего воспитание слуха и музыкального интеллекта. Из каких источников черпает профессиональное мышление основания для своего развития? Мышление непосредственно связано со знаниями. По мнению А. М. Матюшкина, *"знание есть исходный толчок, основное средство и конечный результат мышления"* (10.). Очень важна также слуховая направленность процессов музыкального развития, вытекающая из самой природы нашего искусства.

Понимание музыки, умение разобраться в нотном тексте, инициативу, творческую активность, самостоятельность - все это видный методист в области обучения игре на фортепиано М. Э. Фейгин связывает с накоплением, расширением музыкального опыта. Он пишет: *"По моему убеждению, это умение усваивать и накапливать музыкальные впечатления путем активного слушания, переживания и самостоятельного чтения музыки. Иными словами, все зависит от музыкального развития и связанного с ним духовного обогащения личности"* (11. С. 4).

Таким образом, важнейшими психологическими предпосылка-

ми успешного музыкального развития являются: ясное видение цели, настойчивая воля к ее достижению, сосредоточенное на ней внимание, особенности мышления.

Изучение мыслительной деятельности в психологии связывают с рассмотрением тех мотивов, по которым она возникает. Мотивы и их важнейшая сторона - познавательные интересы - выступают как фактор, определяющий направленность и активность памяти, внимания, мышления, а значит, и эффективность процесса усвоения информации. На почве осознанных интересов расширяется духовный кругозор взрослого, обогащается его интеллект, получает дальнейшее развитие творческая инициатива.

В ходе обучения важно понимание преподавателем своего студента, умение поддержать его положительные интересы к учебной работе. Степень эффективности занятий со студентом будет зависеть от того, насколько укрепили в нем интерес к будущей профессии.

Эффективное построение учебного процесса предполагает соразмерность методов преподавания с возрастными особенностями учащихся. Почти все существующие методы применимы на разных ступенях возрастного развития. Необходимо определить как соотносятся между собой известные способы в конкретной педагогической ситуации, определяемой уровнем подготовки учащихся, условиями и целями их обучения. Эта специфика ситуации обуславливает превалирование одних форм и методов работы над другими.

Анализ ситуации обучения в классе общего фортепиано в вузе, где студенты делают первые шаги на пути к овладению инструментом, позволил выделить важнейшие направления деятельности педагога:

1. Всемерное обогащение музыкально-слухового опыта учащихся.
2. Последовательное формирование профессионально-интеллектуальных качеств.
3. Систематическое вовлечение в выполнение самостоятельных творческих работ.

Базой для формирования профессионального мышления ста-

новится общее умственное развитие взрослого человека. Работая с ним, педагог получает возможность в большей мере апеллировать к его сознанию, подводить ученика к познанию закономерностей музыки путем обобщений. Использование анализа и обобщений выступает в данном случае как центральная педагогическая проблема, возвышающаяся над остальными и приобретающая методологическое значение. В работе со студентом педагог получает возможность на сравнительно простом материале углублять его профессиональные знания, широко ставить перед учащимся общие и сложные проблемы, касающиеся отношения к тексту, способа работы, овладения техническими навыками. Таким образом изучение одного произведения оказывается более результативным, движет взрослого вперед интенсивнее, музыкально развивает больше, чем ребенка.

Преподавателю необходимо учитывать возможности своего воспитанника и ставить перед ним посильные на каждом этапе развития задачи, иначе у него появится отрицательная установка. Это обстоятельство особенно важно в занятиях со взрослым, который вполне отдает себе отчет в том, как мало он умеет.

Преподавателю необходимо научить студента мыслить, анализировать свои достижения и ошибки, оценивать результаты своих действий. Активные методы педагогического воздействия окажутся действенными, если они будут служить прежде всего воспитанию музыкального интеллекта. Для этого преподавателю необходимо обратить внимание на:

- всемерное обогащение музыкально-слухового опыта учащегося, вовлечение его в процесс активного ознакомления с широким кругом музыкальных явлений, создание условий для освоения возможно большего репертуара;
- пополнение запаса профессиональных знаний и выработку умения применять их в практической деятельности;
- формирование у учащегося навыков аналитического осмысления и обобщения музыкальных явлений;
- воспитание слухового внимания; умения слушать (и слышать) свое исполнение, контролировать и оценивать его как бы со стороны;

- фиксацию в ходе работы конкретных качественных сдвигов и количественных накоплений самим учащимся;
- выявление в педагогических указаниях существенных признаков явления, вариантности этого явления в других произведениях;
- сочетание непосредственного руководства с предоставлением студенту инициативы, стимулируя проявления его самостоятельности, будь то ориентация в новом для него материале, создание собственного исполнительского плана или поиск необходимых средств воплощения.

Педагогика и психология исходят из признания ведущей роли обучения в развитии. Развивающее внимание обучение опосредствуется содержанием последнего, его структурой, способом педагогического воздействия, "внутренними условиями", в частности, возрастными особенностями учащегося. Работы дидактов пронизывает мысль о необходимости придать учебному труду творческий характер.

Достижение конечной цели - воспитание творчески самостоятельного, всесторонне подготовленного музыканта - во многом зависит от того, как решаются преподавателем проблемы сопряженные с духовным обогащением личности: с расширением общего и специального кругозора учащегося, с развитием у него культуры чувств, с формированием профессионально-интеллектуальных качеств, активизацией творческой работы мышления и воображения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Дистервег А.*, Избранные педагогические сочинения., М.: Госучпедгиз., 1956.
2. *Корто А.*, Рациональные принципы фортепианной техники., Предисловие., М.: Музыка., 1969.
3. *Баренбойм Л. А.*, Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда., /Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства., Л.: Музыка., 1969.
4. *Беркман Т. Л.*, А. Н. Есипова., М.: Музгиз., 1948.
5. *Нейгауз Г. Г.*, Об искусстве фортепианной игры., М.: Музыка., 1967.
6. *Николаев Л.*, Из бесед с учениками., /Выдающиеся пианисты-педагоги о

- фортепианном искусстве., М-Л.: Музыка., 1966.
7. *Гофман И.*, Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре., М.: Музгиз., 1961.
 8. *Гольденвейзер Н. М.*, Яворский и музыкальное воспитание детей., /Б. Яворский., Статьи, воспоминания, переписка., Том 1., М.: Советский композитор., 1972.
 9. *Асафьев Б. В.*, Музыкальная форма как процесс., Кн.1-2., Л., 1963.
 10. *Матюшкин А. М.*, Психология мышления., М.: Прогресс., 1965.
 11. *Фейгин М. Э.*, Музыкальный опыт учащегося., /Вопросы фортепианной педагогики., Вып. 3., М.: Музыка., 1971.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵՊԿ դոցենտ Նաիրա Միրալյեի Արախամյանի «Դասավանդման տեսություն և մեթոդիկայի հարցերը բարձրագույն երաժշտական հաստատություններում ընդհանուր դաշնամուրի դասաբանում» ուսումնամեթոդական հոդվածը լուսաբանում է ժամանակակից երաժշտական կրթության կարևորագույն խնդիրներից մեկը: Հեղափոխությունում ուսանողներին, որոնք չունեն սկզբնական մասնագիտական պատրաստվածություն՝ ցուցում են ուղեցույցներ, խորհուրդներ: Հեղինակը մեջբերում է Ժ. Ժ. Ռուսոյի Ի. Գ. Պլատարսի, Կ. Դ. Ուշինսկու և այլոց ասույթները, սկզբունքները և մեթոդները, որոնք հայտնի են պրագմատիկական քննադատական համակարգերում և խորհուրդներ դասախոսներին մեծահասակների պատրաստմանը վերջնական նպատակին հասնելու համար՝ դաստիարակել ինքնուրույն երաժիշտ:

SUMMARY

Naira M. Abrahamyan, Docent of YSC, - "Issues of Teaching Theory and Methods in General Piano Classes of Higher Musical Institutions".

The article focuses on one of the most important problems of modern musical education. J. J. Rousseau, I. G. Pestalozzi, K. D. Ushinski and other outstanding composers are cited the teaching principles and methods of which are themselves a subject of research. In the work some advice and tips are given to lecturers to educate the aged people as independent creative musicians, as well as to students who don't have primary professional education.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՊԿ ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի դասախոս, դաշնակահարուհի, դոցենտ Նաիրա Միրալյեի Արախամյանի «Երաժշտական քննադատական և մեթոդիկայի հարցերը» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի 2010 թ. նոյեմբերի 26-ին կայացած համաժողովի փակվող բաժնի ժամանակ՝ ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ դոցենտներ Ժամնա Անյունի Բուխինյան, Մարիելյուս Արշակի Հովհաննիսյանը և Ներսիս Մանուկյանի կարևորությունը, քննարկվել է նաև շարք հոդվածների քվեում 15. 09. 2011 թ. ամբիոնի նիստով երաժիշտությունը հրապարակման սույն ժողովածուում:

ՀՏԳ 378:786.2:372.8

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՄԲՈՆ
КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО
CHAIR OF GENERAL PIANO

ՄԱՐԻՆԱ ԷԴՈՒԱՐԳԻ ՄԱՐՏԻԿՅԱՆ

*Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվան
պեպրական կոնսերվատորիայի դասախոս*

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԶԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ.
ՈԳԵՇՆՉՎԱԾ ԱՐՎԵՍՏ ՊԱՏԱՆԵԿՈՒԹՅԱՆԸ

Բազմաթիվ հոդվածներ են գրվել Ալեքսանդր Գրիգորի Զարու-թյունյանի գործունեության մասին տարբեր գիտական հրատարակություններում և մամուլում: Ա. Գ. Զարությունյանը հիամալի դաշնակահար էր: Նրա դաշնամուրային կատարումներն աչքի են ընկել կատարողական տաղանդի բարձր մակարդակով, արտիստականությամբ և ոգեշնչվածությամբ:

XX դարի երկրորդ կեսին հայ կոմպոզիտորներից մի քանիսն էին միայն կարողանում կատարել իրենց դաշնամուրային ստեղծագործությունները: Շատ քչերն էին համարձակվում բեմ դուրս գալ: Նրանց նեղ շրջանակի կոմպոզիտոր-դաշնակահարներից էր Ա. Գ. Զարությունյանը: Նրա դաշնամուրային կատարման ինքնատիպությունը բացահայտվում է բոլոր մանրուքներում: Նրա կատարումը առանձնանում է ծայրի մաքրությամբ, մեղեդային գծի հստակությամբ: Նա կատարել է ոչ միայն իր ստեղծագործությունները, այլև հեղինակային մեկնաբանումներ, որոնք իրենց գեղարվեստական արժանիքներով և կատարման որակով բարձրարժեք են համարվում:

Ա. Գ. Զարությունյանի երաժշտությունն իր գլխավոր ստեղծագործական մոտեցումներով ընկալվում է հարմոնիայով, աշխարհընկալմամբ, կյանքի իր հասկացությամբ և ընդունմամբ՝ վեր հանելով հեղինակի հավատը ստեղծագործական ուժերի, արժեքի, երեվակայության ու խիզախումների նկատմամբ:

Կոմպոզիտորի արվեստը զարգացել է ազգային երաժշտության ինտոնացիաներից: Այն կատարում են ինչպես մասնագետ երաժիշտները, այնպես էլ տարբեր տարիքի սկսնակները, հարստացնելով նոր սերնդի հոգևոր ու հաստատուն գիտակցությունը մշակույթի նկատմամբ՝ ստեղծագործողի կոմպոզիտորական ձգտումների իրագործման ամբողջականության մեջ՝ հանուն այն բանի, որ հետագայում պետք է դառնա անհատական մեկնաբանման առարկա, նույնիսկ սկսնակ կատարողների կողմից: Մեր ժամանակներում հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների ներառումն ուսումնական ծրագրերում դառնում է իրապես անհրաժեշտություն: *«Ազգային երաժշտությունն, անկասկած, պետք է հնչի: Անհրաժեշտ է ըստեղծել նրա կատարման ավանդույթները»* (1. էջ 13):

Ա. Գ. Հարությունյանն սկզբնական երաժշտական կրթությունն ստացել է հարազատ Երևանում՝ հայտնի դաշնակահարուհի Օլգա Հայրապետի Բաբայանի դասարանում:

Նրա հետագա երաժշտական կրթությունը շարունակվել է Կ. Ն. Իգումնովի դասարանում, երբ անվանի երաժիշտ-մանկավարժը Հայրենական պատերազմի տարիներին գտնվում էր Երևանում ու դասավանդում կոնսերվատորիայում*: Եվ միանգամայն բնական էր, որ *«հայրենական և ռուսական դաշնամուրային դպրոցների փոխադարձ համալրման և խառնաշփոթի ժամանակահատվածում ծնվեց Ալեքսանդր Հարությունյան երևույթը՝ որպես կոմպոզիտոր և դաշնակահար»* (2. էջ 117): Այստեղ կարևոր է հիշել կոմպոզիտորի ստեղծագործական գործունեության երկու ոլորտների նշանակության մասին, որում մեկ ոլորտը սնուցում և ազդեցություն է գործում մյուսի վրա՝ արտահայտչամիջոցների մի ամբողջ համադրությամբ: Եվ դրանում զարմանալի ոչինչ չկա, քանի որ մանատիպ երկու գեղարվեստական սկզբնաղբյուրների փոխազդեցությանը մենք հաճախ ենք հանդիպում բոլոր «կատարող» կոմպոզիտորների մոտ, որոնց ստեղծագործական գործունեության ոլորտներից մեկը, որպես կանոն, ազդեցություն է ունենում մյուսի վրա:

XXI դարաշրջանի առաջին տասնամյակում հրատարակվել են մեծանուն կոմպոզիտորի դաշնամուրային պիեսների «Վեց տրա-

* Կ. Ն. Իգումնովի հետ պարապմունքները շարունակվեցին մեկ տարի:

մադրություն» և «Մանկական ալբոմ» ցիկլերը:

Անդրադառնալով 2-րդ ժողովածուին, որտեղ Ա. Գ. Հարությունյանը հիմք է ընդունել հետևյալ մոտեցումը՝ երաժշտական նվագագույն միջոցներով արտացոլել երեխայի ներաշխարհը. նա այդ խնդիրը հիմնալի է լուծել: Հեղինակը մարմնավորում է իր սեփական մոտեցումը շրջապատող իրականության տարբեր դրսևորումների նկատմամբ՝ բացառապես փխրուն «կոմիտասյան» պոետիկ ընկալմամբ: Անկասկած, եթե ուսուցչին հաջողվի աշակերտին գրավել ժողովածուի երաժշտական կերպարներով, ապա հետաքրքրության զարգացումը կտանի նաև ստեղծագործական մտածելակերպի զարգացմանը, որն անհրաժեշտ է «Մանկական ալբոմ»-ի երաժշտական կերպարային բովանդակության պիեսների արտահայտչամիջոցների բացահայտման համար:

Ա. Գ. Հարությունյանի «Մանկական ալբոմ»-ի պիեսները հագեցած են հեղինակի ստեղծագործական ոգեշնչվածության վառ գծերով: Նրա ժողովածուն բարձր արվեստի ստեղծագործական հերթական փուլն է՝ հայ երաժշտության նահապետի, ստեղծագործող արվեստագետի և հիմնալի դաշնակահարի, որն անցել է կատարողական վարպետության բարձրագույն դպրոցը:

Այն ստեղծագործությունները, որոնք հեղինակը ներառել է «Մանկական ալբոմ» ժողովածուի մեջ, բնորոշվում են իրենց կերպարների առանձնահատկություններով, ձևի հստակությամբ, ազգային ինքնատիպությամբ և երաժշտական լեզվի մատչելիությամբ: Դրանք ունեն ծրագրային բովանդակություն և սերտորեն կապված են երեխաների առօրյա կյանքի, ազգային երաժշտական շարադրման ինքնատիպ իմացության հետ: Երաժշտական լեզվի գունեղության, հակիրճության, պարզության և այդ ստեղծագործությունների առավել կարևոր բովանդակային-կերպարային հատկությունների բացահայտման շնորհիվ դրանք դասվում են հայկական լավագույն մանկական դաշնամուրային պիեսների շարքը, բացելով նոր էջ այդ ժանրի զարգացման ճանապարհին: Ժողովածուի պիեսներում արտացոլված է արտահայտչամիջոցների մի ամբողջ գունային համադրություն՝ ուղղված հեղինակային գեղարվեստական մտափոխացմանը: Դրանցում զուգակցվում են ձևի ամփոփ լինելը և երաժշտության բնական զարգացումը՝ արտահայտչամիջոցների գու-

մեղության կերպարային բազմազանությամբ, կերպարների ցայտուն դիմամիկությամբ, կոմպոզիտորի կողմից գաղափարային գեղարվեստական մտահղացմամբ, որոնք բացահայտում են հայկական երաժշտության Վարպետի մտքի խորության ամենատարբեր սահմանները:

«Մանկական ալբոմ» ժողովածուից որոշ պիեսներ կապված են մեռկլասիցիզմի շրջանի սկզբունքների հետ, որտեղ դաշնամուրն օգտագործված է այլ կերպ. *«որպես հղկված ու ճկուն գործիք, որը բացահայտում է ասոցիացիաների բարդ մեխանիզմ՝ զգացումների դիմամիկ փոխանցումով...»* (4. էջ 366):

Ժողովածուում երգային քնարական պիեսների հետ միասին հանդիպում են այնպիսիները, որոնք տարբերվում են իրենց շարադրանքով, մտքի խորությամբ, տեմբրային գունեղությամբ, իսկ մյուսներին բնորոշ են դաշնամուրային ֆակտուրայի հարվածայն-տոկկատային գծերը, ինչը հատուկ է Ա. Ի. Խաչատրյանի, Ս. Ս. Պրոկոֆևի, Ի. Ֆ. Ստրավինսկու ստեղծագործություններին:

Ալբոմում առկա փոքրածավալ, նրբագեղ ստեղծագործություններն առանձնանում են կերպարայնության բազմազանությամբ. այստեղ կան և՛ պարային («Աշնանային վալս», «Լիրիկական վալս», «Համերգային վալս»), և՛ կատակային («Կատակ», «Ուրախ զբոսանք», «Չարածճի աղջիկ», «Գարնանային տրամադրություն»), և՛ երգային («Պատմություն», «Տխուր երգ») բնույթի պիեսներ:



«Կատակ» պիեսում իրար են հաջորդում ստակկատոները և լիգայով կապված վարընթաց շարժումով իջնող նոտաները, որոնք հաղորդում են երաժշտությանը կատակային բնույթ: Ստակկատոները պետք է կատարել կարճ, կտրուկ: Աջ և ձախ ձեռքերի 16-րդական նոտաների խմբերը պետք է կատարել հավասար ու թեթև, նախապես այն յուրացնելով առանձին ձեռքերով:

Ստորև նշված հատվածում երկու ձեռքի զուգահեռ, վերընթաց շարժումը բերում է տրեյլների կատարմանը, որոնք շեշտված են, սակայն զգուշորեն լուծվում են կարճ ութերորդականների մեջ:



Վերջին տողի առաջին երկու տակտերում աջ և ձախ ձեռքերի հնչյունաշարերը հաջորդում են իրար ընդհանուր լիզայով, որը հիշեցնում է տավղի հնչողությունը: Այդ հնչողությունն ստանա-



լու համար աշակերտը պետք է կարողանա շատ սահուն ու ճկուն կատարել աջից դեպի ձախ ձեռք անցումները, որոնք պետք է անկատ լինեն:

«Աշնանային վալս»ը քնարական պիես է, գրված է *Moderato* տեմպում, 6/8 չափում: Այն իսկապես ստեղծում է պարային տրամադրություն: Պիեսում շատ են ակտերացիայի նշանները և ստեղծագործությունը յուրացնելու փուլում աշակերտը պետք է շատ ուշադիր հետևի դրանց: Այս հատվածում առկա է բարդ ռիթմիկ պատկեր. կետով նոտաները և սինկոպաները ընթանում են զուգահեռաբար, այդ պատճառով աջ և ձախ ձեռքերն առանձին-առանձին պետք է շատ հստակ ու անսխալ կատարեն իրենց նվագաբաժինները:



Հաջորդ հատվածում աջ ձեռքում 16-րդական նոտաները երկար խմբերով կապված են լիզայով, և այն պետք է շատ սահուն ու ամբողջական կատարել, ի տարբերություն ձախ ձեռքի, որը շարունա-

կում է սինկոպաներով կատարումը, ընդ որում արդեն շեշտված:



«Ուրախ զբոսանք» պիեսը շատ ուրախ տրամադրություն է հաղորդում ունկնդրին, քանի որ ամբողջ ստեղծագործությունն ընթանում է ութերորդական ստակկատոներով, հնչյունաշարի անընդհատ վերելքներով ու վայրէջքներով.



«Տխուր երգ» պիեսը գրված է *Andante sostenuto* տեմպում: Այն գուսպ է, երգային, շատ գեղեցիկ մեղեդային գծով: Աջ և ձախ ձեռքերը՝ կատարման առումով համազոր են, ընթանում են ուրույն մեղեդային գծով.



«Քնարական վալս»-ը դասական վալսի բնորոշ նմուշ է, որն աջ ձեռքի սահուն ու գեղեցիկ երաժշտությամբ գրավում է ունկնդրին: Այստեղ կարևորվում է մեղեդու արտահայտիչ ներկայացմունքը, որը շատ քնարական է: Այն ուղեկցվում է ձախ ձեռքի մեղմ, չընդգծվող կատարմամբ, որը հնարավորություն է տալիս աջ ձեռքին ընթանալ ազատ ու անկաշկանդ՝ մինչև ստեղծագործության ավարտը:



«Չարաճճի աղջիկ»-ը գրված է արագ տեմպում: Աջ և ձախ ձեռքերը լրացնում են իրար իրենց երաժշտական գծով: Առկա են ստակկատոներ և արագաշարժ 16-րդականներ, որոնք շատ բնորոշ են այդպիսի կերպար ստեղծելու համար:

Այս հատվածում երկու ձեռքերը պետք է սահուն շարժումներով փոխանցեն մեկը մյուսին 16-րդականների խմբերի իրենց կատարումները, որպեսզի չընդհատվի անընդհատ ու անհանգիստ շարժման տպավորությունը:



Կերպարը ճիշտ մեկնաբանելու համար անհրաժեշտ է շատ վարժ կատարել այդ փոխանցումները, որի համար նախ պետք է պարապել առանձին ձեռքերով և դանդաղ տեմպով, մինչև ստացվի անթերի, այնուհետև աստիճանաբար արագացնել տեմպը: Պետք է ուշադրություն դարձնել ձեռքի ազատությանը, դաստակի և արմունկի հավասար դիրքին: Նույն վարժությունները պետք է փորձել կատարել երկու ձեռքով, հավասար ուժով:

Պիեսի ուրախ տրամադրությունը պահպանվում է մինչև ստեղծագործության ավարտը:

«Պատմություն» պիեսի սկիզբն ընթանում է շատ հանգիստ, չափավոր տեմպում, կարծես ցույց տալով, որ սկսվում է ինչ-որ հետաքրքիր պատմության շարադրանք: Սկիզբը ծավալվում է հանգիստ ու երգային: Որպեսզի մեղեդին հնչի սահուն ու սլացիկ, հարկավոր է ոչ միայն տեխնիկապես հաղթահարել ստեղծագործությունը, այլև զարգացնել երաժշտական մտքի սահունությունը և ճկունությունը:

Նշված հատվածում երաժշտությունը փոքր-ինչ անհանգիստ բնույթ է ստանում, կարծես շարադրվող պատմության մեջ ներկայացնելով ինչ-որ լարված էպիզոդ: Այստեղ բավական բարդ ռիթմիկ պատկեր է, որտեղ ծախ ձեռքը լրացնում է աջին՝ ստեղծելով անհանգիստ զգացողություն:



«Գարնանային տրամադրություն» պիեսը իսկապես ստեղծում է գարնանային տրամադրության զգացողություն, որն արտահայտվում է հատկապես աջ ձեռքի անընդհատ ու անհանգիստ վեր ու վար ընթացող ձայնաշարերով: Երաժշտության մեծ շարադրումը չի դադարում մինչև ստեղծագործության ավարտը:



Պիեսն ավարտվում է երկու ձեռքի սլացիկ, վերընթաց շարժումով և ձայնի դիմամիկ բարձրացումով: Շատ ուշադիր պետք է լինել պեդալավորման հարցում, քանի որ բավական հաճախ է հանդիպում նշված լինելով հեղինակի կողմից:



«Համերգային վալսի» երաժշտությունը, գրված «Իմ ընկերոջ մասին» գեղարվեստական կինոնկարի համար*, կգարդարի ինչպես բարձր դասարանների աշակերտների, այնպես էլ համերգներով հանդես եկող դաշնակահարների նվագացանկը:

Ուսումնասիրելով Ա. Գ. Հարությունյանի՝ նոր սերնդին հասցեագրված պիեսները, համոզվում ես կոմպոզիտորի ստեղծագործական հմարների բազմազանության, կոմպոզիտորական մտածելակերպի ինքնատիպության մեջ, որն ընդունակ է կատարող երաժիշտների, երիտասարդ սերնդին հասցեագրված երաժշտական փոքր ձևերին հաղորդել զգալի նշանակություն: Իհարկե, ապրում ես երջանկության զգացում, որ մենք ժամանակակիցներն ենք հայ երաժշտական արվեստի մեծ ստեղծագործողներից մեկի՝ Ա. Գ. Հարությունյանի և հնարավորություն ունենք հարակցվելու ամենափոքրիկ դաշնակահարներին նվիրված «Մանկական ալբոմ» հիացմունք առաջացնող ժողովածուի հետ:

Անկասկած, այս «Ալբոմը» կդառնա նոր սերնդի երաժշտական կրթության գործնական խթաններից մեկը՝ կարևորագույն, միաժամանակ շատ դժվար խնդիրների լուծման ճանապարհին:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Ամբակունյան Ա. Ա.*, Իմ մանկավարժական սկզբունքները, Եր., Գիտություն, 2000 թ.:
2. *Кокжаев М. А.*, Александр Арутюнян., Особенности композиционного стиля., М.: Композитор., 2006 г.
3. *Апоян Ш. А., Золотова И. Л.*, Фортепианная музыка., /Музыкальная культура Советской Армении., М.: Советский композитор., 1985 г.

* Առաջին անգամ հրատարակվել է հեղինակային փոխադրումով:

РЕЗЮМЕ

В методической работе преподавателя ЕГК, пианистки Марины Эдуардовны Мартикян «Александр Арутюнян: вдохновенное искусство для молодежи» путем анализа цикла «Детский альбом» выдающегося композитора исследуются не только образные, художественно-содержательные стороны отдельных и в совокупности произведений, составляющих цикл, но и показано развитие жанра, формы, дается сопоставление всей гаммы выразительных средств и приводятся нотные примеры для подтверждения изложенного. Произведение рекомендуется для прожиздения на кафедре общего фортепиано.

SUMMARY

Marina E. Martikyan, Pedagogue at YSC, Pianist, - "Alexandr Harutyunyan: Inspired Art for the Youth".

The article is dedicated to Alexandr Harutyunyan's cycle "Children's Album". Not only are the imagery and artistic features of the cycle's separate parts and the complete set analyzed, but also the development of the genre, form and the whole range of the expressive means are studied and compared, and in support of the above mentioned musical examples are given. The author recommends to include it in the teaching program of the Chair of General Piano.

ՏԵՐԵՎԱՏՎՈՐՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի դաշնակահարուհի, դասախոս Մարինա Էդուարդի Մարտիկյանի «Ալեքսանդր Հարությունյան. ոգեշնչված արվեստ պատանեկությանը» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի 2011 թ. փետրվարի 25-ին կայացած «Հայ կոմպոզիտորների սյուիթագործություններ»-ին նվիրված համաժողովի ժամանակ համերգից հետո փոքի ունեցած խորհրդակցության ժամանակ: Արտահայտվել են գրախոսներ, դոցենտ և ամբիոնի վարիչ Սվետլանա Արուստեանի Դավթյանը և երաժշտության փնտրյալ ամբիոնի դասախոս Սուսաննա Վոլոդյայի Աճեմյանը նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 26.04.2012 ամբիոնի նիստով երաշխավորել հրապարակման առկա ժողովածուում:

ՀՏԳ 378:786.2:372.8

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՄԱՔԻՈՆ
КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО
CHAIR OF GENERAL PIANO

ՄԱՐԻՆԱ ԷԴՈՒԱՐԳԻ ՄԱՐՏԻԿՅԱՆ

*Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվան
պեպրական կոնսերվատորիայի դասախոս*

**ՍԿՍՆԱԿ ԵՐԱԺՇՏԻ ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ
ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՈՒՄԸ**

Մեր օրերում տեղեկատվական հոսքի ընդարձակման ու ժամանակի մշտական սղության պատճառով բավական բարդ է կազմակերպել երաժիշտ-սովորողի ինքնուրույն տնային աշխատանքը: Հետևաբար այդ աշխատանքի կազմակերպման հարցերը, գոյություն ունեցող իրատեսական մեթոդների ու հնարների օգտագործումը, որոնք թույլ են տալիս խնայել սովորողի ժամանակն ու եռանդը, առաջնային են:

Առաջին հերթին անդրադառնանք արտաքին պայմաններին, որոնք ապահովում են երաժշտի արդյունավետ աշխատանքը:

Դաշնամուրով նվագելը ֆիզիկական աշխատանք է, որը պահանջում է թթվածնի բավական մեծ սպառում: Այդ պատճառով անհրաժեշտ է, որպեսզի այն տարածքը, որտեղ անցկացվում են պարապմունքները, օդափոխվի և ապահովվի թարմ օդի հոսքը: Շատ կարևոր է նաև սենյակի ջերմաստիճանը: Բժիշկների կարծիքով այն չպետք է գերազանցի 16-18°C: Ավելի ցածր ջերմաստիճանը երաժիշտ-կատարողը հեշտությամբ է տանում քան, օրինակ ավելի քան 20°C, քանի որ պարապմունքների ժամանակ նվագողի մկանները տաքանում են, իսկ բարձր ջերմաստիճանում հաճախակիանում է նրա շնչառությունը, և ուժեղանում են սրտխփոցները՝ հանգեցնելով արագ հոգնածության:

Մեծ նշանակություն ունի գործիքի ստեղծաշարի և նոտաների վրա ընկնող լուսավորությունը: Այն պետք է լինի բավական վառ ու հավասարաչափ բաշխված: Լույսը պետք է ընկնի կողքից, սակայն ցանկալի է, որ այն լինի ձախ կողմից: Ոչ մի դեպքում չի կարելի, որ այն լինի դիմացից:

Շատ կարևոր է գործիքի որակը: Այն պետք է անպայման ճիշտ լարված լինի, ստեղծաշարը չպետք է չափից ավելի պինդ լինի կամ ստեղները սեղմելուց հետո մնան ներքևում: Վատ կարգավորված գործիքով պարապելով՝ սովորողը դառնում է աստիճանաբար անտարբեր՝ հնչյունի արտաբերման, տեմբրային հնչողության նրբությունների նկատմամբ:

Այսպիսով, վերը նշված բոլոր պահանջները շատ կարևոր նշանակություն ունեն ինքնուրույն պարապմունքների ժամանակ: Դրանց ոչ ճիշտ կիրառումը կամ չիմանալը հանգեցնում են աշխատունակության արագ անկման, հոգնածության և ժամանակը անարդյունավետ վատնելուն: Այս մանրութներին ուշադիր ու հոգատար վերաբերմունքը սովորողի հաջող աշխատանքի գրավականն է:

Սովորողի ինքնուրույն աշխատանքը նույնպիսի ուսումնական աշխատանք է, ինչպես կատարողական ունակությունների ձեռքբերումը ամբողջությամբ: Այն միաձուլված է ուսումնառության գործընթացին և անմիջականորեն կապված է նրա հետ:

Ինքնուրույն աշխատանքը հարուստ է մտքերով, նախաձեռնություններով, կամքի ու ստեղծագործական երևակայությամբ:

Որպեսզի բարձրացվի ինքնուրույն աշխատանքի որակը, հարկավոր է հետևողականորեն զարգացնել մտածելակերպը, ինքնահսկողությունը, դժվարությունները հաղթահարելու հմտությունները, ավելի ու ավելի բարդացող առաջադրանքների ինքնուրույն հաղթահարումը, ինչպես նաև հանդես բերել սեփական մոտեցումների՝ այս կամ այն առաջադրանքների կատարման ժամանակ:

Մինչև սովորողին ինքնուրույն աշխատանք հանձնարարելը՝ անհրաժեշտ է նրան բացատրել առաջադրանքի իմաստը, իսկ հետո սովորեցնել գործնական կիրառումը: Հետևաբար, սկզբում պետք է մշակել առաջադրանքը, ճշտել որոշակի խնդիրներ, որոշել աշխատանքների հաջորդականությունը և հենց դասի ժամանակ գործնականորեն ստուգել, թե որքանով նա ըմբռնեց առաջադրանքը և ինչ-

պես է մտադիր կատարել այն:

Այդ վերլուծական աշխատանքի ընթացքում հարկավոր է, որ սովորողը ինքնուրույն կատարի սխալների ուղղումը:

Կարևոր է աշխատանքը կազմակերպել հերթականությամբ, այնպես, որ առաջնահերթ լինի այդ ժամանակահատվածի համար առավել կարևոր խնդիրների հաղթահարումը: Խնդիրները պետք է հաղթահարվեն աստիճանաբար՝ մեկը մյուսից հետո և իհարկե կապված լինեն նախորդ աշխատանքների հետ՝ հենմվելով արդեն ձեռք բերված ունակություններին:

Կատարվող աշխատանքը ներառում է.

1. նոտային տեքստի ճշգրիտ վերարտադրում,
2. ռիթմիկ պատկերների ճշտում,
3. ստեղծագործության կառուցվածքի ըմբռնում,
4. նախորդ բոլոր խնդիրների հետ փոխկապակցվածություն,
5. կատարման համար անհրաժեշտ արտահայտչամիջոցների

ընտրություն:

Բնությունից մարդն օժտված է ինքնուրույնությամբ, ամեն ինչ սեփական ուժերով փորձելու ձգտումով: Իրենց ինքնուրույնությունը պաշտպանելու համար, երեխաները հաճախ ցուցաբերում են մեծ համառություն:

Հաճախելով երաժշտության առաջին դասերին, երեխաների առջև բացվում է միանգամայն նոր ասպարեզ, որտեղ յուրաքանչյուր քայլափոխի ի հայտ են գալիս հետաքրքրական երևույթներ: Շատ կարևոր է, որ երեխան հենց սկզբից կարողանա ստանալ բազմաթիվ «ինչու»-ների պատասխանները, որը նրա ինքնուրույնության զարգացման առաջնահերթ խնդիրն է: Ուսուցիչն աշակերտի դաստիարակում, մտավոր հետաքրքրություն առաջացնում, տալիս է ինքնուրույն ստեղծագործական աշխատանքի բանալին:

Ինքնուրույն աշխատելու ունակությունների զարգացումը բարեհաջող է անցնում միայն այն դեպքում, եթե աշակերտը հասկանում է, թե ինչ գեղարվեստական նպատակ ունեն ուսուցչի դիտողությունները:

Ինքնուրույն աշխատանքի կարևորագույն պայմաններից է ինքնահսկողության առկայությունը:

Աշակերտների ինքնուրույնության դաստիարակության գործում

օգտակար է, որպեսզի նրանք ժամանակ առ ժամանակ առանց դաստուրի օգնության սովորեն փոքրածավալ ստեղծագործություններ՝ պիեսներ: Այդ ձևով սովորած պիեսները նպատակահարմար է լսել ամբողջ դասարանով:

Շատ կարևոր է իմանալ ծնողների վերաբերմունքը իրենց երեխաների երաժշտական պարապմունքների հանդեպ: Որոշ ծնողներ չափից ավելի խնամակալություն են հանդես բերում և դառնում կրկնուսույցներ, որով և զրկում են երեխային ինքնուրույնությունից: Երբեմն էլ ընդհակառակը՝ երեխաների երաժշտական պարապմունքները ծնողների կողմից անուշադրության են մատնվում: Երբեմն, անհրաժեշտ է ծնողների հետ անցկացնել դաստիարակչական զրույց, ձգտել օգնել, այլ ոչ թե խանգարել երեխայի երաժշտական զարգացումը: Ծնողները պետք է հետևեն, որպեսզի երեխան պարապի և դրա համար ստեղծեն բոլոր անհրաժեշտ պայմանները:

Հաճախ, սովորողները չեն կարողանում ճիշտ ու հավասարաչափ բաշխել իրենց ժամանակը: Իսկ երբ է պարապելու ամենալավ ժամանակը: Շատ ուսուցիչներ կարծում են, որ ամենաարդյունավետ ժամանակը առավոտյան ժամերն են, երբ նկատվում է էներգիայի մեծ վերելք, ուշադրության ու ընկալման թարմություն: Սակայն սովորողները միշտ չէ, որ կարող են օգտագործել այդ ժամերը, քանի որ զբաղված են դպրոցի դասերով: Հետևաբար, նպատակահարմար է երաժշտական գործիքով պարապել այն ժամանակ, երբ դեռ չեն սկսվել տեսական առարկաները: Այդ ժամանակահատվածը բարենպաստ կանդրադառնա երեխայի երաժշտական պարապմունքների վրա, քանի որ նա արվեստի հետ շփման աշխատանքում կունենա ուշադրության առավել կենտրոնացում:

Յուրաքանչյուր հաջորդ տարում տնային աշխատանքը հարկավոր է աստիճանաբար ավելացնել: Օրինակ, եթե առաջին դասարանում աշակերտը պետք է պարապի օրվա ընթացքում մեկ ժամ, ապա հաջորդ տարիներին պետք է ավելացնի այդ ժամը՝ հասցնելով մինչև երկու-երեք ժամի: Դրանք պետք է կազմակերպել ոչ թե միանգամից, այլ աշխատանքը հավասարաչափ բաշխել օրվա ընթացքում: Կենտրոնացված, արդյունավետ պարապմունքները ցածր դասարաններում չեն գերազանցում 30-40', իսկ պատանիների շրջանում՝ 50': Այդ պատճառով հարկավոր է հանգստանալ, այնու-

հետև նորից նստել պարապելու: Սակայն պարապմունքների հաջողությունը պայմանավորված է ոչ թե ծախսված ժամանակով, այլ ուշադրությամբ և կենտրոնացմամբ, ինչպես նաև դասատուի դիտողությունների ճիշտ կատարումով:

Ինչից և ինչպես սկսել ամենօրյա պարապմունքները: Երաժիշտ-կատարողի նվագացանկում համարյա միշտ առկա են կատարման տարբեր փուլերում գտնվող ստեղծագործություններ՝ նոր, արդեն ավարտած և այլն:

Սովորական է դարձել պարապմունքների այն հաջորդականությունը, երբ զամմաներն ու վարժությունները նվագելուց հետո անցում են էտյուդներին և վերջում արդեն տարաբնույթ գեղարվեստական ստեղծագործություններին:

Անկասկած, օրգանիզմի աշխատանքային վիճակին անցնելու և մկանային համակարգի գործունեության կենտրոնացման համար անհրաժեշտ է նախավարժանք, ընդ որում անհրաժեշտ է ոչ միայն ձեռքերի, այլ նաև ամբողջ օրգանիզմի ընդհանուր հոգեբանական-ֆիզիոլոգիական նախապատրաստման, հուզական և նույնիսկ մտավոր գործընթացների յուրատիպ լիցքավորման համար, լսելու, աշխատելու ընթացքում ստեղծագործության բովանդակության մեջ ներթափանցելու, զգացմունքայնության համար:

Շատ երաժիշտ-մանկավարժներ կարծում են, որ զամմաների ու վարժությունների կատարումը պարտադիր է, քանի որ դրանք սովորողի տեխնիկական հմտությունների հիմնական բազան են: Պատմությունից հայտնի է, որ որոշ հայտնի դաշնակահարներ իրենց ամբողջ կյանքի ընթացքում վարժություններ են նվագել, մյուս մասը՝ գերազանցապես երիտասարդ տարիներին, իսկ մի մասն էլ՝ դրանց մեծ նշանակություն չի տվել: Մասնագետների կարծիքով միայն այն դեպքում, երբ սովորողը օժտված է շարժողական ապարատի բացառիկ ընդունակությամբ, կամ ամենօրյա աշխատանքում առկա է բավական լայնածավալ ու տարաբնույթ վիրտուոզ ստեղծագործություն, կարելի է կրճատել զամմաների ու վարժությունների վրա ծախսվող ժամանակը: Այս երկու պարագաների առկայության դեպքում դրանց կատարումը չպետք է շատ ժամանակ զբաղեցնի:

Ոչ պակաս կարևոր է նաև, որ շատ երեխաներ իրենց ամենօրյա աշխատանքը սկսեն ամենաինչև ստեղծագործությունից, որը մեծ

լարում, մասնավորապես ուշադրություն չի պահանջում: Այդպիսի ստեղծագործությունների վրա աշխատելիս նրանք վատնում են իրենց լավագույն ու թարմ ուժերը և հետո միայն անցնում ավելի բարդ ստեղծագործությունների՝ գլխավոր բարդությունների լուծմանը: Ուժերի բաշխման այդպիսի սխալ ու անգիտակից մոտեցման հետևանքով դժվար թե նրանք կարողանան բարեհաջող հաղթահարել իրենց առջև դրված խնդիրները:

Շատերը համարում են, որ պարապմունքները պետք է սկսել նոր ստեղծագործություններով կամ այնպիսիներից, որոնց վրա աշխատելիս շատ դիտողություններ են արվել, իսկ ավարտել անշշան աշխատանք պահանջող ստեղծագործություններով:

Աշխատանքն անարդյունավետ կլինի, եթե սովորելու համար վերցվի ստեղծագործության մեծ հատված կամ ամբողջ ստեղծագործությունը միանգամից: Հարկավոր է ուշադրությունը կենտրոնացնել երաժշտական ֆրագմենտի մեկ-երկու ավելի փոքր հատվածների վրա, որից հետո պետք է աշխատել դրանք իրար հետ կապել: Աշխատելով այս կամ այն հատվածի վրա՝ հարկավոր է այն յուրացնել տեխնիկապես՝ հաշվի առնելով դինամիկ նրբերանգները: Բազմակի կրկնությունը օգտակար է միայն այն դեպքում, քանի դեռ ուշադրությունը չի ցրվել և այն չի վերածվել մեխանիկական աշխատանքի:

Անգիր սովորելիս ցանկալի է նվազել դանդաղ տեմպում, որն օգնում է ավելի արագ ու հիմնովին հիշել նյութը:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ նախավարժանքը, որպես կանոն անհրաժեշտ է, բայց միշտ չէ, որ պետք է լինեն գամմաներ կամ վարժություններ: Կարելի է սկսել օրինակ քնարական ստեղծագործությունների վրա աշխատանքից, կամ ավելի խոշոր պիեսների հատվածներից, որտեղ դեռ պետք է հասկանալ, թե ինչ է պահանջվում: Դրանից հետո կարելի է անցնել ավելի առաջնային խընդիրների լուծմանը, ինչը պահանջում է ինչպես շարժողական ապարատի, այնպես էլ մտավոր կարողությունների լարում: Այսպիսի աշխատանքը նպատակահարմար է կազմակերպել ավելի հեշտ ու մատչելի ստեղծագործությունների հետ հաջորդաբար, օրինակ՝ վարժությունների ու էտյուդների, կամ այնպիսի ստեղծագործությունների հետ, որտեղ արդեն հաղթահարված են դժվարությունները:

որը և մտավոր աշխատանք չի պահանջվում:

Երաժշտական գործիքով պարապմունքները պահանջում են ուժերի մեծ լարում, ֆիզիկական լավ պատրաստվածություն: Աշխույժ ու եռանդուն լինելու, հոգնածություն չզգալու և տրամադրությունը բարձր պահելու համար հարկավոր է զբաղվել մարմնամարզությամբ, սպորտի տարբեր ձևերով, հակառակ դեպքում պարապմունքներն անարդյունավետ կլինեն: Երաժշտի ֆիզիկական պատրաստվածությունն իր մեջ կարող է ներառել հետևյալ մարզաձևերը՝ վազք, լող, ֆուտբոլ և այլն: Խորհուրդ չի տրվում զբաղվել այնպիսի վարժություններով, որոնք ձեռքերի և ուսերի շրջանում լարվածություն են առաջացնում: Մարմնի ֆիզիկապես լավ վիճակում գտնվելը ճանապարհ է հարթում երաժշտի բարձր զգայական վիճակի համար և պարապմունքների ժամանակ դրական ազդում մտավոր գործընթացի վրա:

Մանկավարժի կարևորագույն խնդիրներից է աշակերտին ինքնուրույն աշխատանքի սովորեցնելը և սեր արթնացնելը: Այնպիսի պատկերացումներ, հատկանիշներ, ինչպիսիք են երևակայությունը, մտածողությունը, խանդավառությունը, աշխատասիրությունը, ակտիվությունը, նախաձեռնությունը, երաժշտությամբ հափշտակված լինելը կօգնեն աշակերտին ավելի հեշտ հաղթահարել ինքնուրույն աշխատանքը: Եռանդով ինքնուրույն աշխատանքը՝ դասատուի հսկողության ներքո հնարավորություն է տալիս զգալիորեն բարելավել ուսուցման գործընթացը: Միևնույն ժամանակ առաջանում է լրացուցիչ ժամանակ մոր մյուս բացատրելու համար, որը նպաստում է սովորողի արագ առաջընթացին, պատասխանատվության զգացողության աճին և ինքնազարգացմանը:

Այսպիսով, աշխատանքի ընդհանուր հիգիենիկ պայմանների պահպանումը, երաժշտական գործիքով ամենօրյա տնային պարապմունքների ճիշտ կազմակերպումը կարևոր գործոններ են, որոնք նպաստում են երաժշտի ինքնուրույն աշխատանքի արդյունավետության բարձրացմանը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Алексеев А., Методика обучения игре на фортепиано., Москва, 1971.
2. Савшинский С. И., Режим и гигиена работы пианиста., Москва., 1963.
3. Петрушин В. И., Музыкальная психология., Учебное пособие., Москва, 2000.

РЕЗЮМЕ

Преподаватель ЕГК Марина Эдуардовна Мартикян в методической работе "Организация самостоятельной работы начинающего музыканта" представляет тщательный последовательный труд педагога в процессе формирования будущего музыканта путем обучения игре на фортепиано. Рассматриваются формы самостоятельной работы, изучение учебного материала, роль родителей, распределение учащимися времени занятий, режим и гигиена работы пианиста.

SUMMARY

Marina E. Martikyan, Pedagogue of YSC, - "The Organization of the Beginning Musicians' Individual Work".

The article aims at forming a future well-organized student through methods of leaning to play the piano as a part of his individual work. The forms of studying the educational material, parents' roles, the schedule and hygiene issues of the pianist's work are discussed.

ՅԵՐԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Համալսարանի անվ. պետական կոնսերվատորիայի ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի դասախոս, դաշնակահարուհի՝ Մարինա Էդուարդի Մարտիկյանի «Սկսնակ երաժշտի ինքնուրույն աշխատանքի կազմակերպումը» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընդերցվել է ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոնի 2010 թ. նոյեմբերի 26-ին Կոնդի ունեցած խորհրդակցության ժամանակ՝ ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ Պոգոսյան և սույն ամբիոնի վարիչ՝ Սվետլանա Արուստեակի Դավթյանը և երաժշտության փեսայության ամբիոնի դասախոս Մուսաննա Վոլոդյայի Աճեմյանը նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 26.04.2012 ամբիոնի նիստով երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 784:378

ԻՍՏԳՂԱՅԻՆ-ԶԱԶԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՍՈՐԻՈՂ
КАФЕДРА ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ
CHAIR OF JAZZ-POP MUSIC

НАРИНЭ КАРЛОВНА ЗАРИФЯН
*Композитор,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ И РОМАНСОВ**

*Музыкальное воспитание - это
не воспитание музыканта,
а прежде всего человека.*

В.А. СУХОМЛИНСКИЙ

Вокальный цикл - это цикл романсов или песен, объединенных общей идеей, а также музыкальным тематизмом. Понятие “вокальный цикл” аналогично поэтическому циклу в литературе (1.). За последние годы среди широких слоев населения возрос интерес к искусству. Но насколько это способствует эстетическому воспитанию, формированию духовных потребностей и интересов? Это проблема, которая в первую очередь касается образовательной системы, потому что именно здесь закладываются основы становления личности. Об отношении человека к искусству можно говорить с позиции трех аспектов: восприятия, постижения, творческой деятельности.

Практика показывает, что комплексное использование различных видов искусства, когда каждый из составляющих комплекс, усиливается за счет своеобразного подхода к окружающей действительности, делает процесс обучения и восприятия более совершенными, увлекательным, интересным, доступным и понят-

ным. При этом, активизируется восприятие, а следовательно, и художественное образование и воспитание. Литература и музыка имеют много общего. Они являются временными видами искусства. Предметом их содержания является объективная жизнь. Они воздействуют на воображение, чувства и волю человека.

Правда, каждый вид искусства имеет свое воспитательное значение, по-разному воспринимается людьми. Чаще всего музыка взаимодействует с искусством слова (в песнях, романах, ариях, вокальных ансамблях, хорах, операх, кантатах, ораториях и т.д.). В таком синтезе и музыка, и слово равнозначны. Поэзия во взаимодействии с музыкой помогает яснее увидеть скрытые в художественных произведениях эстетические ценности. Музыка в своем слиянии с поэзией, с одной стороны, усиливает выразительность поэтического слова, с другой — подчеркивает и то туманное, недосказанное, что есть в поэзии досказывает то, что можно прочесть между строк, дорисовывает внутренний мир, для которого слово является только самой внешней и довольно грубой оболочкой (1.).

Мелодия романа отражает не только общий характер стихотворного образа, но часто является самостоятельным и равноправным компонентом ансамбля. В. А. Васина-Гроссман отмечает, что песенному жанру присуще искусство мелодического обобщения, а искусство детализированного воплощения поэтического слова в музыке является отличительным признаком романа. И в литературе, и в музыке встречаются одинаковые понятия, такие, как ритм, метр, рифма.

При отборе музыкальных произведений для исполнения студентами вокального отделения, необходимо обращение к высокоидейным, художественно полноценным, и в тоже время доступным для восприятия учащимися произведениям, способствующим реализации воспитательных задач, а также пробуждению и формированию духовных потребностей.

Первый вокальный цикл в истории музыки - “К далекой возлюбленной” Л. ван Бетховена (1.). Формы и жанры песен Бетховена разнообразны: от “компанейских” песен до песен-монологов. В песенном творчестве Бетховена проявились и новые, характерные именно для XIX века черты. Наиболее важная - это

появление принципа цикличности. Объединение песен в цикл - новое, характерное именно для XIX века явление. Цикл Бетховена “К далекой возлюбленной” появился в 1816 году, то есть тогда, когда новые романтические течения в музыке выявились уже достаточно явно. В первой половине XIX века жанр был освоен немецкими композиторами-романтиками: Францем Шубертом (“Прекрасная мельничиха”, “Зимний путь”), Робертом Шуманом (“Любовь поэта”, “Любовь и жизнь женщины”).

Позже выдвигаются новые имена мастеров песни: Гуго Вольфа, затем Рихарда Штрауса, Густава Малера, Макса Регера. Вслед за ними к жанру вокального цикла обращаются и другие композиторы, в частности Михаил Глинка (“Прощание с Петербургом”). До середины XIX века все вокальные циклы писались для голоса в сопровождении фортепиано. Первый вокальный цикл с оркестровым сопровождением - “Пять стихотворений Матильды Везендонк” Рихарда Вагнера. В дальнейшем вокальные циклы писали Густав Малер, Кароль Шимановский, Дмитрий Шостакович, Витольд Лютославский (1.).

Первые два десятилетия XX века истории армянской музыки отмечены как период значительного обогащения музыкального творчества новыми жанрами, в том числе и вокальными (романс, кантата, баллада, мелодекламация, детская песня). Развернутые вокальные произведения видных армянских композиторов расширили спектр жанров национальной музыки. Выдающийся композитор, классик армянской музыки Александр Спендиарян своим профессионализмом поднял армянскую камерно-вокальную музыку на уровень достижений европейской и русской классической музыки.

Романос Овакимович Меликян - один из крупнейших деятелей армянской музыкальной культуры, композитор с ярким самобытным дарованием, общепризнанный мастер армянского романса. К 1917-1918 годам относится замечательный цикл романсов “Змрухти” (“Изумруды”), свидетельствующий о творческой зрелости и высоком мастерстве композитора.

В начале 1920-х годов Р. О. Меликян создает цикл “Зар-вар” - еще одно доказательство художественного мастерства композитора (2. С. 83).

После Р. О. Меликяна важную роль в развитии армянского камерно-вокального жанра принадлежит Аро Леонович Степаяну. Из произведений, созданных А. Л. Степаяном, наиболее примечателен цикл романсов на слова Шираза *op. 56*. Хотим также отметить романсы на слова Варужана, Сиаманто и других поэтов. В дальнейшем развитии армянского романса большую роль сыграло творчество композиторов Эдуард Асланович Абрамяна, Роберт Аршакович Атаяна, Адам Гегамович Худояна, Гегуни Оганесовна Читчян и многих других (3.).

Имея огромное наследие вокальных циклов европейских и армянских композиторов, необходимо воспитать у студентов высших учебных заведений приобщение к музыкальной культуре. Основными направлениями работы музыкально-эстетического воспитания студентов являются:

1. Общее музыкальное развитие студентов.
2. Формирование эстетических вкусов на примере классической, современной и народной музыки.
3. Приобщение студента к высокому музыкальному искусству.

В труде “Романтическая песня XIX века” Вера Андреевна Васина-Гроссман пишет: *“Исследуя те возможности, которые открывает поэзия для музыки, музыковедческие работы могут способствовать прогрессу творчества”* (3. С. 13). Эта общность и позволяет двум смежным видам искусства влиять друг на друга и взаимно помогать глубокому проникновению в суть идеи того или иного литературного и музыкального произведения. Вышеуказанное об общности литературы и музыки создает возможность комплексного использования двух видов искусства в процессе обучения и воспитания студентов. Взаимодействие литературы и музыки дает большой материал для всестороннего и глубокого понимания не только мира человеческих чувств и переживаний, но и познания самой действительности.

При разучивании вокальных сочинений необходим ряд навыков. Остановимся на некоторых из них:

1. Распевка — физиологическая подготовка голосовых аппаратов студентов, в процессе которого формируются основные вокально-технические навыки (атака звука, певческая артикуляция и дикция). Упражнения при распевке должны быть простыми

гранности сказано много. Эта тема основывается на том, что женщина прежде всего основа жизни, дарящая жизнь, оберегающая ее, а все остальные ее деяния - работа, творчество, общественная деятельность, как бы прилагаются к этому ее основному призванию". В статье автор отмечает красочную и вместе с тем терпкую и даже диссонантную на слух гармоническую ткань сочинений А. А. Гарсоян, воспринимая как знак ее творческого стиля (5.). В газете "Голос Армении" М. А. Рухкян пишет: *"В Доме-музее Арама Хачатуряна звучала музыка, написанная женщинами-композиторами. Посвященный празднику Святого Благовещения, концерт принес свои открытия: в программе были широко известный композитор Г. О. Читчян, многогранная и востребованная Н. К. Зарифян, нашедшие свой стиль А. Т. Костанян, С. М. Азнаурян, Н. С. Арзуманян"* (6.). Автор статьи отметила талантливое сочинение А. Т. Карапетян, которая заворожала слушателей своим удивительно тонким чувством того подлинно народного колорита, который таится в самых глубоких традициях нашей музыки. Также были отмечены мастер вокальных форм А. К. Костанян - ее произведения выходили за рамки интимной лирики в область ораториальных форм, звучали торжественно и патриотично; Н. К. Зарифян, своей яркой джазовой композицией, напомнившая нам о том, что она прекрасный джазовый композитор. В своей статье доктор искусствоведения М. А. Рухкян характеризует: *"Фантазии не занимать и Нарине Зарифян. Она у нее бьет ключом. Широкий объем знаний дает ее темпераменту полную свободу. Она смело сочетает традиции, стили, смело строит оригинальные инструментальные ансамбли, создавая яркие, экспрессивные сочинения"* (6.).

Н. К. Зарифян также автор многочисленных вокальных циклов, на слова армянских классиков. Вокальный цикла слова Ваана Теряна (см. нотный пример на С. 83).

С. М. Азнаурян - автор нескольких камерных опер, исполненных на международных музыкальных и театральных фестивалях в Ереване и Москве (7.).

Включенные в данный методический сборник вокальные произведения доступны для исполнения студентами музыкальных

4. *Затикян М.*, Год обещает быть насыщенным., //Голос Армении., 15 марта 2011 (Интервью с Н. Зарифян).
5. *Ружкян М. А.*, //Эфир., 19 апреля 2010.
6. *Ружкян М. А.*, //Эфир., 22 (938) 31 мая 2012.
7. *Ружкян М. А.*, //Голос Армении., 5 мая 2011.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ Նարինե Կառլի Զարիֆյանի «Վոկալ շարքերի և ռոմանսների զարգացման հեռանկարները» ուսումնամեթոդական հոդվածում ներկայացնում է ռոմանսի զարգացումը հայ կոմպոզիտորական արվեստում առիստարակ և անդրադարձնում այսօր ստեղծագործող կին կոմպոզիտորների այդ ժանրի երկերին, գնահատելով դրանց արժեքավորում, նշելով այդ ստեղծագործությունների դերը մշակութային կյանքում: Վոկալ շարքերը և ռոմանսները կարևոր են ուսումնամեթոդական գործընթացում՝ քե՛ր քուսական ծրագրերում նախապես և քե՛ր համերգային կյանքում հենդ:

SUMMARY

Narine K. Zarifyan, Docent of YSC- "The Perspectives of Development of Vocal Cycles and Romances".

The article is devoted to the development of romances in Armenian Composing Art in general and novels by today's women - composers of the genre. The authors highly appreciates these works and the role they play in cultural life. The importance of including vocal cycles and romances in the teaching process of both university programs and concerts is stressed.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի էսպերադային-ջազային երաժշտության ամբիոնի դոցենտ, կոմպոզիտոր Նարինե Կառլի Զարիֆյանի «Վոկալ շարքերի և ռոմանսների զարգացման հեռանկարները» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընդերցվել է 2011 թ. ապրիլի 7-ին կայացած համերգի զուգամոթություններից հետո րեդի ունեցած խորհրդակցության ժամանակ: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ ՀՀ ժողովրդական արտիստ Մարտին Յուլսկի Վարդապետյանը, ՀՀ վաստակավոր գործիչ Երվանդ Դավթի Երզնկյանը նշելով կատարված աշխատանքի, ժամանակակից արվեստին վերաբերող նյութի կարևորությունը ամբիոնում քննարկել և որոշել են 20.12.2012 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրապարակման առյ՛ն ժողովածուում:

УДК 784:378

ԿՈՆՅԱԲՍՈՅԱՆՔՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏԱՆ ԿԱԲԵԴՐԱ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

ՏԱԵՆԻԿ ԱԿՈՓՈՎՆԱ ՄԱԳԱԿՅԱՆ

*Պիանիստկա,
преподаватель Ереванской государственной
консерватории и.м.Комитаса*

ՎՕԿԱԼՆՅԱՆ ԿԻԿԼ Վ. ԲԱԲԱՅԱՆԱ
“ՕՏԵՆՆ Բ ՂՐԱԽ ԿԻՏՕ”

Существует мнение, что музыка современных композиторов трудно исполнима и так же трудно воспринимаема. Безусловно, музыкальный язык стал намного сложнее, так же как и сложные тексты стихов, наделенные философскими обобщениями и тонким психологизмом. Поэтому *“основная задача исполнителя - глубоко, многогранно проникнуть в замысел, в основную идею композитора, в стиль его творчества, стараясь вскрыть сущность образа, найти верные интонации. Замысел автора должен быть сохранен и бережно передан”* (1. С. 10).

Настоящая статья посвящена исполнительскому и музыкально-образному анализу вокального цикла нашего современника - автора шести опер, девяти симфоний, вокальных циклов, различных камерно-инструментальных произведений, которые исполняются в странах Европы, Америки, в России, в Японии и др. - известного композитора Ваграма Огановича Бабаяна “Осень в горах Кисо” для сопрано и фортепиано на стихи японского поэта XVII века Басё (перевод с русского А. Морикяна).

Цикл “Осень в горах Кисо” состоит из девяти миниатюр (одна исполняется *a cappella*) и представляет собой “разговор” голоса и фортепиано, где партия фортепиано с ее новыми тембровыми звучаниями крайне ответственна, так как в ней сосредоточена образно-психологическая подоплека произведения, ее

философское содержание, переданное с искренностью и эмоциональной остротой. Во всех миниатюрах, в фортепианных вступлениях и заключениях не только создается настроение, но и с необычайной проникновенностью раскрывается глубина не выраженных в словах чувств и философско-психологических обобщений.

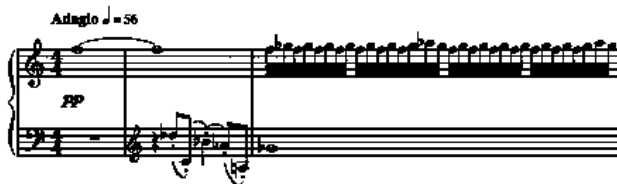
Этот цикл предоставляет певцу своеобразный музыкально-философский материал для выражения богатого мира чувств. Задача исполнителя-вокалиста выявить то, что заложено в стихах и музыке, понять в чем кроется исключительность и неповторимость музыкального стиля каждой миниатюры и применить те музыкально-художественные средства, которые необходимы для наиболее полного раскрытия замысла композитора и поэта. Здесь необходимо отметить, что В. О. Бабаян придает большое значение выбору поэтических текстов. В каждом из выбранных композитором стихотворений заключены значительность мысли и изящество. *“Отсюда усилившееся внимание к цикличности, позволяющее полнее интерпретировать избранный поэтический текст”* (2. С. 240). А это ведет к поиску “нового мелоса, истоки которого восходят к литературному языку, его речевому интонированию, к не использованным доселе различным областям средневековой профессиональной музыки, к опыту вокальной культуры XX века”. В этом цикле чувствуется мастерство и талант композитора, очень чутко относящегося к слову, заключенному в нем звуковому образу. Поэтому здесь слово и звук органически слиты в единое целое.

Первую миниатюру цикла — *Adagio* — в определенном смысле можно назвать фортепианной миниатюрой с вкрапленными в нее двумя вокальными фразами, написанные пятистрочием танка:

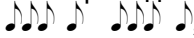
Հիշում ես, ինչպես էիք միասին
 Հիանում ձյունի ճերմակով...
 Այս տարի էլ
 Թերևս այնտեղ էլի ձյուն չի...
 Հիշում ես...

Композиция миниатюры трехчастная. В начале звучит развернутое фортепианное вступление, начинающееся с трели на *pp*, переходящее в секундовое движение в диапазоне малой терции (5 тактов):

N1



На первый взгляд простое движение, но в этой простоте кроется трудность ритмически ровного и динамически равномерно-го движения от *pp* < *f* > *p*, передающего состояние восхищения от сияющего переливами белоснежного снега. Здесь для достижения желаемого звучания нами были продуманы различные варианты аппликатуры. В результате вступление было сыграно следующими пальцами — 1-3, 1-2-3-2.

В течение этого “сияния” возникают душевные переживания, которые передаются диссонансными басами в левой руке. Первая вокальная фраза звучит практически *a cappella*, подчеркивая значимость этого события — встречи, восхищения, и только слова «ծընկի Երնական» звучат под аккомпанемент фортепиано. Отметим, что малая секунда на которой звучат слова без фортепианного сопровождения, создает минорное настроение, ностальгии по ушедшему и потерянному. Затем в фортепианной ткани (5 тактов) звучат на *staccato* (2 такта) звуки-воспоминания радости и хрупкости бывшего чувства. Эти такты нужно сыграть очень осторожно, не выделяя ни одного звука. Перед следующей вокальной фразой звучит кластер — диссонансный аккорд и далее повтор одного звука , и вокальная фраза звучит уже со скупым фортепианным сопровождением.

В последних трех нотах певца - на слове «հիշուհիս» - сосредоточена вся гамма чувств любви и восторга, утраты и боли, ностальгии...

Заканчивается миниатюра фортепианным соло с теми же секундовыми движениями, с той же динамикой, что и во вступлении, но, подчеркивая преходящесть всего, уже на октаву выше. В этой миниатюре трудность для вокалиста заключается в ярком

исполнении своих фраз-мыслей, чтобы сделать их запоминающимися на фоне долгих “размышлений” фортепиано.

Вторая миниатюра — *Andante* — это дуэт фортепиано и вокалиста. В основе миниатюры следующее трехстрочие хоку:

Օ, որքան շատ են նրանք դաշտերում՝
Սալայն նրանցից և ամեն մեկը իր բույրը ունի:
Եվ դրանում է ծաղկի սիրանքը:

Фортепианный аккомпанемент здесь имеет два пласта: в левой руке — это однообразное “колыхание” секст (такой стиль фортепианного сопровождения по мнению В. Бабаяна своими корнями восходит к творчеству Л. Бетховена, Г. Малера) порою переходящих в септиму, нонну, создающих ощущение легкого ветра в поле, а правая рука совместно с вокальной партией создает образ поля, усеянного разноцветными полевыми цветами:

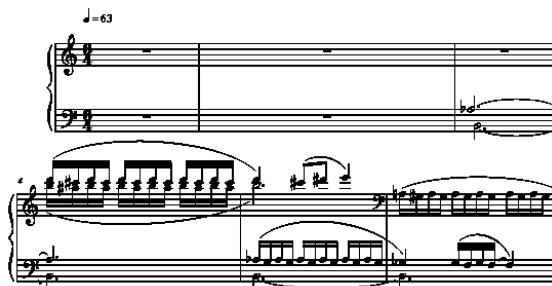


Вся миниатюра звучит в градациях *piano*, кроме последних четырёх нот на словах «ծաղկի սիրանքը» в вокальной партии, которые по семантике требуют *forte*.

Третья миниатюра — *Moderato* — по музыкально-образному воплощению очень интересна. В ее носнове лежит следующее трехстрочие:

Մեկ՝ ուրիշին հրաժեշտ տվի,
Մեկ ուրիշները հեռացան ինձնից... իսկ ծամփի վերջում
Աշունն է Կիսն լեռներում...

Данную миниатюру можно назвать маленькой прелюдией для фортепиано (также как и первую миниатюру цикла), так как партия инструмента эмоционально ярка и насыщена (все же В. Бабаян — пианист). Интересна найденная композитором форма для передачи встреч-разговоров и расставаний-сожалений. Встречи — это в основном консонансное звучание шестнадцатых (2-3 такта):



а расставания — это диссонансное звучание фортепианной ткани, где один голос активен (шестнадцатые), а другой выступает в роли “слушателя” (более крупные длительности). Пианист здесь должен продумать аппликацию для чуткого звучания и правильной фразировки. В вокальной партии по сравнению с фортепиано композитором использованы более крупные длительности и очень тонко передан ритм слова. В первых двух фразах вокальная линия представляет собой мелодизированную речитацию, которая спокойно, но с сожалением констатирует то, что происходит в фортепианной фактуре. И только последняя мысль об одиночестве и вечности звучит с болью, ярко, эмоционально напряженно на высоких нотах с динамикой *forte*, затем *poco a poco diminuendo* и опять одинокое звучание фортепиано с последним нисходящим гаммообразным движением в конце.

Четвертая миниатюра - *Sostenuto* - написана на следующее трехстрочие:

Դարձիր դեպի ինձ:
Ես էլ եմ թախծուծ
Աշնանն այս անկյանը:

Необходимо сразу отметить “скупое” присутствие фортепианной партии в данной миниатюре. Начало миниатюры — это разложенный нисходящий минорный квартсекстаккорд у фортепиано, звучащий через паузы в разных регистрах поочередно в левой и правой руке — здесь В. Бабаян пользуется методом пуантилизма, таким образом создавая настроения одиночества и грусти. И также одиноко звучат главные слова в вокальной партии:

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The voice part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Armenian: "Դարձիր դեպի ինձ". The piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The piano part features a complex, arpeggiated accompaniment that supports the vocal line.

“Դարձիր դեպի ինձ”, где “ինձ” звучит в сопровождении фортепиано:

Композитор по разному трактует слово “ինձ”: в первый раз просящее звучание вокальной партии на *pianissimo* во второй раз эта же фраза звучит с другим ощущением музыкального образа на *crescendo* достигая *fortissimo* ^ժЗдесь вокалист должен суметь показать на большом дыхании усиление звука *fff*) и его медленное красивое угасание. Во второй фразе это *ff* поддерживает фортепианная партия, которая в течение шести тактов от зова-крика переходит к просьбе-мольбе, достигая динамики *p*. Здесь это создается путем задержанных октав в басу и квинтах в верхних регистрах инструмента, создавая хоральное звучание. И опять пуантилистическое начало фортепиано, после которого звучит последняя вокальная фраза “Ես էլ եմ բախժուն”^ժ. Заканчивается миниатюра хоральным звучанием фортепиано на *diminuendo* — безнадежная мольба и боль.

Пятая миниатюра написана на следующее трехстрочие:

Վեհորեն կանգնած
Չի էլ նկատու՞մ բախժ ծաղկունք
Կաղնի՞ն միայնակ:

Опять об одиночестве. Как и во втором номере цикла, здесь также присутствует аллегория. Очень интересна трактовка двух образов — дуба и вишневого дерева. Начинает миниатюру фортепиано длинными нотами в обеих руках, в крайних регистрах звучат акцентированные увеличенные септимы на *f* — очень точ-

ное и образное воплощение силы, величия и долголетия. Затем звучит музыка импровизационного характера. Переход к $3/4$ и более мелким длительностям с различными штрихами, а когда вступает вокальная партия, у фортепиано звучат скачкообразные восходящие шестнадцатые на задержанной басовой основе – здесь музыка импровизационного характера. И здесь В. Бабаян противопоставляя крупные длительности вокальной линии мелким фортепианным, мастерски воплощает два образа – цветущей молодой вишни (восходящие шестнадцатые) и долголетнего, уставшего замечать красоты жизни дуба. Хочется отметить трудность исполнения вокальной партии, т.к. все звучит на *f* и в высокой тесситуре. Певец должен обладать большим дыханием, мощными “верхами” и четкой артикуляцией для того, чтобы ясно озвучить слова, особенно последние звуки:

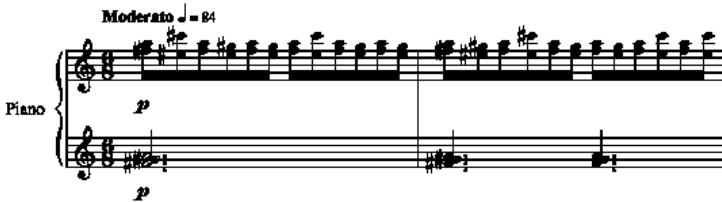
Заканчивается миниатюра фортепианным соло, где четыре такта воплощают образ цветущей вишни, а оставшиеся шесть (из которых два такта паузы) нужно сыграть осторожно и ритмически ровно, создавая ощущение пустоты и обреченности:



Шестая миниатюра – *Moderato*. По музыкально-образной характеристике это воплощение состояния счастья. Здесь звучат такие слова:

Օսղկած բալենու նուրբ ծաղիկներին
 Եւ էլ հյուր եղա,
 Օ, հրաշք օրեր...

Миниатюра начинается и завершается партией фортепиано. Правая рука от начала и до конца играет один и тот же ритмический рисунок, который нужно исполнить очень ровно в течение всего произведения (нужно тщательно продумать аппликатуру), а по тембру – ярко, легко и прозрачно. Именно поэтому, как нам кажется, здесь не следует употреблять педаль.



В этом произведении концертмейстер не “подстраивается” к вокалисту, который должен четко вступать на мелких шестнадцатых длительностях и, так же, как фортепиано, петь легко и изящно. В миниатюре пять раз повторяются слова “հրշք օրեր”, и каждый раз они поются в одинаковом ритмическом



рисунке: начиная с “а” второй октавы на *fm* повтор их звучит все ниже и по тесситуре, и по динамике. А последний повтор звучит восходящим движением уже на *pp*. И здесь вокалист должен сделать точный расчет в распределении звуковой силы. В этом произведении слышны японские интонации и чувствуется японская аура. Интересно В. Бабаян передает ощущение счастья — это, как и в первой миниатюре, стаккатное звучание мелких длительностей у фортепиано, создающих ощущение легкости и восторга. Эта миниатюра выделяется из всего цикла именно ощущением радости и счастья.

Седьмая миниатюра — *Larghetto* — соло певца, маленький шедевр. Это молитва на следующее трехстрочие:

Աղոթիր երջանիկ օրերի համար:

Եվ ձմեռային սալորի ծառին նմանվիր սրտով:

Աղոթիր...

Перед вокалистом стоит задача отразить духовную озаренность человека, рождающуюся в нем в момент соприкосновения с Богом, с природой. Высокая одухотворенность музыки обязывает насытить каждую фразу, каждый звук содержанием, вложить предельную сокровенность в слово “աղոթիր”, чтобы это прозвучало вдохновенно и возвышенно. Вокалист должен обладать богатыми исполнительскими ресурсами, чтобы выразить порыв благоговейного чувства очищения человека в молитве. Логическим завершением цикла являются последние две мини-

түры. В обеих переживания переданы посредством аллегории.

Восьмая миниатюра — *Sostenuto* — написана на следующее трехстрочие:

Հեռացող գարուն:
Թռչունների ողբ:
Ձկների աչքեր՝ արցունքներով լի...

Это, конечно же, приближающаяся старость, одиночество, тусклые дни. Фортепианная фактура основана на залигованных интервалах с медленным движением одного из голосов. И только в одном (первом такте) восходящая секстоль шестнадцатыми на *mf* — это бледная вспышка былой жизни.

