

АННА МАМИКОНОВНА ТАМИРОГЛЯН

*Кандидат искусствоведения, доцент
Гюмрийского филиала Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса
E-mail: anyta82@mail.ru
Doi.*

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Կ. Շազոյանի (12.06.2023 թ.),
Գրախոս՝ (21.05.2023 թ.)
ընդունվել է տպագրության՝ (20.06.2023 թ.),
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (11.4.2023 թ.):

**НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ
ТРАКТОВКИ ХОРАЛА АРНО БАБАДЖАНИЯНА ИЗ ЦИКЛА
“ШЕСТЬ КАРТИН”**

Абстракт

Данная работа посвящена концепции отражения некоторых методологических принципов трактовки в контексте Хорала N 5 из цикла "Шесть картин" для фортепиано Арно Бабаджаняна (1965). В ней представлена разработка некоторых методических приемов, их трактовка и отражение для раскрытия музыкально-образного содержания произведения в исполнительской практике. Концепция отражения методических принципов в контексте Хорала, а также изучение и развитие композиторского письма, серийной техники, способствует более подробному представлению некоторых компонентов с помощью используемых автором музыкально-выразительных средств.

Ключевые слова: Арно Бабаджанян, Хорал (из цикла "Шесть картин"), фортепиано, додекафония, серийная техника, исполнительские особенности, методические указания.

Ամփոփում

Արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ ԳՄ դոցենտ, Հայաստան, Գյումրի, ԵՊԿ ԳՄ Աննա Մամիկոնի Թամիրոզյան. - «Որոշ մեթոդաբանական սկզբունք Ա. Բաբաջանյանի «Խորալ» մեկնաբանության մեջ «Վեց պատկերից»».

Սույն աշխատանքը նվիրված է XX դարի երկրորդ կեսի սկզբին (1965թ.) ստեղծված Առնո Բաբաջանյանի դաշնամուրի «Վեց պատկեր» շարքից 5-րդը Խորալի կոմպոզիցիայի համատեքստում մեկնաբանության որոշ մեթոդաբանական սկզբունքներ արտացոլելու հայեցակարգին: Այն ներկայացնում է որոշ մեթոդաբանական տեխնիկայի մշակումը, դրանց մեկնաբանությունն ու արտացոլումը կատարողական պրակտիկայում ստեղծագործության երաժշտական և կերպարային բովանդակությունը բացահայտելու համար: Մեթոդաբանա-

կան սկզբունքների արտացոլման հայեցակարգը Խորալի համատեքստում, ինչպես նաև՝ կոմպոզիցիոն գրառման, սերիական տեխնիկայի ուսումնասիրությունն ու զարգացումը նպաստում է որոշ բաղադրիչների ավելի մանրամասն ներկայացմանը հեղինակի կողմից օգտագործվող երաժշտաարտահայտիչ միջոցներով:

Բանալի-բառեր. Առնո Բաբաջանյան, Խորալ («Աեց պատկեր» շարքից), դաշնամուր, դոդեկաֆոնիա՝ սերիական տեխնիկա, կատարողական առանձնահատկություններ, մեթոդական ցուցումներ:

Abstract

PhD in Arts, Associate Professor at Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory, Armenia, Gyumri Anna Mamikon Tamiroghlyan. - "Some Methodological Principles in the Interpretation of "Choral" by Arno Babajanyan from the Cycle "Six Pictures"."

This work is devoted to the concept of reflecting some methodological principles of interpretation in the context of Choral N V from the cycle "Six Pictures" for piano by Arno Babajanyan, composed at the beginning of the second half of the XX century (1965). It presents the development of some methodological techniques, their interpretation and reflection to reveal the musical and figurative content of the work in performing practice. The concept of reflecting methodical principles in the context of Choral, as well as the study and development of compositional writing, serial technique, contributes to a more detailed presentation of some components with the help of the musical and expressive means used by the author.

Key Words: Arno Babajanyan, Choral (from the cycle "Six Pictures"), piano, dodecaphony - serial technique, performance features, methodological instructions.

Введение

“Будучи великолепным пианистом, воспитанным на лучших традициях русской и советской пианистических школ, Бабаджанян создал свой, оригинальный фортепианный стиль, в котором наиболее наглядно проявились существенные грани эволюции его творчества в целом” (1. С. 79).

Данная работа посвящена концепции отражения методологических принципов трактовки Хорала из цикла “Шесть картин” Арно Бабаджаняна. Хорал - (нем. *Choral*, ср. век, лат. *cantus choralis* - хоровое песнопение) традиционное (канонизированное) одноголосное песнопение, исполняющееся в западно-христианской церкви, и, являющееся частью богослужения (2. С. 602). Так, Хорал из цикла “Шесть картин” Арно Бабаджаняна начинается 8-тактным звучанием (I предложение) 4-тоновых созвучий, величественная поступь которых знаменует начало вступления - *introduction*, в дальнейшем, представляющего как *"basso ostinato"* (итал. *ostinato*, от лат. *obstinatus* - упорный, упрямый) многократное повторение мелодической, ритмической фигуры, гармонического оборота, звука (2. С. 404).