Вокальная линия состоит из двух фраз. Вторая сложна по исполнению (богатые динамические оттенки, скачки, тончайшее *glissando*). Завершает миниатюру фортепиано акцентированными увеличенными септимами и вновь звучит трель как и в первой миниатюре, но уже создавая образ скорби и печали.

Девятая миниатюра — *Largetto* — как бы продолжает настроения восьмой и написана на следующее трехстрочие:

Ծովակադամբի բարակ ցողուններ:
Ավազ խշրտաց ատամներիս տակ...
Ես հիշեցի որ ծերանում եմ:

Вся миниатюра звучит в динамических оттенках *p* и *ppp* в конце. В отличие от других миниатюр здесь нет фортепианного вступления. Только квинта, на фонической основе которой звучит вокальная фраза. В партии фортепиано есть очень точно передающие хрупкость жизни два такта:



Далее фортепиано подготавливает последнюю фразу певца, которая звучит *solo*. Последние звуки вокальной партии "*h-fis*" продолжает фортепиано, но в обратном движении на той же квинте, что звучала в начале миниатюры в течение 10 тактов

(molto dim., molto morendo, ritenuto). Завершающие такты цикла — медленное, уходящее в вечность движение.

Цикл исполняется на напряженной эмоциональной волне и производит яркое, незабываемое впечатление на слушателей. Отметим, что автор данной статьи совместно с певицей, профессором ЕГК им.Комитаса Маргаритой Овсепян исполнили весь цикл в 2007 году на концерте Ассамблеи армянских композиторов. А три миниатюры (N4, 6, 7) были включены в программу сольного концерта певицы в Москве в 2009 году и были очень тепло встречены искушенной московской публикой.

Как пишет доктор искусствоведения М. А. Рухкян, *“цикл песен для сопрано и фортепиано на слова японского поэта Басе под названием “Осень в горах Кисо” по своей удивительной возвышенности и тонкости проникновения в духовную сущность поэтического оригинала можно смело приобщить к выдающимся шедеврам этого жанра. Словно тонкая кисть художника выводила линии, воспевающие природу. Это было очень по-японски и в то же время актуально для нас...”* (4.). Конечно же эта японская интонация, переплавляясь в горниле яркой творческой индивидуальности армянского композитора Ваграма Бабаяна, приобрела новый музыкальный язык и стиль, переходя — как и любое подлинное искусство — из национального в интернациональное.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Закарян А. Л., Советы начинающему концертмейстеру., Ер.: Мугни., 2006.
2. Григорян А. Р., Армянская камерно-вокальная музыка., Ер.: АН Арм. ССР., 1982.
3. Джагацпнян К. А., По следам ритмов национальной музыки., Ер.: Маштоц., 1999.
4. Рухкян М. А., Экология духа — ее во многом формирует современная профессиональная музыка., //Голос Армении., 15 декабря 2005.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կոնցերտմայսերության պատրաստման ամբիոնի դասախոս, դաշնակահար Սահենիկ Հակոբի Մաղարյանի «Լահրամ Բարայանի «Աշունը Կիսո լեռներում» փոկալ շարքը» հեղինակը ուսումնամեթոդական հոդվածում ներկայացնում է արեղծագործության երաժշտական կապարողական արվեստին վերաբերող հարցերի յուրահատկությունները, բացահայտում է փոկալ շարքի յուրաքանչյուր պիեսի դաշնամուրային և երգչական նվագարածինների երաժշտական արտահայտչամիջոցների և կոմպոզիտորի երաժշտական ոճի առանձնահատկությունները, դերը և նշանակությունը:

SUMMARY

Sahenik H. Maghakyan, Pedagogue at YSC- "Vahan Babayan's Vocal Cycle "The Autumn in Kiso Mountains"".

The article is dedicated to the peculiarities of the performing art of the work. Each and every musical expressive means of piano and vocal parts of the vocal cycle is analyzed and the distinctive features of the composer's style, its role and meaning are revealed.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կոնցերտմայսերության պատրաստման ամբիոնի դասախոս, դաշնակահար Սահենիկ Հակոբի Մաղարյանի «Լահրամ Բարայանի «Աշունը Կիսո լեռներում» փոկալ շարքը» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է Ա. Խաչատրյանի պոեմն թանգարանում կազմակերպված ժամանակ՝ ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ Ադա Գրիգորի Հակոբյանը, ամբիոնի վարիչ Միկոյա Միրակի Գյուլբուդաղյանը, նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 29.22.2012 թ. ամբիոնի նիստով երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 378:372.8:786.2

ԿՈՆՅԵՐՏԱՅՈՒՅՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏԱՆԻ ԱՄԻՈՆ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

ՏԱԵՆԻԿ ԱԿՈՓՈՎՆԱ ՄԱԳԱԿՅԱՆ

*Պիանիստկա,
преподаватель Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**ФОРТЕПИАННЫЕ “ОБРАЗЫ” В МОНООПЕРЕ
СОФЫ АЗНАУРЯՆ “НАДЕЖДА”**

25 октября 2004 года в рамках Международного музыкального фестиваля, посвященного 75-летию Авета Тертеряна, состоялась премьера монооперы Софы Азнаурян “Надежда”, написанная на основе рассказа З. Гиппиус “Вымысел” (1. С. 54). Идея создания этого произведения принадлежит профессору кафедры сольного пения ЕГК им.Комитаса Маргарите Ивановне Овсепян, которая искала подходящий сюжет для создания моноспектакля-монооперы. Она и составила либретто, предложив его Софе Азнаурян - тогда молодому, теперь уже известному композитору, пишущему в разных музыкальных жанрах: это 3 камерные оперы “Надежда” (2004), “Армения” (2006, О. Мандельштам), “Гамлет” (2007, В. Шекспир), которые исполнялись в рамках различных театральных и музыкальных международных фестивалей, “Три пьесы” для камерного оркестра, Фантазия для контрабаса и камерного оркестра; Фортепианное трио, Чакона для скрипки, виолончели и фортепиано; около 30 песен для детей, 2 вокальных цикла - один из которых написан на слова Комитаса, другой — на стихи М. Саргсяна*, который неоднократно

* Премьера этого вокального цикла, посвященного Лусине Закарян, состоялась 29 ноября 2003 года на Международном фестивале, посвященном 100-летию А. И. Хачатуряна.

ստի *Ս. Մագակյան. Մощь, энегия сочетались в этом произведении с тонкой нюансировкой, легкостью, витруозной выверенностью*”*.

Ա в рамках Ереванского международного театрального фестиваля моноспектаклей *“High fest”* театральная постановка монооперы прозвучала в сопровождении ансамбля солистов под управлением дирижера Рубена Асатрян.

В моноопере создан образ несчастной женщины, которая стремится узнать свое будущее во всех подробностях, вплоть до смерти. События этого будущего ей открывает старец-маг. Но знание будущего отнимает у нее счастье незнания и самое главное добро - надежду, потому что она теперь знает каждый свой вдох, каждый шаг, любую минуту своей жизни, которую она больше не в состоянии изменить.

Моноопера исполняется на напряженной волне чувств, сомнений, переживаний, и оставляет эмоционально сильное впечатление. Перед исполнителем-героиней стоит задача - передать огромное этическое и философское начало произведения. Серьезность произведения требует вдохновенного, возвышенного и искреннего исполнения со стороны и певца, и концертмейстера.

Певица здесь должна обладать богатыми исполнительскими возможностями (вокальным и драматическим мастерством), чтобы выразить все величие мысли, весь диапазон чувств - от сокровенных до трагического порыва огромной силы в конце — кульминации произведения. Трудность исполнения заключается в непрерывном, неостывающем потоке мыслей, чувств, состояний. Нужно суметь провести линию сквозного психологического и эмоционального развития от трепетного ожидания любви и счастья, через мучительные сомнения, предчувствия к мрачному отчаянию..., и опять к надежде, но уже “там”...

Поскольку это монолог-воспоминание своей жизни с детства и до конца, певице необходимо продемонстрировать помимо всего и фонетическую отточенность языка, четкость фразировки, а также найти те интонации в звучании, которые подчеркнут бы значительность содержания каждого слова, фразы, состояния.

* Архив композитора.

Если певица свою историю передает с помощью слов и богатой тембрально-звуковой палитры, то нюансы ее психологического состояния, мистики, заложенной в драматический сюжет произведения, мастерски переданы композитором посредством фортепианного сопровождения.

Это, во-первых, лейт-тема-монолог, которую играет фортепиано в нижних регистрах, создавая ощущение мрака и безысходности (оно дважды полностью повторяется), и с которого начинается музыкальное повествование:



“Лейтинтонации” этой темы-монолога повторяются несколько раз в узловых местах развития сюжета, после звучания всегда начинается иное психологическое состояние героини, другая часть повествования. Далее - в фортепианной партии в течение всего произведения 3 раза звучит вальс, позволим себе назвать его “вальсом надежды”, и 2 раза звучит другой вальс “отчаяния”. И это не случайно, ведь вальс - парный танец, который ассоциируется в жизни женщины с желанием жить, любить и надеяться (здесь автор рассказа, его героиня, а также композитор - все женщины), и посредством этих вальсов в произведении передаются 2 противоположных состояния-надежды и отчаяния. Но так называемый вальс “надежды” каждый раз звучит по иному, и это естественно. Тема вальса играется и поется 8-ми длительностями, но интервальные соотношения, в частности, ма-

лые секунды, создают впечатление беспокойства, нервозности. 1-й раз он разделен, первое проведение исполняет фортепиано, после присоединяется голос, и тема у фортепиано переходит в верхние регистры (выше голоса, 2, 3-я октавы), что создает ощущение хрупкости бытия. Здесь вальс является рубежом между несчастным детством, юностью и нынешней робкой надеждой на счастье *"...но куда идти? как действовать?"* 2-й раз этот вальс звучит уже уверенно, т.к. героиня полна решимости действовать: *"Мне откроется тайна будущего"*. Героиня озвучивает именно эту фразу в течение всего светлого звучания вальса. 3-й раз - это разбитые надежды и утрата интереса к жизни - трагедия, она уже знает свое будущее. Вальс здесь звучит несколько кусковато, т.к. тема в начале звучит попеременно то у фортепиано, то у голоса, после нескольких таких тактов тему вальса поет героиня: *"...Поймите же бездонность моего горя"*. Перед этим вальсом уже вклинивается другой вальс, т.н. вальс "отчаяния". Кстати этот вальс и заканчивает произведение, с последней "лейтинтонацией"- вопросом из начальной темы-монолога (все в исполнении фортепиано). Перед 1-м звучанием этого вальса, героиня поет фразу *a cappella* с такими словами: *"Верьте, представьте себе, что это такое, и что я теперь такое!"* Это состояние безысходности, глубокой трагедии продолжает фортепиано. Психологическое состояние достигается автором за счет секундовых ходов (м.2) и четвертных, тяжелых наполненных аккордов правой руки с такими же басами левой руки. Все играется на *ff*, диссонансное звучание, пианист так же "не знает" как играть, куда "идти".





Это крик души, который уже никто не слышит...

И в конце монооперы после отчаянного монолога-кульминации (здесь композитором особенностью мелодики, интервальных соотношений глубоко прочувствованы буквально каждое слово, каждый слог текста) *a cappella*, в котором героиня все же стремится найти какую-то надежду (*"Тут я становлюсь равна людям, и может быть, там найду надежду и отдых и новую, вечную свободу!!!"*), звучит опять на *ff* вальс "отчаяния" несколько по-другому, с элементами канона с разницей в один такт, канон снова вызывает чувство сомнения, неопределенности, потепленно, через почти неизменные аккорды переходя к лейттеме судьбы, вопросу о том, что будет теперь уже *"Там"*...

Особое место в фортепианном преломлении образов играет fuga-соло фортепиано. Перед ее звучанием героиня сообщает отцу-графу, который не признал ее своей дочерью и оставил ее в детстве вместе с матерью одних, его будущее: *"К старости в его жизни остались лишь 2 чувства - любовь ко мне и страх смерти. Я сказала ему все, час его смерти, любовь и страх неизбежной смерти убили его. Смерть! Смерть!"* И после этого полное напряжения, отчаяния и удовлетворения от

мести отцу состояние, которое передано через нисходящие синхронные ломаные пассажи в обеих руках, переходящие в неизменные аккорды в правой руке на фоне которых звучит тема фуги в басах, к которой присоединяются остальные голоса. И опять, поднимаясь в верхние регистры, звучание заканчивается вопросом, т.е. нисходящим ходом на м.2, как в начале и в конце.

В моноопере есть темы, которые “поручаются” только фортепиано, т.н. тема “волшебства-мистики” (исполняемая в середине - в сцене, где старец-маг предсказывает будущее, и в заключительном разделе монооперы); состояние зыбкости, неопределенности, хрупкости надежды (переданное посредством 16-х секстолей)... У композитора здесь свой оригинальный музыкальный язык, узнаваемый так же в других его инструментальных и вокальных произведениях...

В моноопере композитор С. Азнаурян открыла широкий простор для использования тембровых возможностей фортепиано. Конкретность, разнообразие, контрастность образов и состояний требуют богатейшей звуковой палитры. Подобно живописцу, пианисту предстоит создать яркие, все время сменяющиеся картины-состояния боли, надежды, оцепенения, волшебства, мистики и т.д. Необычайно оригинальные, эти мелодии требуют внимательного “вслушивания”, чтобы в исполнении правдиво выразить заключенный в них душевный импульс. Хочется вспомнить профессора И. Г. Тигранову, которая после исполнения монооперы на юбилейном концерте С. Азнаурян, поздравляя исполнителей - М. Овсепян (солиста) и С. Магакян (концертмейстера), произнесла мысль о том, что исполнение вдвоем (певец и концертмейстер) оставляет необычайно гнетущее впечатление безнадежности и страха потери надежды, т.к. все напряженное внимание слушателя сосредоточено на музыке, на словах, на идее и не “отвлекается” на отдельные инструменты оркестра, декорации, поэтому такое исполнение обосновано, и имеет большую силу воздействия (это очень интересная мысль о восприятии этого произведения).

Маргарита Рухкян в вышеуказанной статье, посвященной премьере монооперы С. Азнаурян “Надежда”, пишет: *“Большое, психологически напряженное произведение никого не оста-*

вило равнодушным. Оно предстало в потоке новой музыки как явление совершенно неожиданное, и по теме, и по жанру” (2. С. 61).

Народный артист СССР и РА, композитор А. Арутюнян написал о моноопере “Надежда”: *“Язык оперы динамичен, эмоционален, выражает сиюминутные душевные порывы героини, которые мы слышим в замечательном, полном интонационных светотеней исполнении Маргариты Овсепян. Музыка привлекает архитектоникой построения и драматургического напряжения, что, несомненно, способствует духу ее повествовательного характера, держащего слушателя в своеобразном мире. Это произведение, безусловно, займет свое достойное место в армянской современной музыке”* (4. С. 231).

Овладение этим произведением, в силу его необычности, оригинальности музыкального языка и сложности философской идеи, думается, доступно все же сформировавшимся исполнителям. Другие исполнители так же найдут что-то новое в этом необычайно интересном и ярком произведении. Хочется надеяться, что моноопера С. Азнаурян найдет дальнейшее всеобъемлющее исследование в трудах теоретиков-музыковедов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Рухкян М.А., Композитор и исполнитель., //Музыкальная академия., 2011 #4.
2. Рухкян М.А., Премьера, ставшая событием., //Музыкальная Армения., 2004 # 3-4 (14-15).
3. Корчмарский И., “Вымысел” и “Надежда”., //Музыкальная Армения., 2007 #1 (24).
4. Тамироглян А., На перекрестке культур: русская поэзия и проза XX века в творчестве С. Азнаурян., /Диалог культур., Армяно-российские культурные связи (история и современность)., Гюмри., 2009.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵՊԿ դասախոս Սահենիկ Հակոբի Մադաթյանի ուսումնամեթոդական հոդվածն է «Սոֆա Ազնաուրյանի "Հույս" մոնոօպերայի դաշնամուսային կերպարները» Հոդվածագիրը մանրամասն ներկայացնում է սրեղ-ժագործության դաշնամուսային նվագարածնի որոշ դրվագների, մենանվագային հատվածների կադրադրական առանձնահատկությունների վերլուծությունը: Հեղինակը արժեքավորում է դաշնամուսային նվագակցության դերն ու նշանակությունը ընդհանուր դրամատիկ գործողության զարգացման, զբլիսավոր հերոսուհու հոգեբանական վիճակները քաղաքայրերու գործում: Աշխատանքում նաև սեղմ շարադրվում է կոմպոզիտորի անցած սրեղժագործական ուղին և քրվում է երաժշտական մրաժողության և գրելատնի առանձնահատկությունների վերլուծությունը:

SUMMARY

Sahenik H. Maghakyan, Pedagogue at YSC - "The Piano "Images" in Sofa Aznauryan's "Hope" Mono-Opera".

The article focuses on the performing peculiarities of some piano and solo parts of the mono-opera. The role and the importance of piano accompaniment are valued as a basic means of developing the dramatic action and revealing the psychological state of the main heroine. The brief description of the composer's career is given, as well as the peculiarities of her musical way of thinking and writing style are analyzed.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի Կոնցերտմայստրության պարրասպման ամբիոնի, դասախոս դաշնակախար Սահենիկ Հակոբի Մադաթյանի «Սոֆա Ազնաուրյանի "Հույս" մոնոօպերայի դաշնամուսային կերպարները» ուսումնամեթոդական հոդվածը գրվել է հոդվածագրի մասնակցությանը դաշնամուսի նվագարածնի, օպերայի համերգային կատարմամբ 1-ին անգամ 2004 թ. ՀՀ ԿԿ փառապոնին նվիրված Ա Տերպիդյանի հոբելյանի 75-ամյակին, աշնուհյսն բնադրության ՊՀԺ-ում «Հայֆնար» մոնոբնադրությունների միջազգային փառապոնի շրջանակներում, դիրիժոր Ռ. Ասարյան, աշնուհյսն կատարել է Մոսկվայում Գնեսինների անվ. երաժշտական ակադեմիայի դահլիճում մեներգչուհի Մ. Ի. Հովսեփյանի հեղ, աշխատանքը ընթերցվել է Կոնցերտմայստրության պարրասպման ամբիոնում խորհրդակցության ժամանակ՝ կույր են ունեցել գրախոսներ, պրոֆեսորներ՝ ամբիոնի վարիչ Միկոյա Միրակի Գյուլբուդադյանը և մեներգեղողության 2-րդ ամբիոնից Մարգարիտա Իվանի Հովսեփյանը, նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 29.11.2012 թ. ամբիոնի նիստով երաշխավորել հրապարակման տայն ժողովածոում:

УДК 78.03

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԱՄԻՐՈՆ
КАФЕДРА ИСТОРИИ МУЗЫКИ
CHAIR OF MUSIC HISTORY

АННА ВИКТОРОВНА ХАЧАТРЯН

*Музыковед,
кандидат искусствоведения,
преподаватель Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ПРЕПОДАВАНИЯ
ПРЕДМЕТА “ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ”
НА ФАКУЛЬТЕТЕ КОМПОЗИЦИИ**

Преподаватель не должен навязывать ученику своей манеры мышления. Нужно, чтобы он угадал путь, по которому должен идти его ученик, и подталкивал его в этом направлении.

О. МЕССИАН

Всеобщая история музыки является одной из важных дисциплин, входящих в обязательный курс обучения студентов всех факультетов ЕГК им. Комитаса. Охват данного предмета необычайно велик, ибо он воссоздает полную картину исторического процесса развития музыкальной культуры, эстетических воззрений, направлений, школ, стилей, жанров, творчества великих композиторов, а также музыки разных стран и народов. Данная статья является попыткой, опираясь на многолетний педагогический опыт и практику работы старшего поколения коллектива кафедры истории музыки ЕГК, раскрытия современных проблем, связанных с преподаванием истории музыки на факультете композиции.

Спецификой организации учебного процесса по дисциплине “История музыки” является лекционно-семинарная форма обучения. Цель лекции: обучить, развить, научить применять (практиковать). Именно от этого и зависит качество музыкального образования. Конечно, проведение лекций, несмотря на обязательный курс обучения, у каждого педагога индивидуальный. И тем не менее, метод работы также зависит и от факультета, вследствие чего педагог-музыкант его видоизменяет, развивает, совершенствует. Лекционный процесс обучения курса “Всемирная история музыки” на факультете композиции имеет некоторые специфические особенности. Важным фактором лекции является насыщенность музыкальным материалом (прослушивание произведений). Нужно акцентировать те произведения, без которых немыслимо показать творческий облик композитора. Поэтому необычайно важно пробудить интерес студентов-композиторов к самостоятельному изучению музыки (всех эпох и направлений) и музыковедческой литературы. Ибо каждая эпоха в искусстве рождает новые приёмы и средства выразительности, продиктованные новым восприятием действительности. *“Изучение музыки больших мастеров прошлого приносит огромную пользу именно для молодого композитора: чем больше чужой хорошей музыки он глубоко изучил, тем оригинальней в конечном счёте окажется и его собственная музыка”* (1. С. 15). Великие шедевры никогда не существуют в обособленности. Они являются объектом постоянного непрерывного исторического развития музыки, становления творческой индивидуальности. *“Великие композиторы всегда интегрировали в своей музыке достижения предшественников, создавая новые уникальные ценности, как правило венчавшие собой прошлое”* (2. С. 35).

Исходя из этого именно изучению наследия предшествующих эпох надо придавать особое значение. Ведь новое — это своеобразное переплетение прошлого и настоящего. Как ни парадоксально, студенты факультета композиции лучше разбираются в современной музыке, тогда как доклассическая и классическая музыка остается в тени их творческих интересов. В связи с этим необходимо обращать внимание молодых композиторов на преемственность традиций.

Лекционный урок имеет свои особенности. В начале, в вводной части, целесообразно преподнести наиболее интересную информацию для того, чтобы заинтересовать студентов. В конце лекции желательно наличие небольшого заключения, в котором сконцентрированы важные моменты рассматриваемого материала, а также сделать плавный переход к следующей теме.

Особое значение имеет и эмоциональная содержательность лекций. *“Ведь обучение музыке и исполнительству, даже тогда, когда учитель занят теоретическим анализом, должно быть увлекательным, то есть эмоционально наполненно и — осознанно или неосознанно эмоционально направленно, —* отмечает Л. Баренбойм, *— Как известно, по самой природе своей музыкальный язык не может быть понят и усвоен иначе, чем путём личного эмоционального переживания. Пожалуй, ни перед каким иным видом педагогической деятельности, кроме музыкальной, не стоит поэтому в такой степени вопрос об эмоциональной силе проводимых занятий”* (3. С. 323).

Содержание лекций должно ориентироваться не только на творчество изучаемого композитора, особенности эпохи, но и на уровень знаний студентов. В монографических лекциях основным является рассмотрение творчества композитора, изменение и становление его стиля на протяжении всей творческой жизни. В связи с этим, на лекциях необходим широкий охват материала разных периодов творчества для создания полной картины характерных черт его стиля.

Важное значение в процессе преподавания истории музыки имеют семинары, которые дают возможность выявить интересы и способности каждого студента. Целесообразно проводить устный опрос, а также задавать самостоятельную письменную работу. Для реферата лучше выбрать конкретное произведение для выявления характерных особенностей формообразования, драматургии, стиля, музыкального языка и принципов оркестровки. Хорошим примером может служить балет И. Ф. Стравинского “Весна священная”, который является “настойной книгой” практически всех молодых композиторов. Самостоятельно анализируя произведение студент обращает внимание на средства выразительности, благодаря которым раскрывается идейно-

художественный замысел сочинения.

Обучая молодых композиторов необходимым принципам и закономерностям, обязательно прививать студенту желание критически осмысливать информацию, научить их самостоятельно мыслить. *“Истинное вдохновение — это предельная, эмоциональная искренность и глубокий интеллект, артистический темперамент и сознание, свобода и дисциплина, непосредственность и самообладание, это великолепная природа и отточенное мастерство, это, наконец, настоящий, яркий талант и умный труд”* (4. С. 77). Главное в методике преподавания — это внимание, индивидуальный подход к каждому студенту исходя из особенностей характера, а также его музыкальной подкованности. Необходимо стремится активизировать студента, развивая в нём самостоятельность, ибо *“процесс занятий - это процесс самонаблюдения”* (5. С. 11).

Сложный процесс художественного восприятия молодых композиторов заключается в воспитании творческой индивидуальности и самокритичности. Постепенно студенты должны уметь выявлять не только отличительные черты той или иной эпохи, но и определять почерк отдельных композиторов.

На лекциях желательно всесторонне развивать студента. Объяснить, что различные виды искусства по разному воплощают изменения в мировоззрении великих людей в определённые эпохи. Необходимо привести примеры в особенности из литературы, прослеживая развитие художественных образов как в классических, так и в современных произведениях. Ярким примером может служить *“Фауст”* Гёте, его воплощение в опере Ш. Гуно или же в симфониях Ф. Листа и Г. Малера. Также важно привести студентам интересные примеры использования композиторами того или иного сюжета. Например, вторая часть Восьмой симфонии Малера. Изначально композитор решает положить на музыку всю сцену из 267-и строк, но делает купюру и вырезает большой эпизод в 36 строчек. Естественно, этому есть объяснение. Малер вырезал тот эпизод, в котором рассказывается история о *“Детях, рождённых в полночь”* (предание 1550-х годов). История повествует о некрещённых младенцах, которые умерли после рождения. Они были свободны от личного греха, рас-

плачивались лишь за общечеловеческий. Они — блаженные дети. Изучая творческую биографию Малера становится очевидным страх композитора перед этой темой.

Для понимания данного произведения нужно быть ознакомленным с литературным первоисточником. Поэтому считаем необходимым привить студентам навык чтения художественной литературы, хотя бы той, которая тесно соприкасается с творческими интересами композиторов, ибо её знание наиболее всесторонне раскроет замысел музыкального произведения.

Как уже было отмечено, молодые композиторы с большим интересом изучают музыку XX века. Ведь XX век изобилует разными художественными направлениями, новыми веяниями, стилями, что естественно повышает интерес студентов к нашей современности. Такое разнообразие резко различных течений (поздний романтизм, импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм, авангардизм, неоромантизм и др.) связано с изменениями в общественном сознании в период войн и революций. Вследствии этого происходит перелом в традиционных методах художественного выражения, что и явилось толчком к переходу музыкальной культуры на совершенно новый уровень. Для более полного представления течений и композиционной техники весьма полезно прибегать также к показу репродукций картин великих художников. Молодым композиторам будет поучительно знать о рождении импрессионизма в творчестве Э. Мане, К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега и других. Говоря о пуантилизме нагляднее будет показ репродукций картин великого Ж.-П. Сера. Разве не заслуживает внимания тот факт, что Ренуара обучал музыке сам Ш. Гуно?!

На сегодняшний день важное значение имеет внедрение новых технологий в сферу образования, стимулирующих поиск новых средств, прогрессивных методик, конечно же не нарушая устоявшихся традиций. Это касается использования музыкального материала в аудио- или видеозаписи, показ познавательных передач, касающихся композиторского творчества, которые пробуждают больший интерес у студентов к дальнейшему изучению предмета. Демонстрируя произведение в видео-, аудиозаписи, необходимо обращать внимание и на интерпретацию. В связи с

этим желательно делать экскурс об исполнителях, дирижерах, выбирая наиболее совершенное исполнение. *“Ведь слушателю в музыке интересно почувствовать личность творца — как автора, так и исполнителя”* (6. С. 37).

Для подрастающего поколения композиторов проблема интерпретации становится одной из волнующих. Как известно, исполнитель берет на себя две функции — с одной стороны воплощает дух своего времени, с другой — привносит свое, личное. Ведь многие композиторы писали свои сочинения для конкретного исполнителя, зачастую посвящая им свои творения. *Когда Дебюсси слушал первое исполнение своего струнного квартета, он сказал музыкантам: “Третью часть вы играете вдвое быстрее, чем я задумал”. Потом немного подождал, чтобы насладиться произведенным замешательством, и добавил: “Но так как у вас, — гораздо лучше!”* (7. С. 47).

Многие студенты отделения композиции учатся на двух факультетах (струнный, фортепианный и т.д.). Поэтому немаловажное значение имеет исполнение студентами произведений из их репертуара. С большим удовольствием они делают иллюстрации к семинарам или лекциям. После исполнения студенты объясняют замысел, анализируют характерные стилистические особенности данного произведения.

Студентам необходимо внимательное вчитывание в нотный текст, ибо это самый надёжный метод изучения, стимулирующий творческую активность подрастающего поколения композиторов. Поэтому слушая сочинение обязательно нужно иметь перед собой партитуру, чтобы понять какими средствами выразительности композитором достигается целостность произведения. *“Студента необходимо побудить к тому, чтобы он знакомился с партитурами, воспитывал в себе уверенность в своих силах и проявлял инициативу в обретении глубоких знаний и приёмов их комбинирования”* (8. С. 8). Конечно же подготовленность композитора, включающая в себя знание каждого инструмента оркестра, даёт возможность вникнуть в принципы оркестровки рассматриваемого произведения, понять стиль письма его автора.

В формировании музыканта, в особенности композитора,

важное значение имеет освоение всего стилистического многообразия композиторских и национальных школ. Не ограничиваясь изучением отдельных произведений какого-либо автора, желательно направить студента на постижение стиля как источника творчества, выявляющего его целостность и уникальность. Музыкальный стиль композитора является частью более общего, т. е. стиля эпохи, которая, в свою очередь, включается в целостность культуры. Стиль композиторов, представляющих разные национальные школы (польская, венгерская, норвежская, чешская и т.д.) отличается характерными особенностями, берущими свои истоки из богатейшей народной музыки (Ф. Шопен, Ф. Лист, Э. Григ, Б. Сметана и другие). Говоря о творчестве великих композиторов Европы желательно провести параллели и с представителями армянской композиторской школы.

В рамках данной статьи мы попытались представить некоторые принципы обучения всеобщей истории музыки на факультете композиции, поделиться своими методами, которые несомненно отличаются от методов преподавания данного предмета на других факультетах. Ибо, уже во время обучения молодых композиторов становится очевидным, что у каждого индивидуальное восприятие жизненного пути, новое, порою своеобразное понимание художественных образов. Поэтому необычайно важно подготовить студента, расширить его кругозор, мировоззрение, эстетические взгляды, что, несомненно, в дальнейшем определит характер его творчества. Ведь *“вдохновение и интеллект не исключают друг друга, напротив, подлинно великая музыка рождается только тогда, когда одно дополняет другое”* (2. С. 29).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шостакович Д. Д., Беседа с молодыми композиторами., //Советская музыка., 1955 N10.
2. Лайнсдорф Э., В защиту композитора., М.: Музыка., 1988.
3. Баренбойм Л. А., За полвека: Статьи. Материалы., Л.: Советский композитор., 1968.
4. Пазовский А. М., Записки дирижера., М.: Советский композитор., 1966.

5. Григорьев В., Методические взгляды Ю. Янкелевича., /Ю. Янкелевич. Педагогическое наследие., М.: Музыка., 1983.
6. Капустин Ю. В., Музыкант-исполнитель и публика., Л.: Музыка., 1985.
7. Мюнш Ш. Э., Я — дирижер., М.: Музыка., 1965.
8. Пистон У. Х., Оркестровка., М.: Советский композитор., 1990.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵՊԿ դասախոս Աննա Վիկտորի Խաչատրյանի «Ստեղծագործական րաժնում «Համընդհանուր երաժշտության պատմության դասավանդման» որոշ սկզբունքների մասին» հոդվածում քննարկվում է ստեղծագործական րաժնում երաժշտության համընդհանուր պատմության դասավանդման որոշ սկզբունքներ, որպես երաժշտության պատմության դասավանդումը րարվում է առանձնահատուկ մեթոդներով, որոնցից կարևոր է՝ երաժշտական նյութի համակողմանի ուսումնասիրությունը դասի ժամանակ: Դասախոսությունը հագեցվում է երաժշտության ունկնդրմանը նույնպիսի րեքսիի խոր ուսումնասիրությամբ, որը միջավայր է վերլուծվող ստեղծագործության առանձնահատկությունների րացնհայտմանը: Դասընթացում կարևորվում է կոմպոզիտորի ազգայնից թիտղ ոնական առանձնահատկությունների վերհանումը, հաշվի է առնվում նաև ուսանող-կոմպոզիտորի քննադատական կարծիքը, որը նպաստում է ստեղծագործող ուսանողի ինքնուրույն մրաժողության ձևավորմանը:

SUMMARY

Anna V. Khachatryan, Pedagogue at YSC - "On Some Principles of Teaching General History of Music in a Class of Composition".

The present article touches upon some principles of teaching general history of music in a class of composition. Methods of teaching the given subject encompass certain peculiarities, most significantly the comprehensive study of musical material throughout the lesson as well as listening to music with an advanced study of the musical text aimed at identifying the characteristics of the composition analyzed. It is of great importance to analyze the culture-based features of works during the classes. This comprehensive analysis is oriented towards fostering student-composers' unique creative thinking. Student-composers' critical and analytical approach is also taken into consideration as a means of developing creative skills.

ՏԵՐԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՊԿ երաժշտության պատմության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու Աննա Վիկտորի Խաչատրյանի «Համընդհանուր երաժշտության պատմության դասավանդման որոշ սկզբունքների մասին ստեղծագործական րաժնում» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է 14.10.2011 թ. ամբիոնում րելի ոնցած խորհրդակցության ժամանակ՝ ելույթ են ոնցել գրախոսների՝ պրոֆեսոր, արվեստագիտության թեկնածու, ամբիոնի վարիչ՝ Սրաքի Արծրունու Սարյանը, դոցենց, արվեստագիտության թեկնածու, Լուսինն Ձավենի Սահակյանը նշելով նյութի համակողմանի ինացությունը, րացնհայտմանը, աշխատանքի կարևորությունը, անհրաժեշտությունը, քննարկել և որոշել են երաշխավորել հրապարակման ալյն ժողովածուում:

ՀՏԳ 378:785.7

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ՍՄԲՈՐ
КАМЕРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ՎԱՐԴՈՒՀԻ ՎԱՐԳԳԵՍԻ ՄԻՆԱՍՅԱՆ

*Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվան
պեպրական կոմսերվատորիայի դասախոս*

**ՆԿԱՏԱՌՈՒՄՆԵՐ ՅՈՒ. Ս. ԲԱԽԻ
ՖԼԵՅՏԱՅԻ ԵՎ ԿԼԱՎԻՐԻ ՍՈՆԱՏՆԵՐԻ
ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՇՈՒՐՋ**

Երաժշտական մշակույթի պատմության և փողային գործիքների կատարողական արվեստի զարգացման պատմության մեջ XVIII դարի առաջին կեսը նշանավորվեց այնպիսի մեծ կոմպոզիտորների գործունեությամբ, ինչպիսիք են Ա. Վիվալդին, Գ. Ֆ. Տելեմանը, Յո. Ս. Բախը և Գ. Ֆ. Հենդելը: Փողային ու ստեղնային գործիքների արտահայտչական և կատարողական տեխնիկական հնարավորությունների հետագա կատարելագործումն ու հարստացումը, կատարողական վարպետության աճը անմիջականորեն առնչվում են նրանց կատարողական, ինչպես նաև ստեղծագործական գործունեության հետ: Սա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ Յո. Ս. Բախի և Գ. Ֆ. Հենդելի արվեստին առնչվող գերմանական երաժշտությունը հասավ իր զարգացման գագաթնակետին:

Յո. Ս. Բախը (1685-1750 թթ.) իր ստեղծագործություններում օգտագործել է փողային այն բոլոր գործիքները, որոնք գոյություն են ունեցել և տարածված են եղել XVIII դարի առաջին կեսի երաժշտական կյանքում: Բայց նրա ստեղծագործություններում դրանք ստացել են նոր իմաստավորում: Փողային գործիքները Յո. Ս. Բախը դարձրեց իր երկերը հարուստ զգայական բովանդակության լիիրավ կրողներ՝ այսպիսով տարբերվելով այլ կոմպոզիտորների

ստեղծագործություններից: Երաժշտական կերպարների դրամատուրգիական և դինամիկ զարգացման մեջ դրանց դերը անհամեմատ բարձրացավ:

Յո. Ս. Բախի ստեղծագործական ժառանգությունը շատ ընդգրկուն է. օրատորիաներ, մեսսաներ, հոգևոր և աշխարհիկ կանտատներ, նվագախմբային և կամերային-գործիքային տարբեր երկեր: Կամերային-գործիքային ժանրի ստեղծագործություններից առանձնանում են ֆլեյտայի սոնատները, որոնց գեղարվեստական արժեքը շատ մեծ է: Թեև անցած հարյուրամյակներին, դրանք առավել քան երբևէ, այսօր էլ ֆլեյտահարների համերգային երկացանկի հիմնական բաղկացուցիչն են:

Յո. Ս. Բախի ֆլեյտայի և կլավիրի (չեմբալոյի) Սոնատները գերազանց երկեր են համերգային բեմահարթակում կատարելու, նաև մանկավարժական նպատակներով ուսումնասիրելու համար: Կատարողների համար այստեղ առաջանում է մի շարք տարատեսակ թե՛ բարդ երաժշտական, թե՛ վարպետության խնդիրներ լուծելու անհրաժեշտություն: Կատարողական գործընթացում դրանք կարող են ձեռք բերել անսամբլում նվագելու հմտություններ, կատարելագործել իրենց տեխնիկական ու հնչյունային որակները, և ամենագլխավորը, ձևավորել անհատական երաժշտական ճաշակ:

Այս սոնատները գրվել են Քեթենում (1717-1723 թթ.), որտեղ Յո. Ս. Բախը որպես կապելմայստեր աշխատում էր իշխան Լեոպոլդի պալատում՝ ղեկավարելով կամերային երաժշտության կատարումները: Կամերային գործիքային ժանրի նրա մի շարք գոհարներ այստեղ են ստեղծվել: Պատճառներից մեկն այն էր, որ Քեթենի երաժիշտների մի մասը փայլուն, մենակատար ֆլեյտահարներ էին, որոնց համար էլ գրվեցին մեծաթիվ գործեր: Վարկած կա, որ դրանք ստեղծվել են հայտնի վիրտուոզ-ֆլեյտահար Յոհաննես Յոախիմ Կվանցի կատարումներից ստացած տպավորությունների ազդեցությամբ:

Երեք սոնատ պարտադրված (օբլիգատ) չեմբալոյի և ֆլեյտայի (*h-moll, Es-dur, A-dur*), 3-ը՝ ֆլեյտայի և թվային բասի (*C-dur, e-moll, E-dur*) և մենամվազ ֆլեյտայի (*a-moll*) համար գրված Սոնատները տարբերվում են և՛ ձևով, և՛ երաժշտական կերպարների բազմազանությամբ ու կատարողական հմարների օգտագործ-

մամբ: Բոլոր ստեղծագործություններում ֆլեյտայի ձայնածավալը չի գերազանցում 2 օկտավան:

Առաջին 3 սոնատների չեմբալոյի նվագաբաժինը ամբողջությամբ գրել է հեղինակը: Մյուսները գրված են միայն թվային բասով, որի վերծանությունը հետագայում իրագործել են տարբեր երաժիշտներ: Ակկորդների թվային նշումները տրված են շատ խնայողաբար: Թվային բասով 3 Սոնատների վերծանումը, ցավոք, շատ հրատարակություններում կատարված է ոչ այնքան հաջող: Պատճառներից մեկն այն է, որ այդ աշխատանքը խմբագրից պահանջում է խոր գիտելիք, մասնագիտական հմտություն ու վարպետություն, որին մեծամասամբ չեն տիրապետում այս խնդիրներով զբաղվող կատարողները:

Մենակատար գործիքի և կլավիրի համար գրված ստեղծագործությունները վերլուծելիս անհրաժեշտ է հիշել, որ ժամանակին դրվել է պարտադրված (օբլիգատային) և պարզապես նվագակցող (թվային) կլավիրի միջև: Առաջին դեպքում չեմբալոն գլխավոր դերակատարում ուներ, քանի որ նվագում էր մի քանի պարտադիր ձայներ, այն ժամանակ, երբ մենակատարին հանձնարարվում էր մեկ ձայն: Այդ դեպքում Յո. Ս. Բախը նշում է. «Սոնատ չեմբալոյի և ֆլեյտայի համար»:

Առաջին հայացքից կոմպոզիցիոն գծապատկերով Յո. Ս. Բախի ֆլեյտայի սոնատները քիչ են տարբերվում այլ գործիքների համար գրված ստեղծագործություններից: 7-ից 3-ը եռամաս են: Բոլորին, ինչպես նաև ջութակի սոնատներին բնորոշ է դանդաղ և արագ մասերի, հոմոֆոն և բազմաձայն շարադրանքի հաջորդումը, դանդաղ և արագ մասերի տոնայնական հակադրությունը: Այսինքն, պահպանված է հոգևոր երաժշտության հնագույն սոնատային ձևն ամբողջությամբ: Հետաքրքիր և արդյունավետ է դրանց մեթոդական վերլուծությունը (1.), քանի որ ուսումնական ծրագրերում դրանց կիրառումը նպաստում է երիտասարդ երաժիշտների կատարողական վարպետության կատարելագործմանն ու երաժշտական ճաշակի ձևավորմանը:

1-ին Սոնատը (*Andante, h-moll*) գրված է բազմաձայն շարադրանքով և կառուցված է երկու հակադիր թեմաներով: Դրանցից յուրաքանչյուրը փոխնիփոխ հանդես է գալիս ֆլեյտայի և դաշնամու-

րի նվագաբաժիններում: Այդ թեմաները զարգանում, տարբերակվում և ամբողջանում են որպես մեկ մեծ, ներդաշնակ, բազմաձայն կառուցվածք: Այս մասում կատարողական գլխավոր խնդիրն ու բարդությունն՝ անսամբլային հնչողության մեջ լիակատար հավասարակշռության հասնելն է: Հիմնականում նյութը շարադրված է եռաձայն, բոլոր թեմաները հավասարապես կարևորված են: Հետևաբար, անհրաժեշտ է հասնել արտահայտիչ, միաժամանակ, դինամիկայի առումով տրամաբանական երանգավորման, որտեղ գլխավոր թեմայի բոլոր հարաշարժ փոփոխությունները կընդգծվեն ուղեկցության կենդանի և ճկուն շարժունակությամբ: Իմպրովիզացիաները (հանկարծաստեղծությունները) պետք է լինեն ոչ միայն երաժշտական ֆրագմաների կրկնություններում, այլ նաև այն ծայրերում, որտեղ պահպանվելու է նույն բնույթը և գունագեղությունը: Այս ամենը պահանջում է մեծ և քրտնաջան աշխատանք, որի արդյունքում վերջնական կատարյալ տիպին մոտենալու ձգտումը երիտասարդ կատարողին աստիճանաբար զարգացնում և հասունացնում է:

2-րդ մասը (*Largo e dolce*) երկու կրկնվող պարբերությունից կազմված բարեհունչ մեղեդի է: Գործիքի համար ամենահարմար և հնչող ձայնասահմանի ընտրության շնորհիվ ցույց են տրվում հրմայունի գեղեցկությունը և տարատեսակ նրբերանգներով երանգավորման հնարավորությունները: Չնայած դանդաղ տեմպին, այս մասի ութերորդականներից առաջ դրված բոլոր ֆորշլագները կարելի է կատարել ութերորդական տևողությունը հավասար բաժանելով ֆորշլագի հետ, այսինքն կատարել որպես երկու 16-րդական, ֆորշլագը երկու 32-րդականից առաջ կատարել որպես տրիոլ, որն առաջանում է 32-րդականներով: Այս մասում չափավոր վիբրատոյի կիրառմամբ հնչողությունը ստանում է մեղմ և ջերմ բնույթ:

3-րդ մասը (*Presto*) գրված է առանց միջին մասի և ռեպրիզայի եռաձայն ֆուգայի ձևով: Այն էքսպոզիցիա է և կոմտոր էքսպոզիցիա, որն ավարտվում է դոմինանտայով և շարժումը հանգեցնում որպես ստեղծագործության ավարտ՝ ֆինալ: Ֆուգան իր արագ, սրընթաց բնույթով հակադրվում է նախորդ 2 դանդաղ մասերին: Այս մասի կատարման համար անհրաժեշտ է ռիթմական խիստ հստակություն և հատուկ ուշադրություն դինամիկային, որը պետք է լինի հավասար

րակշռված: Յուրաքանչյուր ծայնի մուտքը պետք է լինի պարզ, թեման չկորչի ուղեկցող ծայների մեջ, միաժամանակ պահպանվի անսամբլային շարժման և զարգացման ամբողջ բնականությունը:

Սոնատի ֆինալը (*Allegro*) բաղկացած է 2 կրկնվող մասերից, որոնցում նույն թեմատիկ նյութը շարադրված է պոլիֆոնիկ: Այդ իսկ պատճառով կատարողից պահանջվում է մեծ ուշադրություն ծայնատարության և դինամիկ հավասարակշռության նկատմամբ, հատկապես այն մասերում, որտեղ իմիտացիաները հանդես են գալիս կանոնի ձևով: Այս մասում առավել մեծ բարդությունը կապված է որոշ տեղերում սինկոպային ռիթմով շարադրանքի հստակ կատարման հետ: Անթերի անսամբլ ստացվելու համար կատարողից պահանջվում է մեծ ուշադրություն և լավ պատրաստվածություն:

2-րդ Սոնատը (*Es-dur*) տեխնիկական տեսակետից բարդություն չի ներկայացնում: 1-ին մասը (*Allegro moderato*) գրված է առավելապես ֆլեյտայի միջին ծայնասահմանում: Կատարման բարդությունն այն է, որ ֆլեյտայի պարզ և արտահայտիչ հնչողությանը պետք է հասնել նույն ծայնասահմանում ծավալվող դաշնամուրային նվագաբաժնի ֆոնի վրա: Դաշնամուրով այս ռեգիստրը հնչում է բավական վառ, իսկ ֆլեյտահարը պետք է ունենա մեծ վարպետություն, որպեսզի կարողանա հասնել կատարման ցայտունության: Նման պարագայում դաշնակահարից պահանջվում է նրբանկատ կատարում, սակայն նրա նվագաբաժինը չպետք է դառնա նվագակցություն, այլ պահպանի արտահայտչականությունը և ինքնուրույնությունը:

2-րդ մասը (*Siciliana*) շատ հանրահայտ է: Այն փոխադրված է գրեթե բոլոր գործիքների համար և կատարում են դաշնակահարները, ջութակահարները, թավջութակահարները, նաև երգիչները...

Այս մասի հոյակապ, բարեհունչ մեղեդին իր խոր արտահայտչականությամբ ու երաժշտական կերպարների գեղեցկությամբ հնարավորություն է ընձեռում հնչյունի գեղեցկության և որակյալ *vibrato*-ի զարգացման շնորհիվ հասնել լավագույն արդյունքի: Այս մասի վրա աշխատելիս երիտասարդ կատարողից անհրաժեշտ է պահանջել լիարժեք մաքուր և արտահայտիչ մեկնաբանություն: Ձևականորեն ճիշտ կատարումը չի կարելի ընդունել որպես բավարար: Անհրաժեշտ է խորապես ներթափանցել սիցիլիանայի բովանդակու-

թյան մեջ ու յուրացնել նրա զգայական բնույթը, որպեսզի հնարավոր լինի լիարժեքորեն արտահայտել և ունկնդրին հասցնել հեղինակի մտահղացումը:

3-րդ մասը (*Allegro*) շարադրված է բավական արագ, տեմպի և ֆակտուրայի տեսակետից պակաս հարմար ծայրասահմանում: Սակայն բավական վարպետության և հնչյունի որակին լավ տիրապետման, ինչպես նաև անսամբլային կատարման նկատմամբ բարձր խստապահանջության դեպքում, Սոնատի կատարումը կլինի օրինակելի, միաժամանակ, աշխատանքային գործընթացն օգտակար կլինի կատարողներին:

3-րդ Սոնատը (*A-Dur*) առավել քիչ է կատարվում: Պատճառը, հնչյունային առումով ստեղծագործության կատարման անհամեմատ դժվարությունն է: 1-ին մասում (*Vivace*) դաշնամուրի նվագաբաժինը հիմնականում շարադրված է ծայների խիտ դասավորությամբ: Արագ տեմպում ստացվում է շատ հագեցած հնչողություն, որտեղ ֆլեյտայի նվագաբաժինը զրված է գրեթե մույն ծայնասահմանում, այնինչ դաշնամուրը հնչում է ոչ այնքան արտահայտիչ և խամրած: Յնարավոր է, որ Սոնատը շահեր կլավեսինի հետ կատարելիս: Ժամանակակից դաշնամուրի վառ հնչողությունը 1-ին մասում ճնշում է ֆլեյտային:

2-րդ մասը (*Largo e dolce*), հատկապես ֆլեյտայի համար, զբրված է շատ հարմար: Այն ամբողջ Սոնատից առանձնանում է իր արտահայտչականությամբ ու խորաթափանցությամբ և ընկալվում որպես նրա ամենահետաքրքրական, հուզական գագաթնակետ:

Ֆինալը (*Allegro*) կատարողական բարդությունների տեսակետից մույնն է, ինչ նախորդ մասերը: Յնչյունային և տեխնիկական բարդությունների ոչ լրիվ հաղթահարման դեպքում մույնիսկ օգտակար կլինի երիտասարդ կատարողներին: Դրանց վրա աշխատելիս անհրաժեշտ է հատուկ ուշադրություն դարձնել անսամբլի որակի և պոլիֆոնիայի հստակության վրա:

Քանի որ հաջորդ 3 սոնատները զրված են ֆլեյտայի և թվային բասի համար, ապա մեթոդական վերլուծության հիմնական շեշտը նախընտրելի է ֆլեյտայի նվագաբաժնի դիտարկման վրա դնել:

4-րդ Սոնատը (*C-dur*) նախորդների համեմատ տեխնիկական բարդություն չի ներկայացնում և հնչողության տեսանկյունից շատ

հարմար ու օգտակար է մանկավարժական գործընթացում կատարելու համար: Առաջին մասում հեղինակը տալիս է տեմպի ուրույն մեկնաբանում՝ երգային *Andante*-ն տասներորդ տակտի կեսից փոխվում է *Presto*-ի: Յո. Ս. Բախի ժամանակ մետրոնոմ (*Metro-nom*) չի եղել: Այդ իսկ պատճառով տարբեր տեմպերի հարաբերակցությունն այսօր կարելի է տարբեր ձևով մեկնաբանել: Առավել տրամաբանական և կատարման համար հարմար է այս խնդիրը լուծել *Presto*-ն *Andante*-ից կրկնակի արագ նվագելով: Միայն այդ դեպքում է պահպանվում մասի ամբողջականությունն ու 2 հատվածն էլ օտարոտի չեն հնչում: *Presto*-ն ըստ պրոֆեսոր Ն. Ի. Պլատոնովի խմբագրության, առավել նախընտրելի է մեկնաբանել որպես *Doppio movimento*:

2-րդ մասն (*Allegro*) իր բնույթով պետք է համադրի շարժումությունը հանդարտության հետ, որն իրականանալի կլինի ռիթմական հստակության և ճշգրիտ արտաբերման (արտիկուլյացիայի) պայմաններում: Երաժշտական նյութի մեծամասամբ փոքր տևողություններով շարադրանքն ու շարժումն տեմպը չպետք է խանգարեն այս մասին բնորոշ քնարականությանը: Հավասարաչափ և յուրաքանչյուր 16-րդական հնչյունի լիարժեք հնչողությամբ պետք է կերտվեն թափանցիկ, թեթև և կենսուրախ երաժշտական կերպարները: Այդ իսկ պատճառով շնչառությունը հավասարաչափ բաշխելով անհրաժեշտ է երաժշտական հյուսվածքը կատարել առանց շարժման ընդհատումների:

3-րդ մասում (*Adagio*) անհրաժեշտ է արտահայտիչ կատարմամբ ցուցադրել ֆլեյտայի հնչողության առավել շահավետ, նպաստավոր կողմերը: Ծավալով ոչ մեծ, բայց խոր բովանդակությամբ ու լի մտորումներով մասը հակադրվում է ոչ միայն նախորդող, այլև հաջորդող ֆինալին, որը 2 փոքր մենուետ է:

5-րդ Սոնատը (*e-moll*) քառամաս է: Այն Յո. Ս. Բախի ֆլեյտայի սոնատներից լավագույնը և հանրահայտն է: 1-ին մասը (*Adagio ma non tanto*) ողբշնչված կտավ է, որի մեկնաբանման համար անհրաժեշտ են կատարողական հասուն հմտություններ, վարպետություն: Ցավոք, տարբեր մեկնաբանությունների ունկնդրումը և վերլուծումն ապացուցում է, որ հենց այս մասն է կատարողների կողմից հաճախ ենթարկվում աղճատման: Կարելի է ենթադրել, որ դա Յո.Ս.

Բախի ստեղծագործությունների ոճական յուրահատկությունների ոչ հստակ տիրապետման արդյունք է: Ասվածը վերաբերում է առաջին հերթին տենպի մեկնաբանմանը, այնուհետև հնչողության ուժգնությանը, որն աստիճանաբար հնչյունային ալիքների տեսքով զարգանալու փոխարեն կատարվում է առանձնացող ֆորտեներով: Յնյունը նույնիսկ ամենացայտուն հատվածներում պետք է պահպանի հնչողական լիարժեքությունը, հյութեղությունը և փափկությունը: Անհրաժեշտ է մշակված երանգավորման շնորհիվ հասնել արտահայտիչ և դյուրահույզ կատարման:

2-րդ մասը (*Allegro*) բնութով չի հակադրվում 1-ին՝ դանդաղ մասին: Այստեղ զարգացող երաժշտական կերպարները բովանդակությամբ մոտ են նախորդներին, սակայն ներկայացված են այլ տեսանկյունով: Ձուսպ, կամային և հստակ կատարումը չպետք է վերածվի հապճեպ կատարման: Կատարողական շնչառական տեխնիկային մեծ ուշադրություն հատկացնելու դեպքում հնարավոր է լուծել անընդհատ շարժման ժամանակ ներշնչման դժվար խնդիրը: Դաշնակահարի օգնությամբ և լավագույն տեխնիկայի տիրապետման պարագայում ներշնչման և արտաշնչման փուլերի անհրաժեշտ դադարը պետք է ունկնդրին անտեսանելի լինի, իսկ մեղեդու շարժումը անընդհատ: Որոշ խմբագիրներ առաջարկում են ընտրել քառորդը՝ 112 հարված բախում արագությունը, որը հնարավոր է դարձնում նման կատարումը:

3-րդ մասը (*Andante*) քնարական, լուսավոր կերպարներով հագեցած շարադրանք է: Հարաշարժ 2-րդ մասից հետո, այստեղ ֆլեյտան հնչում է լուսավոր, թափանցիկ և անհոգ: Սակայն այս մասում չափազանցված հուզականությունը տեղին չէ:

4-րդ մասը (*Allegro*) իր բնութով մոտ է 2-րդին: Եռանդուն, խիստ և առույգ երաժշտական կերպարները ուժ և վստահություն են ներշնչում: Այն ընդհանրացնում է ամբողջ Սոնատը: Ռիթմական հստակությունը և գերակշռող *detache*-ները, միջին և ցածր ձայնասահմաններում հնչողության հավասարակշռությունը կատարման հիմնական պահանջներն են:

6-րդ Սոնատը (*E-dur*) քնարական է: Այն համակված է բերկրալի հանգստի տրամադրությամբ, դրան փոխարինող ուրախ ու ավյունոտ կերպարներով:

1-ին մասը (*Adagio ma non tanto*) մեղեդային համարձակ նախշ է, որը զարգանում է որպես մեղիզմներով առատորեն զարդարված նրբին գեղգեղանք: Երաժշտական կտավի թափանցիկության, թեթևության և դանդաղ տեմպի հետ այն կատարողից պահանջում է վարպետություն: Ջարդարանքների կատարումը պետք է լինի ճշգրիտ, նրբագեղ, արտահայտիչ: Ռիթմական անճշտությունների և մեղիզմների սխալ կատարումը երաժշտությունը դարձնում է անորոշ, ճապաղ և խամրած:

2-րդ մասը (*Allegro*) գրված է բավական արագ պարային բնույթով: Երաժշտական կերպարները փայլուն ու կենսախիմո են: Կատարողը տեխնիկապես թեթևությամբ և արտաբերման հստակությամբ պետք է մեկնաբանի բոլոր տրեկները, ֆորշլագները: Նախընտրելի է դրանց կատարումը որպես տրիոլներ: Հնչողությունը պետք է լինի պայծառ և ուժեղ:

3-րդ մասը (*Siciliano*) գրված է հանդարտ, երազկոտ և անհոգ տրամադրությամբ: Նրանում գրեթե հուզականություն չկա: Հանգիստ, անշտապ, փափուկ հնչողությամբ կատարման մեջ նույնպես նախընտրելի է ութերորդական և կետով ութերորդականներից առաջ ֆորշլագները նվագել հավասար 16-րդական:

Ֆինալը (*Allegro assai*) եզրափակում է ամբողջական շարքը՝ բերկրալի և ուրախ տրամադրությամբ: Կենսահաստատ լավատեսությամբ տոգորված կերպարները ունկնդրին ներկայանում են ֆլեյտայի մեկնաբանմամբ առույգ և սուր բնույթով: *Staccato* շտրիխով նոտաների կտրուկ և վառ հնչողությունը, երաժշտական կառուցվածքներում անցողիկ հնչյունների առանց եզրափակման տրեկների կատարումը համընկնում է Յո. Ս. Բախի (*Urtext*) մտահրդացման հետ: Մինչդեռ կան խմբագրական անհիմն հորինվածքներ, ըստ որոնց տրեկներին եզրափակում տալով խեղաթյուրվում է բնօրինակը:

Այսպիսով, բարոկկոյի դարաշրջանում, Գ. Մ. Հենդելից սկսած, պարտադրված կլավիրի ներմուծումն անսամբլ և սոնատի ժանրի զարգացումը Յո. Ս. Բախի ստեղծագործության մեջ իր լավագույն դրսևորումն ունեցավ հատկապես կլավիրի կամ ինչպես նշում է հեղինակը չեմբալոյի ու ֆլեյտայի Սոնատների օրինակով:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Մեթոդական դիտարկումների համար օգտագործվել են Յ. Ս. Բախի Ֆլեյտայի և դաշնամուրի սոնատների հետևյալ հրատարակությունները.

1. Urtext, Peters, 4461 հ/ա:
2. Շրեկ Օ. և Շվեդլեր Մ., Պետերս:
3. Պլատոնով Ն. Ի., Մոսկվա, 1964 թ և 1971 թ. քիչ փոփոխություններով:

ԱՌԱՋԱՐԿՎՈՂ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Друскин М.С.*, Альберт Швейцер — великий гуманист XX века., Воспоминания и статьи., М., 1970.
2. Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV) nach der von Wolfgang Schmiedez vorgelegten 2 Ausgabe / hrsg. von A. Dnrr und Y.Kobayashi unter Miterbeit von K.Beibwenger. Wiesbaden, 1998.
3. *Neumann W.* Handbuch der Kantaten J. S. Bachs. Leipzig, 1953.
4. *Geck M.* Bach: Leben und Werk. Wolff Chr.Bach: The Learned Musician.
5. Музыкальный словарь Гроува., перевод с английского, редакция и дополнения Л. О. Акоюна., М.: Практика., 2001.
8. *Schulze H.Y.* Studien zur Bach-überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig; Dresden, 1984.
9. a) *Eppstein H.* Zur Problematik van J.S.Bach, Sonate für violine und Cembalo G-dur (BWV 1019) Archiv für Musikwissenschaft XXI, 1964.
b) *Marshall R. L.* The Music of J.S.Bach: The style, the Signif. New Jork, 1989.
10. *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Yohann S. Bachs.: compositions – und Aufführungstätigkeit von 1736 wis 1750 //BY 1988.
11. *Eppstein H.* Studien über Y.S.Bachs Sonaten fur ein Melodieinstrument und obbigates cembalo, Uppsala, 1966.
12. *Eppstein H.* über Y.S. Bachs Flötensonnaten mit Generalbass //B.Y.Bach 1972.

РЕЗЮМЕ

Методическая статья преподавателя кафедры камерного ансамбля Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Вардухи Вардгесовны Минасян «Некоторые вопросы исполнения сонат для флейты и клавира И. С. Баха» рассматривает и анализирует все Сонаты И. С. Баха, указывая на технические и художественные способы их исполнения. Автор, полностью владея сравнительным анализом, живым аналитическим изложением предаёт особенности каждого произведения с точки зрения историзма. Анализируя сочинения, рассматриваются также исполнительские особенности, вопросы интерпретации и авторские указания в Urtext-e и в других редакциях.

SUMMARY

Varduhi V. Minasyan, Pedagogue at YSC, - "On Some Performing Arts Issues of Sonatas for Flute and Piano by J. S. Bach".

In the article all the sonatas by J. S. Bach are analyzed and technical and artistic ways of their performances are pointed out. The author, being a master of comparative analysis, lively delivers the peculiarities of each composition from the historicism standpoint. While analyzing the compositions, their performing peculiarities, interpretation and copyright issues in Urtext and other editions are discussed.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի անբիոնի դասախոս, Վարդուխի Վարդգեսի Մինասյանի «Նկարագրումներ Յո. Ս. Բախի ֆլեյտայի և կլավիրի սոնատների կապարտողական արվեստի շուրջ» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է 2011 թ. նոյեմբեր-դեկտեմբերին դասարանական համերգների րպատկություններից հետո կայացած, 28. 12. 2011 թ խորհրդակցության ժամանակ: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր Այսա Եվգենիի Ղազարյանը և երաժշտության պատմության ամբիոնի պրոֆեսոր Արմեն Գեորգիի Բուդաղյանը՝ նշելով հոդվածի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 28.12.2011 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրապարակման տալն ժողովածում:

УДК 378:785.7

ԿՎԻԵՐՍԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ՍՈՒՐՈՂ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

МАРИНА НОРАЙРОВНА ОВСЕПЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**СХОДСТВА И РАЗНОВИДНОСТИ ШТРИХОВ В
АНСАМБЛЕВОМ ИСПОЛНЕНИИ**

Для того, чтобы музыкальный текст был оценен слушателем, он должен прежде всего быть грамотно прочтен: произношение должно быть правильным, четким, построение фраз - ясным и осмысленным.

Одним из необходимых условий технически грамотного ансамблевого исполнения является согласованность штрихов всех партий, единство приемов фразировки.

Работа над штрихами требует тщательного внимания, так как термин "штрих" употребляется нередко в разных значениях, следует его уточнить. При игре на струнных инструментах штрих означает различные приемы извлечения звука, основанные на определенном характере движения смычка. Хотя понятие "штрих", закономерное при ведении смычка, менее уместно применительно к игровым приемам на других инструментах. В оркестровой практике этот термин стал использоваться не только представителями струнной группы, но и музыкантами других специальностей, а в последнее время получил распространение и среди пианистов.

Воспользуемся термином "штрих" как условным обозначением различных исполнительских приёмов для достижения опреде-

ленного характера звучания.

Выбор того или иного штриха всецело зависит от музыкального содержания и его истолкования исполнителями. Работа над штрихами - это уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы ее выражения.

Штрихи в ансамбле зависят от штрихов отдельных партий. Лишь при общем звучании партитуры может быть определена художественная целесообразность и убедительность решения любого штрихового вопроса. Возникающие при этом некоторые новые, специальные понятия, не имеющие пока общепринятых наименований, определим как "эквивалентные штрихи" (штрихи применяемые на разных инструментах для достижения сходного по характеру звучания) и "комплексные штрихи" (сочетание разных штрихов в одновременности). Конкретное содержание этих понятий будет раскрыто несколько позднее.

Предпосылкой согласованного ансамбля является внимательная редакция нотного текста всех партий, установление в них единых исполнительских указаний, в том числе, и штрихов.

Единых - не значит, однако, тождественных. Одинаковые нотные обозначения имеют разный смысл для исполнителей на разных инструментах, поэтому достижение одной и той же цели может потребовать иногда совершенно различных указаний. Механическое копирование нотных обозначений неприемлемо. Но ни одно обозначение, ни один штрих не должны быть случайными, все они должны быть подчинены единой исполнительской идее.

Штрихи в нотном тексте обозначаются с помощью лиг, точек, черточек, клиньев, акцентов, словесных указаний. Покажем сущность редакционной работы на примере расстановки лиг.

Лига принадлежит к тем знакам, которые в разных партиях могут иметь нетождественный смысл. Лигу, стоящую над нотами с точками  пианист поймет как указание на то, что нужно исполнить *portamento*; для скрипача она будет обозначать движение смычка в одном направлении при штрихе "*staccato*". Для исполнения в характере фортепианного *portamento* лига в партиях струнных инструментов необязательна, этот штрих обозна-

чается черточкой над (под) точкой $\dot{\text{—}}$.

Длина лиги в каждой партии может быть различной и зависеть от разных причин. Протяженность лиги в партиях струнных инструментов имеет предел - длину смычка; у духовых инструментов она ограничивается возможностями дыхания; протяженность фортепианной лиги технически ничем не лимитирована, если исключить соображения чисто графического порядка (удобства начертания). Поэтому в партиях струнных, духовых инструментов и фортепиано неизбежно можно встретить несовпадающие лиги, и это отнюдь не является нарушением совместного исполнения. Рассмотрим лиги одной и той же фразы во Второй сонате С. С. Прокофьева, которая существует в 2-х редакциях - и для флейты и для скрипки с фортепиано. Лиги поставлены с учетом специфики исполнения на каждом инструменте. Широкие фортепианные лиги во многих случаях заменяются более короткими в партии скрипки, что не исключает общего связного исполнения. Иной раз отсутствие лиг в скрипичной партии связано ее спецификой выразительного произношения фразы, ее артикуляцией, требующей смены смычка.

Лиги в партиях струнных инструментов, поставленные авторами из соображений удобства исполнения, можно называть "смычковыми". Они носят сугубо технический характер. "Смычковая" лига не исключает возможности перерыва звучания, паузы, а ее отсутствие - возможности непрерывного звучания. Аналогичные лигии технического назначения можно встретить и в партиях духовых инструментов; они фиксируют пределы несменяемого дыхания.

Многие композиторы охотно ставили "смычковые" лиги в фортепианных ансамблевых партиях и даже в произведениях для фортепиано соло. Пианисты понимают, что такие лиги не обуславливают обязательного снятия руки в конце каждой фразы, и обычно мысленно объединяют несколько коротких лиг в одну общую. Бывают иногда случаи, когда поставленная как бы "по инерции" смычковая лига фактически неисполнима на фортепиано.

"Смычковые" лиги, аналогичные им лиги в партиях духовых инструментов и "графически целесообразные" лиги фортепианных партий можно объединить в общую категорию "технических лиг".

Однако лиги имеют и другое, гораздо более важное значение. Они могут определять строение музыкальной речи, ее "синтаксис", деление на фразы и показывать интонацию мотива. Такие лиги обычно называют "фразировочными" или "смысловыми". Они иной раз совпадают с техническими, но это не делает их равнозначными.

Ансамблист должен ясно понимать, какую функцию выполняет лига в каждом случае. Технические лиги обязательно следует унифицировать в партиях однородных инструментов (скрипка, альт, виолончель). Движение смычков в разные стороны - недопустимая неряшливость, наносящая заметный ущерб цельности ансамбля.

Унификацию технических лиг в партиях разнородных инструментов нельзя считать столь же необходимой. Но редко и в этом случае она может оказаться вполне целесообразной и полезной. Разные лиги в партиях струнных и фортепиано не являются обязательными. Если в партиях струнных поставить фортепианные лиги, это будет способствовать большей слитности ансамбля: авторские технические лиги иной раз могут оспариваться.

К. Флеш замечает, что композиторы *"не всегда учитывают природу инструмента. Во многих случаях авторские лиги указывают только на способ артикуляции данной фразы"* (1. С. 86).

Эту же мысль высказывает и С. Е. Фейнберг: *"В тех случаях, когда лиги скрипичной партии выставлены композитором, не владеющим техникой скрипки, только на основе воображения, их выполнение может оказаться для скрипача затруднительным. Поэтому подробное и наиболее выразительное редактирование скрипичной партии обычно представляется специалисту"* (2. С. 194).

Функция смысловых и фразировочных лиг принципиально от-

лична от функции технических лиг. Смысловые и фразировочные лиги должны строго совпадать во всех партиях, за исключением тех случаев, когда различное интонирование одной и той же или сходных фраз является сознательной целью исполнителей. Если технические авторские лиги могут подвергаться сомнению и заменяться на более целесообразные, то смысловые лиги, поставленные композитором, должны строго соблюдаться, так как они непосредственно выражают музыкальное содержание.

Стремясь понять образный строй музыкального произведения, исполнитель должен внимательно всматриваться в нотный текст, искать в нем указаний - какой из возможных путей интерпретации будет более правильным. Ни одна из опубликованных редакций, даже осуществленная самими авторитетными музыкантами, не может дать ответ на все вопросы, ни одна из них не может считаться окончательной. Дополнения или изменения исполнительских указаний автора, как правило, редактором обоснованы, и тем не менее они дают немало поводов для раздумий и сомнений. Рассмотрим наиболее распространенные на фортепиано, струнных и духовых инструментах штрихи.

Связный способ исполнения на всех инструментах имеет общее обозначение - *legato*. Определяющее качество *legato* - непрерывности звучания, отсутствие между знаками различаемой слухом паузы. *Legato* может быть ровным, певучим или маркированным, с энергичным и даже резким началом звукообразования (для чего существуют разные обозначения: черточки-тенуто, акценты, sforцандо и т.п.).

На фортепиано *legato* достигается прежде всего плавностью движения пальцев, отработанностью переходов, при которых предыдущая нота неувловимую долю секунды звучит вместе с последующей. Другой путь достижения *legato* на фортепиано - использование педали. "Педальное" *legato* совсем неравнозначно "пальцевому", не может его заменить во всех случаях и не должно применяться без всяких ограничений. *Legato* на струнных инструментах обусловлено ведением смычка в одном нап-

равлении; известное приближение к характеру связного звучания возможно и при сменах смычка, если они осуществляются незаметно и сознательно сглаживаются исполнителем.

Один из основных штрихов на струнных инструментах - *détashé* в отличие от связного *legato* выполняется отдельными движениями смычка со сменой направления на каждом звуке. *Détashé* не имеет специального обозначения, обычно на него указывает отсутствие лиг над нотами. Звучание *détashé* меняется в зависимости от того - берется оно всем смычком, большей или меньшей его частью, медленно или быстро.

На фортепиано нет штриха *détashé*, это обозначение используется как заимствованное из практики струнных инструментов для достижения в нужных случаях сходного звучания. Наиболее соответствует струнному *détashé* особый вид фортепианного *non legato*. Пианист должен следить за тем, чтобы при начале звукообразования ("атаке") в исполнении не было легко улавливаемых слухом пауз.

Общее обозначение отрывистого звучания - *staccato*. *Staccato* бывает очень разнообразным и выполняется на всех инструментах многими приемами в зависимости от требуемого характера звучания: сильного и плотного или слабого и легкого, острого или мягкого, яркого или матового. К числу специфически фортепианных приемов относится исполнение также *staccato* на педали, что обогащает звучание обертонами. Педаль снимается вместе со снятием руки с клавиши или позже: хотя переходы от одного звука к другому и лишены пауз, они все же воспринимаются слухом как отрывистые.

Разновидности *staccato* на струнных инструментах имеют специальные обозначения: *spiccato*, *sautille*, *martelé* и др. В исполнительской практике обычно отрывистые штрихи подразделяют на "лежащие" (*martelé*) и отскакивающие (*spiccato*, *sautille*).

В отличие от пианистов и духовиков, рассматривающих термин *staccato* как общее понятие отрывистого звучания, исполнители-струнники пользуются им для определения штриха, дости-

гаемого исполнением ряда отрывистых звуков, движением смычки в одном направлении. Такой штрих считается виртуозным и в камерных ансамблях употребляется только в умеренном темпе.

Особое место на струнных инструментах занимает *pizzicato*. Партнеры должны учитывать, что звуки *pizzicato* неизбежно будут слабее, чем взятые смычком. *Pizzicato* может исполняться не только правой, но и левой рукой. Примером виртуозного использования такого приема служит одна из частей сонаты для виолончели и фортепиано Бриттена - "Скерцо - пиццикато".

Пианисты могут найти на фортепиано звучания подобные *pizzicato* и использовать их не только как имитацию, но и как самостоятельный эффект.

Акцентирование *staccato* во всех партиях обозначается клиньями. Обращаем внимание на отличие этих знаков от точек над нотами $\uparrow\uparrow\uparrow$. Акцентированное *staccato* предполагает штрих *martele* на струнных инструментах и *martellato* на фортепиано.

Промежуточное место между *legato* и *staccato* занимает *portamento* (мягкое, вязкое *staccato*) и *non legato* (раздельное, не отрывистое исполнение) $\frown$. "Под *portamento* понимается различимое слухом *glissando* от звука к звуку. *Portamento* - волнообразный штрих, занимающий среднее место между *legato* и *staccato*" (1. С. 71).

Как известно, исполнительское мастерство - явление историческое. По мере возникновения новых художественных задач возникали и новые средства их решения. Так, например, отскакивающие штрихи получили широкое распространение лишь после Паганини. Применение их в музыке предшествующих эпох может нарушить ее характерные стилевые черты и поэтому неуместно. До Бетховена отскакивающие штрихи были малоприменимы и ноты с точками в произведениях старинных композиторов рекомендуется исполнять легким *martele*.

Есть и некоторые жанровые закономерности: в сонатной литературе штрихи более разнообразны, чем в трио и ансамблях большего состава. Причина того очевидна - некоторые штрихи для совместного исполнения чрезвычайно трудны. Примеры, ил-

люстрирующие применение специальных штрихов струнных инструментов в различных ансамблевых сочинениях, приведены в книге Флеша "Искусство скрипичной игры" (1. С. 95-96).

Внимательное чтение нотного текста, прослушивание его внутренним слухом и первые попытки исполнения пробуждают творческую фантазию участников ансамбля. Совместные поиски наиболее выразительного произнесения каждой фразы приводят к выбору наиболее естественных для музыкального образа штрихов. Выбор штрихов не может производиться исполнителем каждой партии отдельно. Одновременное или последовательное произнесение музыкальной фразы потребует от ансамблистов штрихов, дающих сходный по характеру звучания результат. Эти штрихи можно назвать "эквивалентными".

Несогласованность в использовании различных штрихов вносит в ансамблевое исполнение ненужную пестроту, засоряет его случайными сопоставлениями тембров.

Мастерское владение штрихом *detashe* во всех его разновидностях особенно требуют от исполнителей-струнников произведения полифонического склада. Особое значение приобретает эквивалентный штрих - струнному *detashe* фортепианный штрих в произведениях Баха и его предшественников. Не следует думать, что ансамблевая работа над штрихами сводится только к поискам наиболее схожих по звуковому результату приемов. Напротив, камерная музыка требует использования всех тембровых возможностей инструментального ансамбля в их самых разнообразных, зачастую контрастных сочетаниях. Совместное исполнение обогащает звучание новыми ансамблевыми красками, умелое использование их приводит к наиболее полному раскрытию музыкального содержания.

В ансамблевой музыке сочетания разнохарактерных штрихов создает совсем особую многослойную фактуру звучания. Такие одновременно звучащие и ясно различимые штрихи можно назвать "комплексными". Комплексы штрихов возникают в тех случаях, когда в музыкальной речи сливаются несколько голосов, имеющие каждый свое образно-эмоциональное содержание. "За-

частую приходится слышать бесцветное исполнение партий сопровождения в бетховенских сонатах. Между тем, выразительное значение голосов "второго плана" огромно" (4. С. 96).

Следовательно, чем совершенней отшлифованы все детали совместной интерпретации, тем легче устанавливается прочный контакт исполнителей со слушателями.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Флеш К., Искусство скрипачной игры., М.: Музыка, 1964.
2. Фейнберг С. Е., Пианизм как искусство., М.: Музыка, 1965.
3. Готтлиб А. Д., Основы техники совместного исполнительства., М.: Музыка., 1971.
4. Сугети Ж., Воспоминания. Заметки скрипача., М.: Музыка., 1969.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵՊԿ դոցենտ Մարինա Նոսայրի Հովսեփյանի «Զարիիների մեանություններն ու պարապետականը անամբային կապարումներում» մեթոդական հոդվածը նվիրված է անամբային կապարողականության կարևորագույն խնդիրներից մեկին՝ շարիիների և երաժշտական մրքի իրազեկուման գրագետ մեկնաբանմանը: Հեղինակը, լինելով դաշնակահար, իրազեկ է ոչ միայն դաշնամուրային կապարողական հնարներին վերաբերող հարցերին, այլև լարային և փողային գործիքների կապարողական առանձնահատկությունների և շարիիների կապարման նրբությունների և նրա բոլոր դիպարկումներն ու եզրահանգումներն երկարամյա փորձի արդյունք են և հիմնավորված երաժշտական օրինակներով: Անկասկած, այն կարող է գործնական ուղեցույց լինել անամբային կապարողներին:

SUMMARY

Marina N. Hovsepian, Docent of YSC, - "The Similarities and Varieties of Strokes in Ensemble Performances".

The article is dedicated to strokes and interpretation of musical phrasing, as one of the most important issues of ensemble performances. Being a pianist the author is not only well aware of peculiarities of piano playing, but also masters the nuances of strokes, thus all her observations and conclusions are result of her professional experience and are based on certain examples. It goes without saying, that the article will serve as a guideline to ensemble artists.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դասախոս դաշնակահարուհի Մարինա Նորայրի Հովսեփյանի «Շարիխների մամուրություններն ու փառաբանականները անսամբլային կապարտումներում» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է 3.12.2010 թ. «Հայ կոնպոզիտորների կամերային սրբապատկերությունները» համերգաշարից հետո կայացած համաժողովում: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր Ալլա Սիրակի Բերբերյանը և երաժշտության տեսության ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության փեկնաժու Շովինար Հրայրի Մովսիսյանը՝ նշելով հոդվածի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 01.11.2011 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 378:785.7

ՀԱՄԱԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ՍՈՒՐՈՂ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

МАРИНА НОРАЙРОВНА ОВСЕПЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО
ТИГРАНА МАНСУРЯНА “ПЯТЬ БАГАТЕЛЕЙ”**

В 1985 году жанр фортепианного трио в Армении пополнился новым сочинением Тиграна Егиаевича Мансуряна "Пять багатеley". Трио посвящено великолепным музыкантам - Наталье Гутман, Элисо Вирсаладзе и Олегу Кагану. Более 20-ти лет прошло с создания его Первого фортепианного трио (1965 год). Эти годы не только принесли большую известность композитору, но и представляют последовательный и сложный путь творческого развития Мансуряна.

Жанр фортепианного трио со своими уже сложившимися традициями вполне способен был претворить многие характерные для данного периода черты. В камерности, в классическом созвучии фортепиано, скрипки и виолончелии можно было найти как бы прибежище, укрывавшее человечество от коллизий действительности (1. С.17).

Два основных направления в музыке 1980-х годов: неоклассическое и неоромантическое также стимулировали особый интерес композиторов к фортепианному трио.

Неоклассические тенденции в творчестве Мансуряна, проявившиеся еще в 1960-е годы, в "Пяти багатеley" получили свое дальнейшее развитие. Обращение к багатеley не является слу-

чайным для композитора, которого привлекает в классицизме законченность форм, структурная очерченность. Но Мансуряна не устраивает роль "реставратора старины". Вылепив неоклассическую форму, он наполняет сочинение биением современной жизни, ее живым дыханием (1. С. 18).

В Фортепианном трио Т. Мансуряна багатель выступает как единица композиции цикла, полная философского, нередко трагедийного содержания. "Пять багателей" Т. Мансуряна - целостная композиция, состоящая из пяти контрастных частей. Контраст обуславливается и композиционной последовательностью частей, и темповым разнообразием, и различием фактурного склада. Но вместе с тем ощущается единая форма, слившая пять индивидуальных частей-настроений. Основа же целостности "Ба-гателей" - в тематической общности, в формообразовании, в динамической структуре, в артикуляции и штриховом многообразии.

Рассмотрим каждую из особенностей подробнее. Целостность обуславливается тематической общностью, также некоторым структурным сходством и интонационной близостью, которые являются основными принципами музыкального изложения Мансуряна. Интересно, что произведение начинается и заканчивается тремя тактами (I багатель с 1 по 3 такты и V багатель с 19 по 21 такты). В первых трёх тактах I-й багатели в сжатом виде выражается основная мысль и главная тема всего цикла. Эти три такта как бы невидимыми смысловыми нитями связаны с последними тремя тактами трио, вопросительные интонации которых не завершают произведение, а как бы возвращают к началу всего цикла для ответа на изначальный вопрос.

Значение I багатели как основной тематической мысли экспозиции очень важно. Помимо главной темы, в I багатели есть другие мотивы и интонации, которые становятся основными в тематизме следующих багателей. Эти мотивы и интервалы также индивидуальные формулы, с помощью которых осуществляется драматургическое решение трио. Их звуковысотные соотношения определяются фактурными, тембровыми, ладовыми особенностями музыкальной мысли.

Музыку Мансуряна часто сравнивают с армянской поэзией и архитектурой. По словам композитора, в музыке он стремится достичь такой точности и тонкости, каковой является армянская архитектура, а звучание армянской поэзии поможет обогатить музыкальную речь новыми интересными интонациями (2. С. 33).

В крайних багателях обозначены авторские цезуры между фразами и предложениями. Но мансуряновские цезуры отнюдь не означают остановку мысли. Мысль не прекращается, она просто не выражается "вслух", что-то остаётся недоговорено. Цезуры имеют глубокий смысл. Они как бы призывают слушателя самому восполнить недоговоренное.

В формообразовании "Багателей" помимо вокальной основы имеет место и импровизационное начало, что сближает композитора с музыкальным мышлением Дебюсси.

Музыкальный язык "Багателей" на редкость сдержан, краток и максимально выразителен. Каждый звук интенсивно насыщен. Музыкальное мышление композитора диктует как компактные, так и развернутые фразы. Благодаря интенсивности выражения, фразы обладают целостностью, а неравномерными длительностями фраз, как напимр в I-й багатели - обусловлены небольшие дыхания. Но это ничуть не оттеняет драматизм и конфликтность на протяжении всего цикла.

В музыке "Пяти багателей" Т. Мансуряном достаточно активно используются выразительные свойства тембра, непосредственно влияющие на формообразование произведения. Стержнем громкостной динамики цикла является концепционная линия "тихой" драматургии, которая выявляет в целом динамическую структуру "Багателей". Она идентична с общей драматургией формы трио. Обозначим минимальную и максимальную силу звука всех багателей:

I багатель *ppp* - *mp*,

II багатель *pp* - *mp* (исключение т. 26 *poco f* и тут же *dim.*),

III багатель *p* - *mp* (экспозиция и реприза) *f* (средняя часть),

IV багатель *pp* - *fff* (экспозиция и реприза),

ppp - *mp* (средняя часть),

V багатель *p* - *mp* (исключение - звучание последнего такта *mf*).

Как видим, сила звучаний сосредоточена ближе к минимальному пределу. Максимальный предел использован автором лишь один раз в IV багатели - и это на протяжении всего цикла. Представив мысленно на одной линии громкостную динамику "Багателей", мы отмечаем роль *piano* в I багатели как важного художественного элемента, раскрывающего особенности экспозиционного материала, позволяющего ощутить его значимость как тематического стимула в развитии цикла. Небольшой диапазон звучания от *pp* до *mp* II багатели нисколько не снижает, а наоборот, усиливает силу воздействия ее мелодически насыщенных образов, романтической самоуглубленности инструментальных голосов. Основное звучание III багатели - в пределах *p* и *mp*. Форте средней части, вырвавшееся из "тихого" звучания, подготавливает силу *ff* IV багатели. Сила экспрессивных *ff* в экспозиции и репризе IV багатели создает в этой багатели кульминационную вершину всего цикла. Средняя часть (фрагмент I багатели) разъединяет силу крайних частей. Эта часть не только драматургически связывает багатели, но и обнаруживает определенные качества "тихого" звучания, преобразившего на этом отрезке динамического развития, драматургическую направленность цикла. V багатель - как относительный покой природы и души, где порой проносятся тени сомнений в смятении флейтовых возгласов. Простой подсчет тактов указывает на симметричное относительно начала и конца расположения кульминации всего трио. Если I, II и III багатели составляют 148 тактов музыки, то IV и V - 153 такта. Почему же при симметричном (относительно начала и конца трио) расположении кульминационной багатели говорим о длительном нарастании, "долгом" подъеме к ней?

Обратим внимание на темповое разнообразие "Пяти багателей". Развертывание во времени багателей, согласно темпам, поставленным автором, осуществляет долгий подъем и резкий спад динамических сил. В звучании произведения мы ощущаем кульминацию почти к завершению цикла. Взглянем на выполненный

нами хронометраж (согласно темповым указаниям автора):

- I багатель - *Largo* (♩ = 42-44) 2 мин. 10 сек.,
 - II багатель - *Moderato* (♩ = 112-116) 3 мин. 20 сек.,
 - III багатель - *Allegro* (♩ = 132) 2 мин. 30 сек.,
 - IV багатель - *Allegro energico* (♩ = 152) 3 мин. 10 сек.,
 - V багатель - *Moderato* (♩ = 120) 1 мин. 25 сек.
- Piu mosso* (♩ = 160)

Таким образом, начало кульминационной IV багатели приходится на последнюю треть общей длительности трио. Одним из действенных художественно-выразительных средств, использованных Т. Мансуряном в создании "Пяти багателей", является метроритм. В первых двух багателях он стабильный - это лишь спокойное начало длительного пути, ведущего к кульминации. А вот в III багатели, на подступах к кульминационному "взрыву", мы встречаем переменный метр. В некоторых эпизодах III багатели в четкую пульсацию метра вносят беспокойство акценты, синкопы сфорцандо, словно предугадывая приближении кульминации в последующей багатели. Несмотря на это, IV багатель врывается в цикл неожиданно. Вслушаемся в ее звучание. Метр $3/4$ неизменен в экспозиции и репризе (напомним, что средняя часть как фрагмент I багатели сохраняет её метр $2/2$). Но многочисленные синкопы, акценты, сфорцандо модифицируют метроритмический облик багатели. Визуально стабильный по нотному тексту метр нередко в реальности звучания предстаёт переменным. Создается впечатление смещения тактовой черты, раскрытия некоторых тактов. Во многих эпизодах словно непредсказуемо смешиваются сильные и слабые доли. Но хаоса нет. Есть свои художественные закономерности в этих, лишь кажущихся произвольными авторской акцентуации. Вследствие данного сочетания метроритмической строгости и ритмической свободы автор добился необходимого результата: подвел драматургическое развитие цикла к его эмоциональной вершине, создал кульминацию цикла, оправдавшую весь задуманный ход к ней в предыдущих багателях. Можно заметить, как Мансурян время от времени собирает неистовую звуковую материю под

четкие метричные акценты, словно стараясь сдерживать наплыв энергии, страстей (IV багатель, такты 12, 25, 38). Если обратить внимание хотя бы на 22 начальных такта IV багатели (не считая фортепианного вступления), то можно отметить, что четкая метричность в партиях струнных восстанавливается почти через равные промежутки: 5 такт - 9 такт - 13 такт - 17 такт - 22 такт.

В инструментальных взаимоотношениях немаловажную роль играют артикуляция, штриховое многообразие. Сравним артикуляцию аналогичных мотивов в экспозиции и репризе в виолончельной партии III багатели. Сохранив длительности звучания небольшого мотива, автор меняет артикуляционные знаки, которые казалось бы не влияют на технику исполнения: она идентична в обоих фрагментах. Но происходит другое. Различная манера записи автора аналогичных мотивов создает любопытный психологический нюанс. От исполнителя здесь обязательно потребуется расшифровка текста, переосмысление, казалось бы, одинаковых длительностей. Авторская артикуляция первого мотива (III багатель, 4-5 такты) рекомендует более протяжно, произвести звуки “*e - fis - e*” (сильные доли тактов), словно вдыхая воздух на них и выдыхая на коротких конечных шестнадцатых, под стаккато. Мотив другого фрагмента (III багатель, 57-58 такты), в принципе, тот же мотив, должен прозвучать более резко, обозначить короткие лиги сменой смычка. Нередко Т. Мансурян использует принцип расчлененного произношения звуков, объединенных лигой. В этом сказывается желание композитора приблизить инструментальную “речь” посредством артикуляции к вокальной, привнести в произношение инструментальных голосов непосредственность, естественность человеческой речи. Исключительное влияние автора к артикуляции объясняется его стремлением точнее передать свои мысли, чувства, настроения, а также раскрыть художественный замысел произведения.

Единство мышления и действия инструментальных голосов нередко подчеркивается автором и при помощи артикуляции. Сопоставим штрихи одного из мотивов II багатели во всех инструментальных партиях (II багатель *viol.* - 17 такт, *cello* - 22 такт,

piano - 26-27 такт). Как видим, артикуляция инструментальных голосов совершенно аналогична, лишь фортепианный голос трактует ее более широко, распространяя на два такта. Насколько серьезно отношение автора к артикуляции свидетельствуют многие, казалось бы, "незаметные" штрихи. Как, к примеру, можно объяснить артикуляцию небольшого оборота, встречающегося в IV багатель: ♪♪♪. Три одинаковые длительности, акцентированные, но осмысленные автором по-разному. Последний звук чуть длиннее предыдущих, в него вложен определенный смысл его захотели выделить, подчеркнуть что-то более важное. И несмотря на то, что он завершает такт, располагаясь на относительно слабой его доле, мы ощущаем серьезность его появления. Таким образом, маленький штрих, вызвавший "чуть-чуть" видоизмененное произношение может воздействовать и на метро-ритм, и на дыхание фразы, и на характер всего эпизода.

В "Пяти багателях" исполнителя и слушателя поражают лаконизм и интенсивность выражения мансуряновских музыкальных фраз. Они выражаются в сочетании взаимоисключающих штрихов, как например, совмещение *staccato*, *tenuto* и лиги над скрипичными звуками второго пласта в III багатель (18-19 такты). Здесь исполнитель стоит перед дилеммой: как же прервать звук (на это указывают *staccato*), если он должен быть продлен (рядом со звуком лига, над звуком - *tenuto*). Или же: прервать звук, то пауза сохранит свой смысл "молчания", а если звук продлен, то что означает пауза?

Да, естественно, звук будет прерван, звуки будут разделены. Для исполнителя же они внутренне будут соединены и именно паузой, "звучащей" паузой. А как продлить звук, дать ему возможность угаснуть, если автор проставляет над ним *staccato* и акцент, одновременно с этим указывая на его протяженность динамическими указаниями *mf>p* и заливованностью. Интересно, что и далее над второй из заливованных звуков проставлена фермата и *decrescendo*. Пример - последний такт V багатель (аналогичная артикуляция у скрипки и виолончели, 21 такт). Один из возможных вариантов: звук берется подчеркнуто, отры-

висто и задерживается до полного угасания. Варианты подобного совмещения диаметрально противоположных штрихов в фортепианной партии (как видим на том же примере последнего такта V багатели) могут быть осуществлены при помощи педали (педаль автора). Артикуляцию, подобную данной Л. Гаккель точно определяет, как *"non legato con pedale"* (4. С. 42).

"Пять багательей" Тиграна Мансуряна является ярким примером эволюции армянского фортепианного трио в 80-е годы. *"Мансурян - мастер тонкого штриха, изысканный колорист, необычайно чутко воспринимающий природу звука, открывающий внутренний мир человеческой личности"* (3. С. 283).

Следовательно, после тщательного анализа авторских художественных приемов, становится ясно, что идейный замысел композитора раскрывается целым комплексом художественно-выразительных средств.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Мартиросова Н. М.*, Аналитические очерки., Ер., 1988.
2. Հայկական դաշնամուրային տրիոների սոնացված էջեր, //Սովետական արվեստ, N 10, 1990:
3. Музыкальная культура Армянской ССР, М., 1985.
4. *Гаккель Л. Е.*, Фортепианная музыка XX века., Л.: Советский композитор., 1976.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երեւանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ Մարինա Նորայրի Հովսեփյանի «Տիգրան Մանսուրյանի «Հինգ բագատել» դաշնամուրային վերիտի մեթոդական վերլուծությունը» հոդվածը մեթոդական ուղղվածություն ունի: Հեղինակը կատարել է Տիգրանի մանրակրկիտ կատարողական-մեթոդական վերլուծությունը, քաջ առ քաջ բացահայտել է 5-մաս ցիկլի զադա-վարական բովանդակությունը, ընդգծելով յուրաքանչյուր մասի առանցքային արտահայտչական հնարքների կատարողական նրբությունները, թանաքիկ միասնականությունը, դիմադիմացի և արտիկուլյացիոն նշանների, մասերի հաջորդականության արմարանական սկզբունքները, դրամատիկական գծի միասնական ընթացքը, պատգանների, ցիկլային կերպարային նշանակությունը, յուրաքանչյուր գործիքի նվագարարները, չափարկերի մասնական նրբությունները և այլն: Հոդվածը օգտակար կլինի անասրի արտիստների համար ոչ միայն Մանսուրյանի «Հինգ բագատել»-ը կատարելիս, այլև կարող է գործնական արժեքավոր նյութ ծառայել կոնկրետ գիտության մի շարք այլ կամեյալին-գործիքային նրկերին անդրադարձնալու դեպքում:

SUMMARY

Marina N. Hovsepyan, Docent of YSC, - "The Methodical Analysis of Piano Trio of Tigran Mansurian's "Five Bagatelle"."

The article is dedicated to one of the masterpieces of piano trio of 80's, Tigran Mansurian's "Five Bagatelle". The trio is analyzed from methodical-performing point of view, the peculiarities, performing nuances, temp, dynamics, dramaturgic accents, articulation variety and distinctive features of instrumental parts of the five-part cycle are viewed.

This analysis will be useful for ensemble musicians for performing the composition, as well as it can serve as a valuable practical material when referring to other chamber instrumental composition.

ՏԵՐԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երեւանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դասախոս դաշնակահարուհի Մարինա Նորայրի Հովսեփյանի «Տիգրան Մանսուրյանի «Հինգ բագատել» դաշնամուրային Տիգրանի մեթոդական վերլուծությունը» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է 3.12.2010 թ. «Հայ կոնկերտիստների կամերային սյուիտային ծագումները» համերգաշարից հետո կայացած համաժողովում: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր Ալյա Միրակի Բերբերյանը և երաժշտության պետության ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու Շուշիկյան Հրայրի Մովսիսյանը նշելով հոդվածի կարևորությունը, բնութագրել և որոշել են 01.11.2011 թ. ամբիոնի նիստում երաժշտավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 781

ԿԱՄԵՐԱԶԻՆ ԱՆՍԱմբլԻ ԱՄԲԻՈՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ТИГРАН ГАРИКОВИЧ АЛАВЕРДЯН

*Пианист,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАЛЬНОМ
ВОСПРИЯТИИ**

Содержание музыки — это впечатления жизни, это мысли и чувства, выраженные в звуках (1. С. 9). Музыка обладает огромной силой воздействия на слушателя. Она играет большую воспитательную и идейную роль. Музыка выражает историю, дух той эпохи, о которой говорит в своём произведении композитор. В то же время, музыка дарит слушателю большое эстетическое наслаждение и рождая в нем огромный творческий подъем, пробуждает чувство прекрасного. Однако для восприятия слушателем музыкального произведения, понимания его красоты, необходимо определенная подготовка (2. С. 92). В свою очередь, музыка, проникая в сферу чувств человека, наполняет его своим содержанием. Если это народная музыка, то этому способствует национальный фольклор.

Музыка, как и все в природе, движется во времени, обращается к ее волнующим проблемам. Например, в балете “Гаянэ” Хачатуряна, “Героической балладе” Бабаджаняна выражены высокие гуманистические мысли, духовная красота народа жизнелюбие, его борьба и радость победы. “*Воспев в “Гаянэ” верность дружбы и силу любви он (А. И. Хачатурян) утвердил в эпилоге идею неделимости счастья, идею народности*” (3. С. 130).



*“Героическая баллада” напоминает ашугские запевы, нас-
траивает слушателя на героико-эпическое повествование о
мужестве... Это замечательный образец мелодизма
А. А. Бабаджаняна” (4. С. 22; 5. С. 84).*

Когда человек знакомится со всей сферой прекрасного, то это является эстетическим восприятием. Процесс слушания музыки, это особый вид эстетического восприятия — музыкальное восприятие. В зависимости от подготовленности человека, восприятие музыкального произведения может достигать различной полноты. Это, конечно, зависит от круга интересов слушателя, его эстетического опыта, также как и от самого музыкального произведения, его содержания и чувств, которые оно выражает. Слушатель высокой культуры способен точно выделять в музыке чувственную сторону, отдельные нюансы получаемых впечатлений. Этому способствует и знание фольклора, этнографии. На музыкальное восприятие слушателя влияют быт, природа, а также общение с окружающими его людьми.

В результате прослушивания музыкального произведения мы находимся под его влиянием и приспосабливаем его содержание к своему духовному миру.

В процессе музыкального восприятия основным является

отображение наших чувств в музыке, в то же время слушатель воспринимает и форму произведения, и его содержание. Таким образом, у нас создается основа для восприятия прекрасного в музыкальном произведении.

Музыкальное восприятие не остается неизменным, оно меняет свои формы в течение веков. Изучая росписи Тороса Рослина, самого прославленного средневекового армянского художника (б. С. 80), мы видим произведения искусства, в которых интерпретируются религиозные сцены, однако люди его эпохи воспринимали их по-своему. Аналогично и в музыке, каждое поколение слушателей имеет свое восприятие.

Большое значение в музыкально-эстетическом восприятии имеет фольклор, который является явлением не только искусства, но и жизни. Каждый человек находит в нем что-то свое, непосредственно близкое себе, своей природе. Это вечно живой источник народного творчества, великое искусство. Так, например, в художественном фильме “Пепо”, режиссером которого является А. И. Бек-Назаров, а композитором А. И. Хачатурян, знание фольклора и обычаев старого Тифлиса (как режиссер, так и композитор являлись выходцами из Тифлиса) помогло создать выдающееся произведение киноискусства.

Отдельные виды искусства имеют далеко не равнозначный вклад в музыкальное восприятие. Союз музыки с литературой, без сомнения, способствует музыкальному восприятию. Примером могут служить опера А. Т. Тиграняна по произведению О. Т. Туманяна “Ануш”, музыка А. И. Хачатуряна к драме М. Ю. Лермонтова “Маскарад” и др.

Значительное воздействие на музыкальное восприятие имеет манера исполнения. Так, некоторые элементы народного пения не могут быть выражены при помощи европейской нотации. К примеру, песни Саят-Нова в исполнении народного артиста А. Тер-Абрамяна, выросшего в Тифлисе, по мнению автора этих строк имеют непревзойденный, национальный колорит.

Со сменой эпох музыкальное восприятие меняет свои формы, так как подчиняется определенным канонам культуры. Оно име-

Или “Дун эн глхен имастунис” (“Ты с той поры была разумной” 8. С. 17) и др.

Средствами кино режиссер передает образный мир поэзии и музыки Саят-Нова. С. И. Параджанову удалось проникнуть в понимание прекрасного. Режиссер делится со зрителем пониманием того, что в центре искусства, музыки стоит человек



со своими мыслями, переживаниями, духовным миром.

Фильм в основном снят в статике, с живыми коллажами, что способствует лучшему восприятию музыки. Слова в фильме повторяются несколько раз, что позволяет слушателю замечать новые, ранее не услышанные детали.

С. И. Параджанов применяет такие методы и приемы, как выразительное исполнение музыкального произведения, умелое использование слова и наглядных средств, которые дают возможность развить музыкальное восприятие. Фильм снят с талантом действительно большого мастера, который передал свои чувства, художественное видение практически без диалогов через прекрасно оформленные коллажи, через костюмы дей-

ствующих лиц и музыку поэта и певца зрителю (слушателю). Надо было хорошо знать эпоху Саят-Нова, армянскую, грузинскую и азербайджанскую этнографию, чтобы снять гениальный фильм о поэте, певце народов Закавказья.

Для восприятия музыки слушателем большое значение имеет и выбор программы концерта, которая может состоять как из произведений композиторов-классиков, романтиков, так и из произведений современных композиторов. Для лучшего восприятия должны быть подобраны (или найдены) художественные ассоциации в различных произведениях, представленных в программе.

В восприятии музыки немаловажную роль играет радио и телевидение (9.), так как многократное прослушивание заставляет слушателя почувствовать красоту музыкального произведения и исполнительского мастерства. Телевизионные операторские приёмы (отдельный, близкий кадр — руки пианиста на клавиатуре рояля, выражения лица исполнителя, драматизированная игра или выразительное пение) способствуют лучшему восприятию произведения.

Музыка и музыкальное восприятие помогают нам понять историю, проникнуться духом эпохи произведения, дают возможность воспринимать прекрасное и различать явления внешнего мира.

Так, например песни Саят-Нова “Ես քս Դիմենտ չիմ ցի՛մ” или “Կանի վուր ճջան Իմ” действительно подчеркивают и дают возможность воспринимать прекрасное. Стихи Саят-Нова ясны и благозвучны, так как написаны на разговорном языке тифлисских армян, грузин и азербайджанцев. В своем творчестве ашуг умело использует пословицы, афоризмы, поговорки, что способствует лучшему восприятию его произведений. Послушаем ашуга и попробуем войти в мир его поэзии и музыки - “Կանի վուր ճջան Իմ” (8.С. 49).

Moderato assai

Նվազ

Ծրգ

Ի փա - ճի, զուր րան իմ յար ի զուր - բան իմ

ա րան իմ, Եւ - ճի, զուր րան իմ

լուր, ի զուր - րան իմ ա - րան իմ, Եւ

աւ - աւի ա - ճիմ, շատ եւ - զուր եւ - ճիմ յար զա ղեղ տաւ

ճիմ, աւ - տաւ - աւի ա - ճիմ շատ եւ զուր եւ - ճիմ

յար զա - ղեղ տաւ ճիմ, Եւ զիւր ղեղ - բան իմ,

զուր ի տեղ ա - ճիմ յար զե - տեղ ա - ճիմ, Եւ

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Глиэр Р., О профессии композитора и воспитании молодежи., //Советская музыка., 1954 N8.
2. Найдкинский Е. В., Музыкальное восприятие как проблема музыкознания., /Восприятие музыки., М., 1980.
3. Юзефович В., Арам Хачатурян., М.: Советский композитор., 1990.
4. Григорян А., Арно Бабаджанян., М.: Советский композитор., 1961.
5. Тероганян М., Арно Бабаджанян., М.: Композитор., 2001.
6. Драмбян И. Р., Корхмязян Э.М., Художественные сокровища Матена-

- дарана., М.: Искусство., 1976.
7. Аракелян М. М., Сергей Иосифович Параджанов. Как создавался художественный фильм “Цвет граната” и другие., Ер.: Авторское издание., 2006.
 8. /Саят-Нова., Составители М. Агаян и Ш. Тальян., Ер.: Армгиз., 1946.
 9. Казанджиева-Велинова З. Г., Социально-психологическое исследование воздействия музыки на аудиторию телевидения и радио., Автореферат диссертации кандидата психологических наук., Л., 1978.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵՊԿ դոցենտ, դաշնակահար Տիգրան Գարիկի Ալավերդյանը «Երաժշտության և երաժշտական ընկալման մասին» ուսումնամեթոդական հոդվածում ուղիներ է նշում, որոնցով կարող են ներգրավել երաժշտությունը ունկնդիրներին երաժշտական ընկալման ընթացքին, գեղարվեստական արժեքները առավել խորությամբ հասկանալու: Անդրադառնալով գրականության և երաժշտության միասնության հասկացողություններին հեղինակը արվեստի տարբեր տեսակների կիների, բանաստեղծության, կապարողական ձևերին ուշադրությունը հրավիրում է կոմունիկացիոն հնարավորություններին, նաև համերգային ծրարագրերի միջոցով ընկալությանը, հենվելով հայ կոմպոզիտորների երկերի միջոցով ընկալման խնդիրների լուսաբանմանը:

SUMMARY

Tigran G. Alaverdyan, Docent of YSC, Pianist - "On Music and Music Perception"

The aim of the present article is to find and offer ways to include music in the process of the listeners' music perception, which will result in better understanding of music. Touching upon the union of literature and music the author suggests taking into consideration various arts, such as movie, poetry, performing arts as well as modern communication means while trying to make proper concert programs, based on the understanding of the composers' works through the issues.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտ, դաշնակահար Տիգրան Գարիկի Ալավերդյանի «Երաժշտության և երաժշտական ընկալման մասին» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է 3.12.2010 թ. «Հայ Կոմպոզիտորների կամերային սրբապատկերությունները» համագործակցության հետ կապաճ համաժողովում: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր Ալլա Միրակի Բերպերյանը և դաշնամուրի մասնագիտական I-ին ամբիոնի պրոֆեսոր Ռոզա Արմենակի Թանդիլյանը՝ նշելով հոդվածի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 10.05. 2011 թ. ամբիոնի նկատմամբ երաժշտական հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 378:785.7

ԿԱՄԵՐԱԶԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՄԲԻՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ТИГРАН ГАРИКОВИЧ АЛАВЕРДЯН

*Пианист,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**“СТАРЫЕ” И “НОВЫЕ” ПУТИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ**

Наша преподавательская жизнь и роль, которую играет в ней музыка, побуждает нас постоянно думать о музыкальном воспитании молодого поколения. Каков будет их культурный кругозор и духовный багаж? Будет ли жить в них И. С. Бах и Л. ван Бетховен, Ф. Шопен и Дж. Верди, А. И. Хачатурян и Д. Д. Шостакович?

Надо находить новые средства и пути для музыкального воспитания молодого поколения, в противном случае неизбежна потеря чувства прекрасного. Пренебрежение искусством опасно потерей любви к Родине, веры в идеалы и доброту.

Музыкальная культура — это совокупность достижений человечества в области музыки, коллективная история нашего развития. Наша задача - хранить ее, передавая следующему поколению. Любые новые средства и находки, верные идейные ориентиры на добротной профессиональной основе позволят композитору или другому музыкальному деятелю найти правильный путь в этом направлении.

В первую очередь хотелось бы остановиться на той области музыки, которую мы называем массовой, но которая за последние годы, к большому сожалению, утратила массовость. Это от-

носятся к духовой музыке, которая раньше играла большую роль в эстетическом воспитании, приобщении людей к искусству. Необходимо делать все для того, чтобы духовой оркестр вновь заиграл в городских садах и парках. В последнее время на это обращают внимание и в зарубежных странах. Совсем недавно, в марте 2011 года в Санкт-Петербурге и Москве в сопровождении духового оркестра выступал известный итальянский певец и композитор Тото Кутуньо.

В пятидесятых годах прошлого столетия в парках культуры Еревана каждый месяц дирекции парков в летние месяцы составляли программу намеченных музыкальных лекций, концертов, гуляний, киносеансов. Постоянные посетители уже знали, что концерты начинаются в определенный час. Аналогичные выступления устраивались в открытых театрах (музраковинах) парков “Флора” и “Ахтанак”. Концерты проводились при участии Государственных Симфонического и Эстрадного оркестров Армении. В летнем сезоне проводились лекционные концерты с хорошо продуманной программой, устраивались встречи с армянскими композиторами, вечера песни и танца с участием известных артистов республики. Причем концерты и выступления были бесплатными. Все это способствовало широкой пропаганде музыки и музыкальному воспитанию молодого поколения.

Несколько слов о состоянии музыкального воспитания детей в специальных музыкальных школах. Отметим, что работники детских музыкальных школ осознают трудности совмещения занятий в общеобразовательных и музыкальных школах. Ученики, занимающиеся в двух школах с насыщенными учебными планами и программами, снижают успеваемость или занимаются за счет своего отдыха, что приводит к непродуктивной работе в обеих школах. Трудность особенно ощутима в тех случаях, когда педагоги музыкальных школ необоснованно стремятся к профессионализации обучающихся. Необходимо, чтобы известные педагоги, воспитавшие многих замечательных пианистов, скрипачей, вокалистов, чаще делились своим опытом в печати и специальных методических изданиях. Желательно проводить регу-

лярные конференции работников музыкальных школ для обмена опытом.

В школах не должны ограничиваться хоровым пением, следует уделять время ознакомлению с музыкальной литературой, музыкальной грамотой. Именно в общеобразовательной школе воспитываются кадры слушателей музыки. Музыкальные занятия в школах должны воспитывать художественный вкус ребят. Правильнее было бы ввести уроки музыкального воспитания во всех классах общеобразовательной школы. Об отличных результатах подобных занятий говорит замечательный опыт школ Латвии и Эстонии, где музыкально-хоровая работа находится на высоком уровне.

Министерство культуры и Министерство образования нашей республики обязаны принять самые решительные меры, чтобы поднять уровень музыкального воспитания детей в соответствии с современными требованиями.

Всем известно, что определенные музыкальные традиции могут сохраняться только усилиями талантливых, одаренных и деятельных людей. В 1963 году в Армении (впервые в СССР) была организована “Филармония школьника” силами больших энтузиастов талантливых педагогов А. Г. Будагяна, директора филармонии В. А. Бальяна и музыковеда И. Карагёзян.

Как пишет А. Г. Будагян, *“важнейшая задача “Филармонии школьника” показать ребенку дорогу к музыке, к искусству. Конечно, за несколько концертов сезона невозможно дать юному слушателю очень многое. Но надо попытаться помочь ему увидеть за данным конкретным произведением красоту искусства вообще, зажечь энтузиазмом, пробудить его мысль и интерес к музыке. Наша цель — достичь этого терпеливой систематической работой”* (1. С. 37). И далее продолжает: *“Филармония школьника” — организация прежде всего концертная... Музыкальное исполнение сочетается здесь с показом достижений поэзии, литературы, театра, пропагандой изобразительного искусства и т.д. Нередко возникают трудности с подбором исполнителей. Постоян-*

ными участниками концертов “Филармония школьника” являются армянские композиторы, с которыми таким образом знакомятся школьники. Пропаганду творчества армянских композиторов мы считаем одной из важнейших своих задач. Среди многих наших задач — приобщение детей к достижениям поэзии, литературы и театра”.

Музыка обогащает, когда она становится потребностью для человека. С детских лет она должна радовать человека в течение всей жизни. Организуя музыкальные вечера в парках, музыкальных и общеобразовательных школах, необходимо в популярной форме рассказать об отдельных инструментах — альте, флейте, фаготе, тромбоне и т.д., а также народных — каманче, уде, дудуке и т.д.

Ознакомить слушателей с художественными возможностями этих инструментов, их выразительными, специфическими особенностями, естественно, можно, исполняя на них популярные произведения. Этим не исчерпывается пропаганда музыки. Надо искать новые пути при постановке оперных и театральных спектаклей и не только для молодых слушателей.

В середине 1950-х годов прошлого столетия выдающийся итальянский кинорежиссер Лукино Висконти в “Ла Скала” поставил оперы “Весталка” Г. Спонтини, “Сомнамбула” В. Беллини, “Травиата” Дж. Верди. Л. Висконти отказался от театральных условностей, обременяющих оперную сцену. Он раскрыл внутреннюю сущность драмы через музыку, через живое вокально-сценическое воплощение образов. Результатом явились яркие и свежие спектакли. Успех и посещаемость были огромными.

Большую роль в музыкальном воспитании играют симфонические и духовые оркестры, оркестры народных инструментов, любительские хоры, самодеятельные оркестры.

Необходимы организация хоровых праздников, недели детской песни. В настоящее время большое значение имеет оснащенность музыкальных школ музыкальной техникой, что позволит квалифицированно подготовить музыкантов и прослушивать произведения композиторов-классиков и современных авторов,

а также одно и то же произведение в исполнении разных выдающихся вокалистов, и музыкантов.

Постоянное участие учащихся музыкальных школ и студентов консерватории в концертах, спектаклях и телепередачах, фестивалях, юбилейных торжествах, посвященных выдающимся музыкальным деятелям, композиторам, будет способствовать популяризации музыкальных произведений и профессионализму исполнителей.

Желательно, чтобы профессиональные хоры участвовали в богослужениях, давали бесплатные концерты в стенах церкви и за ее пределами.

В Париже в конце XII в. и начале XIII столетия на основе соборной школы Нотр-Дама возникла университетская корпорация, которую породила католическая церковь. Студенты, по имеющимся данным, были обязаны изучать григорианское пение и знать церковный обиход (2. С. 214-215). Так почему же нельзя сейчас в григорианской церкви пропагандировать произведения М. Екмаляна и Комитаса на профессиональном уровне? Координацию деятельности всех хоровых коллективов, естественно, должно осуществлять Хоровое общество Армении. Необходимо заняться подготовкой квалифицированных мастеров музыкальных инструментов, настройщиков фортепиано, музыкальных библиотекарей и продавцов музыкальных книг и дисков.

Развитие кино и телевидения связано с необходимостью подготовки высококвалифицированных звукоинженеров и звукооператоров, тем самым значительно возрастает число абитуриентов музыкальных учебных заведений и консерватории для подготовки соответствующих специалистов. В музыкальном воспитании большую роль играет гуманитарное образование, что будет способствовать подготовленности молодого поколения к восприятию музыкального произведения (3. С. 27).

Молодое поколение должно знать своих выдающихся композиторов и ашуггов, а также их произведения. Для этого должны быть организованы вечера памяти композиторов: Т. Г. Чухаджяна, А. А. Спендиарова, А. Т. Тиграняна, А. И. Хачатуряна,

Ա. Ա. Բաбаджանյան, Ջ. Ս. Օգանեսյան, Գ. Ի. Եգիազարյան, Ա. Գ. Խուդյան, Ա. Ս. Այվազյան, Ա. Ք. Թերտերյան; выдающихся деятелей хорового искусства: Кара-Мурзы, М. Екмаляна, Комитаса, С. А. Меликяна; выдающихся ашугов: Саят-Новы, Дживани, Шерама, Аваси и других.

Еще в 1985 году Гостелерадио Армении организовало замечательные передачи “Встречи в Союзе композиторов” (автор и ведущая музыковед Ж. П. Зурабян), знакомившие зрителей с произведениями камерной музыки армянских авторов. Комментарии ведущей и беседы как с композиторами, так и со слушателями сделали это знакомство более полноценным, что, несомненно, способствовало пропаганде музыки и музыкальному воспитанию молодого поколения.

Культура каждой страны неповторима, она имеет национальные традиции, однако и взаимосвязана с другими национальными культурами. Понимать эту взаимосвязь, историю развития и взаимообмен искусств необходимы молодому поколению для более самобытного понимания своей национальной музыки.

К искусству должно быть привлечено внимание прессы, радио, телевидения и через средства массовой информации — к большому кругу слушателей и особенно молодому поколению. Необходимы организации телепередач, над которыми в свое время работал наш соотечественник М. Л. Таривердиев, такими, как “Алло, мы ищем таланты”, “Молодые голоса”. М. Л. Таривердиев стремился к обновлению музыкальных театров, к созданию нетрадиционных форм спектаклей. *“Каждый, кто выходит к микрофону или передающей камере, — пишет М. Л. Таривердиев, — неизбежно становится воспитателем, хочет он этого или нет, пропагандистом определенного вкуса, позиции, проблемы”* (4. С. 230).

Композиторам необходимо широко использовать в своих произведениях, литературное наследие армянских поэтов, т.к. это имеет наиболее сильное воздействие на воспитание молодого поколения. В концертных залах, в программах радио и телевидения они должны слушать песни, которые отличаются яр-

А. Бабаджаняна, сл. А. Вознесенского (см. нотный пример).

Музыка — носитель духовных ценностей, как и книга, она облагораживает человека, помогает ему жить, любить.

Успех соприкосновения самой музыки и личности не бывает результатом счастливого случая, он требует работы мысли, большого музыкального воспитания и образования. Нашими композиторами создаются симфонии, сюиты, оратории и с годами все богаче становится оркестровая палитра.

Как пишет И. Грекова, *“любовное, пристальное внимание к отдельному произведению требует временной, но полной поглощенности именно им. А для того, чтобы человек был способен на такую поглощенность, нужны определенное воспитание, обучение, тренировка. Особенно это относится к музыке: ее надо учить слушать и учить с раннего детства. Человек, не обогащенный с детства любовью к музыке, имеет мало шансов обогатиться этой любовью в зрелые годы”* (5. С. 45).

Путь к этому один — приобщать к музыке наше молодое поколение.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Будагян А. Г., Из опыта работы Ереванской “Филармонии школьников”., /Музыкальное воспитание в СССР., вып. 2., М.: Советский композитор., 1985.
2. Грубер Р. И., Всеобщая история музыки., ч.1., М., 1965.
3. Алавердян Т. Г., О связи художественного слова и музыки., /Сборник учебно-методических работ преподавателей ЕГК им.Комитаса., вып. 7/2010., Ер.: Издательство ЕГК., 2010.
4. Цукер А., Микаэл Таривердиев., М.: Советский композитор., 1985.
5. Грекова И., Детство и музыка., //Советская музыка., 1986 N12.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ, դաշնակահար Տիգրան Գաբրիել Ալավերդյանի «Երաժշտական դաստիարակման «նոր» և «հին» ուղղությունները» ուսումնամեթոդական հոդվածը ուղղված է մանկավարժներին, կոմպոզիտորներին, երաժշտական գործիչներին որնալու նոր մեթոդներ հենվելով և վերլուծելով եղածները երաժշտական դաստիարակման արժեքավոր և արդարացված մոտեցումներին: Հեղինակը բազմաթիվ ընդհանրացումներ է կատարում և մեծ ուսուկոթյամբ ընկրկված օրինակի Ա Բաբայանյանի երգի ըստ Ա Վոզնեսենսկու խոսքերի հիմնավորում իր առաջադրած դրույթները դիպուկ օրինակով: Հիրավի անհրաժեշտ և արդարացված մոտեցում ցուցաբերում հոդվածի նյութի շարադրանքում:

SUMMARY

Tigran G. Alaverdyan, Docent of YSC, Pianist - "Old" and "New" Ways of Musical Education.

The article aims at guiding the lecturers, instructors, composers and musicians towards finding new methods taking into consideration and analyzing already existing most valuable approaches. The author offers a large range of generalizations provided with vivid and thesis-proving example of A. Babajanyan's song on A. Voznesenski's lyrics.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտ, դաշնակահար Տիգրան Գաբրիել Ալավերդյանի «Երաժշտական դաստիարակման «նոր» և «հին» ուղղությունները» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է 3.12.2010 թ. «Հայ Կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործությունները» համագրաշարից հետո կայացած համաժողովում: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր Ալա Սիրակի Բերպերյանը և դաշնամուրի մասնագիտական 1-ին ամբիոնի պրոֆեսոր Ռոզա Արմենակի Թանդիլյանը նշելով հոդվածի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 10.05.2011 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրատարակման սույն ժողովածուում:

ՀՏԳ- 378:785.7

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄՔԼԻ ՎԱՐԻՈՆ
КАМЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ԱՆԱՀԻՏ ՌԱՖԱՅԵԼԻ ԻՍՐԱՅԵԼՅԱՆ

*Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվան
պեպրական կոնսերվատորիայի դոցենտ*

**ԿԱՐԵՆ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԶՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԻ
ՍՈՆԱՏԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Լարային գործիքների կամերային անսամբլի դասավանդման երկացանկում հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների շարքում, իր ուրույն տեղն ունի Կարեն Սուրենի Խաչատրյանի ջութակի և դաշնամուրի Սոնատը:

Բազմաժանր ստեղծագործությունների հեղինակ՝ Կ. Ս. Խաչատրյանի երկերը քաջածանոթ են երաժշտասերներին: Նա գրել է 2 սիմֆոնիա, 7 սյուիտ, մի քանի նախերգանք և սիմֆոնիկ պիեսներ, կանտատներ, օրատորիա-պլակատ, օպերետտա, բազմաթիվ թատերական ներկայացումների երաժշտական ձևավորումներ, երաժշտություն ավելի քան 30 ֆիլմի, 20 մուլտֆիլմի համար: Աշխատելով տարբեր ժանրերում, Կ. Ս. Խաչատրյանը բազմիցս անդրադարձել է կամերային անսամբլի ժանրին (Լարային Կվարտետ, ջութակի և դաշնամուրի Սոնատ, թավջութակի և դաշնամուրի Սոնատ) (1.):

Ջութակի և դաշնամուրի Սոնատը Կ. Ս. Խաչատրյանը գրել է այն ժամանակ, երբ ուսանում էր Դ. Դ. Շոստակովիչի դասարանում (2. էջ 5): 1947 թ. ուսանողների և երիտասարդների առաջին միջազգային փառատոնում այն արժանացավ 1-ին մրցանակի: Սոնատը անմիջապես արժանացավ թե՛ Խորհրդային, թե՛ արտասահմանցի ճանաչված երաժիշտ-կատարողների ուշադրությանը, որոնք իրենց հետագա համերգային ծրագրերում այս երկը ընդգրկեցին, որակելով որպես ինքնատիպ, հասուն ստեղծագործություն, հենված ռու-

սական երաժշտության դասական ավանդույթների վրա:

Սոնատը բաղկացած է 3 հակադիր մասերից: 1-ին մասը՝ հուզական է, հագեցած ռոմանտիկ-երազող կոլորիտով, 2-րդը՝ քնարական, 3-րդը՝ ժանրային, ժողովրդական, աշխույժ պարային-ռիթմերի հիմքով:

Ստեղծագործությունը հագեցած է նուրբ ճաշակով, լուսավոր ռոմանտիզմով և անսամբլի հնարավորությունների օգտագործման նորարարությամբ (3. էջ 44):

Հեղինակը Սոնատում ստեղծել է ժամանակակից երիտասարդի կերպարը լի ավյունով, լավատեսությամբ, ոգևորությամբ, որը տեսնում է կյանքի գեղեցիկ և ոգեշնչող կողմերը (4. էջ 16-26):

Առաջին մասի (*Allegro*, 6/8) հիմնական թեմայում օրգանապես միաձուլված են կանքի ուժը և քնարական դրամատիկ տրամադրությունները: Երաժշտական կերպարը հուզական է, ռոմանտիկ, էքսպրեսիվ:



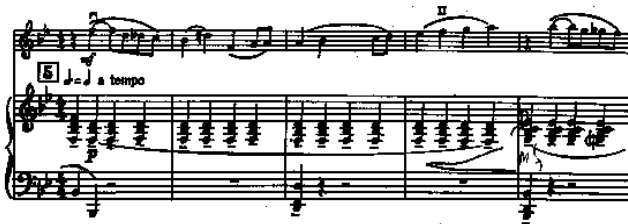
Կտրուկ և անհանգիստ գլխավոր թեման պարբերաբար թարմանում է մեղեդային և ռիթմիկ փոփոխությունների շնորհիվ, որն արվում է զարգացման վարիացիոն ձևով: Այս թեման դառնում է 1-ին մասի հիմնական ստեղծագործական նյութը: Էքսպոզիցիայում զըլխավոր թեման հնչում է 3 անգամ:

1-ին անգամ այն ներկայացվում է որպես սկզբնական հեմակետ, 2-րդ անգամ հնչում է ջութակով (թիվ 1) և որպես բարձրակետ 2 գործիքով կատարումը հնչում է ընդգծված էքսպրեսիվ (թիվ 4), ընդ որում ջութակը այստեղ նվագում է 2 օկտավ ավելի բարձր, քան սկզբում: Երաժշտությամբ հատուկ իմպուլսիվություն են հաղորդում լադա-տոնայնական հաճախակի տեղաշարժերը (մեծ մասամբ սեկունդային և տերցիային):

Սահուն կատարվող այս տեղաշարժերը խթանում են մեղեդու

բնական զարգացումը:

Աշխույժ գլխավոր թեման կտրուկ ավարտվում է: Դաշնամուրի կատարմամբ հնչում է 8 տակտանի «նախաբանը», որին հաջորդում է օժանդակ թեման: Ի հայտ է գալիս անմիջական, լայնաշունչ՝ երգային նոր կերպար, որը մոտ է գործիքային ռոմանսին: Այս թեմայի որոշ դարձվածքներ բխում են ժողովրդական երգի քնարական մեղեդու ավանդույթներից: Օրինակ, սկզբնակետից վարընթաց կվինտային շարժումը լրացվում է խրոմատիկ քայլերով, ընդգծելով այս հատվածի ռոմանտիկ-երազող բնույթը:



Էքսպոզիցիայի վերջում (թիվ 8) ջութակը նվագում է «վերջաբանը», որտեղ մեղեդին կարծես մի փոքր անորոշ է դառնում:

Մշակման մասը լարված, դրամատիկ բնույթ ունի (թիվ 9): Այստեղ գլխավոր թեման աշխուժանում է: Այն բաժանվում է առանձին մեղեդիների, որոնք հուզված ռեչիտատիվ են հիշեցնում: Թեման ակտիվորեն ինտոնացիոն և լադային զարգացման է ենթարկվում: Մեղեդին կորցնելով իր դիատոնիկ հիմքը խրոմատիզացվում է: Մշակման մասը նպատակասլաց զարգացնում է դեպի գագաթնակետ, որտեղ ընդգծված հնչում է գլխավոր թեման և ներկայացվում է օժանդակ թեմայի եռաչափ տարբերակը (թիվ 12):

Եթե օժանդակ թեման էքսպոզիցիայում ներկայացված էր անշտապ, մեղմ քնարական բնույթով, ապա այստեղ այն դառնում է դրամատիկ-լարված: Երկու թեմաները՝ գլխավոր և օժանդակ, համադրված են տարբեր հարթություններում և ժամանակային չափերի մեջ: Միավորվելով մեղեդային միասնական հարթության մեջ՝ դրանք հնչում են միաժամանակ՝ համաչափ կոմտրապոնկտում (թիվ 14): Կենտրոնական բարձրակետը ներառում է ռեպրիզայի սկիզբը: Գլխավոր թեման դեռևս կրում է մշակման մասի լարվածու-

թյունը, պահպանվում է թեմայի երկու ցուցադրումը՝ դաշնամուրի և ջութակի նվագաբաժիններում:



Օժանդակ թեման ռեպրիզայում նոր երանգ է ստանում: Այն որոշ չափով քողարկված է հնչում: Արտահայտչամիջոցներն այստեղ նորացված են: Քնարական մեղեդին ուղեկցվում է գլխավոր թեմայի մեղեդիով, որը հանդես է գալիս որպես ֆոն: Որոշակի հարմոնիկ շարժունություն է հաղորդում օստինտատային սուբդոմինանտային բասը:

Ջութակի արտահայտիչ մենամկազը (*Recitativo*) հանգեցնում է կողայի. տեղի է ունենում սկզբնական թեմայի կերպարային վերափոխմաստավորում (թիվ 22): Նվագակցող ակկորդները կառուցված են տրիոլներով և ընկալվում են որպես միջին մասի բուռն գործողությունների հիշողություն: Բարձր ռեգիստրում հնչող ջութակի թեմայով վերջնականապես ավարտվում է առաջին մասը քնարական էլեգիական տրամադրությամբ:

2-րդ մասը (*Andante*, 4/4) երազող, պոետիկ է, օժտված ներքին ջերմությամբ, մեղեդայնությամբ և նրբագեղությամբ: Սա լայնաշունչ գործիքային արիա է, որը բնորոշ է Կ. Ս. Խաչատրյանի քնարերգությանը: Արտահայտչամիջոցները բավական պարզ են ջութակի հյութեղ, մենամկազ, լայնաշունչ մեղեդու դիատոնիկ զարգացում և թափանցիկ նվագակցություն:

II



Անշտապ շարադրանքի զարգացման ընթացքում մեղեդին հարուստանում է քնարական զգացմունքայնությամբ: Գեղեցիկ թեման երանգավորվում է դաշմամուրի նվագաբաժնում անցնող մոդուլացիոն շարժումներով, ինչպես *Es-dur*, *H-dur*, *B-dur* (5 տակտ, այնուհետև թիվ 2):

Andante-ն գրված է եռմասանի ձևով, կոմտրաստային միջին մասով, որտեղ եռաչափ վալսային ռիթմում հայտնվում է թեթև-պարային շարժում (թիվ 4).

Այս մասը գրված է թափանցիկ, նուրբ գույներով, ինտոնացիոն և կերպարային առումով մոտ է 1-ին մասի քնարական օժանդակ թեմային, հատկապես ռեպրիզայի տարբերակում: Վալսաման հատվածի բարձրակետում, որը հնչում է *ff*, օգտագործվում են նույնպիսի էքսպրեսիվ հարմոնիկ միջոցներ, ինչպիսիք առկա են 1-ին մասի օժանդակ թեմայում: Այն է. *C-dur*-ը հարստանում է որոշ աստիճանների ալտերացիայի շնորհիվ (բարձրացված IV, իջեցված II, VI, VII աստիճաններ), 2-րդ մասի ռեպրիզայում ի հայտ են գալիս նոր արտահայտչամիջոցներ, երբ թեմայի մենամնվազը վերածվում է երկխոսության մեղմոցով (*surdina*) ջութակի և դաշմամուրի միջև, կանոնի ձևով: Նվագակցությունը ընթանում է կետագծված ռիթմով.



3-րդ մասը (*Presto*, 6/8) գրված է ռոնդո-սոնատային ձևով:

Ֆինալի երաժշտությունը ոգեշնչված է, լի կյանքով:

Ռեֆրեն-թեման անընդհատ շարժման մեջ է, տրամադրությունը՝ շատ ուրախ: Տրիոլային ռիթմով ընթացող պարային մեղեդին իր մոտորային լիցքով և ներքին ակտիվությամբ նմանվում է տարանտելայի:



Թեմային որոշակի ոգևորություն և տոնական տրամադրություն են հաղորդում հարմոնիկ և ռիթմիկ առանձնահատկությունները: Օրինակ լիդիական *G-dur*-ը հարստացված է վառ մոդուլյացիոն շարժումներով: Տակտի անընդհատ փոփոխվող, շեշտվող մասը բնորոշ է հայկական պարեղանակներին:

Օժանդակ թեման (թիվ 3) իր տրամադրությամբ մոտ է 1-ին մասին, սակայն հերթական ռեֆրենի վերադարձով այն ավարտվում է:

Միջին հատվածը (թիվ 9, *Andantino*) պատմողական բնույթ ունի և նման է օրորոցայինի: Նրա հանգիստ ընթացքը աստիճանաբար աշխուժանում է և ի վերջո հասնում բարձրակետի (թիվ 11, *ff pesante*):

Ջութակի նվագաբաժնում հնչում են օկտավաներով կառուցված քայլերը, դաշնամուրի հզոր, լիաթոք ակկորդները հաստատում են օրորոցային մեղեդին որպես մեծ, կարևոր հուզական թեմա:

Այնուհետև սկսվում է ռեպրիզան և սոնատը հասնում է իր փառավոր ավարտին:

Սոնատի մասին առաջին քննադատական հոդվածներում դրական կարծիքներ էին գրված, սակայն մշվում էր նաև Ս. Ս. Պրոկոֆևի երաժշտական ոճի ազդեցությունը քնարական թեմաների առումով, դիատոնիկ կառուցվածքներում, իրարից հեռու ռեգիստրների համադրությունը և այլն: Միևնույն ժամանակ ասվում էր, որ կերպարազգայական կառուցվածքը և արտահայտչամիջոցները բացահայտեցին կոմպոզիտորի ինքնատիպությունը, անհատականությունը (4.):

«Կ. Ս. Խաչատրյանի Սոնատը նշանակալի ստեղծագործություն է ոչ միայն իր մտահղացումով, այլև իր կերպարայնությամբ:

Եվ վերջապես, պետք է հիշել Կ. Ս. Խաչատրյանի խոսքերը. «Երաժշտության մեջ գնահատում եմ արվեստագետի կյանքը ուրույն ընկալելու կարողությունը: Հսկայական նշանակություն եմ տալիս արտահայտման անմիջական վառ, թարմ եղանակին, բարձր եմ գնահատում լակոնիզմը» » (4. էջ 126):

«Կապը ինտոնացիոն առումով ժողովրդական ակունքների հետ, հարմոնիկ հնարները և ռիթմիկ կառուցվածքի ինքնատիպությունը խոսում են այն մասին, որ Սոնատի հաջողությունը պատահական չէ» (5):

Սոնատը օժտված է վառ կերպարներով, հաճախ հանդիպող որոշակի ժանրային (գործիքային ռոմանս, վալս, օրորոցային, տարանտելլա) ձևերի օգտագործմամբ:

Արդեն մի քանի տասնամյակ աշխարհի տարբեր բեմահարթակներում հնչում է հիանալի ստեղծագործությունը: Այն տեղ է գտել այնպիսի երաժիշտների մվագացանկում, ինչպիսիք են Դ. Ֆ. Օյստրախը, Լ. Բ. Կոզանը, Լ. Ա. Իսակաձեն, Վ. Ա. Կլիմովը, Է. Դ. Գրաչը, Ս. Ի. Սմիտկովսկին, Օ. Կրիսան, Ա. Ե. Միխլինը, Մ. Բեզվերխնին և վերջապես Յա. Հայֆեցը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Долинская Е. Б.*, Аннотация к пластинке, “Мелодия” всесоюзная студия грамзаписи, Москва.
2. *Успенская М. И.*, Карэн Хачатурян., М.: Советский композитор., 1959.
3. *Нестьев И.*, Карэн Хачатурян и его симфония., //Советская музыка.,

N 9, 1955.

4. Долинская Е. Б., Карэн Хачатурян., М.: Советский композитор., 1975.
5. Шумская Н., Творческий отчет., //Советское искусство, 1947 12 сентября.

РЕЗЮМЕ

Автор методической работы «Анализ Сонаты для скрипки и фортепиано Карэна Суреновича Хачатуряна» - пианистка, доцент кафедры камерного ансамбля Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Анаида Рафаеловна Израэлян отмечает некоторые страницы творчества композитора, проводит методический анализ Сонаты для скрипки и фортепиано, удостоенной в 1947 году I премии на Фестивале молодежи в Праге. Соната включена в учебную программу студентов кафедры камерного ансамбля консерватории.

SUMMARY

Anaida R. Israelyan, Docent of YSC, Pianist, - "The Analysis of Karen S. Khachaturyan's Sonata for Violin and Piano".

In the article some pages of Karen S. Khachaturyan's creative career are discussed. His Sonata for violin and piano, getting the first prize at Youth Festival in Prague in 1947, is analyzed, as it is also included in the teaching program of the Chair of Chamber Ensemble of YSC.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտ Անահիտ Ռաֆայելի Իսրայելյանի «Կարեն Խաչատրյանի ջութակի և դաշնամուրի Սոնատի վերլուծությունը» ուսումնամեթոդական հոդվածն ընթերցվել է 3.12.2010 թ. «Հայ Կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործությունները» համագրաշարից հետո կայացած համաժողովում: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր, ամբիոնի վարիչ Ալլա Սիրակի Քիրրերյանը և դոցենտ Գալանե Սիմոնի Հովհաննիսյանը նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկվել և որոշել են 3.12.2010 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 378:785.7

ԿԱՄԵՐԱԶԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՍԻՐՈՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ИРИНА САМБЕЛОВНА БАДАЛЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**СОНАТНАЯ ФОРМА Л. БЕТХОВЕНА И ХАРАКТЕР
ИСПОЛНЕНИЯ**

Музыка Бетховена поражает мощью и всеобъемлющей полнотой гения, глубиной интеллекта, масштабностью, самобытностью культуры. Излюбленные бетховенские образы “борьбы и движения” как нельзя лучше нашли свое применение в строгой классической сонатной форме, которую Л. Бетховен возводит до уровня симфонизма, реалистического творческого метода, стоящего в самом центре музыкального искусства последних веков.

Неисчерпаемая фантазия композитора и титаническая сила его чувств никогда не вступают в противоречие с сонатной формой, характерные признаки которой — контрастные темы в драматическом противопоставлении, ладотональные конфликты, динамическая разработка, целеустремленность и целостность развития в крупном масштабе.

Сонаты для скрипки и фортепиано Бетховена — выдающиеся творения классической музыки — не сразу получили признание (1. С.19). Вначале из-за невежественности и ограниченности современников композитора, а затем, многие годы спустя, как малозначительные во всем творчестве композитора. Однако передовые музыканты всегда признавали в них музыку подстать бет-

ховенскому гению. Первые скрипичные сонаты не имеют такого огромного идейно-художественного значения, каковыми являются более поздние сонаты, но они явились необходимыми звеньями в подготовке последних, а также и других крупных полотен, написанных после 1803 года. Тогда же и создавались предпосылки к созданию “Героической симфонии”.

Скрипичные сонаты Бетховена глубоко реалистичны и подлинно народны. Они лишены авторской программности, но, как известно, Бетховен создавал свои произведения на заранее обдуманном сюжете.

Прекрасный пианист и импровизатор, Л. Бетховен является одним из первых представителей нового направления музыкального исполнительства, в частности фортепианного, - героического эстрадного пианиста, которому был чужд изящный салонный стиль игры (2. С.150). Стиль этот зародился в мангеймской оркестровой капелле и позже распространился на другие области музыкального исполнительского искусства.

Наряду с изучением фортепиано, композитор сам неплохо играл и на скрипке, и на альте. Исходя из стиля исполнительства, а так же из обрывочных высказываний самого Бетховена об исполнении своих сочинений, мы можем себе представить требования, которые Бетховен предъявлял исполнителям и исполнительскому искусству.

Будучи великолепным исполнителем, Бетховен требовал прежде всего мужественности, строгости, наряду с этими соблюдения точности текста. Технические средства рассматривались не только как средства достижения художественной цели. Композитор максимально помогает исполнителю уяснить содержание произведения множеством выставленных авторских знаков.

Особенного исполнения требуют бетховенские обороты *crescendo* и внезапное *p*, *crescendo*, доходящие до *ff* *м* вдруг внезапное *pp* на основном аккорде, а также весьма часто встречающиеся *sforzato* на слабой доле такта, соблюдения строжайшего ритма — “единого неизменного пульса”, как подчеркивает

А. Б. Гольденвейзер.

Бетховен был первым, кто применил метроном (который был создан механиком Мельцем, изготавливавшим для композитора усилители звуковосприятия — рожки), но для скрипичных сонат указаний метрономических не сделал, т.к. метроном был создан уже после создания большинства из них. Бетховен считал обозначения *allegro*, *andante presto* и т.д. следует понимать как указания темпа, а не характера исполнения. К еще не установленным и спорным моментам Рубинштейн относит темповые обозначения, трелевые окончания и нахшлагги, различные украшения, морденты и т.д.

В противоположность концертной дуэтности, для которой характерен “конфликт”, сонаты для фортепиано и скрипки написаны как бы для двух солирующих инструментов и представляют собой законченные образцы ансамблевой музыки. Равноценное и, что существенно, одновременное участие обоих инструментов в становлении музыкального образа, едва лишь намеченное в некоторых ансамблевых произведениях композитора, было гениально претворено Бетховеном, в частности в его скрипичных сонатах.

Творчество и исполнительство связаны самым теснейшим образом, звучащая музыка не существует вне той или иной исполнительской трактовки, ибо заключенное определенное объективное содержание невозможно выявить вне живого исполнения.

Что же касается исполнительства, то оно неизменно обнаруживает своеобразие исполнительской манеры данного исполнителя, понимания им музыкального произведения, которое он стремится донести до слушателя.

В связи с этим рассмотрим первые три скрипичные сонаты и сравним различные их исполнения.

Даты первого исполнения сонат *op. 12* не уточнены. Одна из них вероятнее всего была исполнена самим композитором с неизвестным партнером. Время написания этих сонат определить

трудно, но считается, что они сочинены гораздо раньше их опубликования. Впервые сонаты для фортепиано и скрипки *op. 12* были изданы в январе 1799 года венской фирмой “Артария”. Посвящены эти сонаты одному из первых учителей Бетховена — Антонио Сальери (первые фортепианные сонаты носят имя другого учителя — И. Гайдна).

Первые три сонаты *op. 12*, хотя и отражают, в какой-то мере, влияние Моцарта и Гайдна, но в то же время передают выразительное своеобразие и обаяние молодого мастера.

Первая соната *D-dur* во многом по замыслу перекликается с первой симфонией, изданной в том же 1799 году. Неожиданные “грозные” *diminuendo*, которые властно останавливают нарастание звука, упрямые характерные бетховенские акценты на слабой доле такта (побочная партия первой части, тема третьей части), мужественные и резкие очертания мелодических линий, которые активно высвобождаются от галантной закругленности и изящества гайдно-моцартовской эпохи.

Интонация первых четырех тактов, пронизывающая всю музыку первой части сонаты — откровенная, юношески грубоватая и непосредственная радость. Затем появляется широкая и светлая мелодия скрипки, поддерживаемая плавным контрапунктом фортепиано. В остроумных переключках фортепиано и скрипки — вся связующая партия, построенная на пассажных элементах первой темы.

Побочная партия интонационно связана с главной партией. Спокойное, прозрачное звучание темы нарушается *F-dur*’ом и, таким образом, наступает перелом: осторожные, напряженные реплики фортепиано и короткие мотивы-фразы у скрипки. Затем затишье — прием Бетховена, благодаря которому создается впечатление рывка вперед. Нисходящая гамма на фоне трелей скрипки и фортепиано к победному *fortissimo* приходит к завершающему кадансу.

Заключение — это полнзвучные аккорды фортепиано, ликование и утвердительные реплики скрипки утверждают радость и

торжество.

Разработка — при большом и разнообразном тематическом содержании, экспозиция еще совсем невелика (всего 36 тактов). Это становится одной из особенностей стиля многих скрипичных сонат Бетховена. Даже в “Крейцеровой” сонате при экспозиции величиной в 175 тактов, разработка укладывается в 150 тактов. Разработка начинается в той же тональности *F-dur* и построена на материале заключительной и главной темы (мотив первых четырех тактов). Реприза — светлая, материал экспозиции точно повторен за исключением тональности. Отсутствие коды подчеркивает лаконичность первой части.

Вторая часть — тема с четырьмя вариациями, представляет собой лирическую, задушевную песню, немного напоминающую незатейливые немецкие народные песни.

Вариации первой сонаты — проба к гениальным вариациям из Девятой сонаты, в которой первая и вторая вариации, в свою очередь, перекликаются со знаменитыми вариациями “Крейцеровой”.

В четырех вариациях Первой сонаты раскрываются противоположные качества одного и того же музыкального образа; веселенечистое настроение во второй вариации и беспокойство в третьей. Посредством “полутонов и светотени” (по выражению Р. Роллана), лирическим диалогом скрипки и фортепиано входим в круг интимных настроений Бетховена — в четвертую вариацию. Синкопы и хрупкий мелодический рисунок четвертой вариации предвосхищают послебетховенскую музыку, в частности Р. Шумана (3. С. 31). Уже в одной из самых ранних сонат Бетховена обнаруживается тематическое единство цикла — многократное повторение в четвертой вариации мотива из первой части сонаты.

Типичным для финала - Рондо — являются акценты на слабой доле такта в главной партии. Средний *F-dur*’ный эпизод неумолим повторяющимися фигурами.



Перед кодой - смелая для того времени модуляция в *Es-duro* Конец - “перекличка” удаляющихся танцоров.

Это поистине юношеская соната обладает безусловной зрелостью и служит источником вдохновения для многих музыкантов-исполнителей.

Вторая соната — *A-duro* Некоторые авторы, такие, как Херве, Марсман, считают Вторую сонату наиболее интересной из трех сонат *op. 12*.

Первая часть сонаты *Allegro vivace* (М.М. = 104-108) по характеру музыки напоминает скерцо. Все здесь ассоциируется с природой: изящно пархающие птицы, утренняя свежесть, прихотливое “щебетание”, “скачущий” размер $6/8$ в сочетании со специфическими интонациями пастушьего рожка, типичного для охоты той эпохи.

Кода, заключающая экспозицию, представляет собой род второй разработки (вспомним удлиненные коды в I части Фортепианной сонаты *op. 28* как вторая реприза и грандиозную коду I части “Героической симфонии” как вторая разработка), где переход от “света к тени”, день сменяется сумерками и музыка затухает. Связующая тема отличается редкой тональной изменчивостью: через *fis-moll*, *g-dur*, *F-dur* приходит она к *Es-dur*’у.

Тонально неустойчива и многолика заключительная тема, изложенная в унисон скрипки и фортепиано. Здесь тема, как и в *Allegro* Первой сонаты для скрипки и фортепиано, своеобразна тем, что она как бы тормозит развитие музыки. Альшванг называет это интонацией, “препятствующей дальнейшему раз-

Витию”.

Побочная партия вместо того, чтобы противостоять, продолжает линию главной партии и развивает начатую в ней музыкальную мысль - прием, благодаря которому Бетховен достигает небывалой монолитности сонатного аллегро в “Аппассионате” (I часть), “Крейцеровой” (финал) и др.

Маленькая разработка (всего 39 тактов) построена на главной теме и по сложности и богатству развития значительно превосходит разработку I части сонаты.

Вторая часть — *Andante piu tosto Allegretto*, названная Херве “балладой в народном духе” — замечательный образец бетховенской лирики.



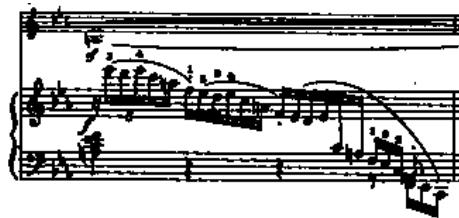
Здесь медленная часть, несмотря на краткость, является “центром тяжести” всего произведения. Музыка этой части сродни медленной части Седьмой симфонии Бетховена, Фортепианной сонаты *op. 2 N 2*. Скорбь оттенена средним эпизодом, который изложен в виде диалога. Пунктирный ритм именно в сочетании со строгим одноголосием в изложении темы и паузами усиливает потрясающий по своей простоте и искренности монолог. Подобные “говорящие паузы” встречаются в Шестой скрипичной сонате, в медленной части Фортепианной сонаты *op. 2 N 2*. Финал уступает первым двум частям, считают Я. Л. Сорокер, и многие другие исследователи. С этим мнением приходится согласиться, ибо финальное рондо не несет всей глубины, оно менее своеобразно и по характеру напоминает менуэт.

Allegro piacevole - живая, энергичная пьеса, по форме — рондо. Со своими взлетами арпеджио, олицетворяющими вспышки радостного смеха, эта часть ярко контрастирует со скорбной медленной частью. Родство с главной партией и среднего эпи-

зода финального рондо достигается путем сопровождения в басу мелодического мотива, взятого из главной партии.

Третья соната — последняя из цикла скрипичных сонат *op. 12*. По глубине содержания и по форме она вплотную подводит к романтической, взволнованной Четвертой и многим другим сонатам, которые стоят рядом с выдающимися сочинениями композитора в период его зрелой творческой жизни, и поэтому значительно превосходит предыдущие две сонаты. Побочная и заключительная партии (особенно в разработке) сами по себе глубоко моцартовские, тема финала напоминает арию Керубино из “Свадьбы Фигаро”. Однако нужно отметить, что темы эти обогащены новым содержанием, бетховенским “зарядом”.

Первая часть — *Allegro con spirito* - возникает уже в главной партии, которая носит декламационно-речевой характер. Скрипка играет второстепенную роль, она сопровождает главную линию у партии фортепиано. Здесь присутствует также свободное импровизационное изложение, которое принято обычно в каденциях: в экспозиции триоли вперемешку с шестнадцатыми, в репризе иначе — триоли и восьмые с тридцатьвторыми, триоль, восьмые и т.д. В коде — пассаж в нисходящем порядке.