В работе представлена разработка некоторых методических приемов и их отражение посредством интерпретации выразительных средств изложения в

виде фактурных структур (фраз, квадратов /в каждом 1-4 т.) для раскрытия образного содержания в исполнительской практике. Между тем, несмотря на соблюдение классического стиля, предначертанного замыслу Хорала, автор выстраивает его в ином аспекте, рассматривая додекафонную систему сквозь призму собственных мировоззрений современными средствами выразительности авангарда 2-й половины XX века.

Характерной чертой Хорала является глубокое сосредоточение на монотонно повторяющемся действии *basso-ostinato*, обусловленном воздействием как внешних, так и внутренних факторов (мотивами, гласами, напевами, “трихордами” - *a, b, c, d*) с целью погружения в звуки хоральной (духовной) музыки, причем, проведя параллель и с *медитацией* (размышление, состояние сосредоточенности), что также тесно связано с религиозным контекстом повторяющихся ритмических песнопений и фраз для увещевания богов...

С исполнительской точки зрения сочинение Хорал из цикла “Шесть картин” Арно Бабаджаняна в темпе *Largo* нужно сыграть с бесконечной широтой и дыханием, в частности, 1-8 такты (1 предложение) как вступительные, которые следует контролировать особо разработанной силой и разумной глубиной звучания внутренним спокойствием, без особых усилий.

Фортепиано, несомненно, должно петь, ассоциируя органное звучание.

The image shows a musical score for a piece titled "Largo". It consists of two staves: a piano (right hand) and a bass (left hand). The piano staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff has a bass clef and the same key signature. The tempo is marked "Largo" and the dynamics are "pp". The score is divided into measures, with measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 indicated. Below the piano staff, there are notes for the bass staff: D, Gis, Cis, Es. Below these notes, there are dynamics: Ped., p, p, p, xPed.

Пример 1. 1-4 т.

Example 1. 1-4 t.

Օրինակ 1. 1-4 տ.

Отметим, что в Хорале автор интересно интерпретировал не только трехтоновую звуковую структуру трихорда-попевки; *a (g¹-fis¹-es¹)*, *b (f²-e²-cis²)*, *c (c²-h - gis¹)*, *d (a¹-b²-d²)* - обозначим понятием “мотива” гомофонного типа как основного носителя горизонтального изложения, но и двухтоновую систему изложения начальных вертикально-встроенных параллельных интервалов б.7 в правой руке, образующих 12-тоновый серийный ряд: *D-B-a-Gis-c-h-Cis-f-e¹-Es-G-fis* (см. прим.1). А в басу (левой руке) проходит остинато из 4 октавных сопряжений *D-Gis-Cis-Es*, вместе с тем, представляя серийный ряд из 4 неповторных тонов. Что касается басовых сопряжений, то на наш взгляд, при всей

строгости концепции Хорала исполнителю рекомендуется выступить с внутренней сосредоточенностью, возвышенностью, чему способствует чередование октавных звучаний *D-Gis-Cis-Es (D)* и, несмотря на ритмическую монолитность (на наш взгляд, изначально задуманной в разброску кластером), предоставляя свободу мыслям, чувствам, тем не менее, прочувствовать их игру не спонтанно, а осознанно, обдуманно. Именно здесь проявляется философско-углубленный подход к трактовке Хорала в целом.

Особое ощущение звуковедения басов, насыщенное содержательностью тонов октавы (охват 1-ми и 5/4-ми пальцами), включающими акустическое отражение звуковых сопряжений на педали, с чуткостью слышания их протяженности в игре каждого “квадрата”, предполагает игру полновесным звуковым ощущением (плавным перемещением руки).



Пример 1. 9-12, 13-16 т.

Example 2. 9-12, 13-16 t.

Օրինակ 2. 9-12, 13-16 տ.

При этом, отражением таинственности в воссоздании акустики высотных структур октавных сопряжений (организации подъема и спада), инициирующим звоном 4-х колоколов разных звуковых настроев через каждые 4 такта в контр- и большой октавах, создается эффект звучания даже при нюансе *pp*. Безусловно, именно эти октавные басы создают характер Хорала, в данной, по масштабу небольшой миниатюре, воссоздающей картину величественного хорового пения в храме.

Отметим, что они содержат тот же интонационный оборот в мелких для Хорала длительностях $1/8+1/8+2/4$ / $1/4$ /, что запечатлено более крупными длительностями $2/4+1/4$ в оstinatном построении, тем самым, создавая движение без агогических или темповых обозначений (пометок). Они как бы де-

монстрируют передвижения интервально-интонационных оборотов в регистровых сдвигах, имитациях, скачках, промежуточных наложениях, перемещениях “тембровой игрой”. При этом необходимо следить за координацией обеих рук, в частности, при выполнении остинатных сопряжений на протяжении всей композиции.