Разработка в этой Сонате принципиально отличается от предыдущих: сжатое напряженное нарастание и введение нового тематического материала. Благодаря этому она приобретает масштабный характер и по драматизму контрастирует с экспозицией и репризой.

В конце разработки появляется короткая, в 8 тактов, в высшей степени выразительная тема — “эпизод в разработке”. Это — новшество в форме становится эмоциональной кульминацией

всей первой части сонаты (мелодия у скрипки и фортепиано в октаву на фоне тремоло):



Все это добавляет еще одну немаловажную особенность первой части — интонационную “многоликость”, что определяется в какой-то степени и ритмическим разнообразием *Allegro con spirito*, а также противопоставлением двух- и трехдольного размеров.

После изложения главной пары музыка входит в обычное классическое русло фортепианно-скрипичного дуэта, неожиданно появляется стремительная лавина триолей. Этот ритм теперь будет господствовать до последнего такта. Музыка поражает как интонационно-ритмическим разнообразием, так и богатством динамики, резко контрастирующих нюансов, которые часто заставляют настраивать на появление новых образов: *subito piano* (минорная связка в экспозиции I ч.) и дальше — новый ритмический рисунок:



четыре шестнадцатые у скрипки в сочетании с пятью (триоль и две шестнадцатые) у фортепиано.

Adagio Es-dur’ной Сонаты для скрипки и фортепиано отличается от медленных частей предыдущих сонат того же опуса. Здесь вторая часть своеобразна в интонационном плане, гармо-

ническими красками, многообразием тонального плана, что предопределяет зрелого Бетховена.

Это — лирическое повествование, где кода, которая больше экспозиции, приобретает по своей значимости кульминационное значение.

Третья часть тематически близка второй — один из принципов тематического единства сонатного цикла, выработанного самим Бетховеном:



В основу финала положен народный танец с упругим четким ритмом. Заключительный раздел дан в виде фугато и канона:

В самом конце *Rondo* — излюбленный прием Бетховена: музыка постепенно затихает, удаляясь, а тема настойчиво напоминает о себе в басу,



имитируя расходящуюся после веселого танца толпу танцоров. Затем три утверждающих заключительных аккорда.



Первые три сонаты Бетховена, относясь к раннему периоду творчества, безусловно, уже несут собой художественные ценности зрелого бетховенского творчества. Они выходят за рамки “камерного” стиля. В том понимании, какое бытовало во времена самого композитора, сонаты *op. 12* были важным этапом к созданию поздних сочинений Бетховена. Сам цикл из трех сонат *op. 12* в свою очередь можно принять за сонатную форму: *Allegro con brio* первой сонаты — за вторую часть, а финал третьей сонаты — *Allegro molto* — за заключительный финал всего сонатного цикла.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сорокер Я. Л., Скрипичные сонаты Бетховена., М.: Музизд., 1963.
2. Левик Б. В., Инструментальная музыка., М., 1967.
3. Альшванг А. А., Людвиг Ван Бетховен, М: Советский композитор., 1971.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵՊՀ դոցենտ Իրինա Սամվելի Բադալյանի «Սոնատային չևր Բեթհովենի սրելոժազդործության մեջ և դրա կատարողական առանձնահատկությունները» հոդվածը նվիրված է կոմպոզիտորի ջութակի և դաշնամուրի համար *op. 12* Սոնատների ուսումնամեթոդական ուղիների քննարկմանը: Ուսումնասիրությունը հիմնված է Յա.Սորոկերի, Բ. Լևիկի, Ա. Ալշվանգի և այլոց աշխատությունների վրա: Հոդվածում հեղինակը անդրադառնում է կատարողական հնարքների զարգացման խնդիրներին:

SUMMARY

Irina S. Badalyan, Docent of YSC, - “The Sonata Form in Beethoven's Composition and Its Performing Peculiarities”.

In the article the teaching methods of Beethoven's *op. 12* Sonatas for violin and piano are discussed. The analysis is based on the investigations of Y. Soroker, B. Levik, A. Alshvang and other scholars and touches upon the performing peculiarities of the sonatas.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կոնցերտմայստրության պատրաստման ամբիոնի դոցենտ Իրինա Սամվելի Բադալյանի «Սոնատային չևր Բեթհովենի սրելոժազդործության մեջ և դրա կատարողական առանձնահատկությունները» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ամբիոնում տեղի ունեցած 28. 12. 2011 թ. խորհրդակցության ժամանակ դասարանային համերգներից հետո: Նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 30. 03. 2012 թ. ամբիոնի նիստով, ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր Համիկ Գրիգորի Պերրոսյանը և երաժշտության տեսության ամբիոնի դոցենտ Սուսաննա Վլադիմիրի Ամենյանը՝ երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածոն:

УДК 378:785.7

ԿՄՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱմբլի Ամբիոն
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ИРИНА САМВЕЛОВНА БАДАЛЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

СОНАТЫ Л. БЕТХОВЕНА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО
ОР. 23 И ОР. 24: АНАЛИЗ И СТРУКТУРА

Четвертая соната ор.23 (a-moll)

С ухудшением здоровья жизнь Людвига ван Бетховена превращается в сплошную борьбу за существование. Железная воля, которую не сломили ни физические страдания, ни моральные переживания, ни вынужденное уединение и твердая уверенность в великой миссии музыки давала возможность творить. Именно в этот тяжелый для Бетховена период и были написаны сонаты *ор. 23* и *ор. 24* — произведения, которые исполнены огромной жизнеутверждающей силы. Опубликованы сонаты были в 1801г. в Вене под одним и тем же опусом 23 как *#1* и *#2*, но позже самим Бетховеном были разделены на два разных опуса. Эти две сонаты - четвертая и пятая, были посвящены графу Аморицу фон Фрицу и были преподнесены ему в качестве свадебного подарка (1. С. 58). Композитор работал над этими сонатами в течение 1800 и 1801 годов. Первые части четвертой сонаты создавались одновременно с *ор. 22*.

Следующие непосредственно за первым циклом сонат *ор.12* раннего венского периода, где много света, радости, а классический стиль преобладает над бетховенской индивидуальностью, две сонаты *ор.23 и ор.24* с ярко выраженным романтическим

характером открывают собой сферу светлых бетховенских образов, мир души композитора, гармонию с природой (особенно в *F-dur*’ной сонате).

Четвертая соната *op. 23 a-moll*’ная, несколько автобиографична. Основная идея сонаты — становление героической личности. В соответствии с содержанием находится и форма сонаты: в отличие от предыдущих, где средняя часть лирична, здесь тревожные чувства обрамляют среднюю часть, полную жизни, радости и остроумия. Д. Ф. Ойстрах характеризует сонату *op. 23* как “малую Крейцерову сонату”. Этому же мнения придерживались и такие исследователи, как Ленц, Мерсман.

Впервые среди скрипичных сонат здесь используется минорный лад, что далеко неслучайно. В начале века соната, как и симфония, предназначалась для отдыха и развлечений, а минорный лад придавал романтическое содержание и “серьезность”, чем и выделял данную сонату от предыдущих.

Первая часть — *Presto* — образец бетховенской драматизированной лирики, где движение не прекращается ни на миг, чем и приковывает слушателя.



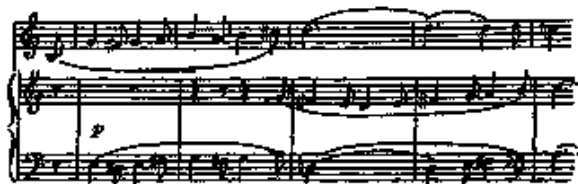
Призывающая к действию главная тема напряжена, благодаря триольному ритму, который пронизывает всю музыку I части. Фактурное строение первоначальной темы особенное: скрипичная и фортепианная партии совершенно равноценны в выявлении музыкального образа. Этот принцип “сонатной дуэтности” принадлежит Л. Бетховену (1. С. 39).

Главная партия I части — столкновение двух контрастирующих музыкальных образов: неумолимо повелительного и тре-

возно-настороженного.



Побочная партия — напевный, но беспокойный образ. Музыка, стремящаяся к покою, так и не находит его. Полифоничность сплетения голосов изнутри подчеркивает непрерывное неутомимое движение, похожее на борьбу, несколько в ином ракурсе, нежели в главной партии.



Полифоничность побочной партии в сонатах также встречается впервые в 4-й. Эпизод в разработке — это переключки фортепиано и скрипки, которые, по мнению многих исследователей, олицетворяют борьбу героической личности с судьбой.



Экспозиция и разработка в 4-й сонате отмечены знаком репризы. Этот прием, свойственный сюитам и партитам, применялся Й. Гайдном и В. А. Моцартом. Бетховен же применял такую форму в фортепианных сонатах.

Вполне возможно, что знаки повторения, выставленные Л. Бетховеном, были для придания повторяющемуся эпизоду иного смысла, нежели при первоначальном исполнении. Конец части несет на себе большую образную нагрузку — своеобразное за-

тишь перед бурей.



Редкая по своей форме средняя часть - *Andante scherzoso, piu allegretto* - живая, а порой простодушная и наивная по характеру. Ленц называл эту часть “инструментальной весенней песней”.

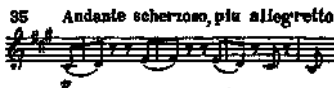
Главная тема появляется в изложении солирующего фортепиано. Осторожно, шепотом следуют аккорды, разделенные паузами. Простота самих аккордов, ясность кадансов (классический период), придают музыке насмешливый и лукавый характер.



Паузы, которые кажутся заполненными звуками, имитирующими доносящееся эхо, подводят спустя несколько тактов ко вступлению скрипки.



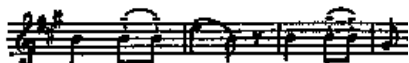
Главная партия II части — пример творческой изобретательности, мастерского умения композитора освободиться от сковывающих рамок тактовой черты. Проскальзывает родство с прерывистым дыханием одного из элементов I части.



Естественно, что насмешливый характер музыки здесь полностью переосмысливается, хотя схема не меняется. Одним из ярких приемов полифонии в жанрово-описательных эпизодах, чем подчеркивается шуточный характер музыки — фугато из связующей партии.



Фугато напоминает тяжеловесный танец, который нередко встречается в немецкой народной музыке. Побочная партия напоминает В. А. Моцарта.



И сразу появляется добродушная и наивная заключительная комическая тема на *pp* у скрипки и затем в басу “*basso buffo*” — дань восхищения и любви Моцарту. Вспомним, что в год написания 4-й сонаты исполнилось 10 лет со дня смерти Моцарта.

За второй частью следует один из немногих, в числе скрипичных сонат, финалов, развивающий образы I части. С первых же тактов слышится мелодическое родство финала с темой из “Торжественной мессы”, да и собственно родство всей сонаты в целом с одним из величайших произведений “позднего” Бетховена. Главная партия финала носит повествовательный характер в сопровождении органного пункта “e” у скрипки, напряженность же придают синкопы. Сопутствующий теме контрапункт в басу — это обращение главной темы.



Побочная партия обогащена новыми гармоническими, фактурными и ритмическими элементами. В подходе к репризе звучит трогательный речитатив, схожий с речитативом 17-ой фортепианной сонаты *op. 31 #2* и потрясающим речитативом из финала 9-й симфонии.



Первый эпизод (*A-dur*)-легкий с чертами “токатности” - своеобразная разрядка после драмы в главной партии. Уравновешен и спокоен средний эпизод (*F-dur*), он переключается с побочной партией I части 9-ой скрипичной сонаты. Общий смысл 4-й сонаты, хоть и не завершается торжеством победы, но смысл ее можно определить словами самого Бетховена — “*прочь спокойствие!*”. Исключительно романтическое содержание этой сонаты приводит исполнителей с различными творческими “почерками” к единой интерпретации.

Ансамбль Кемпф-Шнейдерхан справедливо рассматривают 4-ю сонату как примыкающую к более поздним бетховенским сочинениям. Ансамбли Менухин-Кентнер, Крейслер-Рупп интересны темповыми различиями в интерпретации каждой части сонаты. Прекрасно в своей неповторимости исполнение 4-й сонаты такими дуэтами, как Д. Ойстрах-Л. Оборин, О. Коган-С. Рихтер. Исполнение сонаты дуэтом Р. Агаронян и С. Навасардян волнует своим романтизмом, тонкостью и восхищает масштабом. Довольно интересен дуэт А. Григорян-Н. Мадоев.

Интересно, что расценивая *a-moll*’ную сонату как сочинение романтического склада, в ней можно найти черты героизма, присущие ранним произведениям Бетховена.

Пятая соната op. 24 (*F-dur*) “Весенняя”

Пятая соната своей законченной красотой и изяществом, жизнерадостным характером в сочетании с “классической ясностью и простотой музыкальных образов издавна считается од-

достному настроению.



После повтора первой темы у фортепиано наступает перелом в развитии главной партии и опять звучит трижды повторенная краткая музыкальная фраза с вопросом: как же быть дальше?, предвосхищающая дальнейший ход “событий”.



Подготовленный нисходящий хроматизм фортепиано, имитирующий сбегавшие весенние ручьи, приводит к “ответу” во втором главном образе I части, который принято называть побочной партией.

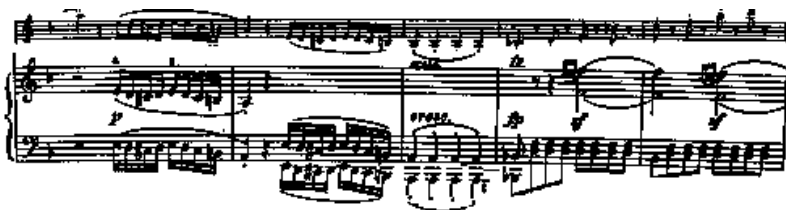


Интонации радости, как бы для передышки, нисходят и набрав новые силы, звучат с большим упорством и задором.



Здесь и прием неоднократного повторения звука, что олицетворяет образ негибаемой бетховенской воли (например, Фортепианная соната *op. 53*, Фортепианный концерт *N 2*). Ритмическая свежесть и острота создается путем столкновения акцентов в гаммообразных пассажах у скрипки, а далее - у фортепиано.

Вся разработка основана на чередовании у обоих инструментов второго мотива побочной темы, что показывает главенствующую роль побочной партии — второй темы во всей I части.



У скрипки волевой аспект мотива — *marcato*, у фортепиано — певучее легато. Благодаря сопровождающим этот мотив триолям попеременно у фортепиано и скрипки, он выполняет еще и другую драматичную функцию: привносит в ясную беспечную атмосферу музыки настроение напряженности, беспокойства.

Реприза не является точным повторением экспозиции, что впервые встречается в скрипичных сонатах. Здесь присутствует имитация, построенная на самостоятельном развитии одного из элементов главной темы.

Такая же имитация имеется в коде. Затухающее *pianissimo* внезапно прерывается бурным шквалом *fortissimo* у скрипичных триолей. Все возвращается к “весеннему” настроению, происходит поворотный момент в развитии первой части сонаты.

II часть — *Adagio molto espressivo* — пасторальная, умиротворенная, схожая по задушевности с главной партией I части

(безмятежно покачивающийся аккомпанемент у фортепиано в медленном темпе). Повторное изложение темы у фортепиано в манере варьирования мелодии, к которой позднее часто прибегал Ф. Шопен и нежные реплики скрипки обвалакивают всю основную мелодическую линию. Здесь мы видим и бетховенский прием сопоставления мажора с минором. Главная тема излагается в миноре и благодаря контрастности мажора и минора достигается полное спокойствие главной темы, вновь изложенной уже в миноре. Настроение радостного покоя главной партии I части сонаты напоминает ее отголосками в конце *Adagio* и тем самым создается родство обеих частей:



Типичным для всех бетховенских сонат лирическим диалогом между скрипкой и фортепиано заканчивается II часть сонаты. Благодаря этому диалогу, музыка II части 5-й сонаты Л. Бетховена в свое время была переложена для голоса и фортепиано.

III часть сонаты — скерцо — забавная “жанрово-юмористическая” полифония: с нарочитым “запаздыванием” скрипки.



Тема скерцо напоминает побочную партию I части, но здесь она по-новому претворена. Забавная полифоническая структура, придает этой части остроумный характер.

Тема финала постоянно видоизменяется, то сопровождается

подголосками скрипки:



то меняется ритмически:



и наконец, преобразуется ритмически, выходя из прежних рамок:



Исполнения 5-й сонаты очень своеобразны и специфичны. Различия в интерпретации выдающихся исполнителей заключаются в различной темповой трактовке: обращения одних исполнителей к *rubato*, а других — наоборот — к строгой выдержанности ритма, поднятие на первый план в определенные моменты фортепиано или скрипки, различие в использовании штрихов, нюансировки и т.д. Но каждое оправданное в своей

трактовке исполнение 5-й сонаты еще раз заставляет восхищаться гениальным творением Бетховена.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сорокер Я. Л., Скрипичные сонаты Бетховена., М.: Музизд., 1963.
2. Левик Б. В., Инструментальная музыка., М., 1967.
3. Альшванг А. А., Людвиг ван Бетховен., М: Советский композитор., 1971.
4. Эрио Э., Жизнь Бетховена., М.: Музыка., 1968.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵԴՎ դոցենտ Իրինա Սամվելի Բաղայանի «Բեթհովենի op. 23 և op. 24 սոնատները ջութակի և դաշնամուրի համար. վերլուծություն և կառուցվածք» ուսումնամեթոդական հոդվածը մեծ հետաքրքրություն կներկայացնի կադրաբուհների համար: Հեղինակը ոչ միայն մանրակրկիտ ներկայացնում է բեթհովենյան ջութակի սոնատների կառուցվածքի վերլուծությունը, այլև անդրադառնում է ուսումնական գործընթացում հանդիպող կադրողական դժվարություններին և դրանց հաղթահարման հնարավորին պարզ միջոցներին:

SUMMARY

Irina S. Badalyan, Docent of YSC, - "The Beethoven's op. 23 and op. 24 Sonatas for Violin and Piano: Analysis and Structure".

In the article the structure of Beethoven's op.23 and op.24 sonatas for violin and piano is analyzed. The performing difficulties of the sonatas rising in the teaching and learning processes are discussed and some solutions are given.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտ Իրինա Սամվելի Բաղայանի «Բեթհովենի op. 23 և op. 24 սոնատները ջութակի և դաշնամուրի համար. վերլուծություն և կառուցվածք» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ամբիոնում տեղի ունեցած 28.12.2011 թ. խորհրդակցության ժամանակդասարանային համերգներից հետո: Նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 30.03.2012 թ. ամբիոնի նիստով, ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր Համիկ Գրիգորի Պետրոսյանը և երաժշտության տեսության ամբիոնի դոցենտ Սուսաննա Վլադիմիրի Անանյանը երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 378:372.8:781

ԿՈՆՅԵՐՏԱՅԱՏԵՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏԱՆԻ ԱՄԲՈՆ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

АННА ВЛАДИМИРОВНА АРЗУМАНОВА

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**ПСИХОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ**

“Игра на музыкальном инструменте представляет собой один из сложнейших видов человеческой деятельности, который требует для своей реализации и высокой степени личностное развитие в целом, и отлаженную работу психических процессов — воли, внимания, ощущений, восприятия, мышления, памяти, воображения, — и безупречную согласованность тонких физических движений” (1. С. 45).

В музыкальной психологии множество ответвлений. Существуют такие направления исследований, как психология музыкального восприятия, психология музыкального творчества, психология исполнительской деятельности, а также — психология музыкального обучения, которая, конечно же, неразрывно связана с педагогикой вообще. Именно поэтому очень важно использовать опыт педагогов общеобразовательных учреждений, на что, в частности, указывает А. Д. Алексеев, “*большой и ценный опыт правильного подхода к индивидуальности ученика накоплен педагогами общеобразовательной школы. Ими написано на эту тему немало специальных работ, с которыми полезно ознакомиться пианистам, ведущим специальный класс в музыкальном учебном заведении... В связи с разли-*

чием индивидуальности учеников, приходится использовать самые разнообразные пути воспитания “ (2. С. 21-22).

Своей эффективности процесс обучения достигает при тесном психологическом контакте учителя и ученика. В процессе обучения педагог передает своему ученику частицу самого себя. Однако, только тот, *“кто постигает новое, лелея старое, тот может быть учителем”* (3. С. 22). Речь идет о том, что преподаватель обязан постоянно совершенствовать свои знания на основании имеющегося практического опыта. Ведь учитель занимает в процессе обучения промежуточное место между учеником и изучаемым им предметом.

Конечно, главное, чтобы в учителе сочетались хорошие академические и профессиональные умения с комплексом личностных человеческих качеств. Однако здесь на первый план выходят дидактические и коммуникативные способности человека, желающего приобщиться к миссии учителя.

Дидактические способности заключаются в умении передавать учащимся знания о предмете. Особенность серьезного и грамотного педагога заключается в умении одни и те же знания предлагать учащимся по-разному, в зависимости от уровня подготовки, индивидуальных способностей и психологических особенностей. Вместе с тем, в разработке методов преподавания педагог обязан учитывать не только индивидуальные способности ученика, но и свои собственные сильные и слабые стороны. Поэтому, чем значительнее масштаб личности учителя, тем больше положительного влияния он сможет оказать на духовный и профессиональный рост своего воспитанника. В частности, Л. Баренбойм обращает на это самое пристальное внимание.

Наиболее часто используемые методы и приемы для повышения эффективности музыкального преподавания:

- 1) наглядно-иллюстративный метод;
- 2) словесный метод;
- 3) метод действий “по образцу” — когда указания педагога служат для ученика ориентиром в исполнительском процессе;

4) художественно-эвристический (поисковый) метод, связанный с поиском индивидуального игрового приема в зависимости от возможностей ученика.

Следует, однако, отметить, что все эти достойные методы приемлемы, если учитель пытается развить не только музыкально-исполнительские способности своего ученика, но и его личность в целом. Наилучшие условия создаются при взаимном положительном восприятии учителем своего ученика и учеником своего учителя. Поэтому педагог должен быть самокритичным к себе и по возможности избавляться от своих негативных комплексов.

Так, важной чертой является умение увидеть изучаемое не только со своей собственной позиции, но и со стороны учащегося, понимая, что то, что очевидно для него самого, может быть совершенно непонятно его ученику. К. А. Мартинсен говорит об этом исходя из своего огромного педагогического опыта: *“Игра каждого настоящего мастера-пианиста, органически развившаяся из любви к звуку, линии и ритму, основывается на прочном овладении всеми этими тремя диапазонами. Причем у любого исполнителя какое-либо из них является преобладающим... Основное заблуждение всех творцов... методик коренилось в том, что они представляют своим ученикам в качестве эталонов пианистического мастерства самих себя. В этом заключалось их прегрешение против живого пианистического искусства и против органически-индивидуального подхода к воспитанию собственных учеников. Они были правы по отношению к самим себе, но ошибались как педагоги...”* (4. С. 46).

Говоря о наглядно-иллюстративном методе, следует отметить, что почти все великие музыканты-педагоги были категорически против “натаскивания”, которое приводит учащегося к шаблону и, в конце концов, заводит в болото серости. Однако вместе с тем, грамотный показ пробуждает в ученике воображение, позволяет ему раскрыться полностью. Л. А. Баренбойм так опи-

сывает этот процесс: *“Полагаю, что показ и использование подражания — важные педагогические средства, от которых исполнительская педагогика не может и не должна отказываться, ...все или почти все великие композиторы и исполнители, писатели и артисты, живописцы и скульпторы во время своего формирования испытывали влияние других творческих индивидуальностей и нередко подражали им. <...> Неразумно отрицать, что подражание может порой стать для ученика силой, содействующей формированию и развитию его индивидуальности”*. И далее: *“Показ, который активизирует, “подталкивает” творческую фантазию ученика, способен принести неоценимую пользу”* (5. С. 18-19).

Коммуникативные способности включают в себя: способность к эмпатии, сопереживанию духовного мира ученика, умение в данный момент чувствовать его настроение; умение как четко выражать содержание преподаваемого им предмета, так и свои собственные чувства и настроения. Главное — искренность, эмоциональность, интонационно богатое звучание голоса, выразительные, но умеренные жесты и мимика — все это составляет основу для проявления данной способности.

Взаимоотношение двух людей, т.е. учителя и ученика, может быть двух видов: предметно-ролевое и личностное.

В первом случае учитель выступает в роли преподавателя соответствующего предмета, сообщающего ученику секреты мастерства своей профессии. Эта информация не требует раскрытия себя перед учеником как личности, как человека с присущими ему сильными и слабыми сторонами.

Во втором случае при межличностном общении процесс обучения обогащается, приближается к диалогу двух равных людей, создавая благоприятные возможности не только для профессионального роста ученика, но и для его личностного развития. Здесь учитель помогает войти в мир культуры, стать личностью, вносящей вклад в общественный прогресс. Только в этом случае педагог, преподающий тот или иной предмет, из простого преподава-

теля становится Учителем в высоком значении этого слова.

Демократический стиль общения способствует развитию личности ученика. Спорные вопросы должны решаться на основе дискуссий. Используя формат дискуссии, необходимо создать предпосылки для самостоятельного мышления ученика, так как это дает возможность раскрытия индивидуальных черт его личности. Как говорит А. Д. Алексеев, *“приближение музыкального образования к требованиям жизни вызывает необходимость еще большего внимания к развитию самостоятельности учащегося. Важно позаботиться прежде всего о воспитании в нем мыслящего музыканта, творчески подходящего к вопросам искусства. Но этим, конечно, нельзя ограничиваться. Надо дать ученику как можно больше практических навыков — в чтении с листа, игре в ансамблях, в аккомпанементе, в работе над музыкальным произведением, а если идет речь о студентах среднего и высшего учебного заведения, то и в области методики преподавания. С вопросами развития самостоятельности ученика тесно связана задача всемерного раскрытия лучших индивидуальных черт его личности”* (2. С. 9).

Воспитание самостоятельности ученика нашло свое отражение в крылатом выражении Г. Нейгауза о том, что учитель должен учить так, чтобы как можно скорее стать ненужным своему ученику.

А так как секреты овладения музыкальным инструментом передаются при непосредственном межличностном общении, часто отношение к изучаемому предмету, да и к музыке вообще, формируется на основе отношения ученика к учителю. Поэтому от учителя требуется наличие определенных коммуникативных качеств, которые, наряду с профессиональными знаниями, играют не менее значительную роль в воспитательном процессе. Ведь не случайно на Востоке образ Учителя приравнивается к образу родителей: *“Родители дают человеку физическое рождение, Учитель — духовное рождение и дальнейший рост...”*.

Говоря о воспитательном процессе, необходимо помнить, что воспитание ученика осуществляется в ходе профессионального обучения, часто на личном примере. Преподаватель, который в вопросах дисциплины, работоспособности, любви к музыке, постоянного стремления к духовному росту строго требователен к самому себе, не только обладает моральным правом воздействия на ученика, но действует на него опосредованно.

Важное значение придается правильному подбору репертуара не только для развития внутреннего и гармонического слуха, но и создания соответствующего вкуса и интереса, которые стимулируют активное желание музицировать. При этом необходимо иметь в виду индивидуальные психологические особенности каждого ученика. Таким образом, занятия музыкой бывают в радость, а потому и всемерно повышается польза от них.

Разрабатывая методику музыкального обучения и воспитания, необходимо, как нам представляется, не только учитывать психологические особенности каждого учащегося, но и его предпочтительные наклонности, так как *“творческое начало, зарождаясь в душе как в своем первоисточнике, превращается в чувство, становится переживанием и перевоплощается в действие, только возбудив мысль (в музыке — через слух), и уж таким путем включает в указанный процесс и тело”* (4. С. 26). И здесь К. А. Мартинсен продолжает: *“И действительно, существуют некие физические предощущения (исходящие от тела) подлинного творческого акта, которые к тому же непосредственно связаны с действенным переживанием звукотворческой воли”* (4. С.26).

Говоря о психологии музыкального обучения невозможно пройти мимо концепции К. Роджерса, которая появилась в 1960-х годах в СССР.

Гуманистическая психология, или концепция К. Роджерса, получила большой отклик в среде психологов благодаря идеям “педагогике сотрудничества”. В отличие от традиционных и авторитарных методов управления учебно-воспитательным процес-

сом, если следовать идеям педагогики сотрудничества, в отношениях между учителем и учеником создаются доверительные отношения. Учитель воспринимается учеником не как диктатор, а как сотрудник, облегчающий и активизирующий процесс обучения. Учитель заботлив, дружелюбен, поощряет инициативу и самостоятельность ученика, позволяет ему изучать то, что ему нравится и хочется, но соблюдая при этом чувство ответственности. Основные положения этой концепции были разработаны, как было отмечено выше, американским ученым Карлом Роджерсом.

Большое значение в данном педагогическом подходе придается "эмпатическому пониманию" учителя и ученика.

Оскорбление ученика различного рода ярлыками типа: "лентяй", "тупица" и т.д. не способствует улучшению освоения учеником изучаемого предмета. Более того, подобный безличностный подход создает дистанцию, которая никак не помогает личностному росту не только ученика, но и преподавателя.

Учитель отказывается от общения "через оценку" и занесения ее в соответствующий реестр, так как подобное общение носит безличностный характер. Именно поэтому подход, предложенный К. Роджерсом, получил название "личностно-центрированного". Если в традиционных методах обучения учитель говорит, а ученик слушает и выполняет, то в гуманистическом (свободном) обучении широко используются формы обучения, основанные на принципах "обратных связей" - дискуссия, диалог, собеседование.

Таким образом как бы заключается соглашение, по которому обе стороны договариваются об объеме предлагаемой учебной работы, ее качестве и способах оценки. Этот метод организует самостоятельное и осмысленное обучение и создает необходимую психологическую атмосферу уверенности и безопасности, свободы и ответственности.

Исследование эффективности гуманистического обучения в сравнении с традиционными методами показали, что в классах,

которыми руководили учителя с гуманистической ориентацией, учащиеся имели более высокие академические достижения, имели более высокую самооценку, меньше пропускали занятия по неуважительной причине.

Еще большее значение, чем хорошие межличностные отношения, имеет наличие внутренней мотивации процесса познания того или иного предмета. Психологические исследования мотивации достижения связаны с именами американских психологов Джона Аткинсона и Дэвида Маккелланда, которые установили, что данный мотив складывается из двух видов мотивации - стремление к успеху и избегания неудачи.

Первый вид мотивации - "стремление к успеху" - характерен для семей, исповедующих демократические принципы воспитания, где высокие требования родителей к детям сочетаются с мягкостью и теплотой в общении.

Второй вид воспитания, - "избегания неудачи" - не ведет к таким высоким достижениям, как мотив стремления к успеху, и чаще всего он встречается у детей выросших в семьях, где родители осуществляют жесткий надзор и директивную опеку каждого шага своих детей.

Для повышения мотивации рекомендуется активизировать внимание в процессе прохождения курса и подчеркивать значимость его в последующей жизни, воспитывать на примерах выдающихся людей и т.д.

Учитель может повысить мотивацию своего ученика в достижении высоких результатов в том случае, если он объяснит ему, что причины неудач кроются не в недостатке способностей, а в недостаточности приложенных усилий.

В дополнение необходимо отметить, что, как известно, музыкальное обучение и воспитание - есть многогранный и многосложный процесс, который требует от музыканта-преподавателя не только знаний, касающихся профессиональных навыков музицирования, но вдумчивого и огромного терпения, постоянного изучения психологического состояния учащегося, чувства такта в индивидуальном подходе к каждому ученику.

Прежде чем приступить к работе по формированию личности своего ученика, педагогу, как нам представляется, необходимо большое внимание обратить на формирование мотивации обучения, так как личностный и профессиональный рост оказываются напрямую связанными с этой психологической величиной.

Сам учитель, как показывает опыт лучших отечественных и зарубежных музыкантов, должен постоянно пополнять свой багаж знаний, чтобы всегда ему было что сказать и передать своему ученику.

ՄԻՄԵՏԱՆԱԿՆԵՐ

1. *Петрушин В. И.*, Музыкальная психология., М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС., 1997., — 384 с.
2. *Алексеев А. Д.*, Методика обучения игры на фортепиано., издание третье, дополненное., М.: Музыка., 1978., — 288 с.
3. *Конфуций*., Уроки мудрости., М.: ЭКСМО-ПРЕСС., Харьков: ФОЛИО., 2002.
4. *Мартинсен К. А.*, Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано., М.: Музыка., 1977., - 128 с.
5. *Баренбойм Л. А.*, Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства., Л.: Музыка., 1974., — 336 с.

ՄԱՍՈՒՆԱՆԵՐԻ

ԵՊԿ դոցենտը Աննա Վաղինյիի Արզումանովայի «Երաժշտական ուսուցման և դաստիարակության հոգեբանություն» հոդվածում հեղինակը ուսումնասիրելով և անվտիպելով անվանի երաժիշների, ուսուցիչների հայրենաժողովրդի, խորհրդանշները, և, իհարկե, հենվելով իր անհատական փորձին, հանդես է եկել որովայն առաջարկություններով:

SUMMARY

Anna V. Arzumanyova, Docent of YSC - "Psychology of Music Teaching and Education".

The article aims at exploring the thoughts and recommendations of outstanding musicians and teachers, and, of course, taking into account the author's professional experience, flooring with new proposals.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՊԿ Կոնցերտմայստրության պատրաստման ամբիոնի դոցենտը Աննա Վաղինյիի Արզումանովայի «Երաժշտական ուսուցման և դաստիարակության հոգեբանություն» ուսումնասիրողական հոդվածը ընթերցվել է ամբիոնում 29.05.2012 թ. 6-րդ նիստում Կոնցերտմայստրության ամբիոնի պրոֆեսորներ՝ Ն. Զ. Ավետիսյանը և Գ. Գ. Հովսեփյանը, նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 29.11.2012թ. ամբիոնի 3-րդ նիստում երաժշտավորել հրապարակման սյուն ժողովածուում:

УДК 378:372.8:781

ԿՈՆՅԵՐՏԱՅԱՆՔԵՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏԱՆԻ ԱՄԲՈՆ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

АННА ВЛАДИМИРОВНА АРЗУМАНОВА

*Пианистка,
 доцент Ереванской государственной
 консерватории им.Комитаса*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Память является одним из самых сложных проявлений человеческой психики, а соответственно — объектом самого пристального изучения. В истории психологии имеется множество примеров феноменальной или, как ее еще называют, фотографической памяти, когда человек способен запоминать совершенно незнакомый многостраничный текст или набор цифровых комбинаций, лишь только мельком взглянув на него. Имеются также факты, когда, прочитав книгу, испытуемый называет страницу и строки приводимой цитаты.

Подобного рода феномены имеют место и в области музыки. Так, например, *“гигантской музыкальной памятью обладали В. А. Моцарт, Ф. Лист, А. Рубинштейн, С. Рахманинов, А. Тосканини, которые без труда могли удерживать в своей памяти почти всю основную музыкальную литературу”* (1. С. 183).

Имеются также свидетельства, *“когда пианист выучивал произведение лишь прочитывая его глазами. Лист исполнил в концерте сочинения своего ученика Дрезеке, просмотрев его перед самым выступлением. Рассказывают, что Гофман так же выучил “Юмореску” П. И. Чайковского в антракте концерта и исполнил ее на бис. Г. Бюлов в письме к Р. Ваг-*

неру сообщает, что не раз бывал вынужден учить концертные программы в вагоне железной дороги” (1. С. 189).

Субъективно оценивая характеристику и возможности музыкальной памяти, музыканты зачастую придерживаются полярных позиций. Так, с точки зрения Н. А. Римского-Корсакова, *“музыкальная память, как и память вообще, играя важную роль в области всякого умственного труда, труднее поддается искусственным способам развития и заставляет более или менее примириться с тем, что есть у каждого данного субъекта от природы. Этой фаталистической точке зрения противостоит другая, согласно которой музыкальная память “поддается значительному развитию в процессе специальных педагогических воздействий” (1. С. 183).*

Скруплезное объективное изучение феномена памяти дало основание для вывода, что ее можно развивать, и это, естественно, относится также к музыкальной памяти. Как отмечает А. Д. Алексеев, *“музыкальная память — понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти. Как и все способности, она поддается значительному развитию...” (2. С. 34).* Это дает возможность для практического применения соответствующих наработок, накопленных в течение многих веков. Рассмотрим методы эффективного запоминания музыкальных произведений, рекомендованные как известными музыкантами-педагогами, так и музыкантами-исполнителями.

В психологии музыкальная память подразделяется на следующие составляющие: 1) двигательная; 2) эмоциональная; 3) слуховая; 4) зрительная; 5) логическая.

В зависимости от индивидуальных способностей каждый музыкант опирается на более удобный для него вид памяти. А. Д. Алексеев считает, что необходимо, *“чтобы у пианиста были развиты по крайней мере три вида памяти — слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, логическая — связанная с понима-*

нием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора, и двигательная — крайне важная именно для исполнителя-инструменталиста. У многих, в том числе крупных исполнителей, важную роль в процессе запоминания играет зрительная память” (2. С. 34-35). Вместе с тем, как считает К. А. Мартинсен, “зрительная память музыканта не особенно сильна. Он прежде всего все-таки музыкант, и его художественная воля находит в слухе, а не в зрении удобного проводника своих желаний” (3. С.103-104).

Исходя из этого утверждения, необходимо отметить, что так называемая зрительная память музыканта напрямую связана со слуховой памятью. А именно — зрительные рецепторы музыканта, фиксируя нотные знаки, непосредственно отражают мелодию, записанную этими знаками. Таким образом, можно утверждать, что зрение для музыканта является не непосредственным органом восприятия музыкального произведения, но зрительные знаки трансформируются путем внутреннего слуха в мелодию.

Так, например, А. Д. Алексеев справедливо утверждает, что “музыканту, поскольку он воплощает свои замыслы в звуках, важно добиться и максимальной активности слуха, создающей необходимые условия для запоминания на основе слуховой памяти. Лучше услышать музыку — значит и крепче ее запомнить” (2. С. 36).

В психологии отмечается, что под музыкальной памятью в действительности понимается сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек — это память слуха, зрения, прикосновения и моторики. Иначе — это память уха, глаза, кожи и мышц, т. е. соматическая память (общая память тела), которая, как выяснилось в результате многочисленных изысканий, фиксируется в спинном мозге.

В настоящее время утвердилась точка зрения, согласно которой наиболее надежной формой музыкальной исполнительской памяти является единство слуховых и моторных компонентов. Б. Теплов также считал эти два компонента основными, все

другие виды музыкальной памяти считались им ценными, но вспомогательными.

В этой связи необходимо отметить, что процесс трансформации зрительных нотных знаков в музыкальные образы требует рассмотрения в свете следующих немаловажных компонентов: 1) постоянная практика читки с листа; 2) домашнее музицирование, в том числе - по слуху; 3) разучивание по возможности большого количества музыкальных произведения различных авторов разных направлений. Все это будет служить подспорьем при разучивании произведений наизусть и расширит возможности музыкальной памяти. Особое значение, как нам видится, следует придавать развитию внутреннего музыкального слуха. Как отмечал советский психолог Б. М. Теплов, автор труда "Психология музыкальных способностей", *"у лиц с высокоразвитым внутренним слухом имеет место непосредственное "слышание глазами", превращение зрительного восприятия нотного текста в зрительно-слуховое восприятие"* (4. С. 14).

Большое значение для развития музыкальной памяти придается анализу произведения, при помощи которого происходит активное запоминание. Так, американский психолог Т. Уиппл в своих экспериментах сравнивал продуктивность запоминания музыки на фортепиано, где в одном случае перед изучением проводился предварительный анализ музыкального сочинения, а в другом - анализ не был применен... Г. Уиппл пришел к выводу, что *"метод, в котором использовались периоды аналитического изучения до непосредственной практической работы за инструментом, показал значительное превосходство перед методом, в котором период аналитического изучения был опущен. Эти отличия так значительны, что очевидно доказывают преимущество аналитических методов перед бессистемной практикой"* (1. С. 185). К аналогичному выводу пришли и другие психологи.

Следует отметить, что применение аналитического метода изучения произведений предполагает необходимость развития

внутреннего музыкального слуха и музыкального мышления. Причем этот процесс взаимопроницаем: невозможно раздельно развивать музыкальный слух и музыкальное мышление. Они едины как две стороны одного листа.

Мышление — это высшая форма умственной деятельности, высший познавательный психический процесс. Музыкальное мышление обладает свойством особого абстрагирования и обобщения музыкальных явлений. Главное в музыкальном мышлении — это музыкальное ощущение явлений реальной действительности, происходящее путем переработки ее конкретно-чувственных образов и порожденных ими мыслей и эмоций. Развитие музыкального мышления — длительный, но крайне необходимый процесс, протекающий через качественно различные этапы.

Применительно к понятию музыкальное мышление интересно философское осмысление профессора философии Института философии Польской академии наук в Варшаве и в Венском университете Адама Шаффа, освещенное в статье “Понимание вербального языка и “понимание” музыки”: *“В выражение “понимать музыку” обычно вкладывается смысл, который точнее можно было бы определить понятиями “переживать”, “воспринимать чувство прекрасного”*. Скорее о познании, чем о понимании может идти речь, так как одним из основных моментов концепции А. Шаффа является семантически специфические различия между пониманием языка слов и музыкального языка. При этом автор также подчеркивает, что *“эта форма понимания имеет место не только в музыке”* (4. С. 16-17).

Говоря о музыкальном запоминании возьмем за основу известную триаду “вижу-слышу-играю”, и глубже рассмотрим принципы работы над произведением, предложенные И. Гофманом, рекомендовавшим четыре способа разучивания произведения: за фортепиано с нотами, без фортепиано с нотами, за фортепиано без нот, без фортепиано и без нот. *“Второй и четвертый способы, — писал И. Гофман, — без сомнения, наиболее трудны и утомительны в умственном отношении; но зато они лучше спо-*

способствуют развитию памяти и той весьма важной способности, которая называется “охватом” (4. С. 29-30). Анализ произведения осуществляется без инструмента, для чего и необходимы развитые внутренний слух и музыкальное мышление. *“Совершенно естественно требовать, чтобы в процессе работы над художественным произведением центр тяжести лежал бы на теоретико-конструктивном их изучении. Подойдя спокойно к фортепиано и извлекая из инструмента вызванное радостной потребностью и радостно пережитое звучание, надо уяснить себе ведение мелодических линий, насыщение их жизненной энергией с помощью ритма и, наконец, их взаимосвязь через посредство гармонии...”* (3. С. 102). Выясняется главный настрой произведения, средства выражения, гармонизация, особенности развития художественного образа и темы, главная идея и фабула произведения, позиция автора и субъективное восприятие исполнителя в анализируемом произведении. При осуществлении анализа произведения рекомендуется разделить его на смысловые части.

При ознакомлении с произведением за инструментом рекомендуется проигрывать его в медленном темпе, осмысливая каждую фразу на основе осуществленного анализа. *“После первого ознакомления следует детальная проработка. На этом этапе продолжается осознание мелодических, гармонических и фактурных особенностей произведения, уясняется его тонально-гармонический план, в рамках которого осуществляется развитие художественного образа”* (1. С. 190).

При работе над произведением без текста (наизусть) *“происходит дальнейшее укрепление текста в памяти — слуховой, двигательной и логической. Большую помощь в запоминании оказывают и ассоциации. Несомненно, произведения, выученные таким методом, будут не только более выразительно исполнены, но и более прочно усвоены. Повторение материала, по характеристике И. Гофмана “выполняется с полной умственной сосредоточенностью, а последняя*

может поддерживаться лишь в течение определенного времени. В занятиях сторона количественная имеет значение лишь в сочетании с качественной” (1. С. 194). Чередуя мысленные проигрывания произведения без инструмента с реальной игрой на инструменте, можно добиться предельно прочного запоминания произведения. При этом важно уметь начинать проигрывать произведение с различных мест. Только тогда можно быть уверенным в том, что произведение крепко выучено. Помимо этого, умение начинать играть с любого места очень важно для концертмейстеров, так как в практике часто имеют место случаи подобного рода, особенно при аккомпанементе вокалистам. Убежденность в том, что произведение действительно выучено наизусть, дает возможность восстановить его в памяти не глядя в ноты посредством внутреннего слуха и с помощью музыкального мышления.

Обращаясь к категории "музыкальное мышление", нам представляется интересным высказывание В. Петрушина относительно влияния социального окружения на музыкальное мышление: *"Музыкальные традиции" той или иной культуры предписывают композитору соответствующие ей способы музыкального мышления, что, в общем, при наличии большого таланта не мешает художнику проявлять свою индивидуальность. В зависимости от конкретного вида деятельности в музыкальном мышлении может преобладать либо наглядно-образное начало, что мы можем наблюдать при восприятии музыки, либо наглядно-действенное, как это происходит в момент игры на музыкальном инструменте, либо абстрактно-логическое, которое активизируется при сочинении музыки. Естественно, что когда все эти виды мышления соединяются воедино, можно говорить о высшем проявлении музыкального таланта" (4.).*

Рассматривая в указанном контексте проблему изучаемого вопроса, следует признать, что влияние социальной среды на индивида, конечно же, не может не отразиться на процессах запо-

минания музыкального текста, так как музыкальная память отдельно взятой личности более активно и сравнительно легко воспринимает знакомую ей мелодию на генетическом уровне. Если, конечно, опираться при исследовании рассматриваемого вопроса на позицию, исходящую из концепции К. Юнга об архетипах. А именно - коллективного бессознательного данной общности людей, объединенных языковым, бытовым, культурным и другим единством. Именно поэтому в мелодиях любого композитора слышны ноты народного характера. Очень образно этот феномен осветил в одном из своих последних телевизионных интервью Арно Бабаджанян. Отвечая на вопрос, как он пишет музыку, Арно Арутюнович сказал: *"Я пишу музыку так, как я разговариваю. Более двадцати лет я проживаю в Москве, но акцент у меня сохранился армянский. Так и в моей музыке..."*.

Таким образом, можно констатировать, что музыкальную память можно расширять и развивать, а возможно - и опираясь на запоминание мелодий народа, к этносу которого принадлежит конкретный музыкант. А развивая таким образом музыкальное мышление, как нам представляется, можно и расширить возможности музыкальной памяти.

Необычайно важным подспорьем в деле развития музыкальной памяти является также постоянная читка нот с листа, и желательно в партитурном написании. Подобные упражнения полезны для музыкантов разного профиля: солистам, концертмейстерам, а также - оркестрантам.

Итак, в музыкальной памяти два основных вида являются самыми важными — это слуховой и моторный. Логические способы запоминания улучшают процесс запоминания. Известная формула Гофмана является хорошим ориентиром в работе. И потому как музыкант может перевести временное отношение произведения в пространственное определяется уровнем квалификации. Это достигается многократным проигрыванием произведения в уме, на уровне музыкально-слуховых представлений на основа-

нии развития внутреннего слуха и музыкального мышления. Возвращаясь к слуховому виду памяти, следует отметить важность постоянного расширения литературы с многочисленными вариантами гармонических связей. Как особо подчеркивает К. А. Мартинсен, *“уяснение гармонических связей играет чрезвычайно важную, ничем не заменимую роль прежде всего при заучивании музыкального материала наизусть”* (3. С. 42).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Петрушин В. И., Музыкальная психология., М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС., 1997., — 384 с.
2. Алексеев А. Д., Методика обучения игры на фортепиано., издание третье., дополненное., М.: Музыка., 1978., — 288 с.
3. Мартинсен К. А., Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано., М.: Музыка., 1977., — 128 с.
4. Арзуманова А.В., Психология чтения нот с листа., Ер.: Антаpec., 2007., — 46 с.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵՊԿ դոցենտ Աննա Վլադիմիրի Արզումանովան «Երաժշտական հիշողություն» հոդվածում շոշափում և առաջ է քաշում արդիական կարևոր խնդիրներ, կապված երաժշտական հոգեբանության և բարձրագույն նյարդային գործունեության վրա տարբեր ապացիկների ազդեցության հետ: Հոդվածագիրը իր ուսումնասիրությունում հիմնվում է մասնագիտական ծավալուն գրականության վրա և ամփոփելով անվանի երաժիշների, մանկավարժների մտքերն և նաև անցնական փորձին կարողանում է հանգել գործնական եզրահանգումների և խորհուրդների:

SUMMARY

Anna V. Arzumanova, Docent of YSC - “Musical Memory”.

The article touches upon topical and important issues of the impact of different aspects on psychology of music and the higher nervous activity. Studying a large range of professional literature and taking into account the author's professional experience some practical recommendations and tips are given.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՊԿ Կոնցերտումայսերությունյան պատրաստման ամբիոնի դոցենտ Աննա Վլադիմիրի Արզումանովայի «Երաժշտական հիշողություն» ուսումնասիրողական հոդվածը ընդերցվել է ամբիոնում 29.05.2012թ. 6-րդ նիստում քննիչ ունեցած խորհրդրդակցության ժամանակ, ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ երաժշտության փեսայան ամբիոնի պրոֆեսորներ՝ Ն. Ֆ. Ավետիսյանը և Գ. Գ. Հովունցը, նշելով հոդվածի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 29.11.2012 թ. ամբիոնի նիստում երաժշտավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 378:785.7

ԿԱՄԵՐԱԶԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՄԲԻՈՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

АНАИТ ВАРУЖАНОВНА ЛАВЧЯН

*Скрипачка,
преподаватель Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

ДВЕ ПОЭМЫ

Поэма — инструментальная пьеса лирико-драматического или лирико-повествовательного характера, отличающаяся свободой построения, допускающая разнообразные источники программы (литература и живопись, философия и история, картины природы). Поэме свойственно свободное развитие музыкального материала, сочетающее различные принципы формообразования, чаще всего — сонатность и монотематизм с цикличностью и вариационностью.

Прообразом для инструментальной поэмы послужил созданный Ф. Листом новый музыкальный жанр — одночастная симфоническая поэма (Ф. Лист создал 13 симфонических поэм, поэму "Прелюды"), — в котором Ф. Лист реализовал мысль о взаимосвязи различных искусств, и особенно — внутреннюю связь музыки с поэзией.

После Ф. Листа к этому жанру обращались многие композиторы: З. Фибих, Э. Шоссон, А. Скрябин, Р. Штраус, Д. Шостакович и др.

Жанру музыкальной поэмы отдали дань и многие армянские композиторы: А. А. Спендиаров, А. И. Хачатурян, Г. И. Егиазарян, А. Г. Арутюнян, Э. И. Багдасарян, А. А. Бабаджанян, В. А. Аджемян и др. Этот жанр стал излюбленным для армянских композиторов, поскольку, как пишет в своих воспоминаниях А. Ару-

тунян, “мы, армяне, пишем музыку, непосредственно идущую от эмоций... Эмоции я объясняю нашим национальным характером и темпераментом...” (1. С. 25).

Хотелось бы остановиться на двух поэмах, написанных для скрипки и фортепиано: “Поэме-сонате” А. Арутюняна и “Сонате-поэме” В. Аджемяна.

“Поэма-соната” А. Арутюняна была создана в 1985 году. Она была включена в программу авторского концерта А. Арутюняна, задуманного на исполнительской базе артистов Квартета им. Комитаса при участии автора. В этом концерте прозвучали “Поэма” для виолончели в исполнении Ф. Симоняна, альтовая соната “*Retro*” в исполнении Я. Папяна, а Э. Тадевосян исполнил “Поэму-сонату” для скрипки и фортепиано.

“Поэма-соната” - одночастное, развертывающееся на едином дыхании произведение. Само название несет в себе определенные особенности построения произведения — слияние формы поэмы и сонатной формы, что дает композитору возможность самовыражения, где борьба противоположностей еще более усиливает эмоциональность и образность произведения.

“Поэма-соната” начинается с размеренного движения четвертных в партии скрипки (темп — *Andante sostenuto*). На фоне отрезанно звучащей секунды скрипки с использованием открытой струны “e” вступает фортепиано с очень певучей и несколько печальной темой:

POEM - SONATA
for Violin and Piano (1985)

Alexander Arutunian

The musical score is presented for Violin and Piano. The Violin part is written on a single staff with a treble clef, and the Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The score shows the initial measures of the piece, with the Violin playing a rhythmic pattern of eighth notes and the Piano providing a harmonic and melodic foundation.



Постепенно партия скрипки, благодаря добавлению аккордов на первой доле такта, становится более реальной. Затем равномерное фоновое движение переходит к фортепиано, а тема — к скрипке, но при этом партия левой руки пианиста вплетается в тему, как бы дополняя ее, “сочувствуя” ей. Движение ускоряется (цифра 3 *poco a poco stringendo u poco a poco animando* до цифры 4). Вместе с изменением темпа усиливается и динамика — от *p* до *ff*, фактура обоих инструментов насыщается, и все это подводит к кульминации. Постепенно напряжение спадает, мягко в *Tempo I* звучит первоначальная мелодия скрипки (*con sord.*). Кажется бы, все закончилось, но вдруг начинается круговорот вальса (*Allegro Tempo di valse*).



The musical score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked 'Andante' at the beginning. The score is divided into three systems. The first system includes the tempo marking 'Andante' and the second system includes the tempo marking 'Andante'.

Это средний раздел Сонаты, контрастный характер которого подчеркивается ритмическим рисунком. Это танец, вальс, но не салонный вальс, к которому мы привыкли. Многочисленные резкие акценты, стаккатто, тенуто на разных долях такта придают этому танцу своеобразный грациозный и одновременно колющий драматический характер. Наконец, это бурное кружение постепенно стихает, в фортепианной партии все еще слышатся отзвуки удаляющегося вальса, но все уже возвращается к *Andante*. И опять звучит печальная тема скрипки, уже как воспоминание. Постепенно все звуки растворяются в тишине.



Из письма музыковеда В. Зака: *“Вспоминаю концерт, на котором звучала Ваша Соната для скрипки и фортепиано. Это незабываемо. Это — подлинное искусство, согретое Большим Вдохновением...”* “В творчестве я всегда стремился следовать голосу своего сердца и быть предельно искренним в вы-

ражении своих чувств. Принципы великого классического искусства и народной музыки служили мне, думается, верным ориентиром. Опираясь на ладоинтонационный строй мелоса своего народа, я пытался ощутить корни, на которых выросло древо и крона нашей музыки..." (1. С. 108).

Это высказывание А. Арутюняна, несомненно, можно отнести к талантливому армянскому композитору В. Аджемяну, который продолжает традиции старшего поколения. Следование традициям, конечно же, предполагает не повторение пройденных этапов, а развитие этих традиций, их обогащение собственными мыслями, идеями, эмоциями, приемами музыкального письма, оригинальными находками.

В. А. Аджемян работает очень плодотворно. Одно за другим появляются новые произведения (Трио, Квнтет и т.д.), каждое из которых знаменует новый этап в развитии его таланта. Его музыке присуща импровизационная эскизность, стремительно быстрые смены настроений, импульсивность, "подъемы" и "падения".

Музыкальное мышление, поэтическое содержание его произведений исходят из национальных истоков. В его музыке чувствуется дыхание народных песен и шараканов, но все это — в синтезе с современным музыкальным языком.

"Соната-поэма" для скрипки и фортепиано была написана В. А. Аджемяном в 1990 году по просьбе известного армянского скрипача Карена Арутюняна. В. Аджемяна заинтересовала идея создания музыкального диалога между скрипкой и фортепиано, диалога образов, иногда созвучных друг другу, а иногда контрастных.

"Сонату-поэму" отличают камерная тонкость и проникновенная эмоциональность. Соната одностая, но состоит из трех разделов. Первый и третий разделы — *Adagio*, второй раздел — *Presto*. Вступая на *pp*, постепенно усиливая динамику и меняя ритмический рисунок для придания напряжения, фортепиано подготавливает вступление-клич скрипки на *sf*, которое плавно переходит в вопрос.

Adagio

Violin

Piano

Vln.

Pno.

1

Затем начинаются “поиски истины”. Фортепиано и скрипка вступают в напряженный музыкальный диалог, передавая друг другу музыкальную нить, то соглашаясь, то противореча, то уступая друг другу. Композитор дает возможность каждому из инструментов высказаться, выразить различные эмоциональные

состояния, настроения. Он использует все богатство динамических оттенков — от *pp* до *ff*, смену темпов (*Allegro, Piu mosso*), которую можно рассматривать как кульминацию первого раздела. И вот уже кажется, что все закончилось (*rit. и pp*), но тут же начинается бурное *Presto*.

Скрипка начинает четкую мелодическую линию, затем в напряженный диалог с ней вступает фортепиано.

Драматизм музыкального развития тем достигается синкопи-

Presto

The image displays three systems of musical notation for Violino and Piano. The first system is labeled 'Presto' and shows the Violino part with a melodic line and the Piano part with rests. The second system shows the Violino part continuing and the Piano part with rests. The third system, marked with a box containing the number 9, shows both instruments playing in a more complex, syncopated manner. The Violino part has a melodic line with accents, and the Piano part has a rhythmic accompaniment with syncopation.

рованными ритмами, использованием внезапно сменяющих друг друга различных штрихов — легато, деташе, стаккато, многочисленными *sf*. Успокаивается эта буря лишь к цифре 16, где начинается третий раздел — *Adagio*.

Первый и третий разделы, казалось бы, схожи — оба раздела импровизационного характера, но в третьем разделе изменения темпа идут как бы в обратном направлении (*Meno mosso, rubato*). Композитор вводит в фортепианную партию хоральную тему как напоминание о вечности.

Несколько скрипичных всплесков и наконец — умиротворение, голос скрипки переходит в фоновую краску, возможно, в синеву неба?..

18

Vln.

Pno.

subito *pp*

rit.

pp

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Музыкальный Энциклопедический словарь., Москва.: Советская энциклопедия., 1990.
2. Арутюнян А. А., Воспоминания., Ер.: Амроц, 2000.

РЕЗЮМЕ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դասախոս Անահիտ Վարուժանի Լավճյանի «Երկու պոեմ» ուսումնամեթոդական աշխատանքում դիտարկվում է «պոեմ» հասկացությունը երաժշտության մեջ՝ Ֆերենց Լիստի կողմից երաժշտական նոր ժանրի՝ միամաս սիմֆոնիկ պոեմի ստեղծումը: Հոդվածում ներկայացված են վարքեր, այդ թվում հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում այս ժանրի կիրառման օրինակներ: Հոդվածի հիմնական բաժնում ներկայացված են երկու հայ կոմպոզիտորների՝ Ա Հարությունյանի և Վ Աճեմյանի սուսայր-պոեմները՝ իբրև սերունդներին փոխանցվող ժառանգության, ավանդույթներին հավատարիմ մնալու, միևնույն ժամանակ դրանք ժամանակակից գաղափարներով և երաժշտական լեզվով հարստացնելու վառ օրինակ: Հեղինակը մանրամասն վերլուծում է երկերի չեափառացման, երաժշտական բովանդակության առանձնահատկությունները, ինչպես նաև անդրադառնում է հուզական արամադրության վերլուծությանը:

SUMMARY

Anahit V. Lavchyan, Docent of YSC: "Two poems".

The author first talks about the concept of a "poem" in music, tells about the creation of a new musical genre by Franz Liszt, a single movement symphonic poem which turned out to be the prototype of the instrumental poem. Examples of use of this genre by various composers, including Armenian ones in their oeuvres, are given. The listener is presented the sonata-poems by two Armenian composers, A. Harutyunyan and V. Achemyan as vivid examples of intergenerational continuity, adherence to traditions and at the same time their enrichment with contemporary ideas and modern musical language.

These pieces, their form, structure characteristics, content and mood are reviewed.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային ամսամբի ամբիոնի դասախոս Անահիտ Վարուժանի Լավճյանի «Երկու պոեմ» ուսումնամեթոդական հոդվածը ամբիոնի 2010 թ. դեկտեմբերի 3-ին «Հայ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործությունների» համերգաչափ ընթացքում կայացած համաժողովում ընդերգվել է և ամբիոնում ելույթ են ունեցել գրախոսներ ղոցենյանի Գայանե Սիմոնի Հովհաննիսյանը և երաժշտության տեսության ամբիոնից Սուսաննա Վլադիմիրի Աճեմյանը նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են մի շարք հոդվածների թվում 20.12.2011 թ. ամբիոնի նիստով երաշխավորել հրապարակմանն սույն ժողովածուում:

УДК 378:785.7

ԿԱՄԵՐԱԶԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ՍԱՐԻՈՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

АНАИТ ВАРУЖАНОВНА ЛАВЧЯН
*Скрипачка,
преподаватель Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО
ГРИГОРА АХИНЯНА**

24 ноября 1967 года на Пленуме Союза композиторов Армении впервые прозвучало Фортепианное трио Григора Ахиняна, написанное в 1964 году. Это было несколько неожиданным для слушателей. Как писала Седа Ташчян в статье, посвященной Пленуму, *“...это произведение раскрыло неизвестные стороны таланта композитора...”* (1.). Аракс Сарьян писала: *“По всеобщему мнению, это было настоящим достижением в творческой жизни автора, которое заняло определенное место в жанре национальной камерной музыки”* (2.). *“Произведение выявило иные стороны композиторского письма Ахиняна. Благодаря новым средствам музыкальной выразительности, расширился и обогатился музыкальный язык композитора. Музыка Трио отличается эмоциональной насыщенностью, яркой образностью и, вместе с тем, сдержанностью и лаконичностью выражения,”* — читаем в статье Терезы Аразян (3. С. 47).

До того времени Г. Ахинян был известен в основном как мастер произведений крупной формы — автор трех одноактных балетов, поставленных в 60-е годы в Театре оперы и балета им. А. Спендиаряна, симфонической поэмы “Агавнаванк”, сюиты

для симфонического оркестра, кантаты “Саят-Нова”, поэмы для скрипки с оркестром.

Первые опыты будущего композитора в области композиции были связаны с камерной музыкой. В Кироваканском музыкальном училище, где Г. Ахиян учился по классу скрипки (педагог А. Дадян), был организован студенческий струнный квартет, для которого он делал переложения. В конце 1940-х годов появляются две небольшие пьесы для струнного квартета, впервые прозвучавшие на концерте в присутствии выдающегося советского композитора Арама Ильича Хачатуряна, который дал положительную оценку и посоветовал Ахияну обратить серьезное внимание на творчество. Воодушевленный, Ахиян продолжает сочинять, а в 1949 году едет в Ереван и поступает в музыкальное училище им. Р. Меликяна. Он становится студентом одного из видных композиторов Армении, профессора ЕГК им. Комитаса, воспитавшего целую плеяду армянских композиторов, Г. И. Егиазаряна. В годы учебы в консерватории, наряду с приобретением глубоких знаний в области гармонии, полифонии, анализа форм, инструментовки и истории музыки, проявилась индивидуальность и самобытность почерка композитора. Характерными чертами Г. Ахияна были мелодическая выразительность, лиричность, композиционная целостность, яркость музыкального языка, национальный колорит, эмоциональная насыщенность, использование разнообразных средств выразительности, интересных полифонических сочетаний, сплетения голосов и ритмов. Г. Ахиян — многожанровый композитор. Им написаны оперы, оратория, кантаты, симфонии, концерты, хоры, обработки для оркестра народных инструментов, музыка к кинофильмам и спектаклям, романсы, эстрадные песни и т.д.

Исполнение Фортепианного трио вызвало большой интерес у слушателей, так как композитор впервые обратился к необычному для себя жанру фортепианного трио. Успеху этого произведения, несомненно, способствовало прекрасное исполнение (фортепианное трио в составе: Ваге Агаронян — фортепиано,

Вилли Мокацян — скрипка и Феликс Акопян — виолончель). В дальнейшем Всесоюзной фирмой “Мелодия” была сделана фондовая запись этого произведения.

В 2006 году состоялся концерт, посвященный 80-летнему юбилею Григора Ахиняна, на котором, в числе других произведений композитора, после долгого перерыва было исполнено его Фортепианное трио (фортепианное трио “Romanza” в составе: Светлана Сарьян — фортепиано, Анаит Лавчян — скрипка и Армине Петросян — виолончель).

В этом произведении композитор использовал классические формы, сложные приемы полифонического письма, сочетая это с современным ему мышлением и средствами выразительности и основывая все это на национальных корнях, хотя он и не использовал тем подлинных народных песен.

Каждая из четырех частей Трио имеет свой подзаголовок: Пассакалья, Фуга, Ария и Токката.

Первая часть — Пассакалья (от испанского *pasar* — “проходить” и *calle* — “улица”). В ней сплетаются характерные черты сонатной и вариационной форм. Часть начинается и заканчивается темой, напоминающей звон колоколов, которая, видоизменяясь, проходит по всем частям Трио, как бы объединяя их общей идеей.





У всех инструментов в унисон звучит главная тема первой части эпического и, в то же время, необычайно лиричного характера.

Композитор дает этой теме интересное развитие. Она звучит несколько раз — то у виолончели, то у фортепиано, причем



каждое ее новое изложение на пол-тона выше.

При прохождении темы в басовом регистре фортепиано (цифра 5), скрипка и виолончель служат довольно оригинальным фоном, таким затейливым ритмическим и интонационным “узо-

ром”, одновременно изящным и острым, который, постепенно драматизируясь, приводит к кульминации (цифра 7).

На фоне фортепианного остинато появляется побочная партия — диалог скрипки и виолончели — излюбленный прием композитора. В темпе *Piu mosso* начинается не большая, но очень бурная разработка, слышна колокольная тема.





Реприза зеркальная, то есть, сначала — побочная тема, а за



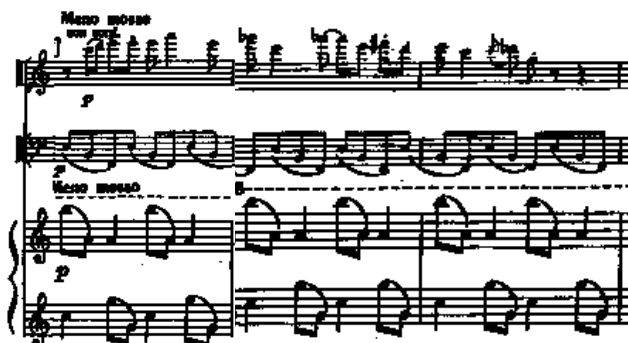
ней — главная, которая написана как каноничный полифонический дуэт скрипки и виолончели, тема-воспоминание, которая все еще волнует. Заканчивается часть, как уже было сказано, оптимистичной колокольной темой на общем *ff*.

Вторая часть также написана в классической форме. Это — трехголосная fuga, на основе интонации и ритмов армянского народного танца “Кочари”. Тема сначала появляется на форте-

пиано, затем ее подхватывает скрипка, а после небольшой интерлюдии появляется третий голос — виолончель.

Вначале тема легкая, грациозная, но постепенно ее динамика усиливается, фактура становится насыщенной, напряжение нарастает и выливается в кульминацию. Затем на *sub. p* начинается вторая волна (цифра 5), которая переходит в заключительную кульминацию, и наконец буря стихает.

На размеренном движении фортепиано и виолончели звучит в *Meno mosso con. sord.* на *p* первоначальная тема в высоком



регистре скрипки, затем в два раза медленнее *sul G*, но эта тема видоизменена. Она заканчивается вопросом, который пока не имеет ответа.

Третья часть — Ария (темп *Adagio*). В противоположность предыдущей части, здесь господствует сдержанная, несколько суровая лирика. Эту сдержанность композитор сочетает с необычайной выразительностью музыкального развития.



Начинается Ария с канонического проведения темы у виолончели, затем — у скрипки, на фоне оstinатного звучания фортепиано, основанного на 12-ступенчатом ладе (ни одна нота не повторяется в течение трех тактов).

После небольшого развития, в котором слышны отголоски темы вступления из первой части, вновь — соло виолончели, а в конце части вступает фортепиано в оstinатном изложении.

Кульминация Трио — четвертая часть - Токката, которая обобщает и завершает основную мысль всего произведения. Важную роль в этой части играет тема вступления из первой части. Она то появляется как оstinатный фон для развития основной темы, то становится ведущей мелодией, обобщая в себе смысловое ударение всего Трио.

Заключительная часть написана в сонатной форме. Главная тема моторная, энергичная, с танцевальными ритмами, напоминающими лезгинку.





Побочная тема — песенно-напевная, построенная на теме предыдущей части Арии. Она звучит в партии скрипки на фоне неустанно продолжающегося танца (фортепиано) и повторяющихся реплик виолончели.





Разработка представляет собой двухголосный канон на фоне фортепианного остинато. Реприза полная, темы экспозиции излагаются без изменений. Кажется, что все закончилось, страсти стихли (цифра 26 *Meno mosso*). На остинатном басу звучат отдельные, перекликающиеся друг с другом ноты. Композитор использует у струнных прием флажолетов, что придает музыке несколько отрешенный характер.

Все тише и тише, и, наконец, последние звуки фортепиано на *ppp*, но после ферматы идет *Piu mosso, ff* и моторная, шумная, праздничная, танцевальная кода, полная света, энергии и оптимизма. “Плодотворная творческая жизнь, неизменная живая связь с искусством своего народа, стремление быть всегда в своей музыке ясным и доступным, непрерывное совершенствование своего композиторского мастерства — таковы были наиболее характерные стороны интенсивной деятельности Григора Ахиняна... человека разностороннего дарования, влюбленного в родной край, природу, людей, в искусство и творчество народа” (4. С. 28).

ՓՐԻՄԵՇԱՆԻԱՆ

1. Թաշչյան Ս., Վարպետության ու ներշնչանքի. Հայաստանի Կոմպոզիտորների միության հոբելյանական պլենումը., //Երեկոյան Երևան, 28 նոյեմբերի 1967.

2. Սարյան Ս. Ս., Երգից մինչև սիմֆոնիա., //Սովետական Հայաստան, N 8, 1986.

3. Արաչյան Դ. Մ., Կ 80-լетию Григора Ахиняна., //Музыкальная Армения., 2007 #2(25).

4. Аразян Т. М., Григор Ахинян., //Музыкальная Армения., 2007 # 3-4 (26-27).

Рекомендуемая литература

1. Музыкальный энциклопедический словарь., М.: Советская энциклопедия, 1990.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դասախոս Անահիտ Վարուժանի Լավչյանի ուսումնամեթոդական հոդվածում ներկայացված «Գրիգոր Հախիմյանի դաշնամուրային Տրիոյի մեթոդական վերլուծությունը», նաև Գ. Հախիմյանի արեղծագործական դիմանկարը և անցած ուղին, նրա անհատականությունը և գրչի ինքնապահպանությունը: Աշխատանքում բերված են երաժշտագետներ Ս. Թաշչյանի, Ա. Սարյանի, Թ. Արազյանի մեկնաբանությունները: Ինդիվիդուալ արեղծագործության մասին, ում տաղանդը բարձր գնահատականի են արժանացել: Այնուհետև մանրակրկիտ մեթոդական վերլուծության է ենթարկված Տրիոն, որը բառամաս է՝ Պասակալիա, Ծուգա, Արիա և Տոկկատա և յուրաքանչյուրի կառուցվածքային առանձնահատկությունները, արվեստագիտական արժեքները, ամեն գործիքի դերը տրիոյի երաժշտության գաղափարական բովանդակությունը հաղորդելուն, նշվում, որ կոմպոզիտորը համապետում է դասական ջութի օգտագործումը բազմաշախմատ գրեթե բարդ հնարների, իր ժամանակին հասարակ մտածողության երաժշտական լեզվի հետ՝ միաժամանակ սնվելով ազգային արմատներից:

SUMMARY

Anahit V. Lavchyan, Docent of YSC - "Methodological Analysis of G. Hakhimyan's Trio".

The introduction portrays the composer as the author of pieces of different genres: operas, ballets, symphonies, an oratory, cantatas, concertos for various instruments, soundtracks to movies and plays, folk and pop song arrangements, instrumental chamber pieces, etc. The author follows the path of the composer from the very first endeavors in the field of composition, and in instrumental chamber music in particular. The paper talks about the distinctive character of the composer and his unique writing style. The paper quotes musicologists Seda Tashchyan, Araks Saryan, Tereza Arazyan who hold the composer's talent in high regard. Afterwards, the author presents a thorough analysis of the trio made up of four movements: Passacaglia, Fugue, Aria and Toccata. Distinctive composition features of each movement are in focus, as well as the means of expression and the role of each instruments in conveying the conceptual content of trio's music. The author notes that the composer combines classical forms of composition with complex methods of polyphonic texture, then contemporary mindset and musical language at the same time feeding off his ethnic heritage.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դասախոս Անահիտ Վարուժանի Լավչյանի «Գրիգոր Հախիմյանի դաշնամուրային Տրիոյի մեթոդական վերլուծությունը» ուսումնամեթոդական հոդվածը ամբիոնի 2010 թ. դեկտեմբերի 3-ին «Հայ կոմպոզիտորների կամերային արեղծագործությունների» համերգաշարի ընթացքում կայացած համաժողովում ընդերգել է: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ դասախոս երաժշտագետ Սեդա Արաշյանի Շեքսպիրյանը և րոգենոր Գայանե Սիմոնի Հովհաննիսյանը նշելով աշխատանքի արևոտությունը, քննադատել և որոշել են 28. 12. 2011 թ. ամբիոնի նկարագրի երաժշտական կրթության կմախքն սույն ժողովածուում:

УДК 378:785.7

ՀԱՅԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ՍԱՐԻՈՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ГАЯНЕ СИМОНОВНА ОГАНЕСЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ СОНАТ
ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО
ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ**

6 февраля 1898 года в Париже в концерте знаменитого дирижера Колонна прозвучало сочинение, вызвавшее большой интерес у искушенной парижской публики. “Румынская поэма” 17-летнего студента Парижской консерватории раскрыла ей мир до того неведомый... Поэма имела большой успех, заговорили о рождении крупного таланта. Так начался творческий путь первого классика румынской музыки, выдающегося композитора, скрипача, пианиста, дирижера Джордже Энеску.

Дж. Энеску родился в 1881 году в Ливени-Вырнав (Молдавия). Музыкальное образование он получил сначала в Венской консерватории, где с 7-ми лет занимался у И. Гельмсбергера (класс скрипки) и Р. Фукса (класс композиции). Затем с 1892 года Энеску учился в Парижской консерватории у М. Марсика (класс скрипки) и у Ж. Массне и Г. Форе (класс композиции). Энеску не было и 12 лет, когда он окончил Венскую консерваторию с серебряной медалью. В 16 лет ему аплодировал Париж. В 18 — он обладатель Большого приза, высшей награды консерватории по классу скрипки. Но как пишет сам Энеску в “Воспоминаниях”, “*был уверен с самого детства, что стану компо-*

зитором и только композитором” (1. С. 50) и далее, “*желание сочинять владело мной всегда*” (1. С. 138).

Чтобы постичь основы лирической самоуглубленной музыки Дж. Энеску, надо понять характер его мелодии, обладающей особым, невыразимым очарованием и прекрасно гармонирующей с плавной ритмикой. Энеску — гениальный творец тем необыкновенной мелодической красоты. Мелодический стиль Энеску характеризуется и подчеркнутой хроматикой. Энеску также крупнейший мастер полифонического письма. Он считал, что без полифонии нет музыкального развития, а без развития нет музыки. *“Я врожденный полифонист, а не приверженец красивых аккордов. Я ненавижу все неподвижное, статичное. Для меня музыка не неизменное состояние, а действие, то есть совокупность музыкальных фраз, которые не только выражают мысли, но и двигают их в определенном направлении”* (1. С. 81).

Энеску постиг также самую сущность специфики румынской музыки. Для него фольклорный материал служил лишь “исходным сырьем” для творческой фантазии и никогда — готовым продуктом. Он достигал национального характера без рабского подчинения цитате, используя более общие компоненты народного мелоса — структуру интервалов, ладовые краски, интонационные особенности напевов.

Энеску - разножанровый композитор. Но можно сказать, что его учителя (сами - тонкие камерные исполнители) передали Энеску культ камерной музыки и скрипичной сонаты. Здесь он находит художественный материал, родственный его глубокому инстинкту артиста.

Среди многих камерно-инструментальных сочинений Энеску отметим — Фортепианный квинтет, 2 фортепианных квартета, 2 струнных квартета, 2 Сонаты для виолончели и фортепиано, 3 Сонаты для скрипки и фортепиано.

Сонаты для скрипки и фортепиано занимают особое место в камерном творчестве Энеску. Первая соната для скрипки и фор-

тепиано (*op. 2*) написана в 1897 году. В этой Сонате Энеску попытался сказать свое слово в непрограммном камерном жанре. В ней явственно ощущается влияние Л. Бетховена, Ф. Листа, С. Франка, что вполне естественно в начале творческого пути. Соната была встречена сдержанно, но с любопытством. Когда автор так молод, нужно, чтобы прошло время, чтобы к нему относиться со всей серьезностью.

Вторая соната для скрипки и фортепиано (*op. 6, 1899*) написана как бы на одном дыхании, за 15 дней, но за этим скрывается большая напряженная и порой мучительная работа, продолжавшаяся около трех лет. *“Период замысла безусловно самый длительный, а его претворение происходит иногда довольно быстро. Хотите пример? 14-летним мальчиком я гулял один в саду князя Морузи. Вдруг меня осенило: в моем воображении возник ритм, который я потом вынашивал три года, а в 17 лет написал за пятнадцать дней Вторую сонату для скрипки и фортепиано”* (1. С. 140).

Эта Соната отличается лирико-созерцательным восприятием жизни, преисполнена легкой и мягкой грусти, в которую порой проникают радостные звучания. В ней нет резких контрастов, борьбы страстей, и это сближает ее с камерными произведениями французских композиторов XIX века, так высоко ценивших гармоничность, чистоту и ясность музыкального языка. И все же, Вторая соната Энеску — произведение оригинальное, ярко индивидуальное, глубоко национальное по своему звучанию. В отличие от ранних опусов многих композиторов, Вторая соната свидетельствует не только об овладении технологией процесса сочинения, но также о большой эмоциональности автора. В ней уже виден художник, для которого музыка была единственным средством передачи голоса души со всеми его “таинственными колебаниями”.

Монотематизм у Энеску очень рано определился как ведущий принцип построения произведения. Одни и те же тематические образования неоднократно возвращаются в разных частях Сона-

ты. Так, главная партия первой части с ее своеобразным размером $9/4$, данная в увеличении, служит побочной партией финала; материал связующей из первой части появляется в дальнейшем в ряде разработочных моментов; первая тема второй части, преображаясь, просветляется в финале. В финале слышится и мелодический ход из первой части, который в гармонизации цепочки нисходящих секстаккордов может дать некоторое представление о красочности гармонического языка Энеску.



Вторая соната — это также новое обращение к народным образам, особенно ее вторая часть и финал. Сколько нежности, душевного трепета в начальной лирической теме второй части Сонаты. Сколько мягкой грусти и сердечной теплоты в этой слегка задумчивой мелодии скрипки. Будто кто-то, погруженный в воспоминания, неторопливо повествует о чем-то очень дорогом, но, быть может, безвозвратно утерянном, и от этого во внешне спокойном излиянии слышатся и горечь жалобы, и трепет сдерживаемого порыва.

The image displays a musical score for Violin and Piano. The top system is labeled 'VIOLIN' and 'PIANO'. The tempo and mood are indicated as 'Tranquillissimo (Lento)'. The score consists of three systems of music. The first system shows the initial measures with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second and third systems continue the musical development, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation includes various musical symbols like notes, rests, and accidentals, typical of a classical score.

“Написав свою Вторую сонату для фортепиано и скрипки и Струнный октет, я почувствовал, что быстро мужаю, прочно становлюсь на ноги. Иногда я говорил себе: “Это ведь камерный Берлиоз...” если, конечно, можно было себе представить того, кто соединял по пять оркестров, пишущим камерную музыку! Как бы то ни было, начиная с этой сонаты я стал самим собой, а до сих пор шел ощупью. Теперь я начал ходить самостоятельно, но еще не научился бегать...” (1. С. 80).

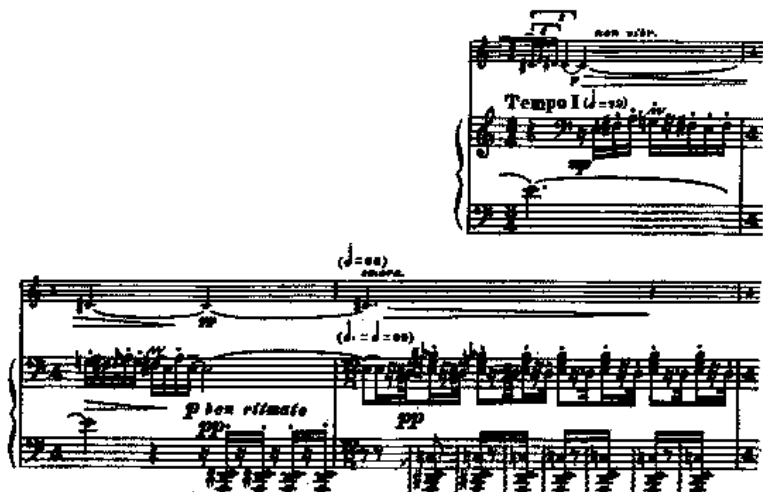
Н пис нн я в сидц году Третья сон т для скрипки и форн тепи но ор. 25 “В румынском н родном стиле” — одна из вершин творчества Энеску. С нее начинается новый этап в его творчестве. Здесь нет фольклорных цитат, музыкальные темы сугубо индивидуальны, оригинальны. Но в них словно сгустились и откристаллизовались самые характерные интонации румынского фольклора. Эта Соната решена в ярких контрастах светотени. Мягкая грусть, созвучная румынской дойне сочетается с радостными танцевальными мотивами. *“Прежде, чем написать сонату в румынском стиле (на собственные мелодии), я долго добивался слияния румынского народного начала, требующего форм выражения близких к рапсодиям, с моими устремлениями симфониста. Нужен был длительный период исканий, пока удалось соединить в меру моих возможностей эти два, казалось бы, несовместимых начала”* (1. С. 244).

Подзаголовок — “в румынском народном стиле” следует понимать широко. Композитор не ограничился созданием тем и мелодий, построенных на типичных для румынского фольклора интонационных оборотах. Он воспользовался приемами и эффектами лэутарской музыки. Это и глиссандо, и вибрация, допускающая еле уловимые отклонения от основных ступеней лада, и низкие флажолеты, и особая техника тремоло. В духе музыки лэутаров и ритмика, и орнаментика многих скрипичных пассажей. Даже в партию фортепиано проникли характерные приемы игры на цимбалах.

Третья Соната — *“замечательный образец применения сонатного принципа в трактовке народно-национального по духу музыкального материала. Три составляющие ее части не только контрастируют между собой, но и сами строятся на основе развития внутренних контрастов”* (2. С. 59).

Первая часть Сонаты звучит как глубокое и грустное размышление. Бесконечной извилистой линией вьется главная партия, похожая на импровизацию, в основе которой четыре контрастных элемента. После жалобного укора первой ячейки и настой-

чиво-требовательной второй, в третьей ощущается уже большая душевная сила. Эмоциональный подъем приносит четвертый элемент, звучащий особенно активно, светло. Изложение главной партии, характеризующееся быстрой сменой контрастных настроений, по существу становится развитием. Здесь нет связующей партии и сразу начинается побочная партия. Своей бесшабашной удалью и танцевальным складом она вносит новый элемент контраста. Заключительная партия, звучащая как совершенно новое построение, сохраняет интонационную связь с элементами главной и побочной партий. Напоминание начальных оборотов у фортепиано и скрипки знаменует переход в разработку. Разработка небольшая, но очень насыщенная. Основную роль в ней играют беспокойные элементы главной партии, мрачно звучащие в низком регистре фортепиано. Вторая фаза разработки, построенная на еще более интенсивном развитии интонаций главной партии, подводит к остро драматической кульминации. И вдруг наступает перелом. Реприза начинается с новой темы, которую образуют интонации главной партии и ритм побочной, и главная партия превращается в изящную танцевальную мелодию. Другой особенностью репризы является наличие в ней эпизода:





Вся первая часть выдержана в одном настроении, она звучит как баллада; музыкальное развитие текуче, контрасты смягчены. Своеобразно решена форма: классическая сонатность преломлена сквозь призму особенностей народного музицирования — не конфликтность, а импровизационность становится ее основой.

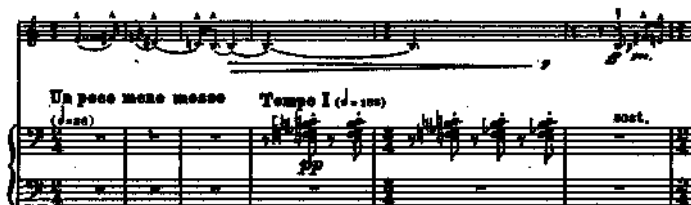
Вторая часть Сонаты — лирически проникновенное *Andante misterioso* — поначалу как будто тоже не вносит контраста.

Тема, звучащая в высоком регистре скрипичных флажолетов, призрачна. А остинато в партии фортепиано подчеркивают это оцепенение. Но постепенно, сначала робко, потом настойчивее появляются мимолетные вспышки интонаций главной партии первой части, переполняясь, перерастают в патетический порыв. До неузнаваемости преобразается начальный мотив. Затем миг просветления и снова боль отчаяния. Еще раз на мгновение возникает возмущенный ропот, но лишь для того, чтобы снова раствориться. Быстрая смена настроений во второй части Сонаты, импровизационность сближают ее с поэмой-фантазией.

Финал вносит в Сонату яркий контраст. После сумеречного и

взволнованного звучания предыдущих частей музыку словно заливает солнечным светом. Написана третья часть в форме рондо. Рефрен рондо - зажигательный танец, а тема является новой трансформацией оборота из второй части. Тема рефрена концентрирует в себе многие детали фольклорного происхождения: кварто-квинтовое сопровождение, острые секундовые “удары” в фортепианном изложении, “задорные” форшлагы у скрипки и др. Главная партия первой части очень часто встречается в финале: и в теме, и в эпизодах. Так достигается тематическое единство всего цикла, в котором эта тема выступает как бы в роли лейтмотива. Первый эпизод не контрастен. Очень интересен второй эпизод рондо, вносящий резкий контраст. В атмосферу праздничного веселья, в стихию танца вторгается страстная и скорбная декламация скрипки. Нервно пульсирующие фортепианные аккорды, словно удары по струнам народного инструмента с их колористической гармонией, вызывают в памяти эпизод из репризы первой части.





Эта тема дважды повторяется в еще более экспрессивном звучании, с полнозвучным аккомпанементом фортепиано и с последующим широким развитием. Завершение финала отличается драматизмом. Здесь как бы дается “ответ” на “вопрос”, оставленный неразрешенным в конце *Andante*. Над грозно бурлящим тремоло в низком регистре фортепиано парит вдохновенная мелодия скрипки. В ней слышатся и гнев, и жалость, и радость жизни, и упоение битвой, и торжество победы.

Говоря о Третьей сонате для скрипки и фортепиано Энеску, Онеггер утверждал, что она представляет “...капитальное явление последних тридцати лет в репертуаре для скрипки” (3. С. 115). А ученик Энеску, великий скрипач Иегуди Менухин писал об этом произведении: “Некоторые из произведений Энеску носят чисто национальный характер; в особенности мне нравится его Третья соната для скрипки и фортепиано, являющаяся не только прекрасным музыкальным сочинением, но еще и самой замечательной нотной записью, которую я знаю. Тот, кто верно следует каждому, даже малейшему, указанию, сделанному Энеску в партитуре, будет исполнять это произведение именно так, как того хотел автор. Умение сделать такие специфические румынские заметки — такое же трудное дело, как зафиксировать на бумаге пение птицы. Вот почему эта соната представляется мне шедевром музыкального построения” (4. С. 112).

Сам Энеску пишет: “...скажу, что я никогда не бываю полностью удовлетворен своей работой, никогда! Если бы это со мной произошло, я бы тут же перестал сочинять, чтобы сохранить навеки это прекрасное ощущение полного удовле-

творения!” (1. С. 144).

Как отмечает Джордже Бэлан, “музыка Энеску познается со временем и не без усилий. Ее очарование быть может и заключается в этой целомудренной сдержанности, в том, как неохотно она раскрывает свою красоту” (1. С. 218).

А Пабло Казальс говорил об Энеску: “Я считаю, что Энеску — один из самых значительных гениев современной музыки в хорошем понимании этого слова...” (1. С. 225).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Энеску Дж., Воспоминания., М.-Л.: Музыка, 1965.
2. Котляров Б., Джордже Энеску., М.: Советский композитор., 1970.
3. //Советская музыка., 1967 N 5.
4. //Советская музыка., 1966 N 7.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոնսերվատիվ անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտ Գայանե Սիմոնի Հովհաննիսյանի «Ջ. Էնեսկուի ջութակի և դաշնամուրի սոնատների առանձնահատկությունների վերլուծությունը» ուսումնասիրողական հոդվածը, որտեղ մանրամասնորեն վերլուծվում է աշխարհահռչակ ուսմանցի կոմպոզիտոր, ջութակահար, դիրիժոր Ջորջե Էնեսկուի ջութակի և դաշնամուրի համար գրված երեք Սոնատը: Հեղինակը լուսարանում է պրոպագանդությունների կադարողական առանձնահատկությունները րեսական մեթոդական վերլուծություններով:

SUMMARY

Gayane S. Hovhannisyan, Docent of YSC, Pianist - “The Peculiarities of G. Enescu's Sonatas for Violin and Piano”.

The article is dedicated to the investigation of famous Romanian composer, violinist and conductor G. Enescu's three sonatas for violin and piano. The performing peculiarities of the sonatas are viewed from theoretical and methodological standpoints.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոնսերվատիվ անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտ Գայանե Սիմոնի Հովհաննիսյանի «Ջ. Էնեսկուի ջութակի և դաշնամուրի Սոնատի առանձնահատկությունների վերլուծությունը» ուսումնասիրողական հոդվածը ամբիոնի 2011 թ. նոյեմբերից դեկտեմբեր անցկացրած դասարանական համերգներից հետո ամբիոնում տեղի ունեցած խորհրակցությունում ընթերցվել է: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ ամբիոնի վարիչ պրոֆեսոր Ալլա Սիրակի Բերբերյանը և երաժշտության տեսության ամբիոնի դոցենտ արվեստագիտության թեկնածու Շուքինյան Հրայրի Մովսիսյանը՝ նշելով ուսումնասիրության կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 30.03.2012 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուն:

ՀՏԳ- 378:785.7:372.8

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՄԲՈՆ
КАМЕРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ԱԼԻՍԱ ՀԱԿՈԲԻ ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ

*Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի դոցենտ*

**Ա. Ս. ԱՐԵՆՍԿՈՒ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ԿՎԻՆՏԵՏԻ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՁ**

Կամերային գործիքային անսամբլի կատարողական արվեստի յուրօրինակ նմուշ է Ա. Ս. Արենսկու 2 ջութակի, ալտի, թավջութակի և դաշնամուրի Կվինտետը: Ստեղծագործությունը 10-ամյակներ շարունակ կայուն տեղ ունի համաշխարհային երաժշտական կատարողական ասպարեզում, իսկ հայկական երաժշտական կատարողական արվեստ մուտք գործեց վերջերս: Ուրախալի է նշել, որ Հայաստանում Կվինտետի բեմելը իրականացրեցին տողերիս հեղինակի դասարանի սաները 2011 թ. դեկտեմբերին, ԵՊԿ կամերային անսամբլի ամբիոնի, ի դեմս՝ վարիչ, պրոֆեսոր Ալլա Սիրակի Բերբերյանի կազմակերպած «Առաջին անգամ Երևանում» երաժշտական փառատոնի շրջանակներում: Ուսանողներն կատարեցին Ա. Խաչատրյանի տուն թանգարանում, ապա՝ 2012 թ. փետրվարին, Գաֆեճեան արվեստի կենտրոնում և ապրիլին, Գյումրիի «Վերածնունդ» հանրապետական 3-րդ մրցույթ-փառատոնին՝ «Կամերային անսամբլ» անվանակարգում արժանանալով 1-ին մրցանակի:

Արենսկու դաշնամուրային Կվինտետն ստեղծվել է 1900 թ. և երաժշտական լեզվի զարգացման ու հարստացման մի նոր քայլ է թե՛ կոմպոզիտորի ստեղծագործության և թե՛ տվյալ ժամանակաշրջանի երաժշտարվեստում: Արենսկին եղել է բազմակողմանի զարգացած երաժիշտ՝ կոմպոզիտոր, դիրիժոր, դաշնակահար, մանկա-

վարժ, ստեղծել տարբեր ժանրերի երկեր, Մոսկվայի և Սանկտ-Պետերբուրգի կոմսերվատորիաներում կրթել բազմաթիվ երաժիշտների, նաև հմտորեն տիրապետել է երաժշտական տեսական դասընթացներին, վերլուծությանը, հարմոնիային, պոլիֆոնիային, ինչը վառ դրսևորում է ստացել նրա արվեստում:

Երաժշտական Ռոմանտիզմի ներկայացուցիչ, արևմտաեվրոպացի և ռուս ռոմանտիկ կոմպոզիտորների ազդեցությունը կրող և դարոցը շարունակող արվեստագետ Արենսկին իր այս ստեղծագործության մեջ հասել է դեպի XX դարի երաժշտությունը տանող նոր աստիճանի: Այսպես, երգայնության և մատչելիության հետ մեկտեղ՝ ավելի իմպրովիզացիոն և բազմակողմանի զարգացման ենթակա են դառնում մեղեդիները: «Ցայտուն և հստակ գծագրված մոտիվները կազմում են նրա երկերի մեծ մասի հիմքը: Արենսկու պիեսները հարուստ են վառ ու հիշվող թեմաներով» (1. էջ 41-42):

Բարդանում է ռիթմիկ ու մետրական պատկերը, նշանակալիորեն հարստանում է հարմոնիկ լեզուն՝ բազմաթիվ նոր տոնայնական ոլորտների կիրառմամբ: Պոլիֆոնիկ տարրերը վարպետորեն համադրվում են հարմոնիկ գծերի հետ: Կվինտետն աչքի է ընկնում նաև գործիքների վիրտուոզ նվագաբաժիններով և դրանց՝ անսամբլային առումով բարդ համադրությամբ, ինչը մասնագիտական հմտություն և խորաթափանց արտիստիկ մոտեցում է ակնկալում կատարողներից:

Կվինտետի (*op. 51, D dur*) աշխույժ ու կենսահաստատուն կերպարով 1-ին մասը (*Allegro moderato*) սկսվում է դաշնամուրի նվագաբաժնում փոքր մոտիվով: Պունկտիրային ռիթմով, շեշտված նոտաներով կամային բնույթի տպավորիչ այս մեղեդային կառուցվածքը դրամատուրգիական նշանակություն է ստանում ամբողջ ստեղծագործության մեջ, ծառայում հիմնական կերպարի ներկայացմանը և հանդեսգալիս նրա զարգացման տարբեր փուլերում որպես կարևոր օղակ: Դաշնամուրի արպեջջոատիպ ակկորդներով նվագակցության ֆոնի վրա գլխավոր թեման սկսում են ալտն ու թավջութակը, ապա սահուն կերպով շարունակում 1-ին և 2-րդ ջութակները: Նախանվագի ինտոնացիաները (վարընթաց կվինտա, ապա աստիճանական զամմայանման վերընթաց շարժում) հիմք են դառնում սոնատային ձևի գլխավոր թեմայի համար, որը, սակայն,

լեզատոններով և տրիոլներով շարժմամբ ստանում է ավելի պարային բնույթ: Խրոմատիկ սեկվենցիաներով, մեղեդիական գծի աստիճանական բարձրացմամբ՝ ֆակտուրայի ընդլայնմամբ և դինամիկ նշանների ուժգնացմամբ ավարտվում է 1-ին նախադասությունը: Նախանվագի *tutti* հիշեցումից հետո 2-րդ նախադասությունը թեման վերարտադրում է դաշնամուրի նվագաբաժնում, իսկ լարայինները գամմայանման 16-րդականներով ֆիգուրացիաներով, *tr*-ներով սրընթաց շարժմամբ հագեցած հնչողություն են ստեղծում և զարգացող բնույթ հաղորդում գլխավոր կերպարին:

Օժանդակ թեման նախապատրաստվում է անցողիկ փոքր կառուցվածքով, որը համեմատաբար մեծ տևողություններով, հանդարտ բնույթով, լարայինների պոլիֆոնիկ գծերով ստեղծում է նոր կերպարի հիմքը: Օժանդակ թեման ավելի համառոտ է, պակաս ինքնուրույն թեմատիկ գծով: Մշակման բաժինն սկսում է նախանվագի մոտիվով, թավջութակի խորհրդավոր ու ազդեցիկ հնչողությամբ, դաշնամուրի արպեջջոյատիպ ակկորդներով ալիքաձև ֆոնի վրա: Նախանվագի և գլխավոր թեմայի սկզբնական հատվածի տեմբրային և հարմոնիկ մշակումը, մեղեդային գծերի խտացումը և հաճախակի փոխանցումները մերթ լարայինների միջև, մերթ դաշնամուրին, լարված և դրամատիկ հնչողություն են ստեղծում: Նպաստում են նաև ռիթմիկ պատկերի բարդացումը (տրիոլների, սեքստոլների համադրությունը կվատոլների հետ, մանր տևողություններով ֆիգուրացիաներ) և պիցցիկատոները: Ջարգացման գագաթնակետին կրկին հնչում է նախանվագի մոտիվը. դաշնամուրի կամային ակկորդներին պատասխանում են լարայինների գամմայանման սրընթաց պասսաժները: Ռեպրիզն էլ հաջորդում է բարձրակետային հնչողության շարունակմամբ, *tutti* և *ff* հնչողությամբ: Կերպարի երկարատև էքսպոզիցիայից և զարգացումից հետո ռեպրիզն ավելի համառոտ է: Որպես եզրափակում հաստատվում է գրլխավոր թեմայի սկզբնական հատվածը՝ լարայինների մերթ միաժամանակ, մերթ երկխոսություն հիշեցնող հնչողությամբ: Լարայինների և դաշնամուրի հակադարձ շարժմամբ ընդլայնելով ֆակտուրան, հաստատում ու վճռական տրամադրությամբ ավարտվում է Կվինտետի 1-ին մասը:

2-րդ մասը (*Andante*) գրված է վարիացիոն ձևով: Նշենք, որ 2-րդ

մասի թեմայի հիմքում հին ֆրանսիական ժողովրդական “*Sur le pont d’Avignon*” երգն է:

Սըրնթաց և ակտիվ զարգացող կերպարից հետո հակադրություն է ստեղծվում: Հանդարտ տեմպը, միմոր տոնայնությունը, *6/8* չափը և *p*-ն ծառայում են քնարական ու փոքր-ինչ թախծոտ թեմայի կերտմանը: Այն հնչում է 1-ին ջութակի նվագաբաժնում, մյուս լարայինները նույնպես ունեն ինքնուրույն գծեր: Համառոտ թեմային անմիջապես հաջորդում է վարիացիոն մշակումը: 2-րդ անգամ այն հընչում է դաշնամուրի նվագաբաժնում, արպեջջոյատիպ ակկորդներով նվագակցության ֆոնի վրա: Թեմային իմիտացիոն ձևով արծազանքում է 1-ին ջութակը, մյուս լարայինները նույնպես մերթ ընդ մերթ արծազանքում են՝ պոլիֆոնիկ տարրեր և ավելի հագեցած բնույթ հաղորդելով կառուցվածքին: 3-րդ անգամ թեման ստանում է պաթետիկ ու բուռն հնչողություն: Այն անցնում է դաշնամուրի, ալտի և թավջութակի ցածր ռեգիստրում, օկտավային կրկնապատկմամբ շեշտված հնչողությամբ, որի հարմոնիկ գծերն են հանդիսանում ջութակների, նաև դաշնամուրի նվագաբաժիններում մանր տևողություններով ֆիգուրացիաները՝ բաշխված անհամաչափ մետրական պատկերով: Վիրտուոզ և բարձրակետային հնչողությունից հետո թեման կրկին փոխում է իր կերպավորումը: Այս անգամ այն անցնում է դաշնամուրի նվագաբաժնում, մաժոր երանգով, թավջութակի տոնիկական ձայնառությամբ հաստատուն բնույթ հաղորդելով:

Զարգացման հաջորդ փուլում թեման անցնում է թավջութակի, ապա՝ 1-ին և 2-րդ ջութակների նվագաբաժիններում, դաշնամուրի ակկորդային նվագակցությամբ, մյուս լարայինները զամնայանման շարժմամբ պարբերաբար լրացնում են ֆակտուրան և նպաստում ընդհանուր զարգացմանը: Կերպարի մաժորային հաստատումից հետո հաջորդող վարիացիայում թեման բոլորովին նոր բնույթ է ստանում: Այս անգամ այն խաղացկոտ պար է (*tempo di valse*), որը հնչում է դաշնամուրի նվագաբաժնում, *3/4* չափով պարային նվագակցությամբ, քրոմատիկ սեկվենցիոն շարժումն էլ փոփոխական բնույթ և ճկունություն է հաղորդում: Լարայինները պասսիվ են և միայն հարմոնիկ ձայնառության դեր են կատարում: Այս վարիացիան ստանում է երկմասանի, ինքնուրույն և համեմատաբար ծա-

վալուն կառուցվածք և նոր շունչ հաղորդում կերպարին:

Հաջորդ վարիացիան սկսում է դաշնամուրի տրիոլային վարընթաց շարժմամբ, նվագակցությամբ և անմիջապես անհանգիստ տրամադրություն ստեղծում: Թեման սկսում է ալտի նվագաբաժնուն և փոխանցվելով 2-րդ, ապա՝ 1-ին ջութակին, մյուս լարայինների պոլիֆոնիկ գծերով և տոնայնական շեղումներով լարված ու անդադար զարգացող կերպար է ստեղծում: Ձարգացման արդյունքում անսպասելի հայտնվում է 1-ին մասի նախանվագի մոտիվը դաշնամուրի նվագաբաժնում, լարայինների արագընթաց պասսաժներով: Օկտավային կրկնապատկումներով, *fff* -ով, *pizz* -ով բարձրակետային հնչողությամբ հաջորդող վարընթաց շարժումից հետո վերջին անգամ հնչում է թեման, ինչպես սկզբում, 1-ին ջութակի նվագաբաժնում՝ ուղեկցվելով մյուս լարայինների ինքնուրույն գծերով, բուռն զարգացումից հետո *pp*-ով համոզիչ ավարտի հասցնելով մասը:

3-րդ մասը (*Allegro vivace*) կրկին հակադրվում է նախորդին. սա աշխույժ ձևով բարդ եռամաս Սկերցո է: Թեթև ու մաժորային պայծառ կերպարն անմիջապես ներկայանում է լարայինների զարկերակ հիշեցնող *pizz* -ների հարմոնիկ ֆոնով, որի վրա դաշնամուրի նվագաբաժնում ալիքաձև շարժմամբ ծավալվում է մեղեդային գիծը: Հատկանշական է նաև չափը՝ 12/8, որում պահվում է անհանգիստ զարկերակը: 2-րդ նախադասության մեջ թեման անցնում է ջութակների և ալտի նվագաբաժիններում, դաշնամուրի հետ ակկորդային նվագակցությամբ: Տեմբրային վարիացիացման ենթարկվելուց բացի թեման այստեղ նաև մեղեդային զարգացում է ստանում՝ դառնալով ավելի ծավալուն և ընդգրկելով տոնայնական նոր ոլորտներ: Սրընթաց շարժմամբ կառուցվածքը, կրկնողության նշանին համաձայն, հնչում է ևս մեկ անգամ՝ այդպիսով ավելի հաստատուն դարձնելով կերպարը: Հաջորդ կառուցվածքում հայտնվում է նոր թեմա՝ փոքր-ինչ թախծոտ ու միմորային երանգով, ավելի քնարական հնչողությամբ հակադրվելով 1-ինին: Թեման անցնում է 1-ին ջութակի նվագաբաժնում և փոխանցվում ալտին՝ մյուս լարայինների կոնտրապոնկտային արձագանքներով և դաշնամուրի ակկորդային նվագակցությամբ: Խրոմատիկ սեկվենցիոն շարժման վրա հիմնվող թեմայից հետո կրկին հնչում է սկզբնական թեման,

այս անգամ 1-ին ջութակի և դաշնամուրի նվագաբաժնում՝ մյուս գործիքների հարմոնիկ ֆոնի վրա ավելի ազդեցիկ ու հաստատուն հնչողություն ստանալով: Լարայինների միջև մեղեդային գծերի հաճախակի փոխանցումները, ապա միաժամանակյա հնչողությունը ուշադրություն է պահանջում կատարողներից՝ հստակ ու ճիշտ վերարտադրելու կառուցվածքի առանձնահատկությունները:

Բարդ եռմասանի ձևի 2-րդ մասը՝ Տրիոն, նոր կերպարային ոլորտ է ստեղծում. ավելի հանդարտ տեմպ, $3/4$ չափում ավելի մեծ տևողություններով շարժում, սակայն թեման որոշակի ինտոնացիոն մանություն ունի սկզբնական թեմայի հետ և կարելի է ասել, որ ծնվում է նրա զարգացումից՝ կարծես որպես նոր կերպավորում: Թեման հնչում է 1-ին ջութակի և ալտի օկտավային, ապա կվարտային կրկնապատումներով, թավջութակի տոնիկական ծայնառության հիմքով: Թեման հնչում է ևս մի քանի անգամ՝ ենթարկվելով տեմբրային ու տոնայնական վարիանտայնության:

Բարդ եռմասանի ձևի 3-րդ մասը վերարտադրում է 1-ինը՝ վերականգնելով ուրախ ու սրընթաց շարժմամբ կերպարը: Որպես վերջաբան, համառոտ կերպով անցկացվում են 2-րդ մասի թեման և կրկին սկզբնական թեման՝ ավարտվելով գործիքների միաժամանակյա հնչողությամբ:

4-րդ մասը (*Allegro moderato*) ստեղծագործության կուռ դրամատուրգիական կառուցվածքի կարևոր օղակներից է՝ ֆինալը, որը նախորդ մասերի թեմաների համրագումարն է և ամփոփումը: Այն սկզբում ունի ֆուգայանման կառուցվածք և կրում է բարոկկո ոճի տարրեր: Սկսում է 1-ին մասի նախանվագի մոտիվով, թավջութակի և դաշնամուրի վճռական ու ազդեցիկ հնչողությամբ: Ցածր ռեգիստրում օկտավային կրկնապատկմամբ և միմորային հնչողությունը խորհրդավոր բնույթ է կրում: Կերպարը զարգացում է ապրում, ֆակտուրան դառնում է ավելի հագեցած ու նպաստում ավելի հանդիսավոր տրամադրության հաստատմանը: Հաջորդում է 2-րդ մասի թեման՝ կրկին պոլիֆոնիկ զարգացմամբ, գործիքային, տոնայնական ու ռիթմիկ վարիացիոն-վարիանտայնության ենթարկվելով: Ապա վերարտադրվում է 1-ին մասի գլխավոր թեման: Որպես զարգացման տարրեր են կիրառվում տրիոլների, մեծ ու փոքր տևողությունների համադրությունը, ակկորդային, օկտավա-

յին կրկնապատկումներով, երբեմն էլ ջարդված ակկորդներով կարծ տևողություններով ֆիգուրացիաների հաջորդումը նվագակցության մեջ, գործիքների տարբեր ֆակտուրային համադրությունը՝ մերթ որպես երկխոսություն, մերթ միահամուռ հնչողությամբ, մերթ պոլիֆոնիկ իմիտացիոն արձագանքներով և բարդ շերտավորումներով:

Վերջին անգամ մշակվելով՝ այն բերում է *tutti* և *fff* հնչողությամբ հանդիսավոր ու սպառիչ եզրափակման:

Արենսկու դաշնամուրային Կվինտետն այն բարդ կամերային ստեղծագործություններից է, որը ուսումնական ծրագրում պետք է կատարեն 3-4-րդ կուրսերում սովորող, լավ պատրաստված և փորձառու ուսանողները: Կվինտետում, բացի ջութակներից կարևոր և թեմատիկ գիծը տանող դեր ունեն մաս ալտն ու թավջութակը, և դրանք կատարողներից պահանջվում է հատուկ հմտություն: Դաշնակահարն էլ պետք է լինի տեխնիկապես ուժեղ՝ այս ստեղծագործության կատարման ժամանակ իրեն առաջադրվող բազմազան բարդությունները հաղթահարելու համար:

«Արենսկին դաշնամուրի հրաշալի գիտակ է, գործիքի բնույթն ու առանձնահատկությունը նրբորեն զգացող, թաքնված հնարավորություններին քաջատեղյակ, գունային հնարավորությունները հմտորեն իրագործող» (1. էջ 48): Կոմպոզիտորի՝ հմուտ դաշնակահար լինելու փաստը լավագույնս անդրադարձել է նրա երկերում և մասնավորապես այս Կվինտետում: Չնայած բարդությամբ, ստեղծագործությունը պետք է շարունակել ընդգրկել անսամբլի դասարանի նվագաջանկում և նպաստել նրա նորանոր կատարումներին:

ՃԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Цыпин Г. М., А. С. Аренский.*, М.: Музыка., 1966.
2. */История русской музыки.*, Том 3., М.: Музгиз., 1960.
3. *Русская музыкальная литература.*, выпуск 4., Л.:Музыка., 1977.

РЕЗЮМЕ

Методическая работа пианистки, доцента ЕГК Алисы Акоповны Арзуманян "К вопросу интерпретации Фортенианного квинтета А. С. Аренского" рассматривает историю создания и исполнительские особенности произведения. Автор отмечает, что Квинтет написан в 1900 г. и является нововведением в музыкальном искусстве того времени. Особенность еще и в том, что произведение в Ереване впервые было исполнено в декабре 2011 г. студентами класса автора статьи в концерте, организованном заведующей кафедрой, профессором А. С. Берберян.

SUMMARY

Alisa H. Arzumanyan, Docent of YSC, - "On the Interpretation Issue of A. S. Arensky's Piano Quintet".

The article touches upon the composing history and performing peculiarities of Piano Quintet. It was written in 1900 and is a novelty in Music Art of the New Era. It should be mentioned that the composition was first performed in Yerevan only in December 2011 by the students of the author's class in a concert organized by the Head of the Chair, professor A. S. Berberyan.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի դոցենտ Ալիսա Հակոբի Արզումանյանի «Արենսկու ուրալի և դաշնամուրի Սոնատի առանձնահատկությունների վերլուծությունը» ուսումնասիրողական հոդվածը ամբիոնի 2011 թ. նոյեմբերին «Առաջին անգամ Երևանում» անցկացրած համերգաշարից հետո ամբիոնում տեղի ունեցած խոհրդակցությունում ընթերցվել է: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ դոցենտ Գայանե Սիմոնի Հովհաննիսյանը և երաժշտության պատմության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու Օլյա Յուրայի Նուրիջանյանը նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 16. 10. 2012 թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրապարակման սույն ծրագրվածում:

ՀՏԳ- 378:372.8:785.7

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՄԲՈՆ
КАМЕРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

ԱԼԻՍԱ ՀԱԿՈԲԻ ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ

*Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի դոցենտ*

**Է. ԳՐԻԳԻ ԶՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԻ ՍՈՆԱՏՆԵՐԻ
ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ԵՎ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՁ**

Նորվեգացի կոմպոզիտոր Է. Գրիգը ջութակի և դաշնամուրի սո-
նատները գրել է ստեղծագործական տարբեր շրջաններում: Լինե-
լով նրա վարպետության կայացման տարբեր փուլերի դրսևորում-
ները՝ 3 սոնատներն էլ կամերային անսամբլային արվեստի բարձր-
արժեք նմուշներ են և կատարվել ու կատարվում են աշխարհի
տարբեր երկրներում:

1-ին Սոնատը, *op. 8, F-dur*, Գրիգը գրել է ստեղծագործական վաղ
շրջանում, 1865 թ., Կոպենհագենում: Այն նվիրված է կոմպոզիտորի
ընկերոջը՝ դանիացի գրող Բենիամին Ֆեդդերսոնին: Սոնատը կոչ-
վում է «գարնանային», գրված Դանիայի բնության անմիջական տը-
պավորությունների ներքո և հարում է ժանրային-քնարական ուղու-
տին:

Սոնատի 1-ին մասը (*Allegro con brio*) սկսում է 2 տակտանի մա-
խանվագով. դաշնամուրի երկար տևողությամբ միևնույն ակկորդնե-
րին (*e-moll, a moll*) անսպասելիորեն հաջորդում է ջութակի նվագա-
բաժնում լուսավոր ու հովվերգական թեման, դաշնամուրի հարմո-
նիկ նվագակցության ֆոնի վրա: Մեղեդային գծի ոչ քառակուսի կա-
ռուցվածքը, պոնկտիրային ռիթմը, *6/8* չափում աշխույժ ու խաղաց-
կոտ բնույթը ստեղծում են ակտիվ ու ճկուն կերպար: Գլխավոր
պարտիայում թեման հնչում է ևս մեկ անգամ՝ դաշնամուրի ձևա-

փոխված ու համառոտ անցկացումով: Կապող թեման վերարտադրում է գլխավորի ինտոնացիաները մինոր երանգավորմամբ: Կերպարը ստանում է թախծոտ ու փոքր-ինչ անհամգիստ բնույթ՝ ջութակի և դաշնամուրի պոլիֆոնիկ իմիտացիոն գծերով, հարմոնիկ ֆիգուրացիաների ուղեկցությամբ և կրկին զարգանալով նախապատրաստում է օժանդակ պարտիան: Վերջինս, ընդհանուր կառուցողական սկզբունքի համաձայն, բազմատարր է և ենթարկվում է վարիացիոն զարգացման: Այն սկսում է դաշնամուրի մոտ, հանդարտ ու հայեցողական կերպար ստեղծելով, ապա փոխանցվում է ջութակին՝ դաշնամուրի ակկորդային նվագակցությամբ: Օժանդակ պարտիայում ի հայտ է գալիս նոր մոտիվ՝ կամային, շեշտված հընչյուններով, դաշնամուրի և ջութակի իմիտացիոն արծագանքներով, զուգահեռաբար հարմոնիկ նվագակցության հարստացմամբ և դիապազոնի ընդլայնմամբ զարգացնելով և համարյա անճանաչելիորեն փոխելով սկզբնական կերպարը: Ջութակի *pizz.*-ներով վերընթաց շարժումը և դինամիկ աճը բերում են զարգացման բարձրակետի և հաստատուն ակկորդներով ավարտում էքսպոզիցիան:

Մշակման բաժինն անմիջապես հակադրություն է ստեղծում: Դանդաղ տեմպում՝ (*Andante*), դաշնամուրի նվագաբաժնում հնչում է գլխավոր թեմայի սկզբնական հատվածը՝ համանուն մինորում (*f-moll*): Նրան անմիջապես պատասխանում է ջութակը՝ թեման վերարտադրելով այլ տոնայնությունում, ֆորշլագով ուղեկցվող լամենտոզային ինտոնացիաներով թախծոտ ու փոքր-ինչ դրամատիկ բնույթ հաղորդելով կերպարին: Կրկին անսպասելի վերականգնվում է սկզբնական աշխույժ տեմպն ու հնչում է կապող թեման՝ կրկին վարիացիոն փոփոխության ենթարկվելով: *Pizz.*-ները, կարճ տևողություններով պասսաժներն ու թռիչքները ուղեկցվում են դաշնամուրի ջարդված ակկորդներով ու օկտավների կամային հնչողությամբ: Մշակման բաժինը հիմնականում զարգացնում է գլխավոր թեման, որը հաճախ փոխանցվում է ջութակից դաշնամուրին և հակառակը՝ տարբեր հարմոնիկ ֆիգուրացիաների ուղեկցությամբ կատարողների համար դժվարին դարձնելով նյութի ճշգրիտ ու հետևողական վերարտադրումը:

Ռեպրիզը գրեթե նույնությամբ վերարտադրում է էքսպոզիցիան: 1-ին մասի յուրօրինակ եզրափակում է գլխավոր թեմայի անցկա-

ցումը դանդաղ տեմպում (*Andante*), մինոր սուբդոմինանտայում: Հիշեցնելով եռանդուն կերպարի թախծոտ ու հայեցողական կողմը, գլխավոր տոնայնության հաստատմամբ ավարտվում է 1-ին մասը:

2-րդ մասն (*Allegretto quasi Andantino*) ավելի հանդարտ է ու պարային: Այստեղ կան նորվեգական գեղջկական պարի՝ սպրինգդանսի գծեր: Նախատակտով սկիզբը $3/4$ չափում վալսի տարրեր է հաղորդում թեմային: Ալիքածն շարժմամբ մեղեդային գիծը, ինչպես նախորդ մասում, հաճախ փոխանցվում է մի գործիքից մյուսին: Միջանկյալ կառուցվածքից հետո, շեշտված նոտաներով հաստատուն և ուժգին հնչողությամբ (*ff*) անցնում է պարային կերպարը՝ եզրափակելով եռմասանի ձևի 1-ին մասը, որը հաստատվում է ռեպրիզում: Միջին մասը՝ տրիոն, ինքնատիպ, գեղեցիկ, հովվերգական պատկեր է: Այն ինտոնացիոն մեամություն ունի 1-ինին և ստեղծում է նորվեգական ժողովրդական գործիքների իմիտացիա:

3-րդ մասը կրկին սոնատային ձևում է (*Allegro, molto vivace*), սրընթաց ու վիրտուոզ, ինչպես նաև խիտ ու հետևողական զարգացման սկզբունքների արտահայտմամբ: Փոքրիկ նախանվագը՝ դաշնամուրի դոմինանտային նոնաակկորդի հիման վրա հնչող ջութակի *pizz.*-ները գլխավոր թեմայի ինտոնացիոն նախապատրաստումն են: Կրկին պոնկտիրային ռիթմի, մանր տևողությունների և *pizz.*-ների օգտագործմամբ հնչում է մաժորային պայծառ թեման ջութակի նվագաբաժնում և անկայուն բնույթի կառուցվածքից հետո նրան պատասխանում է դաշնամուրը: Օժանդակ թեման մույնպես աշխույժ է, սակայն ավելի մեղմ, թախծոտ ու պարային տարրերով: Հիմնվելով սեկվենցիոն շարժման ու զարգացման վրա, այն բերում է էքսպոզիցիայի եզրափակիչ թեմային. ջութակի երգային ու քնարական մոտիվին արձագանքում է դաշնամուրը: Որպես զարգացման տարր է ծառայում վերընթաց տեղիաններով էլիպտիկ շարժումը: Ռեպրիզից հետո փոքր կողան (*Presto*) բարձրակետի է հասցնում ֆինալի վիրտուոզ հնչողությունը և մաժորային պայծառ եզրափակում դառնում:

2-րդ Սոնատը՝ *op. 13, G-dur*, ստեղծվել է 1867 թ. և նվիրված է Գրիգի ընկերոջը՝ ջութակահար, կոմպոզիտոր և դիրիժոր Յուհան Սվենդսենին: «Եռանդուն ռիթմերում, մեղեդիների պարզորոշ ուրվագծերում արտացոլվել են նորվեգական բնորոշ կամային գծեր:

Այս Սոնատը սերտորեն կապված է ժողովրդական ավանդույթների՝ նորվեգացի ջութակահարների՝ ֆլետերների արվեստի հետ» (1. էջ 180-181):

1-ին մասը սկսվում է ծավալուն նախանվագով (*Lento doloroso*): Այստեղ իշխում է մինոր տոնայնությունը (*g-moll*): Հանդիսավոր ու դրամատիկ տրամադրությունը, տրիոլները, բարդ ռիթմիկ ֆիգուրացիաները (սեքստոլ, ունդեցիմոլ և այլն) անկանոն հաջորդմամբ բասի ձայնառության վրա դրամատիկ ռեչիտացիա են հիշեցնում: Աշխույժ (*Allegro vivace*) ու կենսուրախ գլխավոր թեման ծնվում է նախանվագի ինտոնացիաներից, միայն թե սա համանուն մաժորում է և ավելի պարային բնույթով ու ռիթմիկ պատկերով: Ինչպես և նախորդ սոնատում, այստեղ ևս գլխավոր պարտիան ունի 3-մասանի կառուցվածք և միջին բաժնից հետո վերարտադրում է գլխավոր թեման ավելի հաստատուն հնչողությամբ, հարմոնիկ հարուստ ֆոնով և լայն դիապազոնի ընդգրկմամբ, դինամիկ ուժգնացմամբ: Օժանդակ թեման ավելի քնարական է (*h-moll*), ավելի թափանցիկ ֆակտուրայով, մեղմ դինամիկայով (*p, pp*) և կրկին ինտոնացիոն նմանություն ունի գլխավորին: Այն կատարում է ջութակը, իսկ դաշնամուրը նվագակցող դեր ունի: Օժանդակ թեմայի զարգացումից ծնվում է նաև եզրափակիչ թեման՝ ավելի մեծ ինտերվալային շարժմամբ ու թռիչքներով, դաշնամուրի տավղանման նվագակցության ֆոնի վրա ավելի արտահայտիչ հնչողությամբ, կերպարն էլ զարգանում է և ապա վարընթաց շարժման հետ աստիճանաբար մարում: Մշակման բաժինը համեմատաբար համառոտ է, քանի որ էքսպոզիցիայի կերպարները շարունակում են զարգանալ նաև ռեպրիզում: Մասն ավարտվում է պայծառ ու լուսավոր կերպարի հաստատումով:

2-րդ մասն (*Allegretto tranquillo*) էլ, ինչպես նախորդ Սոնատը, եռմասանի կառուցվածք ունի, ռեպրիզում սկզբնական կերպարի հաստատմամբ, հանդարտ է ու քնարական: Անշտապ մեղեդին սկսում է դաշնամուրի նվագաբաժնում, ապա փոխանցվում ջութակին՝ տավղանման նվագակցության ֆոնի վրա քնարական ու հովվերգական բնույթ ստանալով: Թեմայի հաջորդ անցկացումը վարիացիոն է. բարդանում է ռիթմիկ պատկերը (սեքստոլ, սեպտոլ), կարճատև տևողությունների ֆիգուրացիաներով շարժումը ջութակի և

դաշնամուրի նվագաբաժիններում հստակ ռիթմիկ վերարտադրում է պահանջում կատարողներից, հատկապես նմանատիպ ֆիգուրացիաների կատարման ժամանակ: Այդպիսի խնդիր կա նաև միջին մասում, որը 1-ին մասից տարբերվում է փոքր-ինչ ավելի անհամ-գիստ բնույթով ու ավելի բարդ կառուցվածքով. խիտ պոլիֆոնիկ գծեր, ֆորշլագների, տրիոլների գերակշռությամբ պաթետիկ տրամադրության հաստատում, մշտապես զարգացող բնույթի առկայություն:

3-րդ մաս (*Allegro animato*)՝ կարելի է զուգահեռ անցկացնել նախորդ սոնատի ֆինալի հետ: Սա նույնպես ծավալուն է, վիրտուոզ բնույթի, սոնատային ձևի տարրերով: Գրիգի ստեղծագործությունների մեկնաբանները այս մասում դիտարկում են բարդ 3-մասանի ձև՝ ռոնդո-սոնատի գծերով: Դաշնամուրի 3/4 չափում ակկորդային պարային նվագակցության ֆոնի վրա սկսում է ջութակի սրընթաց թեման: Գլխավոր թեմային հաջորդում է միջանկյալ կառուցվածք, որը դաշնամուրի նվագաբաժնում մշակում է սկզբնական տրիոլային ինտոնացիաները, իսկ ջութակը վերընթաց *pizz.*-ներով զարգացող կերպար է ստեղծում: Հայտնվում է ևս մեկ թեմա՝ հայեցողական, քնարական ու պարային, որը զարգանում է վերընթաց սեկվենցիոն շարժմամբ:

Բարդ 3-մասանի ձևի միջին մասը մեծ տևողություններով ձայնառությունների վրա ծավալվող մեղեդային գծով հիշեցնում է ժողովրդական գործիքների հնչողություն: Ռեպրիզում նվագակցության մեջ ավելացող ֆորշլագները նույնպես ժողովրդական բնույթ են հաղորդում կերպարին (կսմիթային գործիքների իմիտացիա): Որպես կոդա ևս մեկ անգամ հնչում է միջին մասի թեման՝ *ff*-ով, ջութակի վերընթաց շարժմամբ: Դաշնամուրի բարդ, ռիթմիկ ֆիգուրացիաների (տրիոլ, նովենոլ) վիրտուոզ (վերջում արդեն *Presto*) հնչողությամբ. ուժեղ ու լուսավոր կերպարի հաստատմամբ եզրափակվում է սոնատը:

3-րդ Սոնատը, *op. 45, c-moll*, ստեղծվել է 1887 թ., կոմպոզիտորի ստեղծագործական ծաղկման շրջանում և նվիրված է գերմանացի գեղանկարիչ Ֆ. Լենբախին: Սոնատը Գրիգի երաժշտության ամենագեղեցիկ ու սիրված մուշկներից է: Այն աչքի է ընկնում կերպարների բազմազանությամբ, «ապպասիոնատ»ի և լուսավոր-քնարա-

կան թեմաների հակադրությամբ, դրամատուրգիական մտահղացման ամբողջականությամբ և գունեղությամբ:

1-ին մասը (*Allegro molto ed appassionato*) սկսվում է գլխավոր թեմայով: «Թեմայի բնույթը հիշեցնում է բեթհովենյան «Ճակատագրի» կերպարները, հերոսի կյանք ներխուժող անբացատրելի ուժի ազդեցությունը» (1. էջ 383):

Դաշնամուրի ակկորդային ծայնառության ֆոնի վրա ջութակի նվագաբաժնում հնչում է շեշտված նոտաներով, պունկտիրներով և կարճ տևողությունների համադրությամբ պաթետիկ ու արտահայտիչ թեման: Գլխավոր պարտիայում կա ևս մեկ թեմա՝ մաժորային, հանդիսավոր ու վճռական, կրկին ջութակի նվագաբաժնում, դաշնամուրի կարճատև տևողություններով հարմոնիկ նվագակցությամբ պահելով անհանգիստ զարկերակը: Օժանդակ թեման քնարական է, մաժորային երանգով ու երգային (*cantabile*), սակայն ունի ներքին անհանգստություն և ենթարկվում է տոնայնական ու ինտոնացիոն տարբերակման: Ինքնատիպ է մշակման բաժինը. ջութակի բարձր ռեգիստրում մեղմորեն (*pp*) հնչում է գլխավոր թեմայի սկզբնական մոտիվը՝ ձևափոխված ռիթմիկ մեծացումով, իսկ դաշնամուրը տավղանման նվագակցությամբ եթերային ֆոն է ստեղծում և ամբողջական դարձնում ընդհանուր լուսավոր ու գողտրիկ կերպարը: Խրոմատիկ սեկվենցիոն շարժումը պաթետիկա ու զարգացում է ավելացնում կառուցվածքում: Մշակման բաժնի վերջին հատվածը վերարտադրում է գլխավոր թեման կրկնապատկված հնչյուններով ու այլ տոնայնական պլանով՝ անմիջականորեն նախապատրաստելով ռեպրիզը: Էքսպոզիցիայի թեմաների անցկացումից հետո կոդան վերարտադրում է գլխավոր թեմայի եթերային, ապա և կրկին պաթետիկ հնչողությունը: Գլխավոր տոնայնության՝ *c-moll*-ի տոնիկական հաստատմամբ ավարտվում է 1-ին մասը:

2-րդ մաս (*Allegretto espressivo alla romana*) վառ հակադրություն է ստեղծում ծայրի մասերի հետ: Մաժորային երգային թեման հնչում է դաշնամուրի նվագաբաժնում՝ ակկորդային, երբեմն՝ «տավղային» նվագակցության ֆոնի ներքո: Դաշնամուրին արձագանքում է ջութակը: Միջին մասն ավելի աշխույժ է (*Allegro molto*), շեշտված հնչյուններով, հագեցած կարճատև տևողություններով: Խաղարկային թեման կրկին երկխոսության մեջն է հնչում է ջութակի և դաշնա-

մուրի մոտ՝ զարգացում ստանալով հիմնականում տոնայնական վարիացմամբ: Ռեպրիզում լուսավոր կերպարը ավելի ցայտուն է դառնում. ջութակն ավելի բարձր ռեգիստրում է, դաշնամուրի նվագակցությունն էլ ավելի ակտիվ է, տրիոլային ակկորդների հագեցած հնչողությամբ: **Tr.**-ներով վերընթաց շարժումը գագաթնակետին է հասցնում կերպարի զարգացումը և լուսավոր ու եթերային հնչյունային մթնոլորտով ավարտում մասը:

3-րդ մասում (*Allegro animato*) քնարական հայեցողական կերպարին անմիջապես հակադրվում է անհանգիստ ու սրընթաց կերպարը. դաշնամուրի տրիոլային աշխույժ նվագակցության ֆոնի վրա ջութակի նվագաբաժնում հնչում է շեշտված նոտաներով, կվինտային քայլերով կամային թեման: 2-րդ թեման երգային է (*cantabile*), ավելի մեծ տևողություններով, ինչպես ալեկոծությունից հետո հանդարտ ծփացող ալիքները: 2 թեմաների ևս մեկ անցկացումից հետո ֆինալը եզրափակվում է սրընթաց կոդայով (*Prestissimo*)՝ ջութակի կրկնապատկված նոտաներով, դաշնամուրի շեշտված ակկորդներով ու *ff*-ով հաստատուն ավարտի բերելով:

Դիտարկելով Գրիգի ջութակի և դաշնամուրի սոնատները, կարելի է նկատել կոմպոզիտորի ստեղծագործական մի շարք կարևոր հատկանիշներ, կառուցվածքին, կերպարներին և անսամբլին առնչվող օրինաչափություններ: Այսպես, սոնատներում արտացոլված են սերն ու ուշադրությունը դեպի մորվեգական բնության կերպարները, անդրադարձը ժողովրդական երաժշտամտածողությանը, երաժշտական գործիքների ու ժանրերի ազդեցությունը՝ համեմված անհատական ոճի գծերով (ինտոնացիոն կառուցվածքի ճկունություն, օրնամենտիկա, իմպրովիզայնություն, տրիոլների, սինկոպաների, մեծ սեպտիմաների, սեպտակկորդների, մոնոակկորդների կիրառում, սեկունդային և տերցիային քայլերով խրոմատիկ քայլերով զարգացում, ոչ քառակուսի կառուցվածքով թեմաներ, վարիացիոն մշակում, հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ տարրերի ինքնատիպ համադրություն, սոնատային ցիկլում՝ հակադիր մասերի հաջորդում):

«Գրիգի կամերային անսամբլներում ծնվում է կոնցերտային սոնատի նոր ոճ, որը գունեղ, տեմբրային-կոլորիստական է, հագեցած ինքնատիպ նվագախմբային էֆեկտներով» (1. էջ 377):

Անսամբլի առումով հատկանշական է գործիքների բարդ երկխո-

սուբյուրը՝ մերթ մրցակցող, մերթ հավասարազոր, տեխնիկական և տեմբրային բազմազան հնարավորությունների դրսևորմամբ, ինչը հետևողականություն և ուշադրություն է պահանջում կատարողներից:

Գրիգի ջութակի և դաշնամուրի սոնատները անհրաժեշտ և ուսանելի ստեղծագործություններ են կամերային-ամսամբի ամբիոնի դասարանի նվագագանկում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Левашева О. Е.*, Э. Григ., М.: Музыка, 1974.
2. *Кремлев Ю. А.*, Э. Григ, М.: Госмузиздательство., 1958.
3. *Друскин М. С.*, История зарубежной музыки второй половины 19-ого века., выпуск 4., М.: Госмузиздательство., 1963.

ՔԵԶԻՄԵ

Учебно-методическая статья пианистки, доцента ЕГК Алисы Акановны Арзуманян "О конструктивной и исполнительской интерпретации сонат для скрипки и фортепиано Э. Грига" анализирует 3 сонаты для скрипки и фортепиано Э. Грига, посвященные писателю Бенямину Феддерсону. При исполнении примечателен сложный диалог инструментов, иногда соревнующихся, иногда выражающих равносильные, технические и тембровые возможности, что требует от исполнителей последовательности и пристального внимания. Сонаты для скрипки и фортепиано необходимы в репертуаре студентов кафедры ансамбля.

SUMMARY

Alisa H. Arzumanyan, Docent of YSC, "On Constructive and Performing Interpretations of E. Grig's Sonatas for Piano and Violin".

In the article three sonatas for piano and violin by E. Grig dedicated to writer Benjamin Feddersen are analyzed. While performing, the compound part with piano and violin is like a dialogue between them, sometimes they compete, sometimes they express technical and timbre equality, which requires the performer's succession and much attention. Sonatas for piano and violin are part and parcel of the Chair of Chamber Ensemble.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոնսերվատիվ անվ. պետական կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի ամբիոնի ղեկավար Ալիսա Հակոբի Արզումանյանի «Է. Գրիգի ջութակի եւ դաշնամուրի սոնատների կառուցվածքային և կատարողական մեկնաբանության շուրջ» ուսումնամեթոդական հոդվածը ամբիոնի 2011 թ. նոյեմբերին և դեկտեմբերին դասարանական համերգներից հետո ընթերցվել է ամբիոնում փեդի ունեցած խորհակցության ժամանակ: Ելույթ են ունեցել գրահոսներ՝ ղեկավար Անահիտ Ռաֆայելի Իսրայելյանը և երաժշտության պատմության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության փեկնածու Օլյա Յուրայի Նուրիջանյանը նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 28.12.2011 թ. ամբիոնի նկարում երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

ՀՏԳ 781

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

ԳՈՀԱՐ ԳՐԻԳՈՐԻ ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ
Ջութակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվան
պեպական կոնսերվատորիայի դասախոս

ԱՆՀԱՅՏ ՀԵՂԻՆԱԿԻ «ՎԱՐԱՆԻՄ Ի ՄԵՂԱՑ» ՏԱՂԻ
ՓՈԽԱԴՐՈՒՄԸ
ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԻ ՀԱՄԱՐ
(Մեկնաբանման խնդիրները)

«Վարանիմ ի մեղաց» տաղի փոխադրումը ջութակի և դաշնամուրի համար համեստ ներդրում է ջութակահարների նվագացանկը հարստացնելու, ընդ որում, ոչ միայն համերգային, այլ նաև ուսումնական ասպարեզում:

Հոգևոր երաժշտությանը դիմելը պայմանավորված է ոչ միայն մեր ժամանակների «ոգու սովով», այլև այն հանգամանքով, որ հայ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի գործիքային նմուշներ կամ չեն եղել, կամ մեզ չեն հասել: Ամենայն հավանականությամբ այն պատճառով, որ Հայ Առաքելական եկեղեցում երաժշտական գործիքներ չեն կիրառվել: Բացի այդ, հաճախակի ասպատակվող, պետականությունը չունեցող Հայաստանում երաժշտական արվեստի զարգացումը չէր կարող ընթանալ Եվրոպական դասական արվեստի հունով: Ուստի, մեզանում այն ժամանակ չէին կարող ստեղծվել կոմպոզիտորական դպրոցներ, համերգային կազմակերպություններ և այլ կառույցներ: Չէին կարող ստեղծվել Հայնրիխ Բիբերի «15 միստերիաներ Մարիամ Աստվածածնի կյանքից» ջութակի սոնատների պես գործեր, կամ խորալների հիման վրա գրված երգեհոնային պրելյուդներ և այլն:

Տաղը փոխադրելիս, բնականաբար, որևէ նախադեպի հենարա-

նի կարիք էինք զգում թե՛ մեր ժամանակներում, թե՛ անցյալի կատարողական արվեստում: Մանավանդ, որ հայ հոգևոր երաժշտությունը միայն գործիքով կատարելու ավանդույթը երկար պատմություն չունի:

Հայտնի է, մեր եկեղեցում կիրառվող միակ երաժշտական գործիքը երգեհոնն է, այն էլ մուտք է գործել Գևորգ Դ (1813-1882) Կաթողիկոսի օրոք: 1896 թ. Բեռլինում ուսանելիս, Կոմիտասն իր Սաղմոսում («Առ զեսո Բաբելացոց») նվագաբաժին է հատկացրել երգեհոնին:

Այսօր մենք ունենք հոգևոր երաժշտության գործիքային տարբերակների բազում արժեքավոր նմուշներ: Օրինակ, Տիգրան Մանուկյանի «Հալիկ» տաղի մշակումը՝ ալտի և հարվածայինների համար: Մինչ այդ Գրիգոր Նարեկացու նույն «Հալիկ մի պայծառ տեսի» տաղը օգտագործել են Լևոն Աստվածատրյանը («Պրուլոգ»), Սերգեյ Աղաջանյանը («Պոլիմոնոդիա»), Էդգար Հովհաննիսյանը (1-ին Սիմֆոնիա), Երվանդ Երկանյանը (երգեհոնի համար) և ուրիշներ:

Բազմաթիվ այլ տաղերի և շարականների մեղեդիները, հնչեղանգները զարդարում են մեր կոմպոզիտորների գործիքային երաժշտությունը:

Հիշարժան է նաև «Եկայք հաւատացեալք» շարականի փոխադրումը մենամկազ ջութակի համար, հայր Ղևոնդ Դայանի կողմից (1933 թ., Վենետիկ, Մխիթարյան միաբանություն):

«Վարանիմ» տաղի փոխադրումը, որը կատարել ենք կամերային անսամբլին հասցեագրված՝ Դանիել Երաժշտի համանուն տարբերակից, ունի բազում զուգահեռներ, նաև արևմտաեվրոպական արվեստում: Օրինակ, Գլյուկի հայտնի «Մեղեդին»՝ «Օրփեոս» օպերայից, Վիլհելմի փոխադրած Յո. Ս. Բախի «Արիան»՝ ջութակի և դաշնամուրի (երգեհոնի) համար և Շուբերտի ու Բախ-Գուլմոյի «*Ave Maria*»-ները Ժ. Մասնեի «*Meditation*» (Աղոթք) պիեսը...

Այժմ անդրադառնանք «Վարանիմ» տաղին, որը աղոթք է առ Աստվածածնին: Վաղուց ավանդույթ է դարձել ծրագրային բնույթի գործիքային պիեսներին կցել բնաբաններ կամ բանաստեղծություններ, որոնց հիման վրա ստեղծվել են այդ գործերը: Այդպես է Բիբերի հիշյալ միստերիաներում, Ջ. Տարտինիի «Լքված Դիդոն»

ջութակի սոնատում, Յո. Յայդնի «Մեր խաչված Փրկչի 7 խոսքերը» օրատորիայի կվարտետային տարբերակում: Այս ավանդույթին հետևել են Պ. Ի. Չայկովսկին, Ա. Ն. Սկրյաբինը և Մ. Ռավելը:

Կան կատարողներ, ովքեր իրենց նվագաբաժնից զատ մնացած արտահայտչամիջոցները չեն ընկալում կամ անտեսում են: Նման երաժիշտներին անվանի ջութակահար Բորիս Գուտմիկովը անվանում էր «մեկտողանի»: Նկատի ունի, որ ջութակի նվագաբաժինը շարադրվում է մեկ տողի վրա: Հիրավի, կատարողը պետք է պատշաճ կերպով իմանա կատարվելիք ստեղծագործությունը, հեղինակի մտահղացումը, խորհրդաբանությունը, բովանդակությունը, ձևը, ոճը, նվագակցությունը, հարմոնիան, պոլիֆոնիան և ձևակառուցողական այլ բաղադրիչներ: Տեղին է Անտոն Վեբերնի ասույթը. «Ստեղծագործության բովանդակությունը հասկանում են շատերը, ձևը՝ քչերը, իսկ էությունը՝ եզակիները»: Ուստի, ինչպես Վիրգիլիոսն էր Դանթեին առաջնորդում անդրաշխարհում, այնպես էլ կատարողը ունկնդրին պետք է հաղորդակից դարձնի կատարվելիք ստեղծագործությանը: Կատարողը պետք է ինքը կերտի, վերակերտի երկը, այլ ոչ թե կուրորեն տրված բնազդական վայելքին, գնա գայթակղող երաժշտության ետևից: Վիրգիլիոսի դերը պետք է ստանձնի մաև մանկավարժը, վերլուծելով, մեկնաբանելով, անձրմական օրինակով իր սանին տեղափոխի ստեղծագործության աշխարհը, նրա հնչյունային տիեզերքը:

Խնդրո առարկա տաղի պարագայում նախ պետք է ընթերցվի բանաստեղծությունը, մեկնաբանվի նրա խորհուրդը:

*Վարանիմ ի մեղաց,
Դու ազապիչ մեղուցելոյս, ո՛վ Տիրամայր,
Ո՛ հ, ո՛վ փիրամայր,
Ո՛ հ, ցօղեա՛ կաթիլ մի
Կուսական զօրեղ կենաց,
Ո՛ հ, զօրեղ կենաց:*

*Յիմ նախկին վայելմանց
արժանապէս արքաքսեցայ, ո՛վ եղիկելոյս,
Ո՛ հ, ո՛վ եղիկելոյս,
Ո՛ հ, փուշ եւ փափասկ
Բուսոյց երկիր ողորմելոյս,
Ո՛ հ, ողորմելոյս:*

Տաղն ակնարկում է դրախտից արտաքսված Ադամին:

Ծննդոց գրքում Աստված Ադամին ասում է. «Քանի որ ամսացիր քո կնոջ ծայնին եւ կերար այն ծառի պտղից, որից քեզ պատուիրեցի չուտել, թող անիծյալ լինի երկիրը քո արածի պատճառով: Տանջանքով հայթայթես քո սնունդը քո կեանքի բոլոր օրերին: Փուշ ու տատասկ թող աճեցնի քեզ համար երկիրը... Քո երեսի քրտինքով ուտես հացդ մինչեւ հող դառնալը, որից ստեղծուեցիր, որովհետեւ հող էիր եւ հող էլ կը դառնաս»: Ելնելով վերը նշվածից, կարող ենք ասել, որ «Վարանիմ ի մեղաց» աղոթքն ունի համամարդկային հրմնչեղություն և վերաբերում է յուրաքանչյուր աղանորդու: Սա ըմբռնելով, կատարողը (և ունկնդիրը) պետք է, որ զգա մեծագույն պատասխանատվություն և ակնածանք, չէ՞ որ աղոթքն ուղղված է Տիրամորը և խոսքը հոգու փրկության մասին է: Ահա թե ինչու, կատարողին հղել ենք *“religiso”* նշագրումը, ինչպես տեսնում ենք Ժյուլ Մասնեի հիշյալ աղոթքում և Բելա Բարտոկի դաշնամուրի և նվագախմբի 3-րդ Կոնցերտի 2-րդ մասում: Բացի այդ, ջութակի նվագաբաժնում զետեղել ենք տաղի խոսքերը: Սրա նախադեպը հանդիպում ենք Բրամսի երգեհոնային խորալային պրեյլուդներում, Ղևոնդ Դայանի հիշյալ շարականի փոխադրումում և այլուր: Ինչ վերաբերում է շտրիխներին և ապիկատուրային, ապա հաշվի առանք արևելյան երաժշտությանը բնորոշ մեծացրած սեկունդա ինտերվալը, առկայությունը և ժողովրդական նվագելաոճը, և չխուսափեցինք բաց լարերի առատ գործածությունից, ինչը տաղի կատարմանը պետք է որ հաղորդի հնամենի երանգ և «բուրմունք»: Հավելել ենք նաև դաշնամուրի փոքրիկ նախանվագը, որը նախատրամադրում է ջութակի մուտքը: Այժմ ուսումնասիրենք, թե ինչպես է «Վարանիմ» տաղի մեղեդին արտացոլում բանաստեղծական տեքստը, ինչպես են խոսքերը կյանքի կոչել այդ մեղեդին:

Տաղի յուրաքանչյուր տունը բաղկացած է 6 տողից, որոնք և կազմում են տաղի մեղեդին: Վերջինս ունի յուրօրինակ կառուցվածք, որի տառային բանաձևը հետևյալն է՝ **AB+CB**

13 10

(Տակտերի քանակը և թվարկումը վերաբերում է միայն ջութակի նվագաբաժնին):

Սա պարզ երկմաս ձև է, եռմասանիության տարրերով հանդերձ:

Որևէ ստեղծագործության ձևը, կառուցվածքը բացահայտելիս, որոշելիս, երաժշտագետների շրջանում հաճախ տարածայնություններ են առաջանում: Դա վկայում է այն մասին, որ գոյություն ունեն այնպիսի կառույցներ, որտեղ զուգակցվում են տարբեր ձևերի հատկանիշներ: Այս մասին դասագրքում գրված է. «...*Այստեղ կարելի է արդեն խոսել երկմաս և եռամաս կառույցների սկզբունքների խառնուրդի մասին: Այսպիսի ձևը մենք անվանում ենք երկ-եռամաս: Օրինակ, Ֆ. Շոպենի թիվ 21 էտյուդում*» (1. էջ 135):

Նման տարածայնությունների բազմաթիվ օրինակներ է բերում Յա. Միլշտեյնը: Յո. Ս. Բախի «Լավ տեմպերացված կլավիրի» 1-ին հատորի թիվ 1 Ֆուգան Դ. Ռիմանը, Բուզոնին, Մորգանը, Պերրակին համարում են եռամաս, իսկ Վերկերը, Բ. Բարտոկը և Չաչկեսը՝ երկմաս: Նույնը և թիվ 2 Ֆուգան:

Դառնալով «Վարանիմ» տաղին, նշենք, որ եռմասանիության տպավորություն է ստեղծում կառուցվածքի լադատոնայնական պլանը՝ մաժոր-մինոր-մաժոր: Բացի այդ, մեղեդու 14-16 տակտերը առանձնանում են իրենց հնչուժով, գազաթնակետով, դրամատիզմով և վեր են խոյանում, «ժայռանում» նախընթաց և հետագա դրվագների միջև, իրենց վրա վերցնելով միջնամասի, ջրբաժանի դերակատարություն: Այս մասին է աղաղակում ալեկոծվող մեղեդին և ալիքի գազաթին խոյացող, ամենալարված դարձվածք՝ փոքրացրած տերցիան (*դո դիեզ-մի բեմոլ*), իր արբանյակ-հնչյուններով: Հենց այս 3 տակտերում են հնչում տաղի առանցքային խոսքերը՝ 1-ին տան մեջ՝ «Ո՛հ, ցողեա՛ կաթիլ մի /Կուսական», իսկ 2-րդ տան մեջ՝ «Ո՛հ, փուշ եւ տատասկ»: Բանաստեղծությունում բաբախում են 2 հուզական ոլորտ, մեկը կապված է դրախտային կյանքի երանության հետ, մյուսը՝ մեղսանկան հետևանքով անմահությունը կորցրած մարդու ողբերգության հետ: Ինչպե՞ս են այս երկու ոլորտները «տեղավորվում» եռամաս ձևի մեջ:

Մտաբերենք ձևակառուցման նման մի դեպք, որի մասին տեղեկանում ենք Կառլ Գեյրիմգերի «Յոհաննես Բրամս» մենագրությունից:

Ֆրիդրիխ Յյոլդեռլինի «Ճակատագրի երգը» բանաստեղծությունում ևս հակադրվում են 2 աշխարհ, 2 ճակատագիր՝ երկնաբնականների կյանքը, երանությունը և տառապյալ մարդու հուսահատու-

թյունը: Ընդ որում, մարդկային տառապանքը նկարագրող հատվածը երկու անգամ կարճ է, քան երկնայիններին «հատկացված» դրվագը: Ձևականուցման նկատառումներով Յո. Բրամսը «տառապանքների» բաժինը կրկնապատկում է և դա հնարավորություն է տալիս կոմպոզիտորին իրագործել 2-րդ, ավելի հզոր գագաթնակետը և «պայթյունը»:

Նման գործերում «Բրամսը՝ միանգամայն Բեթհովենի ոգով, ճեղքում-անցնում է խավարից դեպի լույս, վախից և վշտից՝ դեպի ազատություն և երջանկություն»... «Ճակատագրի երգ»-ի խոսքերը պատկերում են իրադարձությունների ընթացքը» (2. էջ 333):

Այնուամենայնիվ, ստեղծագործությունը լավատեսությամբ ավարտելու նպատակով, Յո. Բրամսը վերջում կրկնում է նվագախմբային լուսաշող նախանվագը, միավորելով և հաշտեցնելով մարդկանց և երկնաբնակներին: Նման բան տեղի է ունենում «Վարանին» տաղում (ճիշտ է, համեմատվող օրինակների չափերը և ժանրը խիստ տարբերվում են, սակայն սկզբունքը նույնն է): Տաղի հեղինակը ևս վերջում կրկնել է լուսավոր դրվագը: Մենք էլ ջութակի փոխադրումներում կրկնում ենք ամբողջ 2-րդ մասը՝ մաժոր դրվագով հանդերձ, առավել հզոր լիցք հաղորդելով 2-րդ գագաթնակետին և ավելի հաստատուն դարձնելով ավարտը: Անշուշտ, բանաստեղծական տեքստի իմաստը և հնչողությունը իրենց լիցքն են հաղորդում, գուժարում տաղի մեղեդուն:

Մինչդեռ, խոսքերից զատված և ջութակին հասցեագրած տաղի մեղեդին առաջ է բերում փոխհատուցման, լրացուցիչ արտահայտչամիջոցների անհրաժեշտություն: Այս նպատակով էլ տաղի 2-րդ մասի սկզբի երեք տակտերը (14-16) կրկնելիս, շարադրել ենք մեկ ութնյակ վերև, որտեղից մեղեդին գահավիժում է և վերադառնում «ի շրջանս յուր»: Այս համգուցալուծումից հետո այն խաղաղվում է լուսավոր վերջնականացմամբ: Բացի այդ, 2-րդ և 3-րդ օկտավայում նրվագելով, ջութակը հնարավորություն է ստանում կիրառել ակկորդներ և զույգ հնչյուններ, որոնք պատկերավոր ասած, «կրակի վրա յուղ են լցնում», զորացնում հնչուժը: Այսպիսով, տաղը վերածվում է փոքրիկ մի ողբերգության, որն ավարտվում է «քավությամբ» և կորսված դրախտի վերագտնումով: Եվ մինորի «փշերը, վերածվում են մաժորի եղեմական «վարդերի», մանավանդ, որ ըստ ավանդույ-

թի, նախքան Ադամի մեղսագործությունը, վարդը փշեր չուներ, և այն Մարիամ Աստվածածնի խորհրդանիշն է...

Ամփոփելով, ասենք, որ վերը նշված տեղեկատվությունը ուսումնասիրելով, ուսանող-ջութակահարը պետք է գիտակցի, որ որևէ ըստեղծագործություն (անկախ չափերից) կատարելուց առաջ անհրաժեշտ է «յոթ անգամ չափել», համակողմանիորեն վերլուծել այն: Միայն այս դեպքում կատարումը կլինի խորքային, ամբողջական և հավաստի:

ՎԱՐԱՆԻՄ Ի ՄԵՂԱՅ ՏԱՂ ԱՍՏՈՒԱՍԽԱՆԱՅ

Անանուն

Փոխադրությունը՝ Գեորգ Դանիելյանի

Վին, կրոնչուն, ազատ:
Maestoso, religioso, rubato

Violino

Վին, կրոնչուն, ազատ:
Maestoso, religioso, rubato

Fiano

5

Վա - լա - ճի - մ ի մե - դաք, Դու՝ ա - զա -

9

սիլ ցն - դա - ցն - լոյս, ո' - լ Տի -

12

բա - ճայ, ո' - - - - - հ'

15

allarg.

ո' - - լ Տի - բա - ճա - - լ'

allarg.

18 *a tempo*

mf n' - - h, go - n'aur' lya - p'it d'it lya -

a tempo
mf

20

lyu - - - - - lya'it' go - - - - - it - it

mf

22

lye - - - - - lya'it' n' - - - - - h

mf

25 *allarg.*

qo - - ri - ti la - - au - - - g

allarg.

28 *a tempo*

a tempo

mf

39 *rit.*

rit.

rit.

a tempo

31

a tempo

32

allarg.

36

The musical score is written for piano and voice. It is in 4/4 time and D major. The score is divided into three systems. The first system (measures 31-32) is marked 'a tempo'. The second system (measures 33-34) is also marked 'a tempo'. The third system (measures 35-36) is marked 'allarg.' (ritardando). The piano part features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The voice part features a melodic line with various intervals and rests. The score ends with a double bar line.

ՃԱՆՈՒԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Музыкальная форма., (общ. ред. Ю. Тюлина.), М., 1974.
2. Гейрингер К., Иоганнес Брамс., М., 1965.

РЕЗЮМЕ

Преподаватель ЕГК, скрипачка Гоар Григорьевна Даниелян в своей учебно-методической статье «Переложение для скрипки и фортепиано тага Неизвестного автора «Мучим сомнениями» («Լարանիմ ի մեղաց»): задачи интерпретации» основывалась на обработке Даниеля Ерачизшита для голоса и камерного ансамбля. Данное переложение преследует цель еще одним примерным образом духовной музыки расширить учебную программу, а также концертный репертуар.

SUMMARY

Goar G. Danielyan, Pedagogue at YSC, Violinist, - "Tagh by an Unknown Author "Slaggering from Sins" («Լարանիմ ի մեղաց»): Arrangement for Violin and Piano".

The article is dedicated to the analysis of the arrangement for violin and piano of Tagh "Slaggering from Sins" by an unknown author. The arrangement was based on another one for voice and chamber orchestra done by Daniel Yerazhishit (Daniel the Musician). This arrangement, being an example of sacred music, pursues a goal of the expansion of the teaching program, as well as concert repertoire.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Չորակախարտի, Երևանի Կոնսերվատիվ լիցեյի պատկանող Գոար Գրիգորյանի Դանիելյանի «Անհայտ հեղինակի «Լարանիմ ի մեղաց» փառի փոխադրումը չորակի եվ դաշնամուրի համար» (Մեկնարանման խմբիկներ)-ին նվիրված ուսումնամեթոդական հոդված է: Հեղինակը մասնակցել է «Բախ և Նարեկացի» գիտաժողով-միջոցառմանը, որը ցուցի է ունեցել Հայաստանի Ամերիկյան համալսարանում 2000 թ. հոկտեմբերի 10-ին ներկայացրել է իր գեղույցը «Լարանիմ ի մեղաց» փառի փոխադրումը չորակի և դաշնամուրի համար (մեկնարանման խմբիկները), որպես նաև իր կապարումներով «Շարական» անսամբլի հետ ցուցադրել է սույն փոխադրումը, այնուհետև ԵՊՀ մասնագիտական լարային գործիքների 2-րդ ամբիոնի 2011 թ. մայիսի նիստում խորհրդակցության ժամանակ ներկայացրել է սույն գեղույցը, որպես ուսումնամեթոդական հոդված, որը գրախոսել են պրոֆեսոր՝ Ալեքսանդր Սուրենի Կոստեմյանը և երաժշտության փեսայության և կոմպոզիտորական ամբիոնների պրոֆեսոր, կոմպոզիտոր, արվեստագիտության թեկնածու Միրայել Արսյունի Կոկսանը, նշելով նյութի արդիականությունը և հոգևոր զանազանի հիասրանչ շերտերը ներառելու և հարցադրանքներ և մեկ նմուշով հոգևոր երկերի ցանկը և երաժշտագիտական հրապարակության սույն ժողովածուում:

УДК 78.03:781:378

**ՀԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԵՏԱՌԹՅԱՆ,
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄԱԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ԱՍԻՐՈՆ
КАФЕДРА ИСТОРИИ, ТЕОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ
CHAIR OF PERFORMING ARTS HISTORY,
THEORY AND TEACHING METHODS**

ԼԻԼԻՏ ԵՐՎԱՆԴՈՎՆԱ ԳՐԻԳՐՅԱՆ

*Պիանիստկա, кандидат искусствоведения,
профессор Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

**К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**

*Музыка — более высокое откровение,
чем любая мудрость и философия.*

Л. ван Бетховен

Музыка — искусство, которое открыло перед человечеством огромные возможности наслаждаться шедеврами, созданными композиторами прошлого и настоящего.

Почему, воздействуя на сердца и умы людей, музыка вызывает определенные чувства, мысли и стремления? На эти и другие подобные вопросы человечество постоянно ищет ответа, хотя и сегодня многое для нас остается пока тайной. И вопрос заключается не только в необычайной сложности содержания данной сферы искусства. Суть в том, что музыка постоянно вбирает в себя культурный и жизненный опыт человечества и перерабатывает его своими средствами.

Д. Д. Шостакович подчеркивал, что и созидательный труд народа, и ужасы войны, и выход человека в космос — ничто не про-

шло бесследно для него как для композитора и нашло отражение в творчестве: *“Жизнь и искусство неотделимы друг от друга. Их взаимосвязь в чем-то сродни природе: одно вытекает из другого. Но главным объектом искусства по-прежнему остается человек, его духовный мир, его идеи, мечты, стремления. Поиск художника в этом направлении не имеет пределов: он может показать миллионам людей то, что делается в душе одного человека, и одному человеку открыть то, чем наполнена душа всего человечества, для искусства это равные величины”* (1. С. 362).

Музыка в силу своей способности непосредственно воспроизводить душевные состояния человека, может не только отражать, но и воспитывать его творческую активность. И композитор, если он хочет конкретизировать восприятие содержания своего сочинения, обращается к программным или к иным формам, в которые все чаще включаются уже привычные слушателю коллажи и тому подобные приемы, помогающие восприятию организовать в нужном направлении. К примеру, прием механического *ostinato*, выработанный Д. Д. Шостаковичем в его Седьмой (Ленинградской) симфонии, олицетворяющий бездушную античеловеческую сущность так силен, что влияние его на *“советскую музыку, посвященную войне, имеет множество наклонов. Композитор, необычайно остро понявший самую суть природы фашизма, сумел выразить ее с потрясающей силой”* (2. С. 2).

Искусство пользуется художественной трансформацией мыслей и чувств. И музыка — не исключение. Она “перерабатывает” жизненное в музыкальное, причем по своим собственным законам. Музыка несет в себе чувства, которые сопровождали создание произведения, были источником вдохновения композитора. В музыкальных образах слиты воедино объективное (в его субъективном преломлении) и субъективное (в его объективизированной форме). Так, при восприятии Прелюдии *A-dur* Ф. Шопена в сознании невольно возникает хрупкий женский образ. В “Болеро” М. Равеля перед слушателем разворачивается картина постепенно приближающегося праздничного шествия. Эти образы несут в себе обобщение, вызывая у слушателей бо-

гатовое поле ассоциаций. Если бы искусство не имело бы этой особенности, оно не смогло бы, например, в образе главного героя оперы выразить характер целого народа, как это сделали М. И. Глинка в “Иване Сусанине”, С. С. Прокофьев в “Повести о настоящем человеке”, А. Т. Тигранян в “Давид-беке”.

Музыка по своей природе искусство исполнительское: вне исполнения, все нового воспроизведения оно не может жить полноценной жизнью. Об этом писал еще Гегель: *“Поскольку звуки не обладают сами по себе длительным объективным существованием как постройки, статуи и картины, а вновь исчезают, мимолетно промелькнув, то музыкальное произведение уже в силу этого моментального существования постоянно нуждается в повторном воспроизведении”* (3. С. 295-296).

На первых этапах развития музыкального искусства эту функцию осуществлял сам композитор. Как известно, позднее исполнительство выделилось в самостоятельный род музыкальной практики. В результате — появились две различные формы музыкальной деятельности, ее разные участники — композитор и исполнитель со своими особенностями дарования, тенденциями и возможностями. Музыка предназначена, как и театр, для многократного исполнения, поэтому она предполагает и интерпретацию. Конечно, музыкальный текст можно читать и глазами, внутренне представляя его звучание. Без сомнения, делать это позволяет очень высокий уровень профессионализма, однако музыкальное представление по своей природе беднее живого восприятия.

Еще в музыке эпохи “барокко” существовала традиция неполной записи текста: многие музыкальные нормы, традиции были закреплены в канонах исполнения и не требовали записи. По мере развития самой музыки, в связи с резким увеличением количества музыкантов произошло некоторое падение исполнительской культуры, при этом тексты начали искажаться.

И. С. Бах одним из первых стал подробно фиксировать в нотах свой замысел, не доверяя искусству инструменталистов. Тем самым, Бах ограничил лишь произвол исполнителя, оставив ему

большие права для интерпретации выдвинул вопрос о качестве исполнения.

В истории музыки есть имена гениальных художников, раздвигающих границы не только исполнительского искусства, но и музыки в целом. Такими новаторами были Н. Паганини, Ф. Лист, А. Рубинштейн, С. Рахманинов.

Им удалось обозначить новые пути развития музыки, создать новые художественные традиции. Музыка в интерпретации творцов-художников обрела новую эстетическую ценность, по-иному раскрыв свои глубинные свойства.

Роль такого музыканта-исполнителя в прогрессивном продвижении музыки огромна. Своим искусством талантливый исполнитель осуществляет не только верное раскрытие творческого замысла автора, но он как бы “дописывает” произведение, акцентирует в нем те стороны, которые ближе ему как художнику. Он — творческий посредник между композитором и слушателем.

Исполнитель выделяет в произведениях, созданных в прошлые эпохи, важное и нужное современнику: он как бы перебирает мост через времена.

В интерпретации современных произведений исполнитель выражает не только то, что волнует композитора, но и себя самого, умножая тем самым воздействие сочинения на слушателя. Так, С. Рихтер, играя Бетховена, не только воспроизвел возвышенно-преподнятый тон высказывания, присущий композитору, масштаб его видения мира и склонность к диалектичности мышления, он подчеркивал и те черты, которые характеризуют историческое значение великого классика: *“Показывая путь от Бетховена к Шостаковичу он наполнял исполняемые произведения дыханием современности. Дар предвидения и дар видения, слышания, ощущения того, чем напоен сам воздух жизни, чем дышит искусство, в высшей степени присущ Рихтеру,* — пишет М. Несетьева. — *Как тонко уловил он и воспринял тенденции, которые движут новую музыку сегодня. Во всяком случае тяга к романтическому в его игре <...> перекликается со стремлением создателей современных произведений к неоромантиз-*

му, склонность к естественному интонированию непосредственных первичных движений человеческой души — передача музыки, которая звучит внутри каждого” (4. С. 91).

Исполнительство родилось одновременно с возникновением самой музыки. Сначала сочинитель и исполнитель объединились в одном лице — это были формы своеобразной импровизации. С течением времени происходило постепенное разделение средств сочинения и исполнения. Развивался музыкальный язык, усложнялись задачи отражения жизни, которые возникали перед музыкой, возрастали требования слушателей, совершенствовались инструменты, накапливалась музыкальная литература. Совмещение функций композитора и исполнителя в одном лице при условии усложнения музыкальных текстов сужало рамки воздействия искусства, так как требовало более разностороннего технического мастерства от артиста, чего не мог уже осуществлять автор по отношению ко всем своим произведениям, тем более участвовать во всех исполнениях.

Относительное разделение композиторского и исполнительского искусства в историческом аспекте произошло сравнительно недавно.

Вплоть до XVIII века функции эти, особенно в инструментальном творчестве, как правило, были объединены. Исключения не составляли ансамбли: такие композиторы, как А. Вивальди, Й. Гайдн, В. А. Моцарт обычно были ведущими в них. Даже в прошлом веке многие из выдающихся композиторов были прекрасными пианистами. Это — С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, как и К. Шимановский и Б. Барток. Играли свои сочинения на эстраде Д. Б. Кабалевский, Т. Н. Хренников, Р. К. Щедрин. Это говорит о том, что такая связь необходима музыке.

Однако благодаря размежеванию композиторского и исполнительского творчества открылась возможность исполнения огромного количества сложнейших в стилистическом и техническом отнeshениях сочинений разных эпох.

Перед исполнителем возникли и соответствующие задачи прет-

ворения авторского замысла, так как теперь слушатель оказался связанным с композитором главным образом через исполнителя.

В современном исполнительском искусстве выделяются творческие моменты интерпретаторского искусства. Исполнитель становится как бы исследователем: он обращается к черновикам и наброскам, высказываниям композитора о замысле произведения и его содержательных особенностях. Основным для исполнителя становится поиск художественного смысла самого произведения и его прочтения.

Выявление художественно-содержательных связей помогает нахождению исполнительской концепции сочинения. Процесс этот — сложный, порой мучительный, как всякий творческий акт.

На сложность творческого артистического процесса указывал замечательный музыкант, пианист, композитор, педагог — С. Е. Фейнберг: *“Нередко исполнитель так глубоко и полно раскрывает замысел композитора, что произведение звучит как вновь созданное. Творчество исполнителя не только дополняет замысел композитора. Стремления того и другого часто бывают противоречивы, так как каждый до некоторой степени посягает на чужую ему область: исполнитель, когда он меняет замысел произведения, и композитор, ограничивающий свободу толкования педантичной точностью записи. Для композитора может быть обидным, если силой воздействия на слушателя он слишком обязан исполнителю. В свою очередь, последний теряет творческий интерес к произведению, не представляющему достаточной свободы индивидуального толкования. Для того и другого является вопросом художественного такта умение перейти за грань подвластной ему области, будь то излишнее перегружение нотными указаниями или вторжение в мир творческих идей автора”* (5. С. 46).

Вне сомнения, что требование формальной верности авторскому тексту может привести к прямо противоположному результату. Верность “букве” не является верностью замыслу автора. Важнейшим критерием художественной ценности интерпретации

является исполнительская концепция, включающая не только спектр выразительных средств и решений, но и способ постижения и раскрытия содержательно-смысловых особенностей того или иного сочинения.

Музыкант-исполнитель, в силу специфики своего творчества, постоянно связан со слушательской аудиторией. Для того, чтобы отвечать требованиям времени он должен быть не только вдохновенным интерпретатором, одновременно чувствующим время автора и время слушателя. Необходимо осознавать и чувствовать, что труд музыканта-исполнителя обрел сегодня просветительское начало и является, по мнению известного пианиста Н. А. Петрова, счастьем: *“не забывая об изведенной музыке, открывать людям неизвестную им музыку, неведомый мир”* (6.).

Эта тенденция определена в одной из публикаций М. Туровской о творчестве Г. Н. Рождественского, неслучайно и названной “Театр одного дирижера”: *“Трудно сказать, что именно меняется от сознания, что присутствуешь про первом исполнении вещи забытой или, напротив, на юбилее какого-то знаменитого сочинения, но что-то неуловимо меняется. Рождественский, как никто, умеет пробуждать это особое чувство подлинника: провоцировать понимание уникальности происходящего”* (7.).

Безусловно, каждый исполнитель в зависимости от своего темперамента, интересов и индивидуального прочтения авторского замысла по-своему интерпретирует его.

Задачей подлинного артиста является пробуждение у слушателя творческого начала: выразительностью интерпретации, глубиной концепции он должен вдохновлять людей, ориентируя их на сотворческое восприятие исполнения, на постижение впечатляющей силы искусства - музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шостакович Д., О времени и о себе., М., 1980.
2. Страженкова С., Битва за Москву., //Музыкальная жизнь., 1986 #9.
3. Гегель Г. Ф. В., Эстетика., в 4-х т., т.3., М., 1973.
4. Нестьева М., Рихтер играет Бетховена., //Советская музыка., 1981 #9.
5. Фейнберг С. Е., Пианист. Композитор. Исследователь., М., 1984.
6. Петров Н. А., Любить музыку не прикажешь., //Советская культура., 1986 8 июля.
7. Туровская М., Театр одного дирижера., //Литературная газета., 1986 16 июля.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր, արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Երվանդի Գրիգորյանի «Երաժշտական-պարողականության հարցերի շուրջ» հոդվածում անդրադառնում է կապարողական արվեստին առնչվող խնդիրներին և առանձնահատկություններին, կապված փարբեր դարաշրջանների երգահանների ստեղծագործությունների մեկնաբանման հարցերին, եզրահանգելով այն մտքին, որ մարդկային կյանքը և արվեստը փոխկապակցված են իրենց միասնության մեջ, հիմնավորելով, որ երաժշտությունը մշտապես ներառել և կոտրակել է մարդկության մշակութային փորձը, որը վերամշակել է սեփական արտահայտչամիջոցներով:

SUMMARY

Lilit Y. Grigoryan, PhD of Art Candidate, professor of YSC, - "On Some Music Performing Art Issues".

The article touches upon issues and peculiarities of performing art related to the issues of interpretations of composers' works of different eras. The author comes to the conclusion that the human life and art are interconnected, claiming that music has always included and accumulated the human life experience, rearranging it by its own expressive means.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ պրոֆեսոր Լիլիթ Երվանդի Գրիգորյանի «Երաժշտական-պարողականության հարցերի շուրջ» ուսումնամեթոդական հոդվածը, որը կապարողական արվեստի պատմության, տեսության և մանկավարժության ամբիոնի հոկտեմբերի 10-ի 2011 թ. 3-րդ նիստում խորհրդակցության ժամանակ ներկայացվել է սույն գեկույցը, որպես ուսումնամեթոդական հոդված, որը գրախոսել են դոցենտներ՝ արվեստագիտության թեկնածու Վալենտին Խաչիկի Թովմայանը և մասնագիտական դաշնամուրային 2-րդ ամբիոնի Արմինե Սուրենի Սողոմոնյանը երաժշտավորել են ամբիոնի կողմից հրապարակության սույն ժողովածուում:

УДК 78.03:781:378

**ՀԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԻ ՊԵՏԱՌԹՅԱՆ,
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄԱԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ԱՍԻՐՈՆ
КАФЕДРА ИСТОРИИ, ТЕОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ
CHAIR OF PERFORMING ARTS HISTORY,
THEORY AND TEACHING METHODS**

ЖАННА ГРИГОРЬЕВНА БАГРАМЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

**ЗАМЕТКИ О ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ПЕДАГОГИКЕ В АРМЕНИИ**

*Музыка - язык души.
Учить трудиться душу надо
с самого раннего детства, иначе,
как показала жизнь, будет поздно.
А. Д. АРТОБОЛЕВСКАЯ*

В музыкальной педагогике XX века поиски наиболее эффективных путей развития учащихся привели к созданию различных методов и систем музыкального обучения. Сегодня, в начале XXI века, наблюдая за процессом обучения в различных детских музыкальных школах Армении, приходим к неутешительному выводу, что в общепринятой практике не используются достижения педагогической практики и методики XX века, куда уж говорить об их развитии.

Сегодня, когда в обществе понизился интерес к обучению музыке и все школы стали платными, особо остро стоит вопрос привлечения детей в школы. Практическое решение этой проб-

лемы не терпит отлагательств. Мы должны понимать, что новые условия музыкальной действительности требуют более широкого диапазона педагогических умений и навыков. Многочисленные призывы расширить круг задач, стоящих перед преподавателями, воспринимаются довольно формально. Сказывается непонимание важности вопроса и стремление не отходить от привычных форм обучения. Настойчивые попытки привлечь внимание учителей к этой злободневной проблеме современной педагогики, добиться существенных сдвигов в развитии творческого начала почти не изменили положения. Небольшой сдвиг совершенно несоизмерим с масштабом задач, которые продиктованы временем. Главную опасность по-прежнему представляет формализм, нежелание воспринимать что-то новое, интересное.

Задача данной статьи — еще раз напомнить о главных направлениях передовой педагогической мысли XX века и дать некоторые рекомендации. Основные тенденции музыкальной педагогики XX века были обсуждены на IX конференции ИСМЕ, которые развиты в исследованиях Л. А. Баренбойма (1., 2.).

Были выявлены пять основных тенденций музыкальной педагогики:

со Необходимость включить музыку в общую систему гармонического воспитания человеческой личности

“Главной задачей массового музыкального воспитания является не столько обучение музыке само по себе, сколько воздействие через музыку на весь духовный мир учащихся, прежде всего, на их нравственность”, — считал Д. Б. Кабелевский (2. С. 16). Эту мысль разделяет и великий австрийский композитор и музыкальный деятель К. Орф, создатель уникальной системы детского музыкального воспитания. По его мнению, кем бы ни стал в дальнейшем ребенок — музыкантом или врачом, ученым или рабочим, задача педагогов — воспитывать в нем творческое мышление. Привитое желание и умение творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка (3.).

Только искусство, дополняя науки естественные и гуманитарные, может сообщить целостность восприятия мира современно-

му человеку. Функции гуманитарной части образования, включая искусство, должны расти, если человечество желает сохранить здоровье. Надо отметить, что дети, занимающиеся музыкой, значительно усидчивее, трудолюбивее и эмоционально устойчивее своих сверстников. Музыка развивает все виды восприятия: слуховое, зрительное, ассоциативное, чувственное. Воспитанные в любви к музыке дети более чутки эмоционально, а значит, они более открыты миру. Игра на инструменте формирует чувство ритма, наладит координацию между слухом и моторикой рук и пальцев. Ребенок незаметно учится синхронизировать различные действия и воспринимать абстрактные понятия. Разные способности взаимно укрепляют одна другую, а не противоречат друг другу, как это часто имеет место в чисто интеллектуальном обучении. Накопление знаний без одновременного развития инициативы, воображения, творческого начала затормаживает развитие личности.

по Втор я тенденция н это пр ктическ я деятельность по осуществлению всеобщего музык льного воспит ниямуст н новк “музык к ждому ребенкуж ждый ребенок музыке”мпон пытк выр бот ть общегосуд рственным не только обн щественные прогр ммы музык льного воспит ния во многих стр н х мир о

Претворение в жизнь всеобщего музыкального воспитания возможно лишь при условии, если это становится государственной задачей, и государство берет на себя заботу о его осуществлении. Здесь важны единые государственные методические принципы музыкального воспитания, наличие которых позволяет осуществить преемственность между дошкольными и школьными его этапами, между общим музыкальным воспитанием и специальным музыкальным обучением.

Сегодня в Армении вспоминают времена, когда при поступлении в музыкальную школу дети выдерживали большой конкурс. Выбирали якобы лучших, и это отражалось на качестве учебного процесса. Но это не совсем так. Часто из-за несовершенства системы приемных экзаменов, а также своеобразных межлич-

ностных отношений в школу поступали далеко не лучшие ученики, а действительно достойные оставались за бортом или получали предложение обучаться на каком-либо другом отделении (струнном, духовом). Сегодня школы стали платными, принимают всех желающих и часто без приемных экзаменов, но при этом почти во всех школах республики недобор учеников. И как важно именно сейчас суметь убедить родителей, что очень важно всех детей приобщать к музыке, не скупясь в расходах и не задумываясь над тем, станут они профессионалами или нет. Выдающийся педагог, музыкант А. Д. Артоболевская считает, что это окупится сторицей. Ее долгий опыт показал, что все, соприкоснувшись с музыкой по-настоящему, выросли хорошими, чистыми, полноценными людьми. По ее мнению, нет детей бесталанных, неспособных к музыке, а есть дети нераскрытые. С самого начала педагогу важно понять все индивидуальные особенности ребенка, указывающие на какой путь его направить. Но никого — ни ярко одаренного, ни того, кто с трудом осваивает азы, педагог не должен оттолкнуть. Наоборот, он обязан увлечь ребенка независимо от его способностей, потому что главная его миссия — воспитание человека. Артоболевская считает, что для привлечения ребенка важно помнить, что для него огромную роль играют чувственные впечатления и переживания, поэтому преподавание должно быть ярким и образным, в первую очередь, и логичным, во — вторую (4.). Педагог должен помнить, что маленький ребенок, не знакомый с музыкальной литературой, тем не менее, уже обладает своим характером, своим темпераментом. Выявив его склонности, нужно идти за ребенком, за его интересом, стараться беречь его любовь к музыке. Форма индивидуальных занятий в специальных классах создает педагогу необходимые условия для внимательного и всестороннего изучения и воспитания каждого ребенка.

***յո*Обновление пед гогического реперту р мвобр вшего в себя музык льный фольклор родной стр нымн родов р зных континентовмкл ссическую и современнуу музыку**

Особое место в репертуаре учащихся должны занимать про-

изведения армянских композиторов. Недопустимо, чтобы педагоги музыкальной школы пренебрегали национальной музыкой или считали ее трудной для детского исполнения. В некоторых школах каждый год проводятся концерты из произведений армянских композиторов. Это явление не должно носить выборочный характер, а должно стать нормой для всех детских музыкальных школ — то есть войти в обязательную программу.

Особое значение приобретает изучение произведений, основанных на народном фольклоре других стран. Как писал С. Я. Маршак, *“по-настоящему любить и понимать незнакомый нам народ мы начинаем только после того, как нас пленил и тронет его искусство”* (5. С. 17). В XX веке, когда открылись все границы, общение между народами не сдерживается никакими препонами, знание культуры другого народа способствует сближению и достижению общих целей. Различные лады, звуковые системы, специфический тембровый спектр, ритмическое разнообразие музыки различных народов — все это приближает к пониманию современной музыки.

Конечно, свое место в детском репертуаре должна найти современная музыка. В этом вопросе наталкиваешься на сопротивление армии педагогов, которым чужд и непонятен язык современной музыки. Поэтому и этот репертуар, как обязательный, должен войти в учебную программу, а не зависеть от желания неправильно обученных педагогов. Дети гораздо более открыты, восприимчивы ко всему новому. Им нравится познавать мир во всем его многообразии. Поэтому педагогам надо работать над собой, стараться развивать свой кругозор, а не оставаться в рамках укоренившихся стереотипов.

Одной из важнейших задач музыкальной педагогики должно быть формирование критического музыкального вкуса. Это не только умение отличать качественную музыку от некачественной, но и умение понимать разную ценность высокой серьезной музыки, с одной стороны, и легкой — с другой. Не запрещая и не игнорируя “легкую” музыку, нужно вести учащихся к пониманию непревзойденной ценности классического наследия.

фя Основн я з д ч пед гог ни нист н воспитыв ть в ученик х любовь к музыкеотношение к ней к к к искусствам перед ющему в художественных обр з х чувств мн строн ениямпережив нияо

Важно развивать в ученике музыкальное восприятие, образное мышление, эмоциональную отзывчивость. Важная составляющая музыкального творчества — воображение. Педагог должен формировать музыкально-художественное воображение ученика на протяжении всего обучения, начиная с донотного периода. Можно предложить ученику сделать рисунки на основе своих впечатлений от исполняемой пьесы, можно выбрать репродукции картин, подходящих к данной пьесе, использовать поэзию, сказки, найти в них образ, который ученик признал бы соответствующим настроению конкретного произведения. Эмоциональный опыт ребенка должен опережать его музыкально-техническое развитие.

Основная задача музыкального воспитания - развитие активного внутреннего слуха, дающего возможность не только воспринимать мелодию и созвучия, но и воспроизводить на базе приобретенных навыков звучащий образ, созданный фантазией ребенка, научить его музицировать, а не просто играть на инструменте. Первые же задания для начинающих должны быть основаны на слуховом внимании. Обычно это детские песенки, подбираемые по слуху от разных звуков. Поэтому работа над развитием звучания, выразительностью исполнения, ритмом и динамикой должна проводиться последовательно, на протяжении всех лет обучения. Очень важна связь между специальностью и музыкально-теоретическими дисциплинами. Задача теоретических дисциплин, как и специальности, - раскрыть и развить музыкальные данные учащихся, дать им ряд практических навыков, научить их слышать, воспринимать и осознавать музыкальное звучание во всем его многообразии.

Одним из важнейших разделов работы как в классах по специальности, так и в теоретических классах является чтение с листа. Этот навык развивается достаточно медленно и требует большой и кропотливой работы. Чтение с листа требует предва-

рительного анализа, оно опирается на ладовое восприятие мелодии, а для этого слух должен быть соответственно подготовлен. Прочитать музыкальный отрывок на инструменте или голосом – значит не только воспроизвести написанное, но и понять его содержание и передать выразительные особенности. Нельзя допускать механического чтения от ноты к ноте – надо добиваться цельности музыкального мышления. Эффективность привития навыков чтения с листа зависит от следующих факторов: связи звуковых представлений с нотной графикой (“вижу, слышу, играю”), восприятия нотных знаков, как системы фактурных комплексов (элементы гамм, арпеджио, знание наиболее часто встречающихся фортепианных формул), освоение аппликатурных принципов. Быстрый и грамотный разбор нотного текста – одно из основных условий успешных музыкальных занятий. Трудность освоения нотного текста может стать серьезным препятствием на пути к изучению музыкальной литературы. Длительный процесс разбора нот и освоения произведения делает сложным путь к восприятию музыкального образа. Очень большое значение для развития слуха учащихся имеет подбор мелодий по слуху и транспозиция. Непременное условие приобретения навыка транспонирования – визуальный анализ произведения: определения лада, тональности, размера, темпа, количества фраз, с какой ступени начинается и на какой заканчивается пьеса, направление мелодии, а также определение гармонических последовательностей. На уроках по сольфеджио также надо заниматься транспозицией мелодии по слуху и подбором аккомпанемента, в котором использовались бы пройденные аккорды.

по Увеличению знания творческого музицирования в музыкальном обучении

В период начального обучения музыке особое значение приобретает тенденция научно-теоретического исследования механизма музыкальной импровизации, изучение различных систем, методов и приемов обучения импровизации.

Развитие образного мышления учащегося опирается на природную склонность к творчеству, развивающую самостоятель-

ность мышления. Он психологически раскрепощается, становится смелым при выполнении практических заданий, учится принимать быстрые решения, аналитически мыслить. Это в равной степени важно как для одаренных детей, так и для детей со средними музыкальными данными. Обязательное условие творческой работы, особенно на начальном этапе, — ведущая роль эмоционального начала. Творческие задания должны быть доступны учащимся.

Важным методом развития творческого начала является импровизация. Это может быть импровизация мелодии на данный ритмический рисунок, варьирование небольших попевок, мелодизация текста, импровизация ритмического аккомпанемента к песне, мелодии, импровизация на заданную тему и т. д. В связи с этим, в современной системе начального обучения большое внимание уделяется донотному периоду: подбор по слуху простейших песен и попевок, игра в ансамбле на одном, двух звуках, элементы импровизации в форме диалога с яркими образными ассоциациями. Цель донотного периода — пробудить у ребенка желание овладеть языком музыки, сделать ее доступным и понятным. С первых шагов обучения поддерживая природные творческие способности у детей, необходимо развивать самостоятельность мышления, прививать навыки, помогающие осмыслить элементы музыкального произведения. И здесь очень поможет досочинение мелодий с остановкой на тонике с различным характером движения (поступательное, скачкообразное, волнообразное), сочинение второго голоса, варьирование мелодии и фактуры сопровождения. К более сложным видам творческой самостоятельной работы относится изменение штриха, размера, ритмического рисунка, а также импровизация сказок с использованием изучаемого теоретического материала в качестве образной характеристики и иллюстрации действующих лиц.

В заключение процитируем Л. А. Баренбойма, внесшего огромный вклад в развитие музыкальной педагогики XX века: *“Хочу напомнить о следующих компонентах начального обучения: о переживании музыки и радости музицирования, о му-*

зыкально-интонационном слухе—звукорысотном и красочном; о чувстве музыкального времени (метро-ритме и темпе), о восприятии процессуальности музыки и умении наблюдать за ее течением и ее структурой; о музыкальной грамоте и чтении нотного текста, об ориентации на клавиатуре и фортепиано — технических навыках; об интерпретации музыки: об оперировании музыкальным материалом (элементарным сочинением музыки)” (2.). Только так, приучая с самого раннего детства к самостоятельной творческой работе, всесторонне развивая его, опираясь на разнообразный репертуар, можно обучать ребенка XXI века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Баренбойм Л.*, Музыкальная педагогика и исполнительство., М.: Музыка., 1974.
2. *Баренбойм Л.*, Путь к музицированию., М.: Советский композитор., 1979.
3. *Орф К.*, Система детского музыкального воспитания., Л.: Музыкальный Ленинград., 1970.
4. *Артоболевская А.*, Хрестоматия маленького пианиста., М.: Советский композитор., 1991.
5. *Маршак С.*, Воспитание словом., М., 1964.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ, Ժաննա Գրիգորի Բաղրամյանի «Հայաստանում մանկական երաժշտական մանկավարժության մասին նշագրումներ» ուսումնամեթոդական հոդվածը երաժշտական կրթության կազմակերպման հարցերի շուրջ տպագրված մասնագիտական գրականության ուսումնասիրության հիման վրա է գրված, անվանի XX դարի մանկավարժների փորձի և գիտական հետազոտությունների և մեր ժամանակաշրջանին և երկրին բնորոշ պայմաններից ելնելով, հեղինակը կարողանում է ամփոփելով դրանք տալ առավել ճիշդ խորհուրդներ արդիական երաժշտական կրթությունը առավել ճիշդ կազմակերպելու համար:

SUMMARY

Jhanna G. Baghramyan, Docent of YSC, - "Notes on Children's Music Education in Armenia".

The article aims at studying the modern organization issues of music education. Having analyzed the pedagogical experience and scholar investigations of the XX century and the condition of music education in present Armenia, the authors provides some keys to building a better music education system.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ Ժաննա Գրիգորի Բաղրամյանի «Հայաստանում մանկական երաժշտական մանկավարժության նշագրումներ» ուսումնամեթոդական հոդվածը, որը կատարողական արվեստի պատմության, տեսության և մանկավարժության ամբիոնի հոկտեմբերի 10-ի 2011 թ. 3-րդ նիստում խորհրդակցության ժամանակ ներկայացվել է սույն գեկույցը, որը գրախոսել են պրոֆեսոր, արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Երվանդի Գրիգորյանը և դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Կառլենի Եփրեմյանը, նշելով վերլուծվող հիմնախնդիրների դիտարկումը լայն տեսանկյունից, պայմանավորված անող սերնդի երաժշտական ընկալման խնդիրների հետ, թագավորումնախորհել ընդլայնելով ծրագիրը, որոնք անցնում են սաները մասնագիտական դաստրանում և ուսումնամեթոդական կարևոր հարցեր, որոնք ընդգրկում են, ուստի երաժշտավորել են 27.06.2013թ. ամբիոնի 5-րդ նիստում հրապարակության սույն ժողովածուում:

УДК 78.03:781:378

**ՀԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԻ ՊԵՏԱԽԹՅԱՆ,
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄԱԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ԱՐԻՈՆ
КАФЕДРА ИСТОРИИ, ТЕОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ
CHAIR OF PERFORMING ARTS HISTORY,
THEORY AND TEACHING METHODS**

ЛЮСЯ СМБАТОВНА ТУНЯН
*Пианистка,
преподаватель Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

**МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД АНСАМБЛЕВЫМИ
ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Понятие ансамбль (от франц. *ensemble* - вместе) — означает стройное сочетание различных элементов, встречается во всех областях искусства. В музыке ансамблем называют группу из двух или более музыкантов, исполняющих музыкальное произведение. Определение “хороший ансамбль”, означает слаженность исполнения и единство творческих устремлений участников ансамбля, а выражение “чувство ансамбля” - способность музыкантов к совместной игре. Ансамбль имеет большое значение для разностороннего музыкального воспитания учащихся. Ансамблевая игра расширяет музыкальный кругозор учащихся, развивает умение слушать не только собственное исполнение, но и партнера, общее звучание всей музыкальной ткани произведения, активизирует фантазию и творческое начало. Как отметил пианист и известный педагог московской консерватории Д. Благой, “настоящий ансамбль - это близость во всем: близость индивидуальностей, этических установок, интеллектуальных уровней. Это - духовное единение, эмоциональное родство, близость

методов, форм, направлений в совместной работе” (2. С. 45). В этом вопросе не последнюю роль играет чувство состязательности ансамблистов, которое дает максимальную концентрацию внимания, повышая качество уроков.

Огромное значение приобретает освоение собственной партии, достижение точности в темпе, ритме, штрихах, динамике, агогике, единство приемов звукоизвлечения, педализации. Уравновешенность в силе звучания партий подразумевает единство динамики. При ансамблевой игре следует обратить особое внимание на агогику и тембровое звучание произведения. Все это способствует созданию единства и целостности музыкального художественного образа исполняемого произведения. Жанр фортепианного ансамбля имеет два вида: на одном и двух инструментах. Важно умение педагога привить навыки и вкус к работе в обоих типах ансамбля, каждый из которых имеет свои специфические особенности.

Особенности и различия игры в четыре руки и игры пианистов на двух инструментах велики и касаются их принципиальных, стилизованных основ. Два инструмента дают исполнителям гораздо большую свободу, независимость в использовании регистров, педали и т.д., произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, к концертности, в то время, как игра на одной клавиатуре способствует внутреннему единству, сопереживанию. Сочинения для исполнения на одном инструменте относятся больше к стилю камерного музицирования.

Роль педагога музыки заключается во всестороннем комплексном воспитании учащихся. Важную роль в этом играет использование методов обучения, способствующих развитию у детей музыкальных способностей. Одной из важных аспектов развития учащихся является прохождение ансамблевых произведений. Приступая к работе над ансамблем, педагог должен, прежде всего, рассказать об исполняемом произведении, дать учащимся общее представление о характере его музыкального содержания, формы, о значении и функции каждой партии, познакомить с автором. Навыкам ансамблевого исполнения необходимо заниматься с первых шагов обучения. Работу с учениками надо на-

чинать с самой посадки, так как у каждого исполнителя только половина клавиатуры: локти надо держать так, чтобы исполнители не мешали друг другу.

В начале — это ансамблевая игра ученика и педагога, когда ученик исполняет мелодию, а педагог аккомпанемент. Работу в классе следует проводить поэтапно: чтение с листа, разбор текста, совместное исполнение партии ученика с педагогом. С первых шагов обучения педагог должен привить ученику необходимые качества ансамблиста, воспитать интерес к этому, развивая умение слушать как свою партию, так и партию партнера, а также воспитывать умение, с одной стороны, вести за собой, с другой — наоборот, уйти на второй план, умение играть по нотам, а не наизусть. Педагогу необходимо работать над развитием координации рук, добиться свободного владения инструментом.

В начале обучения — это маленькие попевки или даже отдельные звуки, которые могут быть сыграны по-разному. Примерами могут служить пьесы из сборника Л. Баренбойма “Путь к музыке” — “Медведь”, “Калинка”, “Во поле береза стояла”, А. Аротболевской “Первая встреча с музыкой”—“Вальс собачек”, “Болтунья”, “Киска” и т.д. Начиная с самых простых сочинений, педагогу необходимо обращать внимание ученика на выразительность исполнения, ощущение общего дыхания, цезур, чувствовать фразу при паузах, которые не должны прерывать развитие музыкального произведения. Длительные паузы в нотном тексте в одной из партий можно правильно отсчитать, если ясно представить себе общий ход музыкального развития и структуру того отрывка, где встречаются эти длительные паузы, простой способ при этом — слушать и проиграть звучащую у партнера партию. Паузы должны восприниматься учеником не как механические внезапные остановки, а рассматриваться с выразительно — смысловой стороны. Полезно также проиграть звучащую у партнера мелодию, а также уметь перехватить музыкальную ткань при ошибке партнера. Важно также одновременное вступление и завершение исполнения. В начале обучения ученики могут следовать взмаху руки педагога, потом научиться делать это самостоятельно — общим вдохом или

кивком головы. Исполнители должны договориться, кто должен показать вступление. Важно обращать внимание на снятие звука (в частности, не рвать звуки, аккорды, снимать паузы). Исполнители должны научиться передавать пассажи мелодии друг другу, подхватывать незаконченную фразу не разрывая музыкальной ткани. Необходимо учить прислушиваться к интонационным оборотам в партии партнера, вести движение мелодии цельно. Следует проходить по 3-6 произведений в год, желательно, чтобы произведения были различных жанров и стилей (марши, вальсы и другие танцевальные пьесы). На начальном этапе рекомендуется играть легкие пьесы в четыре руки: Л. ван Бетховен “Сурок”, П. И. Чайковский “Вальс”, Й. Брамс “Вальс”, А. П. Бородин “Полька”. Для детей много написали ансамблей также Й. Гайдн, Ж. Бизе, С. Майкапар, А. Гречанинов и другие.

В средних классах ученики самостоятельно разбирают партии: учатся точно исполнять штрихи, передавать мелодическую линию от одной партии к другой, правильно использовать педаль. Хуже всего, когда ученик слепо следует указаниям педагога, не думает сам (2. С. 28). Музыкальный материал может быть разных жанров и стилей, постепенно переходящим от легких к более трудным пьесам: Ф. Шуберт “Сборник пьес”, М. И. Глинка “Марш Черномора”, Дж. Гершвин “Колыбельная”, С. С. Прокофьев “Гавот”, К. С. Хачатурян “12 пьес” из балета “Чипполино”, А. И. Хачатурян “Танец с саблями” из балета “Гаяне” и т.д.

При игре на одном инструменте очень важно достигнуть синхронности в движениях и жестах, взятии и снятии звука, что является одним из главных показателей качеств ансамблевой игры, равновесия звучания в аккордах, умение передачи голоса от одного исполнителя к другому, особенности педализации, соблюдения общности ритмического пульса. Ансамбль требует четкого, уверенного ритма и ровного пульса. Надо внимательно относиться к ритмическому рисунку в пунктирном ритме, при сочетании шестнадцатых с триолями, при изменении темпа. Ритмическая неустойчивость иногда связана с ускорением, в частности, при нарастании силы звучности, а также в сложных для ис-

полнения местах, когда хочется скоро пройти опасные такты. Все эти недостатки педагог должен исправлять изучая разнохарактерные произведения и развивать контакт с учениками. Игра в ансамбле способствует развитию ритма, что является одним из главных элементов музыки. Формирование чувства ритма — важнейшая задача в музыкальной педагогике. Играя вместе с педагогом ученик находится в определенных метро-ритмических рамках, где педагог, диктуя правильный темп, формирует у ученика верное темпоощущение. Одинаковые ощущения характера и темпа произведения, соответствие приемов звукоизвлечения — именно эти требования являются важнейшими для совместной игры.

Заблаговременно должен быть определен темп, который исполнители должны чувствовать одинаково. Можно рекомендовать просчитать перед началом исполнения (в соответствующем темпе) пустой такт. Синхронность звучания один из главных показателей качества ансамблевой игры. Особую трудность представляет *“rubbato”*, соответствующее авторскому тексту. Необходимо, чтобы все ускорения и замедления были прочувствованны, отработаны.

Исполнение на одном инструменте отличается от сольного исполнения (при котором пианист слушает только себя). Профессор нижегородской консерватории Н. Лузум пишет: *“Свобода непосредственного музыкального высказывания отнюдь не сковывается ансамблевым выступлением... Но она проявляется в меньших дозах, чем при сольной игре”* (3. С. 7).

Если пианист-солист может воссоздать звучание пьесы в целостности, то пианист-ансамблист — только звучание своей партии, но этого не достаточно. Только взаимопонимание и согласие обоих исполнителей лежит в основе создания единого плана интерпретации. Участники ансамбля должны ощущать себя частью целого единого механизма. Важной особенностью ансамблевой игры является развитие памяти. Если в сольном исполнении часто при выучивании преобладает вызубривание, привычка упражняться механически, мало вникая в смысл произведения, то в ансамбле это недопустимо. Прежде чем перейти в ансамбле к игре наизусть, исполнители должны понять музыкальную форму в

целом, осознать ее как некое структурное единство, затем переходить к работе над звуком, где звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством и работа над звуком должна занимать центральное место во всем процессе обучения. Фразировка и динамический план определяют общий замысел исполнителей. Динамика в четырехручном исполнении шире, чем при сольной игре, так как полнее используется клавиатура. Надо определить общий динамический план произведения, выявить кульминацию. Следить, чтобы *forte* не было резким (брать от плеча), что в ансамбле особенно заметно, использовать все возможности градации нюансов *mf*, *mp*, *p*, *pp*. Здесь сложная система взаимоотношений главного и второстепенного. В построении музыкального диалога есть свои характерные особенности. В ансамблевой пьесе музыкальный диалог может быть построен на сопоставлении двух самостоятельных мелодических линий, мотивы могут дополнять друг друга. Исполнители должны прислушиваться к общему звучанию произведения, стремясь создать целостный художественный образ, непрерывно следя за общим звучанием в процессе исполнения.

Особенности игры на одном инструменте отличаются от игры пианистов на двух инструментах. Отличия здесь очень большие. Два инструмента дают исполнителям больше свободы, независимости в использовании регистров, педалей и т.д. Различия в характере ансамблей отразились и в музыке, созданной для них. Произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности, в то время, как произведения для 4-хручного исполнения более камерны по стилю. Игра на одной клавиатуре способствует внутреннему единству, сопереживанию. При игре на одном инструменте педаль должен брать исполнитель, играющий вторую партию, которая служит фундаментом (бас, гармония) мелодии, при этом внимательно слушая первую партию.

При работе педагога с учениками полезно менять их партии местами. Важно также определить, кому из исполнителей удобнее перевернуть страницу (в зависимости от занятости рук), следует определить какой пропуск в нотном тексте окажется наименее важным — этому тоже надо учиться, тренироваться. Игра в четыре руки учит слушать партнера, вести диалог с ним, пони-

мать его, уметь вовремя уступать и вовремя подавать реплики. На этой основе ученик в дальнейшем преодолевает специфику других видов камерного ансамбля.

Фортепианные дуэты охватывают сочинения различной степени трудности — концерты, сонаты, вариации, сюиты, фантазии, танцы, этюды — А. А. Бабаджанян “Армянская рапсодия”, С. В. Рахманинов “Баркарола”, “Скерцо”, Д. Д. Шостакович “Концертино” соч. 94 и т.д. В репертуар входят также концертные транскрипции, переложения симфонической музыки — фрагменты из опер Дж. Верди (“Травиата”, “Риголетто”), Р. Вагнера (“Тангейзер”), Й. Брамс “Венгерские танцы”, А. Дворжак “Славянские танцы” и т.д. Оригинальные дуэты и транскрипции предназначены для концертного выступления, поэтому требуют подробной и законченной шлифовки произведений. *“Для создания как в оркестре, так и на фортепиано многопланового, многоэлементного звучания, ясно ограниченного на главные и второстепенные элементы, необходимо, чтобы носители этих элементов имели бы свои определенные, четко различимые звуковые характеристики”* (4. С. 21).

Переложения оркестровых и оперных произведений открыли новое свойство фортепианных дуэтов — способность передать на фортепиано насыщенность полнозвучных *“tutti”*, разнообразность приемов звукоизвлечения, штрихов, тембровые свойства отдельных оркестровых групп. Дали прекрасную возможность ознакомить широкие массы любителей, а также профессионалов с великими произведениями известных композиторов прошлых лет. Иногда переложения становились более известными, чем оригиналы. Многие исполнители обращались к жанру фортепианного дуэта как в 4-хручном исполнении, так и на 2-х инструментах: профессора Московской консерватории А. Бахчиев — Е. Сорокина — “золотой дуэт России”, которые заново открыли этот жанр для слушателей, исполнив много оригинальных произведений. А также Новик—Хараджанян, Любимов—Соколов, Аргерич—Плетнев, Геворкян—Мелкумова и т.д.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Благой Д. Д., Гольденвейзер Е. И.*, В классе А. Б. Гольденвейзера., М.:Музыка., 1986.
2. *Благой Д. Д.*, Искусство камерного ансамбля и музыкально педагогический процесс., М.: Музыка., 1979.
3. *Лузум Н.*, В ансамбле с солистом, Нижний Новгород.: ННГК., 2005.
4. *Заргарян Я.*, Заметки о фортепианной педагогике., Ер.: Луйс., 1986.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԵՊԿ դասախոս, դաշնակահարուհի **Լուսյա Մմբաբի Թունյանը** «Անամբլային սպեկտրոդադորություններում աշխատանքային մեթոդները ՄԵԳ-ի դաշնամուրի դասարանում» մեթոդական հոդվածում նշվում է, որ դաշնամուրային անամբլը ինքնուրույն և ինքնագործակալ անհատիչ դպրոց է: Համապեղ ուսուցումը պահանջում է լուրջ հոգեբանական աշխատանք: Դաշնամուրային անամբլի ուսուցումը երաժշտական դպրոցում շատ կարևոր է և կարևորագույն խնդիրներից մեկը հանդիսանում է համարեղ կապարման հընդորությունների չեղբբերումը, որի շնորհիվ զարգանում են անհատիչ երաժշտական հատկանիշները՝ լսողություն, հիշողություն, ռիթմի զգայում: Անամբլը ընդլայնում է երաժշտական մարտիրիզը՝ սիմֆոնիկ, օպերային, բալետային և այլ փոխադրումների շնորհիվ, սաները ծանոթանում են համաշխարհային երաժշտության հեր: Անամբլային կապարումը նպաստում է գեղարվեստական ճաշակի շնավորմանը և զարգացնում է ոչ միայն պրոֆեսիոնալ առումով, այլ նաև շնավորում է մարդկային այլ հատկանիշներ, ինչպիսիք են փոխադարձ հարգանքը, սակարը և այլն:

SUMMARY

Lusya S. Tanyan, Pedagogue of YSC, - "Working Methods of the Ensemble Works in a Piano Class".

YSC Piano ensemble is a good self-educating and self-developing institution. The process of getting used to each other requires a lot of psychological work. It is very important for piano ensemble to study in PMS. One of the main tasks of the passage of piano ensemble is the acquisition of skills students sharing performance, thereby developing the necessary music qualities - hearing, memory, sense of rhythm. With the help of instrumental arrangements playing in ensemble expands musical horizons (symphony, opera, ballet music etc.), students are introduced to the treasures of the world of classical music. The ensemble also educates the artistic taste and leaves positive effect on students not only in professional level, but also forms the human qualities - a sense of mutual respect, tact and partnership.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՊԿ Կարարողական արվեստի պարմության, տեսության և մանկավարժության արվեստի դասախոս, դաշնակահարուհի **Լուսյա Մմբաբի Թունյանը** «Անամբլային սպեկտրոդադորություններում աշխատանքային մեթոդները ՄԵԳ-ի դաշնամուրի դասարանում» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ամբիոնի 2012 թ. դեկտեմբերի 3-ին 3-րդ նիստի կայացած խորհրդակցության ժամանակ՝ ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ դոցենտներ Ժաննա Գրիգորի Բաղրամյանը և Երաժշտության տեսության ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու Շովհան Զրայրի Մովսիսյանը նշելով աշխատանքի կարևորությունը, գործնական նշանակությունը, քննարկվել և որոշել են մի շարք հոդվածների բվում 27.06.2013թ. ամբիոնի 5-րդ նիստում երաշխավորվել հրատարակման սույն ժողովածուում:

УДК 78.03:781:378

**ՀԱՏԱՐԱՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԻ ՊԵՏԱԽԹՅԱՆ,
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄԱԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ԱՍԻՐՈՂ
КАФЕДРА ИСТОРИИ, ТЕОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ
CHAIR OF PERFORMING ARTS HISTORY,
THEORY AND TEACHING METHODS**

ЛЮСЯ СМБАТОВНА ТУНЯН

*Пианистка,
преподаватель Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

**НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРУ-ПЕДАГОГУ В
РАБОТЕ С ВОКАЛИСТАМИ**

Среди пианистов профессия концертмейстера очень распространена, так как он нужен буквально везде. Однако многие зачастую ошибочно полагают, что работа с вокалистом не требует большого мастерства. Если понятие аккомпаниатор (от франц. — сопровождать) обычно подразумевает лишь концертную работу, то есть сопровождение солисту на эстраде, то концертмейстер — это пианист, помогающий солисту как на репетициях, так в концертах. Сюда входит разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знания их исполнительской специфики, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков.

В деятельности концертмейстера объединяются художественные, педагогические и психологические функции и их трудно отличить в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. Попробуем кратко остановиться на каждой из этих характеристик.

Художественными или творческими функциями концертмейстер о

Концертмейстер должен слышать произведение объемно — и по вертикали, и по горизонтали. В ансамбле с вокалистом фортепиано принадлежит отнюдь не подсобная роль. Прежде всего, концертмейстер должен хорошо владеть инструментом — как в техническом, так и в музыкальном плане. Индивидуальная работа над партией аккомпанемента включает разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приемов, правильное исполнение мелизмов, знаков динамики. Аккомпанемент как часть музыкального произведения является сложным комплексом выразительных средств — это гармоническая опора, метроритмическая пульсация, фразировка, агогика (мельчайшие агогические отклонения содействуют выразительности музыкально — речевого произнесения) в них проявляется индивидуальный вкус, эмоциональность исполнителя. Опытные концертмейстеры воспринимают ритмические отступления солиста тонким ощущением его артистических намерений. Такая четкость очень важная особенность концертмейстера.

Что же касается динамики, то в вокальной музыке — сюжет, персонаж подсказывают динамику аккомпанемента. Всегда следует учитывать меру силы, аккомпанируя к примеру лирическому сопрано, тенору или басу и т.д. Соответственно надо регулировать динамический план, считаться с индивидуальными данными исполнителя, с тесситурой данного солиста.

Отличительной чертой концертмейстера является необходимость и умение слушать не только себя, но и солиста. Именно в двойной концентрации и активности слухового внимания скрыта главная черта концертмейстерской деятельности.

Поэтапная работа концертмейстера с вокалистом в конечном счете служит для конечной цели, то есть слиянию обеих партий в ансамбль, где сопровождающая и солирующая партии соединяются в единый звуковой поток.

Поэтапная работа концертмейстера включает в себя:

- а) уверенное, осознанное исполнение своей партии;
- б) разучивание с вокалистом его партии;

в) постепенное слияние обеих партий в ансамбль;

г) заключительный этап — где солирующая и сопровождающая партии сливаются в единый ансамбль.

Достижения такого исполнительского ансамбля является ярким свидетельством концертмейстерского мастерства пианиста.

Не правильно рассматривать партию фортепиано как исполнение второго плана, так как, во-первых, даже если партия фортепиано является только гармоническим фоном для вокалиста, то в любом случае от качества его звучания зависит общий успех исполнения. Во-вторых, во многих произведениях композиторы фортепианную партию по роли и значимости уравнивают с солирующей (Р. Штраус, Г. Малер, П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Абрамян и т.д.). Одним из главных принципов концертмейстера — вовремя уступить и вовремя повести. Важен также вопрос фортепианного вступления. В каждый момент необходимо следить за тем, что и как делают пальцы, как используется педаль. Слуховое внимание должно быть занято звуковым балансом, что и есть основа ансамбля. Большое внимание нужно уделять мелодическому движению басового голоса, качество звучности которого предопределяет характер и качество общего звучания. Необходимо также следить за звуковедением солиста.

В вокальной музыке словесный текст является надежным аргументом. Как пишет Е. М. Шендерович, *“по-видимому, не один инструментальный аккомпанемент не играет столь важной драматургической роли, как аккомпанемент вокальных произведений”* (1. С. 91).

Концертмейстер должен ориентироваться в нотном тексте, что и роднит функции концертмейстера и дирижера. Он также должен освоить навыки транспонирования, так как в вокальных классах часто возникает необходимость подбора тональности, наиболее удобной для голоса солиста. Необходим музыкальный охват всего произведения, состоящей из трех строчек. В этом и есть специфика профессии концертмейстера. Исполнительская деятельность концертмейстера очень разнообразна. Работа со

студентами, выступления на закрытых вечерах, экзаменах, в концертах, участие в конкурсах. Все это дает право говорить о широте круга профессиональных задач, стоящих перед пианистом — концертмейстером и требует огромной затраты физических и душевных сил.

Педагогические функции концертмейстера

Функции концертмейстера, работающего с солистами, носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они главным образом заключаются в разучивании с солистами нового репертуара, ряда специфических навыков, а также педагогического такта и чутья. Концертмейстер должен следить за точностью воспроизведения вокальной мелодической линии, ритмического рисунка произведения, четкостью дикции, целесообразной расстановкой дыхания, правильной фразировкой и артикуляцией. Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала. С 1983 года — по сей день, неразрывно работая у известного педагога — профессора Анны Михайловны Сараджевой, автор этих строк благодарен судьбе за многолетнюю и плодотворную работу с прекрасным педагогом, отзывчивым, деликатным человеком.

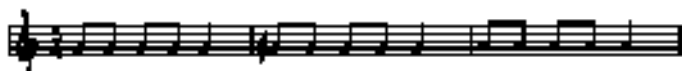
В любом виде педагогической деятельности главная роль конечно же отведена педагогу, но и на долю концертмейстера, в частности, в вокальном классе, выпадают сложные художественные задачи и большие эмоциональные нагрузки. Концертмейстер является правой рукой и помощником педагога, разучивает репертуар с вокалистом, для этого он либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом.

Руководствуясь принципом индивидуального подхода к каждому вокалисту нельзя обозначить единый план ведения занятий. Занятия строятся по-разному, в зависимости от способностей певца, строения певческого аппарата, следует знать какие целесообразно давать упражнения тому или иному вокалисту. Иногда работу над произведением можно начинать по отдель-

ным кускам, но часто целесообразнее бывает дать возможность исполнить произведение целиком, после чего остановиться на ошибках, добиться их устранения, затем снова повторить. Если вокалист творчески активен, то за одно занятие можно пройти несколько произведений, иногда весь урок можно посвятить одному произведению, что также может принести большую пользу. Но в любом случае надо внимательно следить за состоянием певческого аппарата.

Концертмейстер всегда следит за выполнением данной педагогом установки правильного, не поверхностного дыхания. Как любит часто повторять А. М. Сараджева, *“дыхание надо брать на себя и ни в коем случае не выталкивать. Дыхание берется как бы в состоянии испуга”*. Усвоив принципы посылы дыхания следует одновременно думать о звукоизвлечении в позиции зевка. Ни в коем случае нельзя форсировать звук, надо стремиться к сохранению единого механизма голосообразования.

Упражнение полезно петь по восходящей и нисходящей линии в пределах октавы вверх и $1\frac{1}{2}$ вниз на “и”, “э”, “а”, “о”, “у”:



При пении гласных нельзя ничего менять. Как пишет А. Б. Гольденвейзер, *“для плохого певца дыхание является печальной необходимостью, для хорошего же служит одним из главных средств художественной выразительности”* (2. С. 35).

Легато, т.е. пение на дыхании, является основным видом звуковедения. Профессор венецианской консерватории Ирис Коррадетти пишет: *“Работая над легато надо тянуть гласный звук до самого последнего момента, когда начинается следующий их надо делать как цепочку, один звук за другим, непосредственно без разрывов, а согласные идут впритык к гласным”* (3. С. 103).

Упражнение на хроматизм служит для достижения этой цели. Надо исполнять по восходящей и нисходящей линии в пределах

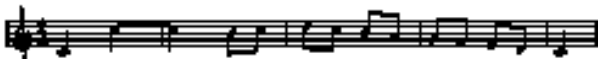
ОКТАВЫ:



Если легато является основным видом звуковедения, то техника беглости вводится постепенно. Для развития беглости полезно давать следующие упражнения, сверху в пределах октавы:



Для развития твердой атаки рекомендуется данное упражнение, которое надо исполнять по восходящей и нисходящей в пределах октавы. Горло должно быть хорошо открыто и при этом ничего в нем нельзя двигать:



Под руководством педагога, концертмейстер учит певца распределять силу звука на протяжении всего произведения.

В работе над фразировкой — исходить из смысла и характера музыки. Особенностью вокального произведения является наличие словесного текста, так как содержание вокального произведения раскрывается не только через музыку, но и через поэтическое слово. Концертмейстер помогает усваивать все эти указания. При изучении вокального произведения необходимо осмысленное прочтение литературного текста.

Известный украинский певец, педагог А. Ф. Мишуга писал: *“Для того, чтобы хорошо петь, надо научиться правильно и выразительно говорить”* (З. С. 142). *“Слово должно произноситься близко и иметь ясный смысловой акцент”* (З. С. 149).

Часто полезно, когда на занятиях или репетициях присутствуют другие студенты. Делая замечания одному слушают и другие. Не надо бояться, что другие будут усваивать чужие ошибки, их надо объяснять, чтобы было понятно отчего они происходят.

Особое место в воспитании и обучении вокалиста занимает вопрос репертуара. Важно приучать вокалиста к умению различать стили, особенности и характерные черты творчества композиторов

разных эпох, готовить будущих артистов как надо исполнять, к примеру, музыку XVI века, романтического периода, современных композиторов и т.д. Полезно начинать работу на начальном этапе с вокализов (Пановка, Зейдлер, Абт, Конконе и т.д.).

Классические арии на первом этапе должны быть несложные, написаны удобно в диапазоне 1S октавы в ясной и строгой форме, что требует четкого произношения текста. Благодаря им выравнивается правильное звуковедение (Дж. Каччини, К. В. Глюк, Дж. Б. Перголези, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, В. А. Моцарт и т.д.).

Романтические арии — более развернуты, развивают свободу, эмоциональность, артистизм (В. А. Моцарт, Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Маскани, Ж. Массне и т.д.).

Особое внимание в нашем классе уделяется камерной музыке, в частности, исполнению русских романсов, которые выявляют характерные черты, особенности русского языка, специфику манеры исполнения.

Как писала профессор, доктор искусствоведения С. К. Саркисян в газете “Азг”, *“отношение к жанру камерной музыки в классе А. М. Сараджевой — это стилистическая точность, которая является основой исполнения и требует особого интеллектуального отношения не только к нотам, но и к литературному тексту, что и развивает трепетное отношение к смыслу слова, или содержанию”* (4. С. 6).

Говоря о репертуаре вокалиста-солиста нельзя не отметить значимость прохождения произведений Комитаса, которые помогут ощутить *“все жанровое многообразие армянской народной музыки, преодолеть ладо-гармонические и ритмические трудности народной армянской музыки, сочетать работу по технике с выявлением образного смыслового содержания”* (5. С. 13).

Психологические функции деятельности концертмейстер о

Психологическая настройка дружелюбности, сопереживания, пристального внимания вплоть до полного слияния с солистом создает высокое качество ансамбля. Способность почувствовать намерения солиста и сочетать с ним трактовку исполняемых произ-

ведений называется аккомпаниаторским чутьем. От вдохновения концертмейстера почти всегда зависит творческое и психологическое состояние солиста.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Внимание концертмейстера совершенно особого рода. Надо следить не только за своей игрой, но и за звуковым балансом.

Воля и самообладание — необходимые качества концертмейстера. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происходящих во время выступлений, надо твердо помнить, что недопустимо останавливаться, поправлять ошибки, выражать свое недовольство мимикой, жестом.

Концертное исполнение — итог и кульминационный момент всей проделанной работы пианиста и вокалиста над музыкальным произведением. Его главная цель — совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения.

Важным фактором успешного выступления является умение создать контакт с аудиторией. Во время концертных выступлений концертмейстер берет на себя роль ведущего, помогает партнеру, вселяет в него уверенность, стараясь не подавлять солиста, а сохранять его индивидуальность. Концертмейстер должен быть чутким к своему солисту. Психологическая поддержка перед выступлением и музыкальная на выступлении — необходимые качества концертмейстера. Солист от волнения может забыть слова, выйти из тональности, концертмейстер может шепотом подсказать слова не переставая играть, наиграть мелодию вокальной партии, повторять или растягивать свое вступление, если певец запаздывает. Но все это должно быть незаметно для слушателей, поэтому во время выступления пианист должен быть предельно внимателен к вокалисту.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. /В концертмейстерском классе: размышления педагога., сост. Е. М. Шендерович., М.: Музыка., 1996.
2. *Благой Д. Д., Гольденвейзер Е. И.* , В классе А. Б. Гольденвейзера., М.: Музыка., 1986.

3. /Вопросы вокальной педагогики., сост. Л. В. Дмитриев., вып. 5., М.: Музыка., 1976.
4. //Азг., 05.10.2001.
6. *Марутян Н. С.*, Вокальное воспитание актеров., Ер.: Луйс., 1987.

ՔԵԶՈՒՄԵ

ԵՊԿ դասախոս Լուսյա Սմբադի Թունյանը «Մի քանի մեթոդական ցուցումներ կոնցերտայսլեր-դասավանդողին երգիչների հետ աշխատելիս» անդրադառնալով դասին կատարողական արվեստի պատմության և մանկավարժական պրակտիկայի ամբիոնում և կոնցերտայսլեր մենեջերությունում ամրիոնում, մի շարք ընդհանուր խնդիրներ է ստացաբրում, որոնք կապում են երկու հասկացությունները: Դասախոսը աշակերտներին և ուսանողներին ուսուցանելով «դաշնամուր» ատարական տարրական դասարաններում, քաջի թնորշ խնդիրներից զարգացնում է նաև սիր դեպի երաժշտություն, ունակություններ սերտանում հասկանալու արտահայտչամիջոցները: Դասախոսի աշխատանքի հայտարարումը կայանում է նրա արդժապորժական գործընթացի և գեղարվեստական կերպարի ստեղծմամբ: Հոգվածագիրը հենվում է կոնցերտայսլերի աշխատանքին, քանի որ նրա պարտական ճանապարհորդար սովաաարազոր է դասախոսին, նրա դերի յուրահատկորյանը, պահանջներին տարբեր շայների, տպերային տարրիկարի, երաժշտական գործիքների առանձնահատկություններին Եթե մասնագիտական դասարանի դասախոսի համար նվագակցողը համարվում է աջ ձեռքը, ստաջին օգնական և երաժշտական գործընկեր, ապա մենակատարի համար նա ընկեր է, ուսուցիչ և մանկավարժ:

SUMMARY

Lucy S. Tunyan, Pedagogue of YSC. - "Some Methodical Instructions to Accompanist and Teacher in Working with Vocalists".

Looking back over many years of working together as a lecturer at the department of the performing art history and Pedagogy and as a vocal accompanist at the department, a series of common problems and tasks is revealed, that connects these two concepts. The lecturer teaching children to play the piano in primary school, besides the specific problems, develops love of music in students, the ability to understand its expressiveness. The success of the work of the teacher lies in the creative process and the creation of artistic image. In the present work, the author emphasizes the role of accompanist lecturer - as the accompanist - is the title of lecturer, and his work, for his intended purpose, is equal to the work of the teacher. The role of accompanist is deeply peculiar. It requires a thorough familiarity with various singing voices and knowledge of features of playing other musical instruments of operatic scores. If the accompanist is considered to be the right hand, the first assistant and musical partner for the lecturer of special class, then he is a friend, teacher and pedagogue for the soloist.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՊԿ Կատարողական արվեստի պատմության, տեսության և մանկավարժության ամբիոնի դասախոս, դաշնակահարուհի Լուսյա Սմբադի Թունյանը «Մի քանի մեթոդական ցուցումներ կոնցերտայսլեր-դասավանդողին երգիչների հետ աշխատելիս» ուսումնամեթոդական խոդվածը ընդերցվել է ամբիոնի 2012 թ. դեկտեմբերի 3-ին 3-րդ նիստի կայացած խորհրդակցության ժամանակ՝ ելույթ են ունեցել զբախոսներ՝ րոցներներ Ժաննա Գրիգորի Բադրյանյանը և Երաժշտության տեսության ամբիոնի րոցներ, արվեստագիտության թեկնածու Ծովհան Զրարի Մովսիսյանը նշելով աշխատանքի կարևորությունը, գործնական նշանակությունը, քննարկվել և որոշել են 27.06.2013թ. ամբիոնի 5-րդ նիստում երաշխավորել հրապարակման առյն ժողովածուում:

УДК 378:786.2

ՄԱՍԻՍԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՇԵՍՄՈՒՐԱՅԻՆ 3-ՐԴ ՍՄԲՈՆ
КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО N 3
CHAIR OF SPECIAL PIANO N 3

ՆԱԻՐԱ ՏԱՐԿԻՍՈՎՆԱ ԱԿՕՍՅԱՆ
Планистка,
преподаватель Ереванской государственной
консерватории и.м.Комитаса

**Օ ՈՒՆՈՐՈՒՄ ԱՍԵԿՏԱՄ ՏՆԱՈՒՎԼԵՆԻԱ
 ՔԵՎՅԱ-ԻՍՔՈՒՆԻՏԵԼԻԱ**

Исполнительство. Какой это чудесный и удивительный вид искусства, заключающий в себе, на первый взгляд, противоречивые свойства. С одной стороны, это его летучесть, мгновенность, сиюминутность: с уходом артиста со сцены исчезает и воплощенное им произведение, оставаясь в мыслях и памяти слушателя. В этом — хрупкость исполнительства, его чародейство. Жизненность и бесконечное обновление — другая сторона: отзвучит произведение у одного исполнителя, но является следующий, и оно обретает новую жизнь. Написанное однажды, оно получает бесконечное свое воплощение, каждый раз в иной, новой интерпретации. Музыкант-художник вносит индивидуальное в исполнение, стиль же произведения остается неизменным, как отражение определенной эпохи. Стиль эпохи проявляется во всех сферах материальной и духовной жизни и рождает традиции исполнения. Но и они бывают разные: живые традиции, содержащие и предполагающие ростки нового, питающие исполнительское искусство, и мертвые, застывшие, придающие интерпретации черты музейности и архаичности.

Духовное совершенствование человека, технический прогресс от эпохи к эпохе ставит все более сложные задачи перед исполнителями. Требованиям современной жизни отвечает исполнитель-

художник, сочетающий в себе высокий профессионализм, глубокие знания, широкий кругозор и глубокий самоанализ, художник, в искусстве которого личное, индивидуальное отражает общие современные прогрессивные устремления. К этому обязывает общественный характер самой миссии исполнителя, который призван своим искусством влиять, идейно воздействовать на личность человека, формировать сознание людей, их отношение к жизни и действительности.

Посредник между творцом произведения и аудиторией, исполнитель должен понять композитора, раскрыть и донести его замысел до сердец слушателей. В творчестве композиторов прошлых веков ему необходимо осветить мысли в таком аспекте, в каком они стали бы понятны и созвучны духовному миру людей нашей эпохи, так же как и раскрыть во всей полноте творчество современных композиторов, не уступающего глубине содержания, психологизму, серьезности и при этом ставшее несколько сложнее по музыкальному языку.

Автору этих строк как концертмейстеру хотелось бы отметить некоторые моменты в развитии камерного вокального исполнительства, охарактеризовать стилевые особенности творчества композиторов, открывших новое в искусстве и тем самым стимулировавших технический и художественный рост мастерства певцов, изложить различные методы работы над произведением. *“Камерная музыка таит в себе огромные трудности, которые преодолеваются лишь серьезной, вдумчивой работой. Она требует искренности, правдивости и естественности исполнения”* (1. С. 225).

Естественно, что основную роль в формировании музыканта играет материал, на котором он воспитывается. Изучению наследия прошлого, в котором сосредоточены великие достижения человечества, необходимо придавать особое значение. Без старого нет нового, ибо в этом новом тесно переплетаются элементы прошлого и настоящего. Творчество И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова велико не только тем, что оно дало высочайшие

образцы музыкального искусства, но и тем, что проложило путь для дальнейшего его продвижения.

Основная проблема в формировании и становлении музыканта — постижение стиливого многообразия композиторских школ. Ни одно звено не должно быть упущено, ибо из этих слагаемых создается полноценная творческая личность исполнителя.

Камерное пение — огромный раздел исполнительского искусства, отличающийся многообразием музыкальных жанров, стилей и форм. Оно прошло много стадий развития и в эпоху Возрождения получило особое распространение в Западной Европе, достигнув больших высот, благодаря хорошо поставленному обучению в певческих школах.

Любопытен распорядок дня обучавшихся в школе римского композитора Вирджилио Мадзокки (1597 - 1646): “... утром — три часа занятий, из которых один час на “пение трудностей”; час — на изучение музыкальной литературы; час - на упражнение перед зеркалом. Вечером повторяется та же порция занятий: час - на музыкальную теорию; час - на композицию; час - на музыкальную литературу. В промежутках — клавесин, импровизация. Во время прогулок — пение на воздухе. Наконец, вечером — слушание музыки, с обязательным отчетом учителю” (2. С. 76).

Композиторское творчество того времени требовало от исполнителей технического совершенства, виртуозности, владения колоратурой. Вокально-художественные средства в произведениях композиторов XVI-XVIII веков были чрезвычайно разнообразными: использовались такие штрихи и приемы, как *staccato*, *legato*, *non legato*, *detache*, *marcato*. Часто применялось сочетание голоса с инструментом, что требовало от певца владения штрихами и красками соответственно тембру инструмента.

Legato — наиболее распространенный штрих, так как кантилена — один из основных исполнительских стилей старинной музыки, особенно итальянской, требующий владения дыханием, особенно в произведениях, написанных в медленном темпе.

Особую сложность для исполнителя представляют произведения, в которых сочетаются различные штрихи, где исполнителю предоставляется возможность продемонстрировать виртуозное владение различными приемами*.

Творчество композиторов XVI-XVIII веков, манера их письма, содержащая в себе основные элементы технических приемов чисто инструментального характера, способствовали созданию целой исполнительской школы. Характерно было также внесение в мелодию колоратуры, создававшейся часто в угоду певцу, а порой собственной, свободно-импровизированной коденции исполнителя, которая отличалась техническим блеском и служила цели демонстрации его виртуозного мастерства.

И. С. Бах и Ф. Гендель в своем творчестве все певческие голоса наделяют колоратурой, рассматривая ее не как украшение, а как средство передачи душевного состояния образа (3. С. 9-10).

Достаточно сложные проблемы выдвигают перед исполнителем произведения полифонического стиля, написанные для трех, четырех, пяти и более голосов *a cappella*.

Работа над полифонией воспитывает чувство ансамбля, она требует от исполнителя знания всех партий, точного представления о движении каждого из голосов, умения скоординировать их проведение в сложной многоголосной ткани, соразмерив звучание с общей линией динамического развития.

Одна из особенностей вокально-симфонических сочинений — в них часто человеческий голос трактуется как один из компонентов в общем развитии. Исходя из этого, исполнитель должен охватить и рассмотреть всю ткань произведения в совокупности.

Другая особенность вокального творчества Баха — лаконизм текста. Бах обогащает смысловое значение слов, широко развивая их в своей музыке.

Так, арию “*Erbarme dich*” из оратории “Страсти по Матфею” Бах строит на двух коротких фразеах: на фоне суровых,

* Из личных бесед с Нар. арт. СССР, проф. Т. Т. Сазандарян.

сдержанных аккордов длительно развертывается выразительная широкого дыхания мелодия.

Отсюда вытекает задача исполнителя: вслушиваясь в мелодию арии, уловить, почувствовать, понять то, что высказано в ней композитором, и, отталкиваясь от текста, передать в ее изгибах, взлетах, падениях весь трагизм человека, все оттенки чувства тяжелого раскаяния, выражая их в горьких стенаниях — то сдерживаемых, то рвущихся наружу. Голос должен быть как бы наполнен эмоцией скорби. Необходимо однако соблюсти меру, которая не нарушила бы строгости исполнения, ибо высокая одухотворенность, возвышенность творчества Баха не допускает никакого преувеличения.

Современное прочтение Баха обличается именно стремлением вскрыть заложенное в его произведениях философское содержание, выразить заключенные в них общечеловеческие мысли и чувства, сделать их доступными и понятными каждому.

Сложные задачи ставит перед исполнителем песенное творчество В. А. Моцарта и Л. Бетховена. Иной жанр — и иной стиль письма, иная манера исполнения. Если в ораториальном полифоническом искусстве И. С. Баха голос певца рассматривается как равноправная часть целого, то в песенном творчестве венских классиков голос занимает самостоятельное положение.

Камерно-вокальные сочинения В. А. Моцарта, несмотря на прозрачность и внешнюю простоту музыкальной ткани, представляют для исполнителя значительную трудность. Мелодии его песен, лишенные виртуозности, которую он часто применяет в своем оперном творчестве, тем не менее чрезвычайно рельефны, изящны, гибки, часто подвижны и требуют мастерского владения штрихами, в чем можно убедиться на примере песни “К Хлое” (слова Якоби), где на фоне прозрачного фортепианного сопровождения звучит трепетная, воздушная мелодия исключительно инструментального характера.

Содержание песен В. А. Моцарта достаточно разнообразно: это и опозитизированный образ природы, наделенный тончайшими оттенками человеческих чувств и переживаний (“Фиалка”,

слова Гете), и характер образа-персонажа (“Предостережение”), и психологически-драматическая ария-монолог (“Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного”, слова Баумберга).

Творчество В. А. Моцарта многопланово, в нем отражен богатый духовный мир человека, поэтому интерпретация его не должна быть ограничена рамками сухой догмы, заслоняющей его истинное содержание.

В творчестве Л. Бетховена камерный вокальный театр занимает незначительное место по объему, тем не менее в песнях, особенно философского содержания, находит отражение масштаб бетховенской мысли, широта мироощущения, которые выражены в его грандиозных симфонических, камерно-инструментальных и фортепианных произведениях.

Музыкальный язык Л. ван Бетховена в камерном вокальном творчестве необычайно прост и ясен, но в его простоте чувствуется огромная сила и воля. Это всецело следует отнести к песням лирико-философского содержания. Примером может служить цикл на тексты Геллерта. Так, в песне “Смерть” названные черты ярко сказываются и в лаконичной скупости мелодического и гармонического языка, и в строгости характера песни, в которой передаются серьезные размышления человека о неизбежном конце жизни.

Песня “Новая любовь — новая жизнь” (слова Гете) резко контрастна предыдущей по своему настроению. Она полна жизни, воодушевления, радости любви. Вздохновенность, трепетность чувств, то внутренняя их смятенность, то светлая окрыленность проявляется у исполнителя в быстроте темпа, в крещендированных фразах, в частом биении импульсивных *sforzato*, в стремительном беспокойном потоке музыки, все более нарастающем по силе воодушевления к финалу произведения.

В песне “Радость страдания” (слова Гете) Л. Бетховен стремится в интонациях голоса передать поэтическую речь, слить музыку и слово воедино, а также наделить фортепианную партию новыми музыкальными средствами — оно тоже становится вы-

разителем психологического состояния образа. Голос и фортепиано неразделимы, их пронизывает линия сквозного развития, подводящая к яркой драматической кульминации.

Многогранность образов в бетховенском песенном творчестве, присутствие в нем философской мысли, психологизма, новая трактовка фортепианной партии придали песенному жанру значительность и определили дальнейшее направление в развитии его исполнительского стиля. Классика с ее стилевым многообразием, с богатством внутреннего содержания дает стройную систему для формирования певца. Оттачивая техническое мастерство, придает исполнению блеск, изящество, гибкость и легкость. Четкость и ясность форм приучает к логическому и аналитическому мышлению. Это — великолепная школа, которая вырабатывает мастерство и профессионализм.

Для становления молодого певца творчество композиторов XVI-XIX веков представляет собой ценнейший материал, который дает средства для исполнения не только их произведений, но и творчества композиторов последующих периодов, вплоть до современных с их новым усложненным музыкальным языком.

С именем Ф. Шуберта, первого композитора-романтика, связан новый художественный период в развитии камерного вокального исполнительского искусства.

Лирико-психологическое содержание, новое музыкальное выражение, тонкая разработка образов сделали песенный жанр высоким музыкальным искусством и потребовали от исполнителей нового стиля интерпретации, определяющим и главным в котором становится эмоциональная выразительность. В шубертовских произведениях исполнитель погружен в сферу чувств. Он должен передать трепет, волнение души, ее страстность.

Творчество Ф. Шуберта с огромным кругом тем, начиная от простых, связанных с природой, бытом, до образов высокой трагедийной силы, наполненных глубоким психологизмом, требовало от исполнителей широкого диапазона средств выразительности и способности передать самые разнообразные оттенки мыслей и чувств. Если в песне “К музыке”, так же, как и в большин-

стве произведений с лирическими образами, очень важно умение певца пользоваться “полутонами”, т.е. тончайшими звуковыми нюансами, то в таком произведении, как “Двойник” (слова Гейне) образ в своем развитии достигает высокого трагизма, требует глубины, психологической тонкости, драматизма, сильнейшего эмоционального накала в исполнении. В работе над данным произведением необходимо владеть элементами актерского мастерства, поскольку здесь камерное исполнительство действительно уподобляется “театру одного актера”. В этом произведении разнообразие красок и диапазон силы звучания, в которых отражается смена психологических состояний героя, огромны: от исполненного ужаса шепота до выражения подлинного трагизма.

Небывалые по тем временам задачи поставлены перед исполнителем и в “Лесном царе” (слова Гете). Это произведение с острой, контрастной драматургией, с непрерывным динамическим развитием действий по своей сложности заняло также особое место в камерном вокальном исполнительстве.

Партия фортепиано в песнях Ф. Шуберта с ее изобразительностью, живописностью стала важнейшим компонентом, несущим в себе образно-психологическое содержание. Это неизмеримо повысило роль пианиста-концертмейстера.

Творчество Ф. Шуберта - обширный музыкально- поэтический материал. Включая в творческий процесс духовную и эмоциональную сферу певца, Ф. Шуберт открывает перед ним простор для широко выявления своих творческих индивидуальных возможностей, раскрытия музыкального стиля каждой песни и применения в них тех музыкально-художественных средств, которые соответствуют этому стилю.

Обратившись к Р. Шуману, вокалист найдет в нем то же стремление отобразить в творчестве многообразие жизненных впечатлений. В музыке, более усложненной, в гибких, свободно развивающихся мелодиях, часто переплетающихся с полифоническими и гармоническими голосами фортепианной партии, композитор с необычайной психологической тонкостью и поэтич-

ностью воплощает душевное движение образа.

Р. Шуман, так же, как и Ф. Шуберт, придавал большое значение выбору поэтического текста, значительности мысли, изяществу и красоте стиха. Хочется напомнить, что Р. Шуман соединяя в себе гениального музыканта и великолепного писателя — критика-новеллиста, блестяще владевшего пером, чутко относился к слову, заключенному в нем звуковому образу. В музыке Р. Шумана звук и слово органически слиты друг с другом, и именно в этой неразрывной связи композитор видит художественный образ. Им созданы творения, в которых достигнуто идеальное слияние музыки и текста, благодаря чему произведение мыслится как единое целое. Цикл “Любовь поэта” (слова Гейне) — яркий образец.

В цикле “Любовь поэта” воплощен сложный душевный мир поэта. В песнях, связанных между собой сюжетно, переданы самые разнообразные настроения, часто резко контрастные: лирическая мечтательность, сменяющаяся порывистостью, эмоциональной взволнованностью, страстностью, душевная подавленность, которой противопоставляется ирония, переходящая в остродраматический взрыв и т.д.

Смена чувств и мыслей вытекает из событий, происходящих в жизни героя, последовательную цепь которых певцу необходимо создавать в своем воображении. Его задача — исполнить цикл как бы на едином дыхании, провести линию сквозного развития психологического и эмоционального. Помимо общей линии, объединяющей цикл, исполнителю следует провести в каждой песне и отдельную, особую линию, соответствующую содержанию и форме.

Декламационное начало, наряду с напевным, занимает большое место в его творчестве. Слову, интонированному в мелодии, композитор придавал огромное значение.

Цикл представляет собой дуэт голоса и фортепиано, подобно сонатному дуэту, где господствует равноправие. Партия фортепиано, с ее новыми тембровыми звучаниями, широко развернута и роль ее крайне ответственна: в ней сосредоточена психологическая подоплека произведения и с такой же поэтичностью ис-

кренностью и эмоциональной остротой раскрыты переживания образа.

В фортепианных вступлениях и пространных постлюдиях песен не только создается настроение, но и с необычайной проникновенностью раскрывается глубина не выраженных в словах чувств.

Творчество Р. Шумана требует от исполнителя владения динамикой, тончайшей нюансировкой, в том числе владения *mezza voce*. Искусство состоит в том, чтобы, с одной стороны, сохранить красоту тембра, не нивелируя его в местах прозрачного, легкого звучания, с другой же — в моментах драматических соблюсти границы силы звучания голоса и степень экспрессии, которые диктуются и определяются содержанием и духом поэзии Г. Гейне и стилем музыки Р. Шумана.

Творчество русских композиторов, отличающееся необычайным стиливым разнообразием, поставило перед исполнителем новые, не менее сложные задачи.

Стилевое многообразие сказывается в богатстве интонационного, ладогармонического строя, в особенности почерка каждого автора. В этом многогранном музыкальном искусстве национальные черты, соединенные, нашедшие своеобразное отражение в творческой индивидуальности композиторов, образовали новый законченный стиль.

При всем стиливом различии творчество русских композиторов объединяет эстетический принцип, созданный веками — стремление к реалистическому образу в музыке. Эти же черты характеризуют и русский исполнительский стиль, ведущий свое начало от народных певцов.

В основе творчества корифеев русской исполнительской школы — Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, А. В. Неждановой — лежит принцип правдивого раскрытия человеческих характеров и чувств. Их пение отличала простота, естественность, глубина, внутренняя сила, темперамент и размах, свойственный русской натуре. Одна из основных черт исполнения — воплощение в пении русской речи, великолепное произнесение слова в соедине-

нии с его образностью и вокальностью (4. С. 194).

Романсы М. И. Глинки представляют большую трудность для исполнения. Их кажущаяся простота обманчива. Написанные в сравнительно небольшом диапазоне, в средне-высокой тесситуре, не затрагивающей кратких нот, мелодии чрезвычайно рельефны в своем построении, требуют вокально-технического мастерства, которое обеспечило бы равенство звучания, владение в этом небольшом диапазоне динамикой, а также *mezza voce*. Сама камерность форм и особенность выражения в них внутренних, интимных чувств, без склонности композитора к их сильной драматизации, так же, как и прозрачность фактуры фортепианного сопровождения, не требует от исполнителя особой силы звучания.

Сложность исполнения заключена и в том, что большинство романсов написано в куплетной форме, без яркой кульминации. Это ставит перед исполнителем задачу провести единую сквозную линию развития через все произведение с ее естественным завершением в соответствии с поэтическим текстом, а также внести большое разнообразие красок, чтобы раскрыть в каждом куплете новое содержание. Это отвечает эстетическим принципам самого М. И. Глинки, работавшего всегда на звуковую выразительность. Известно, что композитор сам был великолепным интерпретатором своих романсов, отлично владея технологией пения, он удивлял и восхищал всех своим искусством вносить разнообразные краски в звучание голоса.

Романсовое творчество П. И. Чайковского — это огромный пласт в камерной вокальной литературе и камерном вокальном исполнительстве. Композитором создана галерея образов с разнообразными характерами и стремлениями. В каждом романсе с предельным реализмом раскрывается внутренний мир героя. Выразив сугубо личные человеческие чувства, П. И. Чайковский как бы обобщил их и настолько жизненно и глубоко воплотил в музыке, что они стали понятны и доступнее каждому. Услышанные впервые, они затрагивают струны души даже у человека, неискушенного в музыкальном искусстве. Исключительный дар П.

И. Чайковского правдиво выражать в музыке мир человеческих чувств и переживаний проявился в его мелодиях, чрезвычайно экспрессивных, насыщенных эмоциями. Спетые даже без слов, они несут настроение образа, отражают тончайшие движения человеческой души.

В противовес мелодиям М. И. Глинки, заключенным в замкнутую куплетную форму, с их ограниченным диапазоном, с прозрачным фортепианным сопровождением, мелодии романсов П. И. Чайковского, слитые воедино с развернутой фортепианной партией, развиваются в динамике широкого плана (естественно в масштабе камерных форм), охватывая весь диапазон голоса. Широта дыхания мелодий сказывается в их певучести, внутренней насыщенности, в рельефности их построения. Однажды возникнув, мелодия развивается и устремляется к вершине, к кульминации, чтобы затем найти свое завершение. В таком построении мелодии сказывается особенность музыкального мышления композитора, принцип его драматургии, который и должен явиться руководящим. Экспрессивность мелодии, яркость музыкальной драматургии сами подсказывают певцу путь, ведя к главному смысловому акценту произведения, к кульминации, которая приобретает силу и насыщенность звучания благодаря включению нот верхнего регистра голоса, но не всякая кульминация требует силы и определяется ею, в некоторых романсах (“Погоди”, “Колыбельная”) она может быть выражена и в нюансе *piano* или *pianissimo*.

Вопрос кульминации, ее осуществление — один из важнейших вопросов в каждом творческом процессе, естественно, и в исполнительском. Успешное осуществление кульминации зависит от того, насколько длительно и напряжено будет развиваться действие перед ней. Вопрос решает не столько сам момент кульминации, сколько весь важнейший предкульминационный период, когда идет накопление сил, нагнетается эмоциональное напряжение, достигающее вершины.

Бесспорно, музыка П. И. Чайковского, искренняя, правдивая, трепетная сама непосредственно воздействует на слушателей, но

это не освобождает исполнителя от вдумчивого проникновения в образ, заключенный в произведение, напротив, популярность музыки П. И. Чайковского требует от певца, во избежание исполнительского штампа, самостоятельности прочтения, способности вдохнуть в произведение новую жизнь, что и составит ценность исполнения.

Камерно-вокальное творчество С. В. Рахманинова с огромным многообразием тем, необычайным богатством мелодического и гармонического изложения, исключительностью музыкального стиля, чрезвычайной сложностью исполнительских музыкально-художественных задач, с яркой, насыщенной, пианистически сложной, нередко несущей на себе акцентированную роль в раскрытии музыкального образа фортепианной партией, на наш взгляд, требует к себе особого, более детального внимания, которое необходимо уделить в иной, отдельной статье.

Данная статья не ставит задачу досконального освещения камерного вокального исполнительства в целом. Здесь изложена только небольшая часть материала и тех методов, которые сложились в результате опыта работы с исполнителями и могут быть применены на практике.

Поиски приемов, вокальных красок, художественных средств выразительности беспредельны. Они необходимы как для воплощения творчества композиторов прошлых веков, так и для современных. Готовых “рецептов” для исполнения нет и не должно быть. Метод решается подходом самого исполнителя в его работе над произведением.

Думается, что исполнитель нашего времени, впитавший в себя многовековую культуру, обладает большими возможностями для выявления себя как художника. Задача его — отнестись к каждому музыкальному произведению как к услышанному им впервые, глубоко проникнуть в замысел композитора, в стиль его творчества и с позиции сегодняшнего дня передать слушателям свое индивидуальное восприятие музыкально-поэтического образа и тем самым выполнить основное назначение исполнителя.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. /Т. Сазандарян., (сост. Дж. Степанян, И. Ионисян), Ер.: Ереван., 1984 (на арм. языке).
2. Кузнецов ., Музыкально-исторические портреты., М., 1937.
3. Захарян О., Г. Гаспарян и ее вокальная школа., Ер.: Лусабац., 2005.
4. /А. В. Нежданова: материалы и исследования., (ред. В. А. Васина-Гроссман), М.: Музыка.

PEZIOIME

ԵՊԿ դասախոս, դաշնակահարուհի Նաիրա Սարգսի Հակոբյանի «Երգիչ-կատարողի կայացման որոշ գնահատականները» ուսումնամեթոդական հոդվածում արծվածվում են կոնցերտ-կատարերի տեսանկյունից մեներգիչի կայացումը հիմնավորելով վոկալ-կամերային ստեղծագործությունների կատարման օրինակներով, դրանց կատարողական խնդիրների նկատմամբ մասնագիտական մոտեցմամբ: Հիդնակը շարադրում է մասնավոր օրինակների վերլուծությամբ գալով դիպի ընդհանրացումներ:

SUMMARY

Naira S. Hakobyan, Pedagogue at YSC, Pianist, - "Some Aspects of Soloist's Success".

The article touches upon accompanist's vision of the soloist's success and performing arts problems from the professional point of view. Studying a large number of examples the author comes to certain concluding generalizations.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի մասնագիտական դաշնամուրային 2-րդ ամբիոնի դասախոս, դաշնակահարուհի, Նաիրա Սարգսի Հակոբյանի «Երգիչ-կատարողի կայացման մի քանի գնահատականները» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է մասն մեներգեցողության 1-ին ամբիոնի 06.06.2012 թ. խորհրդակցության ժամանակ, ուսուցիչ աշխատանքը գրախոսվել է երկու ամբիոնների կողմից: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր, ամբիոնի վարիչ Ս. Ա. Մարտիրոսյանը և դաշնակահար, մասնագիտական դաշնամուրային 1-րդ ամբիոնի պրոֆեսոր՝ Գեորգի Ռաֆայելի Ավանեսով նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 10.04.2013 թ. մասնագիտական դաշնամուրային ամբիոնի 2-րդ նիստում երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 378:786.2

ՄԱՍԻՆՈՒՄԻՆԻ ԳԱՐԵՆԻՐԱՅԻՆ 2-ՐԴ ՍՄԲՈՆ
КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО N 2
CHAIR OF SPECIAL PIANO N 2

ՆԱԻՐԱ ՏԱՐԿԻՏՈՎՆԱ ԱԿՕՍՅԱՆ,
Պիանիստկա,
преподаватель Ереванской государственной
консерватории и.м.Комитаса

А. Н. СКРЯБИН: НАЧАЛО ПУТИ, ПЕРВЫЕ СОНАТЫ.

В январе 2012 года исполнилось 140 лет со дня рождения великого русского композитора Александра Николаевича Скрябина. Его творчество — одно из самых замечательных явлений музыки начала XX столетия. Смелый художник-новатор, он создал целый мир новых, глубоко своеобразных образов. Для их воплощения он нашел исключительно яркий, оригинальный музыкальный язык, расширивший выразительные возможности музыкального искусства.

Музыка Скрябина властно увлекает и захватывает слушателя страстностью высказывания, героически-волевым пафосом, огромным накалом выраженных ею чувств. Музыка Скрябина выражает стремление к активной деятельности, борьбе против застоя, к преодолению препятствий. Именно этим стремлением пронизана вся его творческая жизнь. Но есть еще и другая сторона творческого облика Скрябина, не менее для него характерная. Это область проникновенной лирики, чуткая передача тончайших оттенков душевных переживаний, часто связанных с впечатлениями природы. Сочетание предельно острых контрастов — титанических “прометеевских” дерзаний и утонченнейших лирико-психологических состояний является неотъемлемой чертой художественной индивидуальности композитора. Образам величаво-монументальным в музыке Скрябина

противостоят образы нежные и хрупкие, порой изысканно причудливые.

В истории музыки Скрябин занимает особое, в своем роде единственное место. Будучи гениальным музыкантом, он, однако, не удовлетворялся своим назначением быть только музыкантом — композитором, пианистом. Скрябин стремился подчинить свое творчество осуществлению грандиозных задач, выходящих за пределы музыкального искусства. Страстный мечтатель-романтик, он жил идеей об обращении через музыку, неразрывно слитую с другими искусствами, ко всему человечеству.

Художник, с огромной силой запечатлевший в своем искусстве некоторые стороны современной ему действительности, сочетался в Скрябине со своеобразным мыслителем—идеалистом. Свойственные ему идейно-эстетические противоречия отражали сложность исторической обстановки эпохи первой русской революции 1905 года. Атмосфера назревающей революции породила и тот пламенный подъем, который восхищает нас до сих пор в лучших скрябинских произведениях, и мечту композитора об искусстве, обращенном ко всем народам, к человечеству в целом. Естественно, он не избежал воздействия идеалистических, философских идей, связанных с этой бурной эпохой политической и идеологической борьбы. Однако эти воздействия не сыграли определяющей роли для его творчества: художник оказался несравнимо выше ограниченного мыслителя. Искусство Скрябина продолжает жить и волновать пришедшие после него поколения. Непосредственный отклик и сейчас вызывает тот мощный потенциал жизненной энергии, солнечной радости, мужественной воли и утверждения света, который несет в себе его музыка. *“Творчество Скрябина,- писал Г. Плеханов, - было его временем, выраженным в звуках, но, когда временное, преходящее находит свое выражение в творчестве большого художника, оно приобретает постоянное значение и делается непреходящим”.*

Чтобы лучше понять все действительно ценное в музыке Скрябина, необходимо знать основные факты его жизни, твор-

ческой и идейной эволюции. Данная статья посвящена начальному этапу творчества композитора.

Жизнь и творчество Скрябина были тесным образом связаны с Москвой. В этом городе он родился, провел детство и юность, здесь протекали годы его учения, художественного созревания и вступления в пору творческого расцвета. Здесь же безвременно оборвался жизненный путь композитора.

Семья Скрябина принадлежала к московской дворянской интеллигенции. Многие представители рода были военными, однако отец композитора, Н. А. Скрябин, не последовал семейной традиции, получив образование в Московском университете на юридическом факультете. Еще будучи студентом, Н. А. Скрябин женился на пианистке Л. П. Щетининой, незадолго до этого блестяще окончившей Петербургскую консерваторию. Ее дарование высоко ценили братья Антон и Николай Рубинштейны. Помимо музыкальной одаренности, Любовь Петровна отличалась тонким чутьем к искусству и большой впечатлительностью. Обаятельный облик матери Скрябина запечатлен на портрете, написанном ее братом, художником Щетининым. Портрет этот висел всегда на видном месте в кабинете композитора, его можно видеть и теперь в Музее А. Н. Скрябина.

Родителям не довелось, впрочем, сыграть заметную роль в жизни и воспитании их выдающегося сына. После смерти жены, у которой обнаружился туберкулез, отец Скрябина получил назначение на дипломатическую работу в Турции и дослужился до звания генерального консула (Константинополь). Женившись позже на молодой итальянке, обзаведясь новой семьей, Скрябин-отец лишь изредка, раз в несколько лет, приезжал ненадолго в отпуск в Россию и только эпизодически встречался с сыном.

Все заботы о ребенке взяли на себя две бабушки и тетушка Любовь Александровна, сестра отца. Окруженный тремя души в нем не чаявшими женщинами, маленький Саша жил в несколько тепличной обстановке. Это был тихий, ласковый, мягкий ребенок, немного нервный и хрупкий. Однако в характере его уже в детстве проявились черты настойчивости. Мальчик сам находил

себе различные занятия и все делал со страстным увлечением. Общаться со сверстниками, шалить, шутить, подобно другим детям его возраста он не стремился. Очень любознательный, обладавший прекрасной памятью, Саша легко и незаметно научился грамоте. К семи годам он уже довольно хорошо умел читать и писать.

Признаки незаурядной музыкальной одаренности проявились у Скрябина очень рано. Различные музыкальные впечатления, с которыми ему приходилось сталкиваться, вызывали у него повышенную отзывчивость.

Музыкальный слух и память ребенка поражали окружающих. С ранних лет он по слуху легко воспроизводил различную, услышанную один раз музыку, подбирал ее на рояле или других попадавшихся под руку инструментах. С пяти лет его стали брать в оперный театр. Здесь его больше всего интересовал оркестр. С горящими глазами следил он за дирижером и за игрой оркестрантов, и все расспрашивал названия инструментов.

Но самым любимым инструментом будущего композитора был рояль. Еще не зная нот, он мог проводить за ним долгие часы. Влечение ребенка к роялю проявлялось и в интересе к его механизму. Совсем еще маленьким он залезал под рояль, когда играли, изучая его устройство внутри и снаружи, а позднее смастерил миниатюрную модель инструмента. Фортепиано было для него почти живым, нежно любимым существом. Но, когда его начали приобщать к нотной грамоте, он не проявлял интерес, ему больше нравилось играть по слуху и импровизировать. Сашу показали А. Рубинштейну, который хорошо знал и помнил его мать. Проверив музыкальные данные мальчика, великий пианист сказал: *“Не троньте ребенка, дайте ему развиваться свободно, со временем все придет само собой”*.

Признаки глубоко творческой натуры будущего композитора сказывались не только в его музыкальных интересах. Во все свои детские занятия он вносил инициативу, самостоятельность, страстную увлеченность. Под впечатлением посещенной оперы он увлекся театром: придумывая сюжеты, сам мастерил декорации. Иногда

он инсценировал какие-нибудь прочитанные произведения (“Нос” Гоголя). Но еще больше любил сочинять собственные “трагедии” в пяти актах (по классическим правилам), в прозе или в стихах.

По своему желанию Скрябин поступил в кадетский корпус. Первоначально товарищи по корпусу отнеслись к нему недоверчиво и насмешливо, называя “кадетом по случаю”, но постепенно отношение к Скрябину улучшилось. Они почувствовали, что он был какой-то “особенный”, “не такой как все”. Основную роль в этом сыграл его музыкальный талант. Им заинтересовалась дочь директора корпуса, пианистка А. Альбедиль. Она и привлекла его к участию в корпусных концертах. Когда Скрябин уже начал серьезно заниматься музыкой, он играл в четыре руки с Альбедиль на большом праздничном концерте, в котором участвовали многие знаменитые артисты. Кадеты бурно приветствовали выступление товарища неистовыми аплодисментами. Скрябин вызывал расположение не только своим музыкальным дарованием, но и мягкостью характера, общим умственным развитием и поэтическими способностями, а также изобретательностью по части всяких веселых затей.

Таким образом, учение в корпусе не только не мешало развитию дарования Скрябина, но, даже наоборот, именно к этому периоду относится начало его страстного увлечения Шопеном. Это увлечение отразилось на его дальнейшем творчестве. Будучи кадетом, он создал уже довольно большое число произведений. Самые ранние из сохранившихся — Канон и Ноктюрн для рояля. Несмотря на несколько подражательный характер, в этих пьесах можно уже уловить отдельные скрытые наметки на будущий скрябинский стиль.

Первым его педагогом игры на фортепиано был известный впоследствии музыковед и композитор Г. Конюс, в то время еще учившийся в консерватории. После хорошей предварительной подготовки, как-то само собой созревало решение Скрябина поступить в консерваторию. Продолжая учение в корпусе, он стал заниматься сперва частным образом у видного московского педагога Н. Зверева. Зверев, ученик известного в свое время пиа-

ниста и композитора, профессора Московской консерватории А. Дюбюка, был колоритной фигурой. Строгость и требовательность к ученикам сочетались у него с чисто отеческим к ним отношением. Многие ученики Зверева, как известно, жили в его доме на полном пансионе. Среди них в это время были С. Рахманинов, известные впоследствии пианисты Л. Максимов, М. Пресман и другие. По воскресеньям Зверев устраивал обеды, на которых присутствовали многие представители музыкальной Москвы, иногда бывал и Чайковский. После обеда перед гостями выступали ученики Зверева, в их числе и Скрябин. Зверев очень любил Скрябина, которого нежно называл Скрябушкой, но ценил в нем больше пианиста, чем композитора.

Параллельно с занятиями у Зверева Скрябин начал брать уроки по теории музыки у С. И. Танеева, который сразу отметил его превосходные музыкальные данные. По существу, его не приходилось “учить” в прямом смысле слова, а, главным образом, знакомить с основными музыкально-техническими терминами и их значением. Все необходимое он чувствовал природным музыкальным инстинктом. В 1880 году в возрасте 16 лет Скрябин поступил в консерваторию. Он был принят без экзамена прямо в класс фортепиано. Здесь его педагогом стал В. И. Сафонов, крупный музыкальный деятель, пианист и дирижер. Выдающийся музыкант, Сафонов был человеком властным и волевым, подчас тяжелым в личном общении, однако к Скрябину относился неизменно с какой-то особой почти отеческой нежностью, поняв его исключительную одаренность.

Под внимательным и опытным руководством Сафонова исполнительское дарование Скрябина стало быстро разворачиваться. Сафонов чрезвычайно ценил и гордился им как своим учеником, усвоившим многие его художественные заветы, но претворявшим их глубоко по-своему. Особенно выделял он у Скрябина певучесть и исключительное разнообразие звука, в большей мере связанное с необычайно тонким применением педали. Его педализацию педагог ставил в пример другим своим ученикам, даже используя выражение “сашкина педаль”, которое было в его устах высшей похвалой. По мнению Сафонова, инструмент у Скрябина “дышал”.

Сафонов одним из первых сумел почувствовать также своеобразие и поэтическое обаяние раннего творчества Скрябина. Как-то Скрябин играл у Сафонова дома, когда тот прилег отдохнуть и вздремнул. *“Просыпаясь при прелестных звуках, не хотелось даже двинуться, чтобы не нарушить волшебного очарования. Спрашиваю: “Что это?”. Оказался его Des-dur*ный Прелюд. Это одно из лучших воспоминаний моей жизни”,* - рассказывал Сафонов.

Скрябин с большим упорством работал над овладением и совершенствованием пианизма. Известным стимулом к этому служило соревнование с одаренными товарищами — соучениками по классу Сафонова, например, с особо выделяющимся феноменальной виртуозностью, талантливым пианистом И. Левиным. За полтора года до окончания консерватории Скрябин так усердно занялся технически очень трудными произведениями — “Исламеем” Балакирева и фантазией Ф. Листа на темы оперы В. А. Моцарта “Дон Жуан”, что переиграл правую руку. Заболевание оказалось настолько серьезным, что врачи объявили юноше, что дело непоправимо. Но Скрябин не захотел сдаваться. Он начал делать специальные упражнения для руки и постепенно смог снова вернуться к пианистической работе (хотя некоторая слабость правой руки все же осталась у него навсегда и порой давала себя знать в его концертной деятельности).

Этот эпизод — один из ранних примеров свойственной Скрябину настойчивости, упорства и глубокой убежденности в возможности достижения поставленных перед собой целей.

Современники отличали удивительную самобытность исполнительского стиля Скрябина. Музыковед А. Оссовский вспоминал: *“Пьесы Скрябина в авторском исполнении казались импровизациями, как бы тут же рождавшимися, еще носившими неостывший пыл творческого вдохновения: столько полетности, свободы и прихотливости было в его игре...”*

В мае 1892 года Скрябин окончил консерваторию. Ему была присуждена малая золотая медаль. Имя Скрябина было занесено на мраморную доску, находящуюся при входе в Малый зал

Московской консерватории, наряду с именами самых выдающихся ее воспитанников.

Из большого количества ранних сочинений Скрябина некоторые были напечатаны известным московским издателем П. Юргенсоном. Эти произведения (Вальс op.1, Этюд op.2, No.1, 10 Мазурок op.3) вышли в свет в 1893 году. Как начинающий композитор, он не только не получил за них гонорара, но еще должен был сам уплатить издателю.

Уже в самых ранних произведениях определяется одна из основополагающих общих черт музыки молодого Скрябина — лирический характер содержания, стремление к передаче разнообразных внутренних душевных переживаний. Подавляющее большинство этих произведений представляют собой малые формы, музыкальные миниатюры — прелюдии, этюды, экспромты, ноктюрны, а также пьесы танцевального характера — вальсы, мазурки. Эти музыкальные жанры, характерные для творчества любимого Скрябиным Ф. Шопена, издавна привлекали внимание русских композиторов. Наиболее близким предшественником в отношении национального преломления некоторых черт шопеновского стиля был Лядов, особенно любовно культивировавший жанры прелюдии, этюда, мазурки. Лядов первым утвердил в русской фортепианной музыке форму прелюдии в шопеновском ее понимании как самостоятельной лирической или лирико-драматической миниатюры. Этим он непосредственно подготовил прелюдии Скрябина, в творчестве которого эта форма заняла одно из важнейших мест.

Наряду с этим многие нити связывали молодого Скрябина с творчеством П. И. Чайковского. Эта связь была естественна. В Москве, где А. Н. Скрябин сложился как музыкант, где он учился и формировался, обаяние творчества и личности Чайковского было особенно велико. Под определенным воздействием Чайковского сформировался и молодой Рахманинов, некоторыми чертами стиля родственный Скрябину, несмотря на отличавшие каждого из них индивидуальные особенности. С Чайковским Скрябина сближает тяготение к лирике и к передаче напряжен-

но-драматических переживаний.

Естественно, что юношеские сочинения Скрябина неравноценны, однако многие из них уже содержат самостоятельные, характерно “скрябинские” черточки и обладают большой художественной ценностью. Таков прежде всего Этюд *cis-moll* (*op. 2 N1*), написанный в возрасте около 15 лет. Это яркий образец выражения проникновенно-скорбного душевного состояния. Наоборот, следующая пьеса того же опуса — Прелюдия *H-dur* (*op. 2 N2*) пронизана спокойным светом. Ее изящная, несколько причудливо-капризно извивающаяся мелодическая линия предвосхищает некоторые позднейшие скрябинские темы.

Среди ранних небольших пьес выделяются также Ноктюрн *fis-moll* (первый из двух ноктюрнов *op. 5*). Крайние разделы его родственны своим меланхолическим настроением *cis-moll**ному этюду, а средний раздел выделяется звучащим уже по-скрябински тревожным драматизмом.

Такие бурно драматические переживания запечатлены в ряде более крупных произведений раннего периода. Среди них Фантазия для фортепиано с оркестром *a-moll*, написанная композитором в 17-18 лет, и соната *Es-dur*. Эта трехчастная соната осталась не вполне законченной: 1 часть была издана в переработанном виде немного позднее в качестве самостоятельного произведения под названием “*Allegro appassionato*” (*op. 4*).

Несмотря на недостаточную зрелость юношеских произведений композитора, в них уже встречаются черты его глубоко самобытной художественной личности. Они складываются и в общем образном строе, и в отдельных типичных для него настроениях, и в различных сторонах музыкального языка. Особенно интересны некоторые моменты в гармонии — той области, в которой наиболее заметно проявятся впоследствии новаторские искания Скрябина.

Характерные черты индивидуальности Скрябина проявились еще отчетливее в ближайшие годы, когда его дарование развернулось со свойственными ему силой и блеском.

Период, когда вышли в свет несколько тонких тетрадей фор-

тепианных пьес Скрябина, знаменовал вступление молодого композитора в “большую” музыкальную жизнь. В феврале 1894 года он впервые выступил в Санкт-Петербурге как пианист-исполнитель собственных сочинений. Здесь он познакомился с известным музыкальным деятелем М. Беляевым, который будучи богатым лесопромышленником, был также страстным любителем музыки, особенно русской. Значительную часть своих денежных средств он выделил на популяризацию русской музыки и материальную поддержку русских композиторов, организовал конкурсы на создание камерных ансамблевых произведений.

Беляев еженедельно по пятницам устраивал у себя дома любительские концерты, в котором сам принимал участие. Эти концертные “пятницы” посещали видные композиторы и музыканты. Постепенно вокруг Беляева сложился кружок, ставший как бы центром объединения петербургских композиторов. Выдающийся критик В. Стасов сравнивал заслуги Беляева с заслугами П. Третьякова, создателя знаменитой московской художественной галереи.

Дарование пианиста-композитора Скрябина, никому еще в Петербурге неизвестного, было встречено музыкальным миром не единодушно. Не все сумели сразу уловить в его музыке признаки своеобразной творческой личности, многие считали, что это во многом “подражание” Шопену. В числе тех, кто с самого начала оценил творческую индивидуальность и самобытность Скрябина, был Стасов, всегда чутко распознающий все истинно творческое.

Что же касается Беляева, он сразу же пришел в восторг, услышав Скрябина. Лядов также поддержал Беляева в решении стать издателем молодого композитора-москвича. С середины 90-х годов все произведения Скрябина на протяжении многих лет выходили в свет исключительно в беляевском издательстве. Беляев оплачивал его сочинения щедрыми гонорарами. Почти ежегодно присуждались Скрябину и Глинкинские премии, которые Беляев сам лично назначал, не раскрывая своего имени. Отношения между Скрябиным и Беляевым постепенно из дело-

вых перешли в дружеские, несмотря на тридцатилетнюю разницу в возрасте. Через Беляева завязались отношения А. Скрябина с Н. Римским-Корсаковым, А. Глазуновым, С. Лядовым и другими петербургскими композиторами.

Начиная с середины 90-х годов, разворачивается и исполнительская деятельность Скрябина. Он выступает с концертами из своих сочинений в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде, Одессе. Композитор играл также во многих городах Германии, Швейцарии, Италии, Франции, Бельгии. В январе 1896 года он дал два концерта в Париже, отзывы о которых были очень положительны и даже нередко восторженны. Нередко Скрябин выступал вместе с женой — пианисткой В. И. Скрябиной, с которой он чередовался отделениями концертов.

С осени 1898 года, приняв приглашение Сафонова, Скрябин взял на себя руководство классом фортепиано в консерватории. Он не питал особой склонности к педагогической работе, которая отрывала его от самого главного — творчества, однако при прохождении художественных произведений в Скрябине-педагоге раскрывался тончайший вдохновенный музыкант, особенно, когда ученики проявляли чуткость к его указаниям. На уроках Скрябина царила особая, подлинно творческая атмосфера, и, по словам учеников, в силу изумительного таланта и настоящего огня их педагог вносил какой-то отзвук своего мира в их занятия и творчество.

От учеников Скрябин добивался прежде всего выразительного, осмысленного исполнения, огромное внимание уделял звуку, отмечал, что *“клавиши надо ласкать, а не тыкать с отвлечением”*.

Он пытался всячески пробуждать фантазию учеников, прибегая к тонким поэтическим сравнениям-истолкованиям музыкальных образов. И, конечно же, сам показывал за инструментом то, чего добивался от своих учеников. Особенно его раздражали пошлость, прозаичность, “бескрылость” и неодоухотворенность исполнения. Он был твердо уверен, что искусство должно не только отображать, но и преображать жизнь.

В этот период происходит духовное созревание Скрябина как художника. Постепенно складываются основы его эстетических взглядов и мировосприятие. Повышенная эмоциональность, острота реакций на окружающие явления сочетались у него с живым пытливым умом, со стремлением к осмыслению сущности и задач художественного творчества, с поисками осознанной, страстной системы мировоззрения. Очень отчетливо намечается характерный для Скрябина идейный мотив — это вера в неограниченные возможности человеческой воли, разума, покоряющего себе мир, и гордость от сознания этой силы*.

Начиная с 1894 года появляются лучшие скрябинские фортепианные произведения первого периода его творчества. Среди небольших произведений этих лет первое место занимают прелюдии. Жанр прелюдии особенно подходил для воплощения в сжатой, лаконичной форме многообразных контрастирующих душевных переживаний, к которым был склонен сам композитор. Скрябин был чрезвычайно увлечен этим жанром и в течении двух лет создал около 50 прелюдий. Отталкиваясь от классического образца — цикла 24 прелюдий Шопена, охватывающих все тональности, Скрябин задумал написать даже два таких цикла, потом, однако, ограничился лишь одним (*op. 11*). Остальные прелюдии, сочиненные в связи с этим замыслом, были объединены при издании в отдельные сборники по несколько номеров в каждом.

24 прелюдии соч. 11 по праву завоевали любовь и известность. Это — как бы “энциклопедия” музыкальных образов, типичных для первого периода творчества Скрябина, создающих цепь контрастирующих между собой миниатюр, каждая из которых воплощает определенное настроение.

Среди них обаятельные примеры тончайшей скрябинской лирики — то нежно-печальной (N2, 4, 22), то светлой, спокойной (N5, 9, 12, 15). В ряде прелюдий выражены настроения жизнерадостной возбужденности (N1, 3, 23), иногда даже с

* Из писем к Н. Секериной.

несколько героическим оттенком (N7, 19), и сумрачные (N16), и тревожные, драматические настроения (10, 14, 24 прелюдии). Прелюдии отличаются сочетанием интимности, отточенности выражения тончайших нюансов душевных переживаний с романтической приподнятостью, порывистостью, воплощенных с огромным мастерством в сжатой форме.

Рядом с прелюдиями весьма значительное место занимают этюды Скрябина. Цикл из 12 этюдов (op.8) создан в 1894-95 годах и содержит замечательные образцы этого жанра в мировой фортепианной литературе. Подобно Ф. Шопену, Ф. Листу и другим авторам, Скрябин сочетает в этюдах какое-либо определенное пианистически-техническое задание с глубоким музыкальным содержанием. Круг образов в этюдах Скрябина родственен кругу образов его прелюдий. Надо отметить в этом цикле взволнованный этюд N2, тревожно метущийся N7, драматический N9, виртуозный N10, глубоко скорбный N11.

Последний этюд *d-moll*, именуемый по авторскому обозначению — “*Patetico*”, одно из самых сильных, вдохновенных, мужественно-трагедийных произведений раннего Скрябина. На фоне взволнованных фигураций в левой руке, мелодия, порывисто взлетающая вверх, насыщена огромной волевой силой. При повторе эта тема звучит еще мощнее и насыщеннее, благодаря иному, более драматизированному сопровождению, которое дается в виде быстро повторяющихся массивных аккордов.

Много ценного, привлекательного и волнующего содержится и в других произведениях малой формы, созданных Скрябиным — экспромтах, мазурках.

Из двух циклов мазурок (*op. 3* и *op. 25*) один был создан еще в годы учебы, другой — завершает фортепианное творчество Скрябина 90-х годов. Среди них, отличающихся мастерством фортепианного письма, особо выделяется чудесная скорбно-лирическая 3-я мазурка.

Кроме пьес малой формы композитор создал в 90-х годах также ряд крупных фортепианных произведений. Если миниатюры Скрябина воплощают какое-либо одно настроение или пере-

живание, то в его крупных произведениях находят выражение более сложные и многообразные идейные замыслы. Особое значение имеют прежде всего три первые сонаты, а также Концерт для фортепиано с оркестром, единственный в творчестве композитора.

Первая соната была создана Скрябиным через год после окончания консерватории. Она занимает в его творчестве рубеж, как бы знаменуя завершение периода созревания и переход к началу зрелости. Это — едва ли не самое трагедийное произведение Скрябина. Непосредственно связанная с болезнью руки, вызвавшей тяжелые переживания, соната содержит страницы взволнованной лирики, сосредоточенных размышлений, чередующихся с драматическими кульминациями, и завершается похоронным маршем.

Вспоминая период работы над сонатой, Скрябин сделал краткую запись: *“Первая серьезная неудача в жизни. Первое серьезное размышление: начало анализа. Сомнение в невозможности выздороветь, но самое мрачное настроение. Первое размышление о ценности жизни... Сочинение сонаты с похоронным маршем”*.

В 1-й части господствует напряженно бурное состояние, лишь ненадолго разряжаемая застенчивой лирикой второй темы, переходящей в героически окрашенную заключительную тему.

2-я часть проникнута скорбным созерцанием, выраженным бесподобно красивыми многозвучиями, которые должны быть мастерски связаны предельным легато и превращены в непрерывную линию чередующихся гармоний. Финал стремительно проносится как беспокойный вихревой порыв, в котором почти тонет светлый образ, родственный лирической теме 1-й части. Здесь, как и в этюде *d-moll*, повтор темы более драматизируется благодаря техническому усложнению и насыщению фигураций в левой руке. После отчаянного кульминационного взрыва следует заключительный раздел (кода) в виде сумрачного траурного марша шествия. Дважды прерывают его еле слышные аккорды, похожие на похоронное пение хора, доносящееся откуда-то издалека (необычно

авторское указание в этом месте: “*quasi niente*”, т.е. “почти ничто”). Постепенно звуки шествия все мрачней и замирают. Краткий патетический возглас завершает сонату.

Вторая соната имеет подзаголовок “Соната фантазия”, указывающий на некоторые отступления от традиционной формы: в ней всего две части, причем первая часть заканчивается не в основной тональности. Это одно из самых поэтических произведений Скрябина. Краткий начальный мотив носит характер волевого призыва сначала сдержанного, приобретающего потом более драматическую окраску. Вторая тема контрастирует с первой, внося более светлый оттенок. Повторное проведение этой темы в конце части происходит в среднем голосе и окутывается сверху и снизу прозрачными подголосками-орнаментами. Это один из ярких примеров мастерского использования Скрябиным фортепианного многоголосия. Вся вторая часть проходит в стремительном движении. В быстро чередующихся кратких нарастаниях и спадах можно услышать ритм набегающего морского прибоя (некоторые современники Скрябина утверждали, что композитор отразил в музыке сонаты впечатления от морской стихии). Звучащая на этом беспокойном фоне певучая мелодия передает переживания перед лицом стихии. Соната отличается сочетанием лирической мягкости и драматического порыва с элементами пейзажности.

В Третьей сонате все четыре части контрастируют друг с другом и образуют единое целое благодаря тематической спаянности. Начальная тема первой части характеризуется призывными возгласами в басу, пронизывающими в различных видоизменениях всю часть вплоть до последних тактов (1. С. 72).

Такой активный волевой скачок в левой руке в целом свойственен для скрябинских тем подобного рода.

2-я часть — в духе скерцо. В начале второй части, как пишет В. Ю. Дельсон, “*несомненно еще господствует энергично-волевая настроенность: четкий, несколько маршеобразный ритм, страстная декламационность, кое-где переходящая в грозность...*”

Средний раздел ярко контрастирует спокойной, светлой

идилличностью. Здесь вторая тема как бы оттеняет драматизм первой, возвращающейся в конце части.

Медленная 3-я часть принадлежит к шедеврам скрябинской лирики и вдохновенным образцам его музыки вообще. Удивительная по красоте музыка полна возвышенного спокойствия. Ненадолго сменяющаяся выражением тревоги и страдания, она возвращается и звучит в среднем регистре в левой руке обрастая многочисленными фигурациями в несколько “этажей” в разных ритмических рисунках одновременно.

В конце части, как воспоминание, проникает начало главной темы 1-й части, но здесь звучит тоже светло и умиротворенно. Но возникает новый взволнованный мотив, предвосхищая главную тему финала и составляя непрерывный переход к самому финалу. Здесь господствуют мятежные состояния и героико-драматические кульминации. В заключении финала, подготовленная большим нарастанием, вступает тема медленной части, лирический образ которой приобретает торжественный характер. Но он постепенно меркнет и снова появляется мотив финала, завершаясь сурово-волевым возгласом (1. С. 72).

Автор первого серьезного исследования о сонатах Скрябина, его ближайший друг Евгений Гунст писал: *“Третья соната является кульминационным пунктом развития первого периода творческой деятельности Скрябина. В ней блестяще подведен итог всему этому периоду”* (1. С. 74).

Г. Г. Нейгауз отметил, что историю первого периода творческого развития Скрябина можно было бы назвать историей превращения гениального юноши в гиганта мировой музыкальной культуры.

Фортепианный стиль требует от исполнителя большого мастерства: яркости, эмоциональности исполнения, красочности звучания в сочетании с предельной прозрачностью и тонкостью оттенков и широким применением полифонических возможностей рояля.

В достижении выпуклой разноплановой образности основополагающими являются контрастная динамика, регистровые краски, а также владение искусством педализации (2. С. 41).

Скрябинские сочинения входили в репертуар виднейших пиа-

нистов — К. Н. Игумнова, Ф. М. Блуменфельда, И. Гофмана и других. Замечательным исполнением произведений Скрябина (особенно Третьей сонаты) выделялся В. И. Буюкли, которого сам Скрябин считал одним из величайших современных пианистов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бэлза И. Ф., А. Н. Скрябин., М.: Музыка., 1983.
2. Тигранова И. Г., А. Амбакумян: "Музыка — жизнь моя", М: Музыка., 1994.

ՔԵԶԻՍԵ

ԵՊԿ դասախոս Նաիրա Սարգսի Հակոբյանի «Ա. Սկրյաբինի ստեղծագործական ուղու սկիզբը. առաջին սոնատները» ուսումնամեթոդական հոդվածում քննարկվում է կոմպոզիտորի անցած շրջանի պատմական և փափարկով հիմնավորված ուղին և նվիրված է ծննդյան 140-ամյակին: Հոդվածագիրը վերլուծում է այդ շրջանում գրված 3 դաշնամուրային Սոնատները, որոնց հիման վրա ներկայացնում կոմպոզիտորի ոճական և ստեղծագործական սկզբունքների չեփանքը և ուրույն սկրյաբինյան շեռագրի կայացումը:

SUMMARY

Naira S. Hakobyan, Pedagogue at YSC, Pianist - "The Beginning of A. Scriabin's Creative Career: the First Sonatas".

The article in which the detailed and fact-proved description of A. Scriabin's creative career is given, is dedicated to his 140th anniversary. The first three sonatas for piano are analyzed with the help of which the composer's stylistic and creative principles formation process and the unique Scriabinian way of composing are revealed.

ՏԵՐԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի մասնագիտական դաշնամուրի 2-րդ ամբիոնի դասախոս, դաշնակահարուհի Նաիրա Սարգսի Հակոբյանի «Ա. Սկրյաբինի ստեղծագործական ուղու սկիզբը. առաջին սոնատները» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ամբիոնի 14.09.2012 թ. 1-ին նիստի խորհրդակցության ժամանակ և նվիրված է Ա. Սկրյաբինի ծննդյան 140-ամյակին: Ելույթ են ունեցել գրախոսներ պրոֆեսոր՝ Արմինե Ռոմանի Գրիգորյանը, և մասնագիտական դաշնամուրային 3-րդ ամբիոնի պրոֆեսոր՝ Իրինա Սարգսի Հակոբյանը՝ մշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են ամբիոնի 10.04.2013 թ. 2-րդ նիստում երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուն:

УДК 378:786.2

ՄԱՍԻՆԻՍՏԱՆԻ ԴԱՏԱՄԱՌԱՅԻՆ 2-ՐԴ ՈՍԲԵՐՆ
ВТОРАЯ КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО
CHAIR OF SPECIAL PIANO N 2

ԱՐԵԳ ՎԻԼԼԻԵՎԻՇ ՏԱՐԿԻՍՅԱՆ,
*Պիանист,
 преподаватель Ереванской государственной
 консерватории им.Комитаса*

ФОРТЕПИАННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ Л. ВАН БЕТХОВЕНА

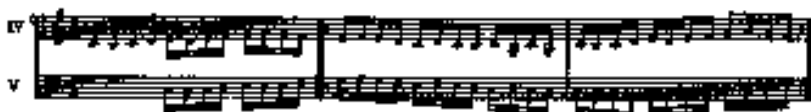
О существовании бетховенских фортепианных упражнений мы узнали из статьи Н. Л. Фишмана "Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике" (1. С. 118 - 157). Натан Львович Фишман (р. 27. 05. 1909) - музыковед, пианист и педагог, доктор искусствоведения. Основные работы Фишмана посвящены творчеству Бетховена. В его статьях, помимо текстологических исследований, изучаются и систематизируются взгляды Бетховена на фортепианное исполнительство и педагогику. Особенно ценным вкладом в современную бетховениану явился его фундаментальный труд "Книга эскизов Бетховена за 1802-1803 гг. Публикация, исследование и расшифровка, М., 1962". В нем Фишман с тончайшей интуицией художника и глубокими знаниями ученого раскрывает логику бетховенской мысли, ищущей одного-единственного решения замысла. В упомянутой нами статье "Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике" Фишман не только знакомит нас с воззрениями Бетховена, но и дает тонкое и убедительное истолкование. При ознакомлении с этим крайне интересным и поучительным материалом, мы неожиданно узнаем ... о существовании бетховенских фортепианных упражнений. Мы также узнаем о том, какое важное значение придавал Бетховен развитию в исполни-

тельстве подлинного профессионализма. Факт наличия бетховенских упражнений говорит о том, что великий пианист своего времени считал этот инструктивный материал важнейшим подспорьем для формирования исполнительского мастерства. Можно с уверенностью предположить, что Бетховен его использовал в своей педагогической практике. Записи упражнений встречаются в черновых нотных тетрадах Бетховена; он их делал во время коротких перерывов между окончанием одной творческой работы и началом другой. Фишман условно делит бетховенские упражнения на две группы. К первой он относит записи, представляющие собой изложение общих пианистических формул - гамм (и арпеджио) в различных видах и комбинациях. Касаясь этого типа упражнений, Фишман сообщает, что К. Черни, в одиннадцатилетнем возрасте поступивший в число учеников Бетховена, *"с юных лет усвоил эти бетховенские формулы, а впоследствии положил в основу своих многочисленных инструктивных опусов"*. Ко второй группе Фишман причисляет упражнения, *"которые выходят далеко за рамки инструктивности и могли бы, пожалуй, показаться вполне оригинальными пианисту-виртуозу середины двадцатого века"*. Фишман, конечно, имел в виду более широкую инструктивно-художественную значимость этих упражнений. Шесть фрагментов, составленных из упражнений первой группы, находятся в "Книге эскизов Бетховена за 1802-1803 годы", принадлежащей Государственному центральному музею музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Приводим их, сохраняя последовательность, а также нумерацию строк, применяемую Фишманом в его расшфировке "Книги эскизов" (2.).

1. Упражнение для левой руки, представляющее собой пассаж из гаммообразных формул. При работе над ним важно подобрать целесообразную аппликатуру. Полезно будет играть также в унисон с правой рукой и с применением различных штрихов. Аккордовое упражнение (VI, VII) можно развить по своему усмотрению, чтобы придать ему законченный вид.



2. Это упражнение, изложенное в каноне, как бы предназначено для одновременного развития двигательнo-слуховой координации и определенного навыка полифонической игры. Полезно разучивать в разных темпах с различными динамическими оттенками.



3. Виртуозные пассажи (I-V) предписано исполнять во всех тональностях (*per omnibus tonos*). Примечательно поступенное наращивание фактурных элементов (I). Упражнения в трелях по-видимому предназначены для достижения пальцевой независимости в выполнении различных фактурных элементов.





4. На фоне рокошущей в трели басовой ноты в партии правой руки проводится триольное движение с возрастающей технической сложностью. Целью этого экзерсиса является выдерживание темпового постоянства в моментах технического усложнения (I, II).



Отрывок (III, IV) с перебросами правой руки и пунктирным метром в аккордах левой как бы предназначен для воспитания острого ритмического чувства.

5. Упражнение из трех фрагментарных набросков в характере виртуозных каденций или этюдов.



6. Типичное полифоническое упражнение, перерастающее в виртуозное заключение (*Schluss*).



Перейдем к иллюстрации упражнений второй группы. Их нотные примеры заимствованы Фишером из публикации Ноттебома "*Clavierspiel*", напечатанной во втором томе ноттебеновской "Бетховенианы". Напомним о примечательной особенности этих экзерсисов. Они, наряду с технической тренировкой, ставят задачу достижения определенной музыкальной выразительности.

7. Упражнение "на строжайшее *legato*", для достижения которого Бетховен предписывает играть мелодию "поелику возможно собранной рукой".





При выполнении требования идеального легато пианист должен создать протяженную "флейтовую" мелодию светло-мечтательного настроения. Этой музыкальной миниатюре можно придать характер ритурнели.

8. Упражнение в терциях по мнению Фишмана предназначалось для приготовления ученика к исполнению певучих классических *Adagio*. Мы бы уточнили - к своим "говорящим" мелодиям. И здесь технологическая задача смыкается с музыкальной. Идеально соблюдая одновременное звучание терцовых нот, пианист должен добиться интонационной выразительности.



9. Здесь едва ли не восхищает максимализм Бетховена, выраженный в требовании плавности и связности звуковедения. Это не удивительно: певучесть игры почиталась им в качестве важнейшей ценности фортепианного исполнительства. Требование связности предъявлялось не только при переходах с одной ноты на другую, но также при повторении на фортепиано одного и того же звука. Чтобы свести к минимуму прерывистость, возникающую при пов-

11. Главной целью этого упражнения является развитие навыка филировки.



Этому должно способствовать овладение широкой динамической палитрой с ее тончайшими градациями. Экзерсис этот дает возможность технической проработки динамики.

12. В кругу интересов Бетховена-пианиста находятся также проблемы преимущественно виртуозного плана. Приводим упражнение, назначенное для разработки приема броска всей рукой:



Примечательна здесь аппликатура, обеспечивающая гибкую опертость и укрепляющая "слабые пальцы". Можно играть и левой рукой - в противоположном движении. Следующие два упражнения (13, 14) дают представление о степени владения Бетховеном техникой быстрых позиционных перемещений.

12. Rechte Hand



Игра Бетховена захватывала слушателей не только пламенным вдохновением. Она наряду с глубиной и певучестью своего тона, выразительностью "говорящей мелодики" поражала мощью исполнения. Последняя группа упражнений дает представление о технологических приемах, используемых Бетховеном для достижения этой мощи.

15. Здесь на фоне бурлящих фигураций в партии правой руки одним третьим пальцем левой руки энергично маркируются четвертные ноты:



16. Поразительный по мощности звучания эффект достигается здесь дублировкой третьего пальца четвертым. Этот аппликатурный прием дает возможность извлечения звуков огромной силы.



17. В стихию бурной виртуозности вовлекает пианиста круговорот гаммообразных пассажей, "перелетающих" из одной руки в другую. Непрерывности движения способствует целесообразная структура упражнения. Нам кажется - это упражнение должно доставить пианисту особое удовольствие.



Величайший пианист своего времени, Бетховен придавал огромное значение знанию закономерностей исполнительского искусства. И, конечно, исполнительскому ремеслу, призванному служить средством подлинного творчества. На протяжении своей творческой жизни Бетховен постоянно обдумывал методические вопросы фортепианного исполнительства и педагогики. В последней он применял свою систему обучения, которой намеревался придать законченность. Об этом свидетельствует одно признание, сделанное смертельно больным Бетховеном. *"Я хочу еще много написать. Я хотел бы теперь сочинить десятую симфонию, Реквием и музыку к "Фаусту". Да, и еще школу фортепианной игры. Я мыслю ее себе совсем по-иному, чем это теперь принято..."* (3. С. 432-433).

О том, как мыслил Бетховен "школу фортепианной игры" отчасти дает представление его высказывание о современном фортепианном исполнительстве: *"Давно известно, что величайшие пианисты были в то же время и величайшими композиторами, но как они играли? - Не так, как нынешние пианисты, которые бегают вверх и вниз по клавиатуре с заученными пассажами... Истинные фортепианные виртуозы давали в своей игре нечто связанное, нечто цельное ..."* (3.).

Думаем, из сказанного можно заключить, что назначением исполнительства Бетховен считал живое целостное воплощение - передачу идеи произведения. Необходимое же для этого исполнительское мастерство он *"мыслил себе совсем по-иному"*, что нашло отражение в его фортепианных упражнениях.

Чтобы выявить, в чем состоит особенность бетховенских уп-

ражнений, сделаем небольшое отступление. В нем речь пойдет о сути упражнений, в частности, об их назначении, точнее - о характере функции. Известно, что упражнения строятся на основе лапидарных музыкальных формул, отмеченных определенными технологическими и выразительными свойствами. Указанные формулы относятся к категории художественного материала, о котором дает представление выдержка из статьи известного эстетика и музыковеда А. А. Адамяна: *"... художественная фигура, выразительные жесты, речевые обороты, приемы риторического воздействия, формулы кадансового замыкания и т.д., возникающие в живой художественной практике, осаждаются в сознании как самостоятельные значимости, как абстрактные элементы всякой художественной речи, любой художественной пластики, художественной формы. Эти абстрактные значимости, возникшие в живой художественной практике и впоследствии "выпавшие" из художественной практики и творческой традиции, сами, как уже сказано, служат материальной базой дальнейшей практики и питают жизнь традиции. Всякое искусство на всех этапах своего развития в большой мере опирается на традиционный, из исторической практики осевший материал. Этим "осевшим" материалом пользуется искусство и на поворотных своих этапах"* (4. С. 88-103).

Именно на такой материал - "осевший" из живой музыкальной (также исполнительской) практики опираются творцы упражнений. Качество последних обуславливается отбором материала, как и его проработкой. Целесообразным для упражнений являются те музыкальные формулы, фигуры и обороты (технологические и выразительные), в которых от бесчисленного множества индивидуальных применений отложилось единое их стержневое значение. Такие музыкальные формулы обуславливают эффективность упражнений. Последняя состоит в том, что пианист, овладевая абстрактными (технологически-выразительными) свойствами формул, получает преимущество. Оно выражается в том, что встречаясь со сходными формулами в каком-либо музыкальном

произведении, он успешнее воссоздает их неповторимую-индивидуальную выразительность.

Бетховенские упражнения своеобразно отвечают требованиям инструктивного жанра. Их особенность заключается в том же, в чем состоит специфика упражнений композиторов-пианистов. Композитор воспринимает абстрактно значимые музыкальные средства более творчески, чем "чистый" пианист. И вот почему. В силу специфики своего творчества, композитор мыслит указанные средства в прямом переходе в средства конкретно-индивидуальной выразительности. Поэтому, создавая систему отвлеченных от музыкального контекста формул, он все же как-то индивидуализирует их. Это происходит присвоением указанным формулам технологических выразительных свойств, характерных для творчества композитора. Следовательно, можно считать, что фортепианные экзерсисы Баха, Бетховена, Брамса, Листа при определенной универсальности более всего подготавливают пианиста к овладению их собственными произведениями. От этого не умаляется их инструктивная ценность. Она лишь специфична.

Фортепианные упражнения Бетховена - интереснейшее явление музыкального искусства. Значение их непереоценимо. Они дают возможность проникнуть в творческую лабораторию его неповторимого исполнительского искусства. Они же помогут глубже осмыслить технологические и художественные средства бетховенского пианизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Фишман Н. Л.*, Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике., / Вопросы фортепианной педагогики., выпуск 1., М.: Музыка., 1963.
2. Расшифровка книги эскизов Бетховена за 1802-1803 годы., М.: Госмузиздат., 1962.
3. *Альшванг А. А.*, Людвиг ван Бетховен., М.: Госмузиздат., 1963.
4. *Адамян А. А.*, Статьи об искусстве., М.: Госмузиздат., 1961.

ԱՐՓՈՓՈՒՄ

Եղիշ դասախոս Արեգ Վիլլի Սարգսյանի «Լ. վ. Բեթհովենի դաշնամուրային վարժությունները» հոդվածը մերողական որոշակի նպատակ է հետապնդում, որի իմաստը պայմանավորված է վարժությունների տեսակով: Տվյալ տեսակին են պատկանում այն վարժությունները, և ինստրուկտիվ պրեդագոգիկությունները, որոնց հեղինակները կոմպոզիտոր կապարողներ են: Զանգի որ վերջիններս իրենց վարժությունները գրում են գեղարվեստադրամատիկական նյութի հիման վրա՝ իրենց կոմպոզիտորական արտահայտչական գործնական փորձից ելնելով, որոնք առաջնահերթ նպատակում են երկերի արտահայտչականության լեզվին տրամադրվել: Հոդվածը անդրադարձ է ուղղված դաշնակահարներին ևս մեկ անգամ առնչվելու Լ. վ. Բեթհովենի վարժություններին, որոնք հնարավորություն կտան առավել հաջող կատարելու հանձարեղ կոմպոզիտորի երկերում հանդիպող նման տեխնիկական ֆորմուլայի անհատական արտահայտչամիջոցը: Լ. վ. Բեթհովենի արտահայտչի կատարողական ոճի հետ, ևս մեկ առնչությունն է և հոդվածի միջոցով շարադրելու հիմնական նպատակը:

SUMMARY

Areg V. Sargsyan, Pedagogue of YSC, - "L. van Beethoven's Piano Exercises".

The article touches upon the type of exercises and instructive compositions that are written by composer-performers. They write these exercises taking into account the artistic technical peculiarities of the composition, as well as their personal experience as composer-performers, and it contributes to a better understanding of the technical expressive means. The article is one more reminder of Beethoven's music exercises that will help to improve the performance of the composer's works which are abundant in such technical expressive means.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի մասնագիտական շրջամիջոցի ողջենյու, դաշնակահար Արեգ Վիլլի Սարգսյանի «Լ. վան Բեթհովենի վարժություններ դաշնամուրի համար» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է վերոհիշյալ ամբիոնի 10.04.2013 թ. 5-րդ նիստի խորհրդակցության ժամանակ՝ ելույթ են ունեցել գրախոսներ պրոֆեսորներ՝ ՀՀ վաստակավոր արտիստ Անահիտ Սերգեյի Ներսիսյանը, ամբիոնի վարիչ Սերգեյ Գեորգիի Սարաջյանը՝ աշխատանքի կարևորությունը, գործնական նշանակությունը, քննարկել որոշել են երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

УДК 378:786.2

ՀԱՆՅԵՐՏԱՅԱՅՄԵՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏԱՆԻ ԱՐԲՈՆ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

ЗАРУИ ИЛЬИНИЧНА МКՐՏԿՅԱՆ

*Пианистка,
 преподаватель Ереванской государственной
 консерватории им. Комитаса.*

**ЗНАЧЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ В
 АНСАМБЛЕВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ**

Ансамблевое исполнительство, то есть то, в котором участвуют два или несколько музыкантов исполнителей, представляет собой один из сложнейших видов исполнительского творчества. И в первую очередь, это связано с проблемой психологической, а главное — профессиональной совместимостью участников ансамбля, каждый из которых имеет свой индивидуальный комплекс исполнительских качеств.

Конечно же, немаловажен и уровень одаренности каждого из ансамблистов, хотя под понятием “профессионализм” подразумевается определенный ресурс как дарования, так и исполнительского опыта, без которого участие в ансамблевом исполнительстве немыслимо.

Это описание основного фактора ансамблевой совместимости музыкантов относится к тем объединениям исполнителей, которые можно считать профессионально полноценными, то есть где все участники ансамбля обладают примерно одинаковыми исполнительскими возможностями и опытом.

Однако в педагогической практике все обстоит значительно сложнее — представление об ансамблевом балансе обусловлено методикой обучения, применяемой преподавателем концертмейстерского класса.

Обучение ансамблевому исполнительству представляет собой сложный процесс прививания ученикам ряда важнейших исполнительских принципов, связанных с проблемой творческого единомыслия и, как следствие, — воспитания в их еще не сформировавшихся представлениях о закономерностях ансамблевого исполнительства качеств творческого взаимодействия. Само же ансамблевое взаимодействие требует от каждого участника ансамбля владения специфическими приемами ансамблевой игры:

а) умения не только слышать свою исполнительскую линию, но и совмещать ее динамические и художественные особенности с иными партиями музыкального произведения;

б) ансамблист должен находиться в едином интерпретационном поле с иными участниками ансамбля, то есть раскрытие композиторского замысла и донесение его смысла до слушателя осуществимо лишь при условии общего единомыслия в прочтении контекста произведения;

в) ансамблист должен обладать определенной способностью к толерантности — иными словами — умением привести свое творческое начало в согласие с проявлениями творческой индивидуальности каждого из ансамблистов.

Детализация задачи преподавателя концертмейстерского класса может быть осуществлена лишь в процессе работы над конкретным произведением, ансамблевые особенности которого индивидуальны и могут быть классифицированы по типологическому признаку лишь в самых общих чертах.

Остановимся на рассмотрении двух образцов ансамбля, в котором участвуют вокалист и концертмейстер. Речь идет о песне Гуго Вольфа — “*Die Sprode*” и романсе Сергея Рахманинова “Я не пророк”. Выбор данного ансамблевого сочетания неслучаен: во-первых, в данном ансамбле всего два участника, что можно считать наиболее простой и комфортной формой ансамбля, во-вторых, в ансамбле, где человеческий голос сочетается с фортепиано присутствует фактор более глубокого психологического контакта, чем в ансамблях чисто инструментальных, а именно — присутствие в музыкальном процессе поэтического литературно-

го текста, раскрывающего содержание музыкального произведения, исключает возможность различий в восприятии художественного замысла произведения, а значит исполнительское содружество как в плоскости интерпретационных задач, так и в сферах психологической совместимости (конечно же, при условии присутствия у исполнителей необходимого уровня творческой толерантности) обеспечено наиболее благоприятными условиями в совместной работе.

Оба произведения — и песня Гуго Вольфа, и романс Сергея Рахманинова — являются несомненными шедеврами вокально-инструментального жанра, но по типологии представления образности (то есть по характеристикам средств выразительности) абсолютно противоположны. Эта образная полярность тоже часть нашего замысла — сравнивая методику работы над этими произведениями, мы убедимся в необходимости креативного подхода к модели исполнения любого произведения и, по сути — в неизбежности поиска особых приемов взаимодействия исполнителей в ансамбле, уникальных для каждого случая.

Песня Гуго Вольфа *“Die Sprode”* (“Весеннее утро”, на сл. Гете) представляет собой образец позднего немецкого романтизма, граничащего, по признаку насыщенности музыкального материала энергией плотных звучаний, вложенных в интенсивную фактуру, с уже нарождавшимся экспрессионизмом. Вместе с тем, в этой вокально-инструментальной пьесе ясно ощутима ориентация на традиции шубертовской модели песенности с ее основной особенностью — музыкально-изобразительной орнаментикой фортепианной партии, играющей не столько роль сопровождения партии солиста, сколько служащей своеобразному эффекту ассоциативно-образной декоративности, воссоздающей перцептуальный ряд среды бытия главного образа. В песне Гуго Вольфа *“Die Sprode”* смысловая канва вокальной линии является началом фазы развития бурной чувственности, своеобразным “утром” человеческой судьбы. Как бы долго или коротко не длился этот период человеческой жизни, он в сознании личности запечатлен как самый яркий эпизод ее становления, когда игра чувств не сдержана и максима-

лизм молодости является эталоном душевной свободы. С другой стороны, это самое поэтичное время в жизни и судьбе человека, требующее определенной утонченности в выражении чувственности, даже если эта чувственность представляет собой предельный накал страстей. Как же выражает это состояние души Гуго Вольф в своей песне? Парадокс этого произведения в том, что достаточно развернутая музыкальная форма, имеющая признак несколько “размытой” трехчастности, по сути, является запечатленным в музыкальных звуках мгновением — неуловимым с точки зрения астрономического течения Времени. Однотипная вариативная фактура, меняющаяся гармонически, следуя пластике мелодии, и содержащая лишь один краткий динамический всплеск быстро угасшего краткого “*forte*”, по сути, является фиксацией одного единственного эмоционального состояния. В восприятии слушателя это состояние равноценно остановке ощущения Времени как логической последовательности событий. Это своеобразное наслаждение состоянием достигнутого блаженства, передаваемого слушателю через акустическую пряность фортепианной фактуры.

а)



б)





с)



Представленные нами в примерах фрагменты песни Гуго Вольфа демонстрируют вариативное подобие на первый взгляд различных фактур. В примере “в)” очевидно, что прием “завораживающей” слух повторности музыкальных фигур является способом удерживания слушательского сознания в состоянии лирической созерцательности, неизменной на протяжении всей пьесы, а главное заключается в том, что исполнители должны осуществить эту иллюзию погружения в одно единственное эмоциональное состояние особыми исполнительскими средствами, которые способствовали бы достижения почти гипнотического эффекта воздействия, обусловленного повторностью подобных фактурных структур*.

* Этот прием восходит к музыкально-изобразительным структурам шубертовской “Прялки”, что свидетельствует о факте преемственности традиций в немецкой музыкальной культуре.

Эта останавливающая ощущение течения Времени фактурная структура, конечно же, в сочетании с текстом, является своеобразным инструментом экстросенсорики — механизма передачи эмоционального пласта музыкального произведения. Вот как обобщает стилистические особенности песен Г. Вольфа В. П. Коннов в своей небольшой, но очень информативной монографии *“Песни Гуго Вольфа”*: *“Было бы неверным говорить о полном подчинении музыки слову у Вольфа. Несомненное музыкальное самоценность его песен так же отражена в их жанровом обозначении (в широком смысле слова, литературный термин *Gedicht* равнозначен обозначению жанра поэмы — *Dichtung*). Используя интенсивные внутри музыкальные приемы развития, Вольф часто уподобляет свои песни “симфоническим поэмам в миниатюре”, что сказывается в строгости тематических процессов вариационного развития и в полном раскрепощении фортепианной партии, участвующей в раскрытии замысла произведения на равных правах с голосом”* (1. С. 76 - 77).

Нельзя не согласиться с мнением В. П. Коннова. Анализ данной песни, представленный в нашей публикации, подтверждает смысловое единство вокальной партии и партии фортепиано, в которой весь комплекс средств выразительности направлен на усиление рельефности образного ряда. Более того, в фактурной сложности песни Гуго Вольфа *“Die Sprode”*, в многослойности музыкального процесса и в перепадах его интенсивности, явственно угадываются черты симфонического принципа мышления. Поэтому используемое В. П. Конновым выражение “симфоническая поэма в миниатюре” несомненно меткое, имеющее прямое отношение к исследуемой в данном случае песне. А вскрытый в аналитическом процессе феномен управления музыкальным Временем, точнее интенсивностью его течения, тоже является существенной чертой композиторского стиля.

Можно говорить о разных моделях исполнения партии фортепиано, но совершенно очевидно, что наиважнейшая задача концертмейстера заключается в выборе единого для всей пьесы тембро-динамического качества звучания фактурного комплек-

са. И в первую очередь, речь идет о приемах фортепианного “туше” — именно способ звукоизвлечения в этой вокально - инструментальной пьесе*, преимущественно основанной на тонкой игре динамических перепадов в условиях общей для всего течения музыкального процесса негромкой звучности, является важнейшим фактором успешного исполнения. Сложность в том, что при общих, невысоких динамических характеристиках музыкального полотна именно владение приемами туше может позволить концертмейстеру разнообразить тембровую красочность фактурной орнаменталистики данного произведения.

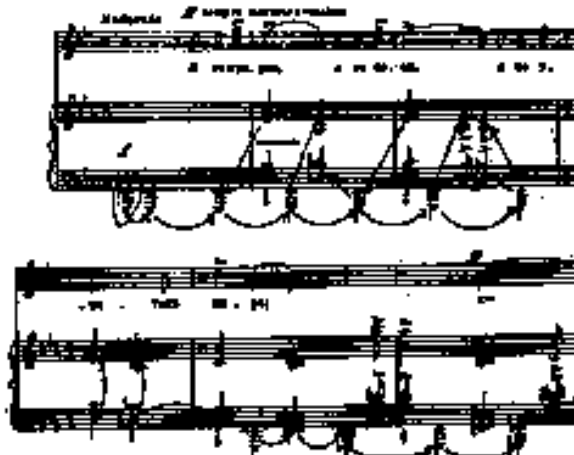
Романс С. Рахманинова “Я не пророк” на слова А. В. Круглова представляет собой прямую противоположность только что рассмотренной песне Гуго Вольфа. Вся пьеса - это “спрессованное” в краткое время, почти мгновение, пафосное высказывание героя произведения. По сути, продолжительность романса, хоть и содержит несколько астрономических минут, но общее эмоциональное состояние образа практически воспринимается как единая и неделимая мысль, высказанная безоговорочно и декларативно. Мысль, не требующая доказательства и не предполагающая возражения. Суть образа в том, что она не диалогична, а единична в своей смысловой сущности.

В определенном логическом сопоставлении между произведением Гуго Вольфа и Сергея Рахманинова есть общность — оба фиксируют остановку течения Времени. Но совершенно разными приемами — Гуго Вольф создает впечатление погруженности в состояние любовной неги, которое как бы не имеет начала и завершения, а Сергей Рахманинов напротив — гипертрофированной энергетикой музыкальной ткани “сжимает” музыкальную процессуальность до воспринимаемого сознанием слушателя мгновения, не имеющего не смысловой предтечи, ни, тем более, смыслового продолжения.

* Нет сомнений, что речь идет о принадлежности данного произведения к вокально-инструментальному жанру высокого толка, выходящего за пределы пусть даже весьма сложного образца песенного жанра.

прессивной не за счет усиления динамики, а благодаря эффекту нарастающего напряжения в сознании слушателя, постепенно суммирующего впечатление от каждого микрофрагмента музыкальной процессуальности. Уже политональное расслоение на линию баса и гармонические комплексы представляет собой функциональное балансирование в двух различных звуковых сферах, создающих мощное напряжение в самом начале пьесы. Далее быстро нарастающее напряжение усиливается весьма оригинальным приемом последовательного насыщения музыкального процесса все более интенсивным фактурным движением. На протяжении всего романса явно различимы три фазы фактурного развития:

а)



в)





c)



Очевидно, что это ступенчатое нарастание интенсивности движения еще более усиливает динамику напряжения. И в этой структурной системе есть только один стержневой элемент музыкального материала, скрепляющий ее в единую целостность. Это декларированное в начале ромansa остиnатное повторение тона “*es*” и его дальнейшее присутствие в двух следующих фазах развития музыкальной мысли, причем в разделах подвижной фактуры этот тон неизменно возникает в различных частях фактурного комплекса, как бы являясь единственной звуковой опорой, на которой держатся все инвариантные модификации фактурного движения.

Несомненно, что в данной системе присутствует фактор единого остиnатно—звукового стержня, звуковысотная позиция и размещение в фактурном поле которого все время меняется. Тон “*es*”, в начале ромansa являясь басовой опорой в двух дру-

гих фазах движения, распылен в фактурной “россыпи”. Концертмейстеру необходимо найти такой прием звукоизвлечения, который позволил бы неукоснительно музыкально выявлять тон “*es*”, где бы он ни был расположен в глубинах фактуры. И это единственно верное интерпретационное решение: “вколачивание” в сознание слушателя стержневой ноты “*es*” по сути, является ассоциацией с образным содержанием вокальной партии, с ее символическим смыслом, сжатым в единую звуковую точку: это декларативное утверждение, выраженное через постоянную повторяемость единственного для всей пьесы акустического центра.

Представленные в данной публикации две абсолютно различные модели подхода к задачам исполнительства наглядно демонстрируют, что каждое исполняемое произведение имеет свою неповторимую образно-драматургическую особенность, требующую от концертмейстера наличие определенного аналитического дара, который бы позволил выявить из всех тонкостей устройства композиции ту единственную, главную смысловую деталь, позволяющую иллюстрировать конкретное содержание вокальной партии символической ассоциацией, спрятанной в глубинах фактуры партии фортепиано.

Методические рекомендации, представленные в данной статье, адресованы студентам высших курсов бакалавриата и магистратуры, поскольку исполнение рассмотренных произведений Гуго Вольфа и Сергея Рахманинова предполагает наличие у обучающихся искусству ансамблевого исполнительства определенного интерпретаторского опыта, связанного как с исполнительскими навыками, так и с определенным кругозором, позволяющим осмыслить драматургическую сложность их содержания.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Коннов В., Песни Гуго Вольфа., М.: Музыка., 1988.
2. Келдыш Ю., Рахманинов и его время., М.: Музыка., 1973.

ՔԵՅԻՄԵ

ԵՊԿ դասախոս, դաշնակահարուհի **Զարուհի Իլիչի Մկրտչյան** «Անասմարային կապարողական արվեստում դաշնամուրիային ֆակտուրայի նշանակությունը»:

Հեղինակը ուսումնամեթոդական հոդվածում նշում է արտիստների իմացական կարողությունների կարևոր դերի մասին անասմարային սրբապատկերությունների՝ ռոմանսի կառուցվածքի, չևի մեկնաբանման հարցում: Ընդգրկելով իրենց բովանդակությամբ և դրանցից բխող արտահայտչականության համապատասխան փառքեր ռոմանսներ հոդվածագիրը մանրամասն վերլուծում է մեղեդիների զգացմունքային փառքեր արամադրությունները, նաև մեղեդի-դաշնամուրային նվագակցության փոխադրություններ: Որոշակի նպատակայնությամբ բացատրում է դաշնամուրային ֆակտուրայի, դրանից բխող տեմպային արտահայտչականության կարևորությունը ամբողջականության մեջ ճիշտ դիտարկումներով:

SUMMARY

Zaruhi I. Mkrtchyan. Pianist, Pedagogue of YSC, - "The meaning of piano faculty in the art of ensemble performance".

The author of the methodological article is mentioned about an important role of the cognitive ability of artists, the ensemble creations, the structure of romance, the interpretation of the form. Choosing different romances with their expressive context the article writer analyses in detail the different emotional moods of melody also the interrelation between melody and piano accompaniment. In certain expediency the author explains the importance of piano invoice which arise from the expression of timbre with the true profile integrity.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կոնցերտմայստրության պատրաստման ամբիոնի դասախոս, դաշնակահարուհի **Զարուհի Իլիչի Մկրտչյանի** «Անասմարային կապարողական արվեստում դաշնամուրիային ֆակտուրայի նշանակությունը» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է ամբիոնի 2012 թ. օգոստոսի 26-ին, խորհրդակցության ժամանակ՝ ելույթ են ունեցել գրախոսներ՝ պրոֆեսոր **Լարիսա Գեորգիի Արսիևան** և երաժշտության պատմության ամբիոնի պրոֆեսոր, արվեստագիտության թեկնածու **ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Արաբսի Արծրունու Սարյանը**, նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են 26.08.2012 թ. ամբիոնի 1-ին նիստով երաշխավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

ՀՏԳ 784.3:786.2

ԿՈՆՑԵՐՏԱՅՈՒՅՏԵՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏՄԱՆ ԱՄԲՈՆ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

ԶԱՐՈՒՀԻ ԴԱՎԹԻ ԴԱԶԱՐՅԱՆ

*Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվան
պեպրական կոնսերվատորիայի դասախոս*

ՈՐՄԱՆՍԻ ԱՆՑԱԾ ՈՒԴԻՆ
ԵՎ ԴԱՇՆԱՍՏՈՒՐԻ ՆՎԱԳԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ
ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԵՐԿԵՐՈՒՄ

Հայկական ռոմանսը իբրև վոկալ-կամերային արվեստ սկզբնավորվել է XIX դարի 2-րդ կեսին: Առաջին ռոմանսների հեղինակներն են պոլսահայ երաժիշտներից Տ. Չուխաջյանը և Գ. Երանյանը, ապա Գ. Ղորղանյանը, Ա. Մայիլյանը, Ա. Տիգրանյանը: Այս կոմպոզիտորների ռոմանսները առաջին փորձերն են՝ երգ-ռոմանսներ, որոնց ռճական հիմքը հայկական քաղաքային քնարական երգն է, որոնք ունեն պարզ ու մատչելի կառուցվածք:

Հայ մշակույթում Տ. Չուխաջյանը հանդիսացավ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության հիմնադիրը:

Լինելով առաջին օպերաների և օպերետների՝ «Արշակ Բ», «Ձեմիրեն», «Լեբլեբջի», «Արիֆ», դաշնամուրային ստեղծագործությունների, երգերի և ռոմանսների հեղինակ, հայ երաժշտության պատմության մեջ նա մի նոր էջ բացեց:

Ինչպես երաժշտագետ Մ. Հարությունյանն է բնորոշում. «Շնորհիվ Տ. Չուխաջյանի առաքելության, հայ ժողովրդի բազմադարյան պատմության մեջ առաջին անգամգործածության մեջ մտավ «հայ կոմպոզիտոր» հասկացությունը» (1. էջ 227)

Տ. Չուխաջյանն առաջինն էր, որ դիմեց ռոմանսի ժանրին:

Իսկ XX դարի առաջին երկու տասնամյակում, շնորհիվ Ա. Սպենդիարյանի և Ռ. Մելիքյանի ստեղծագործական ջանքերի, ձևավոր-

վեց, հաստատվեց և կայացավ հայկական դասական ռոմանսը:

Գծագրվեց հայկական ռոմանսի զարգացման երկու հիմնական ուղի. առաջինը Ա. Սպենդիարյանի՝ հիմնված ռուսական ռոմանսի և հայ քաղաքային երաժշտության համաձուլվածքի վրա, երկրորդը Ռ. Մելիքյանի՝ ժողովրդական տարբեր ոճերի ընդհանրացման միջոցով, որտեղ կատարվեց ազգային բյուրեղացում:

Հայ երաժշտության դասական, հայ կոմպոզիտորական դպրոցի լավագույն ներկայացուցիչ Ալեքսանդր Սպենդիարյանը լինելով ռուս մեծ կոմպոզիտոր Ռիմսկի-Կորսակովի աշակերտը, մեծ դեր է խաղացել հայկական երաժշտության զարգացման գործում: «Ալմաստ» օպերայի հեղինակը հարստացրեց հայ վոկալ արվեստը (ռոմանս, երգ, խմբերգ):

Իսկ Ռ. Մելիքյանի գործունեությունը անգնահատելի է: Սովորելով Մոսկվայի և Պետերբուրգի կոնսերվատորիաներում, ուսանելով Ս. Տանեևին, Մ. Իպոլիտով-Իվանովին, Վ. Կալաֆատիին, նա ստեղծել է ռոմանսների հայտնի «Ձառվառ», «Ձմրուխտի» շարքերը և վերադառնալով Հայաստան զբաղվել է հասարակական մեծ գործունեությամբ, Երևանում 1921 թ. հիմնադրել է երաժշտական ստուդիան, որը 1923 թ. վերաճել է կոնսերվատորիայի: Միաժամանակ հիմնադրել է երգչախումբ և գործում մասնակցություն ունեցել Երևանում օպերային թատրոնի հիմնադրման գործում:

30-ականներին ռոմանսի ժանրում հետաքրքրություն հանդես բերեցին Ա. Գ. Տեր-Ղևոնդյանը, Մ. Ի. Միրզայանը, Կ. Ի. Ջաքարյանը, Հ. Լ. Ստեփանյանը, որոնք ձևավորեցին ինքնատիպ ոճ, հղկեցին երաժշտական լեզուն ու ստեղծեցին բարձրարժեք զեղարվեստական երկեր:

Ռոմանսի զարգացման ճանապարհին խթան հանդիսացավ Ա. Իսահակյանի հիմնալի պոեզիան, ներշնչանքի աղբյուր դարձավ Հ. Ստեփանյանի, Ա. Հարությունյանի, Է. Միրզայանի և այլոց համար:

Հատկապես Հ. Ստեփանյանի երաժշտական ժառանգության մեջ առանձնակի նշանակություն ունեցան երգն ու ռոմանսը (ավելի քան 120 ստեղծագործություն): Անգնահատելի է նրա «Ալազյազի մանիները» վոկալ շարքը՝ Ա. Իսահակյանի խոսքերով, նաև հինգ օպերաները: Հեղինակն իր «Ալազյազի մանիներ»-ում պոետական կերպարի առավել ամբողջական ձգտումով հաստատեց դաշնամու-

րային նվազակցության որոշակի դերը իր ռոմանսներում:

Իսկ Է. Միրզոյանի, որպես ստեղծագործողի անվան հետ է կապված Խորհրդահայ երաժշտության ամենաառաջնային և հետաքրքիր էջերը: Մեծանուն ռուս կոմպոզիտոր Դ. Շոստակովիչի գնահատմամբ «Է. Միրզոյանի ստեղծագործությունը Խորհրդային ամբողջ մշակույթի նվաճումն է» (2. էջ 329):

Կոմպոզիտորն իր ռոմանսներում հասնում է խոսքի և երաժշտության փոխներթափանցման: Երաժշտության և գրականության անքակտելիությունը նոր՝ որոշակի որակ է բերում ռոմանսի զարգացման ասպարեզում և մի այլ աստիճանի է բարձրացնում դաշնամուրի դերը: Միայն մեծ վարպետը կարող է այսպիսի ուժգնությամբ ըզզալ բանաստեղծական հանգի շեշտադրության իմաստն ու վերակերտել այն խոսքի և երաժշտության միջոցով: Է. Միրզոյանի «Ասում են թե», «Երազ տեսա» ռոմանսները, գրված Ա. Իսահակյանի խոսքերով, դասվում են հայկական ռոմանսի սիրված, հաճախ կատարվող և անմարգոհարների շարքում:

Նշված կոմպոզիտորները երաժշտության ռիթմից, հանգից բացի մեծ նշանակություն տվեցին բառին և, իհարկե, խիստ կարևորվեցին դաշնամուրային նվազակցության հսկայական դերը՝ տալով դրամատիկ սուր լարվածք, զգացումների պոռթկուն արտահայտչականություն և, երբեմն ձայնին համահավասար նշանակություն, որը թարմ շունչ ու նոր հոսանք բերեց ռոմանսի զարգացմանը: Բնական է, որ այս երևույթը մղեց կատարողներին՝ երգիչներին, դաշնակահար-կոմպերտմայստերներին անդրադառնալ հայ կոմպոզիտորների ռոմանսներին:

Կրկին աշխուժացավ անդրադարձը ռոմանսին հետպատերազմյան երկու տասնամյակների ընթացքում, հատկապես կոմպոզիտորներ Վ. Ա. Կոտոյանի, Ս. Խ. Ջրբաշյանի, Ա. Մ. Սաթունցի, Է. Ա. Աբրահամյանի, Գ. Յ. Զթյանի, Վ. Ա. Բալյանի, Ա. Ռ. Տերտերյանի, Տ. Ե. Մանսուրյանի կողմից:

Պահպանելով ռոմանսը որպես քնարական ժանր, կապված ազգային երգ-պարային ավանդույթներին, Տ. Ե. Մանսուրյանը մեղեդիական արտահայտչականությունը մոտեցրել է բանաստեղծական խոսքին: Իսկ կոմպոզիտորի երկերում դաշնամուրային նվագաբաժինը մեղեդու համար ստանում է հոգեբանա-զգացական «ֆոն»:

Այսպես, շատ ռոմանսներ ավարտվում են դաշնամուրային զարգացող պոստյուդիայով և հաճախ նվագակցությունը մոտենում է դաշնամուրային պիեսի ավարտուն կերպարին:

Ընդլայնվեց բանաստեղծների շրջանակը, որոնց դիմում էին կոմպոզիտորները՝ Պ. Սևակ, Ս. Կապուտիկյան, Դ. Վարուժան, Զ. Շիրազ, անգամ Ե. Չարենց (Գ. Չթչյան, Ա. Խուդոյան) և միջնադարի քերթողներից՝ Ն. Քուչակ (Տ. Մանսուրյան):

Ռոմանսը վոկալ-կամերային արվեստ է, որտեղ տրվում է բանաստեղծական կերպարի ընդհանրացված բնութագիրը, որում մեղեդին արտացոլում է բանաստեղծական տեքստի հույզերն ու տրամադրությունը և կերտում նրբակերտ երաժշտական կերպար:

Իսկ «Ռոմանս» տերմինը ծագել է Իսպանիայում՝ դեռևս միջնադարում և սկզբնապես որպես աշխարհիկ երգ, գրվել ոչ թե լատիներենով, այլ իսպաներենով:

XVI դարում «Ռոմանս» սկսեցին կոչել սիրային, կատակային և երգիծական բովանդակության երգերը, որոնք ունեինգործիքային նվագակցություն: Ռոմանսը որպես երաժշտաբանաստեղծական սինթետիկ ժանր XVIII դարի 2-րդ կեսից զարգացել է Գերմանիայում, Ֆրանսիայում, XIX դարի սկզբին՝ արդեն Ռուսաստանում: Դերանք մեծ մասամբ քնարական-դրամատիկական բնույթի՝ գլխավորապես սիրային բովանդակությամբ փոքրածավալ վոկալ ստեղծագործություններ ենգործիքային (կիթառ, դաշնամուր) նվագակցությամբ:

XIX դարում Ռոմանսը դարձավ ամենատարածված և առաջատար ժանրերից մեկը, որն արտացոլում էր ռոմանտիզմի դարաշրջանին բնորոշ միտումները. այն է՝ մարդու ներաշխարհի և հոգեկան ապրումների արտացոլումը իր բոլոր նրբերանգներով:

Նոր տիպի ռոմանս ձևավորվեց ավստրո-գերմանական դպրոցի հիմնադիր Ֆ. Շուբերտի ստեղծագործական արվեստում: Այս դպրոցի լավագույն ներկայացուցիչներից են Ռ. Շումանը, Յո. Բրամսը, Զ. Վոլֆը և ուրիշներ: Ձևավորվեցին ռոմանսի ազգային դպրոցներ նաև Ռուսաստանում՝ Ա. Լ. Գուրիլյով, Ա. Ա. Ալյաբև, Ա. Ե. Վառլամով, Մ. Ի. Գլինկա, Ա. Ս. Դարգոմիժսկի, Մ. Ա. Բալակիրև, Մ. Պ. Մուսորգլևսկի, Ա. Պ. Բորոդին, Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակով, Պ. Ի. Չայկովսկի, Ս. Վ. Ռախմանինով, Ֆրանսիայում՝ Զ. Բեռլիոզ, Շ. Գունո, Ժ. Բիզե,

Ժ. Մասնե: Ռոմանսի ժանրում ստեղծագործողների գործունեությունը զուգորդվում էր բանաստեղծական ուղղությունների զարգացմանը զուգընթաց: Ռոմանսի առաջընթացին մեծապես նպաստեցին Վ. Գյոթեի, Զ. Զայնեի, Ա. Պուշկինի, Յու. Լերմոնտովի, Ա. Ֆետի և այլոց պոեզիան: Սերտ կապի և ստեղծագործական համագործակցության մեջ էին Շուբերտ-Գյոթե, Շուման-Զայնե, Գլինկա-Պուշկին և շատ ու շատ հանճարեղ անուններ:

XIX դարում վոկալ-կամերային դասական ռոմանսի կողքին զարգացում ապրեց կենցաղային ռոմանսը, որը նախատեսված էր սիրողական կատարման համար, ավելի պարզ ու մատչելի էր ու ռճական առումով՝ ավելի մոտ երգին:

Այս նույն ժամանակամիջոցում առաջ եկան ռոմանսները վոկալ շարքերում միավորելու ավանդույթը: Կոմպոզիտորները հաճախ սկսեցին մի քանի ռոմանս ներգրավել մեկ շարքում՝ հիմք ընդունելով կերպարի ու գաղափարի ընդհանրությունը, կամ մի հեղինակի ստեղծագործությունները բազմակողմանի ընդգրկելու միտումով: Ինչպես գրում է վոկալ-երաժշտության մեծ մասնագետ, անվանի երաժշտագետ Վ. Ա. Վասիլև-Գրոսսմանը. «Ռոմանսի ամբողջ պատմությունը ցույց է տալիս, որ շարքին դիմելու ձգտումը միշտ կապված է եղել ռոմանսում ինչ որ նշանակալի ու կարևոր միտք արտահայտելու հետ» (3. էջ 308-309): Վոկալ շարքի առաջին նմուշներից է Լ. վան Բեթհովենի «Հեռավոր սիրուհուս» շարքը՝ գրված 1816 թ.: Հատուկ ուշադրության են արժանի Ռ. Մելիքյանի «Աշնան տողեր», «Ձմրուխտի», «Ջառ-վառ» ռոմանսների շարքերը, որոնք հիմնված են ժողովրդական ակունքների վրա:

Ռոմանսի ժանրում ստեղծագործել են չեխիայի, լեհական, ֆիննական, նորվեգական ազգային դպրոցների ներկայացուցիչները: Երբեմն ռոմանս են անվանում ջութակի, թավջութակի և երաժշտական այլ գործիքների համար գրված երգային բնույթի գործիքային պիեսները:

Ավելի ուշ՝ XX դարում նորովի է ընկալվում երաժշտության ու բառի սինթեզը, ընդունված քառյակային ձևերին փոխարինելու են գալիս ազատ ռճի բանաստեղծությունները և նույնիսկ՝ արձակը, օգտագործվում են վոկալ-դեկլամացիոն նոր միջոցներ (Ա. Շոնբերգ), ժանր են ներթափանցում ժողովրդական երգեցողության մեջ

տարածված երաժշտաարտասանական ձևեր (Ի. Ստրավինսկի):

Ռոմանսը տարբերվում է երգից մեղեդու առավել մանրամասնումով, մշակմամբ և բառերի հետ փոխկապակցվածությամբ, գործիքային նվագակցության դերի մեծացմամբ և ավելի արտահայտչական բնույթ կրելով: Ռոմանսի կառուցվածքը ավելի բարդ է, քան երգինը և այն քառյակային ձևի մեջ չէ, ու ավելի հանգամանորեն մշակված գեղարվեստական երկ է:

Հայկական ռոմանսը թևակոխեց մոր փուլ՝ անհատի խոր հոգեբանական ապրումներին ավելացան հայրենասիրության, հեղափոխության, բաղձանքի իրականացման, խոր մտորումների հետ կապված տառապանքների թեմաներ, խոհափիլիսոփայական դրսևորումներ:

Հայ կոմպոզիտորները մեծ նշանակություն են տալիս ռոմանսում դաշնամուրային նվագակցությանը, որի դերը մեծանում է մինչև անգամ ծայնին հավասարագոր լինելու չափ, այն ընդլայնում, խորացնում և մոր բնույթ է հաղորդում ռոմանսին, շեշտադրելով բառին, խոսքին, բովանդակությանը տրվող գեղարվեստական արտահայտչամիջոցներին: Շատ դեպքերում հայ կոմպոզիտորները դիմում են դաշնամուրային նվագակցության ծավալուն նախամվագների և վերջամվագների, երբեմն էլ՝ միջնամվագների, որն ընդհանրացված ձևով արտահայտում է բանաստեղծական տեքստի հիմնական գաղափարն ու տրամադրությունը:

Անդրադառնալով հայկական ռոմանսին պետք է նշել, որ այն անցել է նշանակալի և արգասաբեր ուղի:

Հայ կոմպոզիտորական դպրոցի համարյա բոլոր ստեղծագործողները՝ ավագ սերնդից մինչև երիտասարդներ, դիմել և դիմում են ռոմանսի ժանրին: Նրանք ամուր կանգնած լինելով ազգային հողի վրա, իրենց քուրայով անցկացնելով մաս XX դարի երաժշտության որոշ նորարարություններ, պահպանում են սեփական՝ վառ ազգային ստեղծագործական դիմանկարը:

Վոկալ ստեղծագործություններում դաշնամուրային նվագակցությունը բավական առաջ մղեց դաշնամուրային զրականության դերը և նշանակությունը: Ռոմանսի դաշնամուրային նվագաբաժինը

հանդիսացավ յուրատեսակ «ստեղծագործական լաբորատորիա», որտեղ նագտավ իր լադահարմոնիկ եղանակը, ձևը և դաշնամուրային ոճավորումը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Բարսամյան Ա. Ա., Հարությունյան Ս. Գ., Հայ երաժշտության պատմություն, Եր., Լույս, 1968 թ.:
2. Բարսամյան Ա. Ա., Հարությունյան Ս. Գ., Հայ երաժշտության պատմություն, Եր., Նոր դպրոց, 1996 թ.:
3. Васина-Гроссман В. А, Мастера советского романса., М., 1980 г.

РЕЗИОМЕ

Преподаватель ЕГК Зарuhi Давидовна Казарян в своей методической статье "Пройденный путь романса и роль фортепианного аккомпанемента в произведениях армянских композиторов" пишет об исторической роли и возникновении песен и романсов в творчестве армянских композиторов, анализируя эти сочинения, представляет разнообразие и значение партии фортепиано в вокальной музыке армянских авторов. В работе даются также методические указания концертмейстерам.

SUMMARY

Zaruhi D. Ghazaryan, Pianist, Pedagogue of YSC, - "The Covered Path of Romances and the Role of Piano Accompanist in Armenian Composers' Works".

In the article the origin period and the historical role of the songs and romances in Armenian composers' works are viewed. The variety and meanings of the parts for piano in Armenian composers' vocal music are analyzed and some methodological advice is given to accompanists.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կոնցերտմայստրական պարասպրան և մասնագիտական դաշնամուրի 2-րդ ամբիոնների դասաւուս, դաշնակահարուհի Զարուհի Դավթի Հազարյանի «Ռոմանսի անցած ուղին և լաշնամուրի նվագակցության դերը հայ կոմպոզիտորների երկերում» ուսումնաւերոդական հոդվածը ընթերցվել է կոնցերտմայստրական պարասպրան ամիոնի 2012 թ. նոյեմբերի 21-ից դեկտեմբերի 19-ը կայացած «Չուխաշյան-Ֆեայրայ կոմպոզիտորների արվեստի փառատոնի» (ծննդյան 175-ամյակին էր նվիրված) տպավորություններից հետո, ամբիոնում տեղի ունեցած խորհրդակցության ժամանակ: Ելույթ են ունեցել գրաիտուներ՝ պրոֆեսորներ Մարգարիտա Վաազանի Մելիք-Սյուրբանյանը, Լարիսա Գեորգիի Վարկան: Նշելով աշխատանքի լարերությունը, քննարկել և որոշել են մի շարք հոդվածների թվում 29.11.2012թ. ամբիոնի նիստում երաշխավորել հրատարակման տույն ժողովածոում:

**Խ. ԱՐՈՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

**АРМЯНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ Х. АБОВЯНА**

**ARMENIAN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
AFTER KH. ABOVYAN**

**ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ
ԽՍՐԱՎԱՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԶԱՅՆԱԴՐՄԱՆ ԱՄԻՈՆ
ФАКУЛЬТЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
КАФЕДРА ДИРИЖИРОВАНИЯ И ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА
FACULTY OF ART EDUCATION CONDUCTING
AND VOICE TRAINING CHAIR**

ՀՏԴ 616.2:784

ԱՆԱՀԻՏ ՍԱՇԱՅԻ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

*Խ. Արովյանի անվ. Հայկական
պետական մանկավարժական
համալսարանի դոցենտ*

**ԿԱՆԱՆՑ ԵՐԳՉԱԿԱՆ ԱՊԱՐԱՏԻ
ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ԵՎ ԱՌՈՂՋԱԳԻՏԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ**

Երգիչների մասնագիտական գործունեության կայունությունն ու կատարողական երկարակեցությունը ապահովագրվում է կանոնավոր ապրելակերպով և յուրատեսակ կարգապահությամբ: Երգչական ծայնային ապարատի կենսագործունեությունը պայմանավորվում է ներքին օրգանների առողջական վիճակով, նյարդային և էնդոկրին համակարգերի բնականոն գործունեությամբ: Ինչպես նշում է Լ.Բ. Դմիտրիևը, օպերային հզոր ծայնով օժտված են որոշ մեյրո-էնդոկրին կառուցվածքի տեր մարդիկ (2, էջ 430): Հոդվածում պարզաբանում ենք մասնավորապես կանանց բնախոսական յուրա-

հատկությունները և երգչուհիների ապրելակերպի առողջաբանական կանոնները: Այս նպատակով անդրադառնանք բժշկագիտությանը և շոշափենք էնդոկրին համակարգի գործունեության որոշ խնդիրներ:

Մարդու օրգանիզմին կենսաբանորեն անհրաժեշտ գործընթացների կարգավորումը իրականացվում է ինչպես նյարդային, այնպես էլ էնդոկրին համակարգերի միջոցով: Այս համակարգի օրգանների խմբին պատկանում են հիպոֆիզը, էպիֆիզը, վահանագեղձը, մակերիկամները, ենթաստամոքսային գեղձի էնդոկրին մասը (Լանգերհանսի կղզյակներ), կանանց ձվարանները, տղամարդկանց սերմնարանները: Առանձին օրգանների և համակարգերի գործընթացներն իրականացվում են ներզատիչ գեղձերի գործուն մասնակցությամբ: Ներզատիչ գեղձերը չունեն հատուկ ծորան և գեղձերի գոյացությունների ներզատուկը արտազատում են անմիջապես արյան կամ ավշի մեջ: Ներզատիչ գեղձերի գործունեության հետևանքով առաջացած նյութերը կոչվում են հորմոններ (հուն․՝ շարժել, դրդել, ակտիվացնել): Հորմոնների արտազատումը կարևոր ազդեցություն է գործում բոլոր օրգանների վրա: Դրանք ակտիվացնում կամ արգելափակում են բջջի ֆերմենտային (քիմ․ խմորիչ) գործընթացները, փոխում են կենսաքիմիական և բնախոսական միացությունները: Հորմոնների նույնիսկ չնչին քանակը կարող է ընտրողաբար ազդել օրգանիզմում տեղի ունեցող գործընթացների վրա (4, էջ 2):

Էնդոկրին գեղձերն իրենց կազմախոսությամբ առանձնացված են, իսկ գործնականորեն սերտորեն կապված են միմյանց: Օրգանիզմում կապ է նկատվում նաև էնդոկրին և ներվային համակարգերի միջև: Հորմոնը ներզատվելով արյան կամ ավշի մեջ՝ տարածվում է ամբողջ օրգանիզմով: Այս գործընթացը կոչվում է օրգանիզմի էնդոկրին համակարգի հումորալ կարգավորում: Սա մարդու կենսագործունեությունը կարգավորող մեխանիզմներից մեկն է, որը իրականացվում է օրգանիզմի հեղուկ միջավայրի՝ արյան, ավշի և հյուսվածքային հեղուկների միջոցով: Պատահական չէ, որ հումորալ (*humor*) բառը լատիներենից թարգմանվում է որպես հեղուկ: Տարվա բոլոր եղանակներին, հղիության ժամանակ, կանանց լուսնային օրերին, (*menstruatio* – լատ. *menses* – ամիս, *lunaria* – լուսին) նույնիսկ օրվա տարբեր ժամերին հորմոնների արտազատման արա-

գությունը փոփոխվում է, հետևաբար՝ տարբեր պայմաններում ունենալով դրական կամ բացասական ազդեցություն: Ֆիզիկական ծանր աշխատանքներից հորմոնների արտազատումն արագանում է և դրանց ազդեցության հետևանքով բոլոր օրգաններում և օրգանհամակարգերում տեղի են ունենում տարաբնույթ փոփոխություններ: Օրինակ՝ ծանրաբեռնվածության հետևանքով գլխուղեղի շնչառական կենտրոններից մղված ռեֆլեքսների ազդեցության ներքո տեղի է ունենում շնչառության արագացում: Հետևաբար, այս երևույթը բացասական է անդրադառնում երգչական շնչառություն կազմակերպելու գործընթացին: Օրգանիզմում հորմոնալ կարգավորումը ենթարկվում է նյարդային կարգավորման՝ կազմելով միասնական համակարգ: Այսպիսով, օրգանիզմում իրականացվում է երկակի կանոնավորում, որը կոչվում է ներյո-էնդոկրին (4, էջ 3):

Հորմոնային խանգարումները և նրանց տարաբնույթ փոփոխական վիճակներն անմիջապես անդրադառնում են երգիչների ծայնե-րանգին, երգչական շնչառություն կազմակերպելու գործընթացին և ծայնի որակական այլ դրսևորումներին:

Անդրադառնալով կանանց երգչական ծայնի պահպանման, կանոնակարգման խնդիրներին՝ նշենք, որ ուսանողական երգչախմբերում խմբավարները երբեմն լուսնային օրերին պարտադրում են աղջիկներին թեկուզ կիսածայն երգել: Երբեմն էլ մեներգեցողության ուսուցիչները այդ օրերին թույլատրում են ուսանողուհիներին նվազակցողի հետ սովորել հանձնարարված ստեղծագործությունները: Սակայն հարկ է գիտակցել, որ հատկապես լուսնային օրերին երգեցողությամբ զբաղվելը վնասակար է: Սկսմակ երգիչների շրջանում երգեցողության գործընթացն իրագործող մասնագիտացված պայմանական ռեֆլեքսներն ամրապնդված չեն: Ընդհանրապես, դեռևս ոչ բավականաչափ վարժված երգիչները չեն կարողանում մեքենայաբար օգտվել կրծքաստոծանեկան շնչառության գործառույթից դիրքավորված օդային սյան հենակետից:

Ինչպես հայտնի է, լուսնային օրերը կնոջ բնախոսությանը բնորոշ, բնականոն երևույթ է: Ելնելով օրգանիզմի առանձնահատկություններից, կլիմայական ու կենցաղային պայմաններից՝ միջին հաշվով այն սկսվում է 10-14 տարեկան աղջիկների մոտ, կրկնվում 24-28 օրը մեկ՝ 3-5 օր տևողությամբ և շարունակվում է մինչև 45-50

տարեկանը, այնուհետև դադարում ընդմիշտ: Սակայն արդի ժամանակներում նկատվում են տարաբնույթ երևույթների դրսևորումներ, մասնավորապես պատանիների շրջանում, այն է՝ վաղաժամ հասունացումը: Նախկինում ընդունված ախտաբանական համարվող որոշ դրսևորումները ներկայումս բնականոն են համարվում: Այստեղ տեղին է անդրադառնալ որոշ բացահայտումների: Ներկայիս բժշկագիտության տեսանկյունից 8–9 տարեկան աղջիկների շրջանում լուսնային օրերի սկսվելը չի համարվում որպես ախտաբանական դրսևորում: Ձայնափոփոխության գործընթացը սկսվում է մուտացիայի (լատ.՝ *mutatio* - փոխարինում) տարիքում, որը պատանիների սեռական հասունացման՝ արբունքի շրջանն է: Այս ժամանակահատվածում մանկական ծայնը թռիչքաձև որակափոխվում է՝ ձեռք բերելով մեծահասակների ծայնին բնորոշ հնչողություն: Եվրոպական ժողովուրդների շրջանում սեռական հասունացումը սկսվում է ավելի ավագ տարիքում: Հարկ է նշել, որ աղջիկներն ավելի շուտ են հասունանում և, ի տարբերություն տղաների, նրանց ձայնափոփոխությունը ընթանում է ավելի սահուն, մասնավոր դեպքերում՝ քիչ նկատելի: Դա բացատրվում է աղջիկների օրգանիզմի աստիճանաբար, հավասարաչափ աճով և խոչակի կազմախոսական տեղադրվածությամբ: Աղջիկների և տղաների խոչակի աճի զարգացման ժամանակի տևողությունները համընկնում են: Սակայն տղաների շրջանում այս գործընթացը բավականաչափ բարդ է ընթանում: Ձայնափոփոխության շրջանի ավարտից հետո կազմախոսական և բնախոսական փոփոխությունների դրսևորումների արդյունքում փոխվում է նաև խոչակի, արծազանքարանների և շնչառության փոխհամաձայնեցված գործընթացների բնույթը:

Որպես կանոն, լուսնային օրերը բացակայում են մինչև հասունացման տարիքը, հղիության ընթացքում, որոշ դեպքերում կերակրող մայրերի ու հասուն տարիքի կանանց շրջանում: Փորձենք պարզաբանել լուսնային օրերին երգեցողությունը ընդմիջելու անհրաժեշտության կանոնակարգի պատճառները: Գիտական հետազոտությունների արդյունքում հայտնի է դարձել, որ լուսնային օրերին հետազոտված աղջիկների 60–70%-ի շրջանում նկատվում է խոչակի և քթնմպանի տարբեր աստիճանի այտուցներ: Ձայնալարերն առողջ վիճակում մարգարիտ են հիշեցնում: Սակայն լուսնային օրերի ըն-

թացքում հետազոտված աղջիկների մեծամասնության շրջանում նկատվել է ծայրալարերի կարմրություն, լործապատում և այտուցվածություն: Այդ օրերին պնևմոգրաֆիկ հետազոտության ենթարկված աղջիկների մեծամասնության շրջանում դիտարկվել է շնչառական շարժումների կազմալուծում, փոփոխվել է շնչառական շարժումների ամպլիտուդը: Տարբեր ամձանց մոտ այս երևույթները յուրօրինակ ընթացք են ունենում և, որպես կանոն, լուսնային օրերի ավարտից հետո կարգավորվում են:

Անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև երգչուհիների ընդհատված հղիություններին: Մեր ժամանակներում հնարավոր է խուսափել չծրագրված հղիություններից, քանզի հղիության արհեստական ընդհատումը հակաքրիստոնեական արարք է և այն շատ վտանգավոր է կնոջ առողջության համար: Սակայն, երբ երիտասարդ երգչուհիներն ինչ-ինչ պատճառներով թիմում են այդ քայլին, ապա անհրաժեշտ է իրազեկ լինեն, որ ընդհատված հղիությունից հետո մինչև առաջիկա լուսնային օրերի ավարտը երգեցողությամբ զբաղվելը վնասակար է: Խնդիրն այն է, որ հղիության ժամանակ կնոջ օրգանիզմում տեղի են ունենում հորմոնալ փոփոխություններ, որոնք արհեստական ընդհատումից հետո չեն կանոնավորվում մինչև հաջորդ լուսնային օրերի ավարտը: Ինչ վերաբերում է հղիությանը, ապա այն բնախոսական, բնականոն երևույթ է, և եթե կինը զերծ է առողջությանն առնչվող հակացուցումներից, ապա այն բարերար ազդեցություն է թողնում օրգանիզմի վրա: Հղիության ընթացքում ձվարաններում և ընկերքում արտադրվող հորմոնների (պրոգեստերոն, պրոլակտին, էստրոգեններ և այլն) ազդեցությունից կատարվում են մի շարք փոփոխություններ, որոնք ընտրողաբար, դրական կամ բացասական են անդրադառնում երգչական ծայնի որակական հատկանիշներին: Հղիության շրջանում երգեցողությունն ամենևին արգելված չէ, դա պայմանավորվում է երգչուհու ինքնազգացողությամբ, որի ընթացքում հնարավոր է տարաբնույթ դրսևորումներ ի հայտ գան: Պտղի աճի հետ համատեղ զարգանում են արգանդի և որովայնապատի մկանաթելերը, որոնք տարածվում են լայնությամբ և երկայնքով: Արգանդի աճից որովայնի պատը լարվում է և մկանները զարգանալով՝ փոխում են ստոծանու դիրքը, որի հետևանքով լայնանում է նաև կրծքավանդակը: Կրծքավանդակի և

ստոծանու այսպիսի նոր դիրքավորումները երգչական շնչառության գործընթացին դրական են անդրադառնում: Հղիության ժամանակահատվածում երգչուհիները երգեցողությամբ կարող են զբաղվել այնքան, որքան ի վիճակի են ֆիզիկապես հաղթահարել մասնագիտական երգեցողությամբ զբաղվելու գործընթացը՝ բացառությամբ վերջին շաբաթները, երբ մեծամասնության շրջանում մկանների գերլարվածությունից երգչական ձայնն սկսում է երերալ և անհաստատուն է դառնում: Հետծննդյան շրջանը դարձյալ անհատական բնույթ է կրում: Մինչև մասնագիտական գործընթացը վերսկսելը հարկ է այցելել ֆոնիատորին: Մայրացած երգչուհիներից ոմանք առավել ամուր են զգում երգչական շնչառության գործընթացին մասնակցող ճնշամկանների աշխատանքը, իսկ ոմանք էլ կորցնում են այդ զգացողությունը: Վերջիններիս անհրաժեշտ է վերսկսել երգեցողության դասընթացները, որպեսզի վերականգնեն նախկինում ձեռք բերած փորձը:

Շոշափելով կանանց մասնագիտական երգեցողության խնդիրները՝ անհրաժեշտ է անդրադառնալ հասունացած կանանց շրջադարձային՝ կլիմակտերիկ փուլին:

«Կլիմաքս» հունարենից բառացի թարգմանվում է սանդղակի աստիճան: Դա կանանց փոխանցիկ անցումային ժամանակաշրջանն է սեռական հասունությունից դեպի ծերություն, որն ավարտվում է մենոպաուզայով՝ լուսնային օրերի դադարով: Այսպիսով, կանանց ձվարանների գործառույթներն ընդմիջտ մարում են: Այս երևույթները մեծամասնության խրջանում արտահայտվում է կլիմակտերիկ սինդրոմով, որն ընթանում է նյարդավեգետատիվ, սրտանոթային, հորմոնալ խանգարումներով և կլինիկական այլ դրսևորումներով: Այդ ժամանակաշրջանում կանայք ունենում են վախի, տագնապի զգացողություն, անքնություն, նկատվում է հիշողության թուլացում, աշխատունակության նվազում և տարաբնույթ այլ ախտանշաններ: Տարիքն առած կանանց ձայնային արտասանական ապարատում տեղի են ունենում փոփոխություններ, որոնց հետևանքով փոխակերպվում է երգչական ձայնի հնչողությունը և որակը: Պարզորոշ է, որ նմանատիպ փոփոխությունները բացասական են անդրադառնում երգեցողության գործընթացին: Նպատակահարմար է այդ շրջանում պարբերաբար այցելել էնդոկրինոլո-

զին, հոգեբան-թերապևտին և իմաստաբար վերաբերվել մասնագիտական երգեցողությանը: Հմուտ և խելամիտ երգչուհիներն անհրաժեշտության դեպքում վերանայում և փոխում են իրենց երգացանկը:

Ներկայումս մեծ բեմերում բարձր վարձատրվող երգիչները նախնական պայմանագրերը չխախտելու համար անտեսում են երգիչների ապրելակերպին համապատասխան, առանձնահատուկ սահմանված կանոնակարգերը: Երգչական ծայնային ապարատը շատ փխրուն է և այն շահարկող երգիչները վտանգում են ի վերուստ իրենց տրված շնորհը և սահմանափակում երգչական կատարողական գործունեությունը:

Ծանոթանալով մասնագիտական երգեցողության մեթոդագիտական գրականությանը, հայտնի է դառնում, որ դեռևս XVII դարից սկսած, մասնագիտական գրեթե բոլոր աշխատություններում ծայնի կենսագործունեության և առողջագիտության խնդիրները համատեղ են ներկայացված: Երգչական ծայնի զարգացումը, ձևավորումը և հետագա երկարակեցությունը պայմանավորված է ուսուցման մեթոդիկայի ճիշտ մոտեցումից, անհատական ծանրաբեռնվածությունից, մասնագիտական պահպանողական կանոնակարգից և այլ հանգամանքներից:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Егоров А.*, Гигиена голоса и его физиологические основы., М.: МУЗГИЗ., 1962.
2. *Дмитриев Л. Б.*, Основы вокальной методики., М.: Музыка., 1968.
3. /Детский голос экспериментальные исследования., (ред. В.Н. Шацкой)., М.: Педагогика., 1970.
4. *Կանանյան Ա. Ս., Քյալյան Գ. Պ., Իսահակյան Ջ. Գ.*, ԵրՊԲՀ անատոմիայի ամբիոն ուս. ձեռնարկ, Երևան, 1991:

РЕЗЮМЕ

Доцент Армянского государственного педагогического университета им. Х. Абовяна, вокалистка **Анаид Сашиковна Гаспарян**, автор учебно-методической статьи **“Особенности и гигиена женского голосового аппарата”** рассматривает вопросы взаимодействия, в частности, жизнедеятельности женского голосового аппарата и эндокринной системы. Освещены проблемы, связанные с особенностями, присутствующими периоду переходного возраста (mutation) девушек и возрастной перестройки (climactericus) женского организма. Затронуты вопросы дисциплины и гигиены женского певческого голоса.

SUMMARY

Anahit S. Gasparyan, Pedagogue of ASPU, Pianist, - “The Peculiarities and Hygiene of Female Vocal Apparatus”.

The article touches upon the issues of the interaction, in particular the vital functions of the female vocal apparatus and the endocrine system. The article highlights the problems connected with the mutation and climactericus of the female organism and considers the issues of the discipline and the hygiene of the female singing voice.

ՏԵՂԵԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՊՄՀ գեղարվեստական կրթության ֆակուլտետի խմբավարության և չալնադրման ամբիոնի դոցենտը՝ **Անահիտ Սաշայի Գասպարյանի** «Կանանց երգչական ապարատի առանձնահատկությունների առողջապահական որոշ խնդիրներ» ուսումնամեթոդական հոդվածը ընթերցվել է հիշյալ ամբիոնի 30.08.2011 թ. 1-ին արշանագրություն, խորհրդակցության ժամանակ՝ ելույթ են ունեցել գրախոսներ մանկավարժական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր ՀՀ վաստակավոր մանկավարժ **Յուրի Կադարչակի** Յուզբաշյանը, պրոֆեսոր **Հենրիկ Զավենի Սիմոնյանը**։ Բժշկագիտության խնդիրներին վերաբերվող նյութը երաժշտավորել է 12. 11. 2011 թ. Երևանի Հերացու անվ. պետական բժշկական համալսարանի Էնդոկրինոլոգիայի ամբիոնի վարիչ, դոցենտ, բժշկական գիտությունների թեկնածու **Ելենա Սիբայելի Աղաջանովան**։ Նշելով աշխատանքի կարևորությունը, քննարկել և որոշել են երաժշտավորել հրապարակման սույն ժողովածուում:

ՔՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

CHAIR OF GENERAL PIANO

Դավթյան Ս. Ա. ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ՆՎԱԳԻ ՈՒՍՈՒՅՄԱՆ ԸՆԹԱՅՔՈՒՄ
ՍՏԵՂՈՎԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՀԻՍՈՒՆՔՆԵՐԻ ՋԱՐԳԱՅՈՒՄԸ 4

Давтян С. А. Развитие творческого начала в процессе обучения игре на фортепиано

Davtyan S. A. The development of creativity during the process of learning to play the piano

Աճաբյան Ս. Մ. РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ 17

Աբրահամյան Ն. Մ. Դաշնամուրային մանկավարժության նյութերով զեղարվեստական կերպարային մտածողության զարգացումը

Abrahamyan N. M. The development of the figure thinking by the materials of piano pedagogy

Աճաբյան Ս. Մ. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО В МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗАХ 27

Աբրահամյան Ն. Մ. Դասավանդման տեսության և մեթոդիկայի հարցերը բարձրագույն երաժշտական հաստատություններում ընդհանուր դաշնամուրի դասարանում

Abrahamyan N. M. The theory of teaching and the issues of the methodology in general piano classes of the higher musical institutions

Մարտիկյան Մ. Է. ԱՆԵՔՍԱՆԴՐ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ ՈԳԵՇՆՉՎԱԾ ԱՐԿԵՍՏ
ՊԱՏԱՆԵԿՈՒԹՅԱՆԸ 37

Мартикян М. Э. Александр Арутюнян: вдохновенное искусство для молодежи

Martikyan M. E. Alexandr Harutyunyan: Inspired Art for the Youth

Մարտիկյան Մ. Է. ՍԿՄՆԱԿ ԵՐԱԺՇՏԻ ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ
ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՈՒՄԸ 47

Мартикян М. Э. Организация самостоятельной работы начинающего музыканта

Martikyan M. E. The Organization of the Beginning Musicians' Individual Work

ԷՍՏՐԱԴՆՈ-ՋԱԶՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

CHAIR OF JAZZ-POP MUSIC

Հարիֆյան Ս. Կ. ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ И РОМАНСОВ 55

Հարիֆյան Ն. Կ. Վոկալ շարքերի և ռոմանսների զարգացման հեռանկարները

Zarifyan N. K. The Perspectives of Development of Vocal Cycles and Romances

ԿՈՆՑԵՐՏՈՒՅՈՒՄՆԵՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՐԲԱՏՈՒՐ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ

CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

Մագակյան Ս. Ա. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ В. БАБАЯНА “ОСЕНЬ В ГОРАХ КИСО”	63
Մագակյան Ս. Ա. Վահրամ Բաբայանի «Աշունը Կիսո լեռներում» վոկալ շարքը <i>Maghakyan S. H. Vahan Babayan's Vocal Cycle "The Autumn in Kiso Mountains"</i>	

Մագակյան Ս. Ա. ФОРТЕПИАННЫЕ “ОБРАЗЫ” В МОНООПЕРЕ СОФЫ АЗНАУРЯН “НАДЕЖДА”	74
Մագակյան Ս. Ա. Սոֆա Ազնաուրյանի “Հույս” մոնոօպերայի դաշնամուրային «կերպարները» <i>Maghakyan S. H. The Piano "Images" in Sofa Aznauryan's "Hope" Mono-Opera</i>	

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՐԵՐՆ
КАФЕДРА ИСТОРИИ МУЗЫКИ
CHAIR OF MUSIC HISTORY

Վաչագյան Ա. Վ. НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА “ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ” НА ФАКУЛЬТЕТЕ КОМПОЗИЦИИ	83
Վաչագյան Ա. Վ. Ստեղծագործական բաժնում «Համընդհանուր երաժշտության պատմության» դասավանդման որոշ սկզբունքների մասին <i>Khachatryan A. V. On Some Principles of Teaching General History of Music in a Class of Composition</i>	

ԿԱՄԵՐԱԶԵՆ ԿՐԱՍՈՐԻԻ ԿԱՐԵՐՆ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

Մինասյան Վ. Վ. ԿԿԱՏԱՌՈՒԹՅԱՆ ԶՈՒՍ ԵՄԻ ԿԼԱՎԻՐԻ ԵՎ ՖԼԵՅՏԱՅԻ ՍՈՆԱՏՆԵՐԻ ԿԱՏԱՌՈՎԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՇՈՒՐՋ	91
Մինասյան Վ. Վ. Некоторые вопросы исполнения сонат для флейты и кларина И. С. Баха <i>Minasyan V. V. On Some Performing Arts Issues of Sonatas for Flute and</i> Piano by J. S. Bach	

Օսեպյան Մ. Մ. СХОДСТВА И РАЗНОВИДНОСТИ ШТРИХОВ В АНСАМБЛЕВОМ ИСПОЛНЕНИИ	102
Հովսեփյան Մ. Ն. Շտրիխների նմանություններն ու տարանջատումները անսամբլային կատարումներում <i>Hovsepian M. N. The Similarities and Varieties of Strokes in Ensemble Performances</i>	

Օսեպյան Մ. Մ. МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО ТИГРАНА МАНСУРЯНА “ПЯТЬ БАГАТЕЛЕЙ”	112
Հովսեփյան Մ. Ն. Տրիոյի Մանսուրյանի “Հինգ բագատել” դաշնամուրային տրիոյի մեթոդական վերլուծությունը <i>Hovsepian M. N. The Methodical Analysis of Piano Trio of Tigran Mansurian's "Five Bagatelle"</i>	

Ալաверդյան Դ. Դ. О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПРИЯТИИ	121
Ալաверդյան Դ. Դ. Երաժշտության և երաժշտական ընկալման մասին <i>Alaverdyan T. G. On Music and Music Perception</i>	

Ալաверդյան Դ. Դ. “СТАРЫЕ” И “НОВЫЕ” ПУТИ МУЗЫКАЛЬНОГО	
--	--

ВОСПИТАНИЯ	129
<i>Ալավերդյան Տ. Գ.</i> Երաժշտական դաստիարակման «նոր» և «հին» նոդությունները	
<i>Alaverdyan T. G.</i> "Old" and "New" Ways of Musical Education	

<i>Իսրայելյան Ա. Բ.</i> ԿԱՐԵՆ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԻ ՍՈՆԱՏԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ	138
<i>Исраелян А. Р.</i> Анализ Сонаты для скрипки и фортепиано К. С. Хачатуряна	
<i>Israelyan A. R.</i> The Analysis of Karen S. Khachaturyan's Sonata for Violin and Piano	

<i>Բաժալյան Ի. Ս.</i> СОНАТНАЯ ФОРМА Л. ВАН БЕТХОВЕНА И ХАРАКТЕР ИСПОЛНЕНИЯ	146
<i>Բադալյան Ի. Ս.</i> Սոնատային ձևը Բեթհովենի ստեղծագործության մեջ և դրա կատարողական առանձնահատկությունները	
<i>Badalyan I. S.</i> The Sonata Form in Beethoven's Composition and Its Performing Peculiarities	

<i>Բաժալյան Ի. Ս.</i> СОНАТЫ Л. ВАН БЕТХОВЕНА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ОП. 23 И ОП. 24: АНАЛИЗ И СТРУКТУРА	157
<i>Բադալյան Ի. Ս.</i> Բեթհովենի սոնատների ջութակի և դաշնամուրի op.23 և op.24 վերլուծությունը և կառուցվածքը	
<i>Badalyan I. S.</i> The Beethoven's op.23 and op.24 Sonatas for Violin and Piano: Analysis and Structure	

ԿՈՆՑԵՐՏԱՆԵՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏՈՒՆ ԿԱԲԵՐՆԸ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

<i>Արշումանովա Ա. Վ.</i> ПСИХОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ	169
<i>Արզումանովա Ա. Վ.</i> Երաժշտական ուսուցման և դաստիարակության հոգեբանություն	
<i>Arzumanova A. V.</i> Psychology of Music Teaching and Education	

<i>Արշումանովա Ա. Վ.</i> МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ	178
<i>Արզումանովա Ա. Վ.</i> Երաժշտական հիշողություն	
<i>Arzumanova A. V.</i> Musical Memory	

ԿԱՄԵՐԱԿԱՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԿԱԲԵՐՆԸ
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ
CHAIR OF CHAMBER ENSEMBLE

<i>Լավչյան Ա. Վ.</i> ДВЕ ПОЭМЫ	187
<i>Լավչյան Ա. Վ.</i> Երկու պոեմ	
<i>Lavchyan A. V.</i> Two poems	

<i>Լավչյան Ա. Վ.</i> МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО ГРИГОРА АХИМЯНА	197
<i>Լավչյան Ա. Վ.</i> Գրիգոր Հախինյանի դաշնամուրային Տրիոյի մերողական վերլուծությունը	

<i>Lavchyan A. V. Methodological analysis of G. Hakhninyan's Trio</i> <i>Օռանեսյան Դ. Ս. АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ СОНАТ ДЛЯ СКРИПКИ И</i> <i>ФОРТЕПИАНО ДЖ. ЭНЕСКУ</i>	208
<i>Հովհաննիսյան Գ. Ս. Զ. Էնեսկուի ֆորթալի և դաշնամուրի սոնատների</i> <i>առանձնահատկությունների վերլուծությունը</i> <i>Hochannisyan Gayane S. The Peculiarities of G. Enescu's Sonatas</i> <i>for Violin and Piano</i>	

<i>Արզումանյան Ա. Հ. Ա. Ս. ԱՐԵՆՍԿՈՒ ԴԱՇՆԱՍՏՈՒՐԱՅԻՆ ԿՎԻՆՏԵՏԻ</i> <i>ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՁ</i>	219
<i>Арзуманян А. А. К вопросу интерпретации Фортепианного</i> <i>квинтета А. С. Аренского</i> <i>Arzumanyan A. H. On the Interpretation Issue of A. S. Arensky's Piano Quintet</i>	

<i>Արզումանյան Ա. Հ. Է. ԳՐԻԳԻ ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՍՏՈՒՐԻ ՍՈՆԱՏՆԵՐԻ</i> <i>ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԱՅԻՆ ԵՎ ԿԱՍԱՐՈՂԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՁ</i>	227
<i>Арзуманян А. А. О конструктивной и исполнительской интерпретации</i> <i>сонат для скрипки и фортепиано Э. Грига</i> <i>Arzumanyan A. H. On Constructive and Performing Interpretations of</i> <i>E. Grig's Sonatas for Piano and Violin</i>	

ԼԱՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԶԵՐԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ N2
CHAIR OF STRING INSTRUMENTS N2

<i>Դանիելյան Գ. Գ. ԱՆՀԱՅՏ ՀԵԴԻՆԱԿԻ «ՎԱՐԱՆԻՄԻ ՄԵՂԱՅ» ՏԱՂԻ</i> <i>ՓՈԽԱԴՐՈՒՄԸ ՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՍՏՈՒՐԻ ՀԱՍԱՐ</i>	235
<i>Даниелян Г. Г. Переложение для скрипки и фортепиано тага Неизвестного</i> <i>автора "Мучим сомнениями" («Վարացիմ ի մեղաց»): задачи интерпретации</i> <i>Danielyan G. G. Tagh by an Unknown Author 'Staggering from Sins'</i> <i>(«Վարացիմ ի մեղաց») Arrangement for Violin and Piano</i>	

ԿԱՍԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐԿԵՍԻ ՊԱՏՈՒԹՅՈՒՆ, ՏԵԽՆԻԿԱ ԵՎ
ՄԱՆԿԱԿԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ԱՌԻՈՂ

КАФЕДРА ИСТОРИИ, ТЕОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ
CHAIR OF PERFORMING ARTS HISTORY, THEORY AND
TEACHING METHODS

<i>Գրիգորյան Ա. Ե. К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНО-</i> <i>ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА</i>	247
<i>Գրիգորյան Լ. Ե. Երաժշտական արողականության հարցերի շուրջ</i> <i>Grigoryan L. Y. On Some Music Performing Arts Issues</i>	

<i>Բաղրամյան Դ. Գ. ЗАМЕТКИ О ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ</i> <i>ПЕДАГОГИКЕ В АРМЕНИИ.</i>	255
<i>Բաղրամյան Ժ. Գ. Հայաստանում մանկական երաժշտական մանկավարժության</i> <i>մասին նշագրումներ</i> <i>Baghranyan J. G. Notes on Children's Music Education in Armenia</i>	

<i>Դուրյան Լ. Ս. МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД АНСАМБЛЕВЫМИ</i> <i>ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО</i>	265
--	-----

Թունյան Լ. Ս. Անսամբլային ստեղծագործություններում աշխատանքային մեթոդները ՍԵՂ-ի դաշնամուրի դասարանում
Tunyan L. S. Working methods of the ensemble works in a piano class

Тунян Л. С. НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
 КОНЦЕРТМЕЙСТЕРУ-ПЕДАГОГУ В РАБОТЕ С ВОКАЛИСТАМИ 273

Թունյան Լ. Ս. Սի բանի մեթոդական ցուցումներ կոնցերտմայստեր-դասավանդողին երգիչների հետ աշխատանքում
Tunyan L. S. Some Methodical instructions accompanist and teacher in working with vocalists

ՄԱՐԿԻՍԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄԻՐԱՅԻՆ 2-ԲԴ ԱՄԲԻՈՆ
КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО N 2
CHAIR OF SPECIAL PIANO N 2

Акопян П. С. О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ СТАНОВЛЕНИЯ
 ПЕВЦА-ИСПОЛНИТЕЛЯ 282

Հակոբյան Ն. Ս. Երգիչ-կատարողի կայացման որոշ տեսակետները
Hakobyan N. S. Some Aspects of Soloist's Success

Акопян П. С. А. Н. СКРЯБИН: НАЧАЛО ПУТИ. ПЕРВЫЕ СОНАТЫ 296

Հակոբյան Ն. Ս. Ա. Ն. Սկրյաբինի ստեղծագործական ուղու սկիզբը.
 ստաջին սոնատները
Hakobyan N. S. The Beginning of A. Scriabin's Creative Career:
 the First Sonatas

ՄԱՐԿԻՍԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄԻՐԱՅԻՆ 2-ԲԴ ԱՄԲԻՈՆ
КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО N 2
CHAIR OF SPECIAL PIANO N 2

Сарգսյան А. В. ФОРТЕПИАННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ Л. ВАН БЕТХОВЕНА ... 313

Մարգարյան Ա. Վ. Լ. վ. Բեթհովենի դաշնամուրային վարժությունները
Sargsyan A V. L. van Beethoven's Piano Exercises

ԿՈՆՇԵՐՏՈՒՄԱՅԻՆԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏԱՆԱԿԱՆ ԱՄԲԻՈՆ
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ
CHAIR OF ACCOMPANIST PREPARATION

Մկրտչյան Յ. Ի. ЗНАЧЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ
 В АНСАМБЛЕВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ 326

Մկրտչյան Յ. Ի. Անսամբլային կատարողական արվեստում դաշնամուրային
 ֆակտուրայի նշանակությունը
Mkrtychyan Y. I. The value of piano texture in Ensemble Performance

Հազարյան Յ. Դ. ՌՈՍՄԱՍԻ ԱՆՑԱԾ ՌՌԳԻՆ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄԻՐԻ
 ՆՎԱԿԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԵՐԿԵՐՈՒՄ 338

Հազարյան Յ. Դ. Прошедший путь романса и роль фортепианного
 аккомпанемента в произведениях армянских композиторов
Ghazaryan Y. D. The Covered Path of Romances and the Role of Piano
 Accompanist in Armenian Composers' Works

**Խ. ԱՐՈՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ՓԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ**

**АРМЯНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Х. АБОВЯНА
ФАКУЛЬТЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**ARMENIAN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
AFTER KH. ABOVYAN
FACULTY OF ART EDUCATION**

**ԽՈՐԵՎԱՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՉԱՅՆԱԳՐՈՒՆ ԿԱԹԵԴՐԱ
КАФЕДРА ДИРИЖИРОВАНИЯ И ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА
CONDUCTING AND VOICE TRAINING CHAIR**

Գասպարյան Ա. Ս. Կանանց երգչական ապարատի առանձնահատկությունները և ստողչական խնդիրները	345
<i>Gasparjan A. S. Особенности и гигиена женского голосового аппарата</i> <i>Gasparjan A. S. The Peculiarities and Hygiene of Female Vocal Apparatus</i>	
ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ	353
СОДЕРЖАНИЕ	
CONTENT	
ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐ	359

ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐ

«ԵՊԿ հրատարակչության» բուհական գիտական հրատարակչության ժողովածուում տպագրությանը ներկայացվող հոդվածներին

1. ՀՐԱՏԱՐԱԿՄԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐ

«Երաժշտական Հայաստան» գիտական միջազգային ամսագրում, բուհի ժողովածուներում տպագրվող հոդվածները և նույնպիսի ու երաժշտագիտական գրականությունն ընդգրկում են 070 100 «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտության ուսումնասիրությունների բոլոր բնագավառները:

Սույն պահանջները սահմանվում են ըստ «ԵՊԿ հրատարակչության» Կանոնակարգի, ՀՀ բոհի որոշումների և ՀՀ գործող օրենսդրությամբ սահմանված կարգի:

Հրատարակչությունը տեքստի առանձնացման համար օգտագործվում են շեղատառը (*italic*), ընդգծումը (underline) և թավատառը չեն թույլատրվում: Յրիվ 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՝ “”-ը, նշանի համար օգտագործվում է [Ct+Alt+միմուս] ստեղծների կոմբինացիան, իսկ “կարճ” անջատման գիծ՝ “”-ը, նշանի համար՝ [Ct+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 կլոր 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 պատկերագրողները ներկայացվում են առանձին ֆայլերի տեսքով tiff կամ jpg (grayscale – 300 dpi):

Հոդվածի ներսում նոտային օրինակի և պատկերագրողման վկայակոչումը տրվում է փակագծում առանձին պարբերությամբ.

(Օրինակ 1)

(Պատկերագրողում 3)

Ձեռագիրը պետք է համապատասխանի հոդվածների ձևավորման պայմաններին:

2. ՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ՊԱՇՏՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

«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 նիշ հայերեն և ռուսերեն, 1000 նիշ անգլերեն լեզվով):

- հողվածները և աղբյուրները 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՝ U4,
- տեքստը հանձնել տպած U4 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,
- ծավալուն 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, հրատարակության վայրը, հրատարակչությունը, տարեթիվը (մամուլի դեպքում նաև համարը, թերթերի դեպքում՝ տողատակում), էջը:
- ծանոթագրությունը վերջում, համարակալումը՝ միջանցիկ:
- հողվածների ծավալը 0.5-1.0 մամուլ (20000-40000 նիշ և հղումները ներառված տեքստի ծավալում):
- առանց տողադարձի, առանց էջում տողատակների,
- հողվածի առանձնահատկություններից ելնելով համաձայնեցնելով խմբագրական խորհրդի հետ հնարավոր է նշված ծավալը ավելացնել:

3. ՀՈԴՎԱԾՆԵՐՈՒՄ ԱՄՓՈՓՈՒՄՆԵՐԻ ՊԸՀԱՆՋՆԵՐԸ

Ամփոփման գրելաձևը ազատ է: Պետք է արտահայտվեն հետևյալ տեսանկյունները որպես գիտական աշխատանքի բնութագրիչ հիմք.

- գիտական հիմնախնդիրը, հեղինակի լուծումը և նրա գիտական նորությունը,
- 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 խզումանկաների համաստեղատվության մասին
անհամապատասխանությունը զիտարկվող աշխատանքի տվյալ բնագավառում
գոյություն ունեցող ժամանակակից գիտական շարադրանքին:

• զիտարկվող հիմնախնդրի առնչությամբ առաջարկվող հեղինակային լուծում
ներքին:

• աշխատանքի գնահատականը լեզվի, տրամաբանության, նյութի շարադրանք-
ման, հիմնավորման, ընդհանրացումների և խզումանկան տեսանկյուններից:

4. ՀՈԳՎԱԾԸ ՔՆՆԵԼՈՒ ԵՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿԵԼՈՒ ԿԱՐԳԸ

Հոդվածները կարող են ամսագրի խմբագրությանը հանձնվել հոդվածի հրա-
պարակման թույլտվության միջոցով կամ ուղղման դեպքում, ամբիոնների հրաշխա-
վորմամբ, համապատասխան խորհրդակցությունների կամ գիտաժողովների ար-
դյունքում (ամբիոնի նիստի քաղվածք) և հանձնվում են մասնագետների (2 գրախոս
1-ին գիտական աստիճան ունեցող երաժշտագետ, 2-րդ՝ համապատասխան ամբի-
ոնի պրոֆեսոր կամ դոցենտ) գրախոսության համար:

Գրախոսը որոշում է հոդվածի հրապարակման նպատակահարմարությունը,
հնարավոր է նյութի լրացուցիչ մշակումից և խմբագրումից հետո: Էական փոփո-
սությունների անհրաժեշտության դեպքում հոդվածը հեղինակային լրացուցիչ
մշակումից հետո կրկին ուղարկվում է գրախոսության նույն մասնագետին:

Դասագրքերի և ձեռնարկների դեպքում դիմումը ընկտորին և թույլատրությունը
արտադիր է:

Հոդվածները խմբագրությանը տրվում են անհատույց. ձեռագրերը չեն վերա-
դառնում:

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

ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՑԻ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՐԱԿԱՆ ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ
8-9.1/2011-2012

ВЕСТНИК ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ СТАТЬИ
8-9.1/2011-2012

Հիմնադիրներ՝ պրոֆեսոր, հրատարակչական խորհրդի նախագահ Ս. Գ. Սարաջյան,
«ԵՊԿ հրատարակչության» տնօրեն-հրատարակիչ, նրաժշտագետ Գ. Կ. Շազոյան
Կազմող և պատասխանատու զլխավոր խմբագիր, սրբագրիչ՝ Գ. Կ. Շազոյան
Խմբագիրներ՝ Գ. Ն. Մուրադյան, Վ. Խ. Թովմասյան,
Մ. Բ. Կիրակոսյան (ռուս. լեզվով),
Ս. Մ. Ազնաուրյան (ռուս. լեզվով),
Ռ. Լ. Մուսեյան (անգլ. լեզվով)
Համակարգչային շարվածքը՝ Մ. Բ. Կիրակոսյանի (ռուս. լեզվով),
Ս. Մ. Ազնաուրյան (ռուս. լեզվով),
Ռ. Լ. Մուսեյան (անգլ. լեզվով)
Նոտային շարվածքը՝ Մ. Բ. Կիրակոսյանի
Գրքի ձևավորումը և էջադրումը՝ Գ. Վ. Հովհաննիսյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Գ. Ս. Երիջանյանի