Такое конструктивное отношение подводит к полнозвучию фортепиано, вместе с тем, создает ощущение “медитативности”. Вместе с тем, необходимо все это утвердить “на слуху” и, заранее обдумать исполнение мотивных построений. Естественно, при условии, нарочито не нажимать, не выдалбливать каждый звук или сочетания мотивов, а, наоборот, плавно провести чередования, сращивания, скачки, имитации, преобразования (инверсии, обращения) в нужном русле, в связи с авторскими динамическими пометками для отражения идейно-образного содержания сочинения.

Далее, принцип ощущения методического подхода в исполнительском плане в контексте каждого квадрата с 24 т. тот же, однако советуем вникать в каждый “вдох и выдох”, разумеется, при использовании педальной техники и графической определенности динамических оттенков.

Тонкие динамические нарастания и спады в каждой фразе, которые, на наш взгляд, должны исполняться, по мере возможности, одинаковым звучанием динамики в пространстве и координацией (соблюдением одинаково аналогичных скупых движений) рук, как бы определяют строгий стиль исполнения (изложения музыкального материала).

Причем, следует предположить: во-первых, игру двух исполнителей как при распределении фактурных структур между двумя ансамблистами: если один из них выделит эти нюансы больше, то нарушится пропорция звукоизвлечения и музыка потеряет смысл; во-вторых – представить запись в трехстрочном изложении как у К. Дебюсси (1862-1918), впервые вписанном им в прелюдиях “Фейерверк”, “Вереск”, “Фея - прелестная танцовщица” (3. С. 55), а в-третьих, остигато в вертикальном изложении левой руки сыграть на одном, а интервально-интонационные обороты в горизонтальном изложении правой руки - на втором фортепиано. В данном случае все зависит от баланса движения руки, в котором важную роль играет распределение вертикальных (остигато А) и горизонтальных (*a, b, c, d*) гармонических (интервально-интонационных) оборотов с учетом также регистровых сдвигов, то есть «игры тембров».

На наш взгляд, Арно Бабаджанян ждет от исполнителей особой тонкости нюансировки. Подтверждением тому, приведем динамическое развертывание на *pp* в самом начале, повышение звука через *poco a poco cresc.*, *sempre più cresc.* к *ff*, постепенное затихание. Это попытка в ансамбле прислушаться к тембровой динамике, которая при наличии регистровых контрастов поможет исполнителю подчеркнуть суть не замысловатой конструкции или драматической декламации, как простой мелодической прострации хорала.

Представим динамическую схему Хорала:
 We present the dynamic scheme of Choral.
 Ներկայացնենք Խորալի դինամիկ սխեման

такты	динамические оттенки	
1-8	PP - < < mf - >	8
9-16	PP poco a poco cresc. mf	8
17-22	sempre piu cresc. FF > mf-dim.-mp - >	6
23-30	PPP < < mp >	8
31-35	P > PPP	5

Более того, в Хорале можно выделить признаки волновой драматургии, где каждый квадрат несет в себе признак внутрифразной нюансировки, а движение динамики развивается в пределах определенных границ, обозначенных автором. Как видим из схемы, в общей конструкции Хорала кульминация намечается в 17-22-х тактах как разработочный этап, так как именно тут динамика от *pp - mf* через *cresc.* доходит до *ff*, после чего наступает постепенное расслабление напряжения, спускаясь к *ppp* - это динамическая волна со своей кульминацией и спадом. Фактурная структура этого отрезка подводит к высшей точке накала, с одной стороны, насыщению полифонических пластов, с другой — эмоциональной неустойчивостью; а далее, смятенность души автора стремится к покою.

Примечательно динамическое преобразование в тактах 23-31 (как репризы), при этом, учитывая точный повтор музыкального текста как в 9-16 тактах.

Однако по сравнению с нюансами 9-16т. (*pp - poco poco cresc. - mf*) тут в тактах 23-31 следует учесть динамический спад иной схемой *-ppp - < - < - mp - > - p - > - ppp* и реализовать авторский замысел, воплощая исполнение нюансировки в рамках заданной задачи как “реминисценции” (воспоминание). Тут следует отработать и найти золотую середину в постепенном звуковом распределении.

Насыщенность динамического расклада этого короткого отрезка требует больших эмоциональных усилий, что требует и глубокого, однако мягкого погружения подушечек пальцев в клавиатуру фортепиано со звуковыми ощущениями, инициируемыми игрой педалью на органе или фисгармонии. Разумеется, все это требует самой тщательной игры.

Здесь уместно коснуться темпа, который автор предлагает исполнителю в рамках *Largo*. Однако темп *Largo (Moderato)* по метроному может устанавли-

ваться по разным соображениям в зависимости от намерений автора в воплощении образно-смысловых концепций. Следовательно, темп *Largo* - 4/4 автор оставляет на усмотрение исполнителя, разумеется, имея в виду соблюдение некоторых пределов заданного им темпа на грани $\frac{1}{4}$ =44-50. На наш взгляд, темпа *Largo* надо придерживаться очень строго, исключив саму идею *rubato*; хотя, например, в тактах 32-35 следует как можно дольше растягивать постлюдию-коду, пусть музыка хорала угаснет, превратившись в отголосок прошлого. Тем не менее, даже первоначальное исполнение вертикально расположенных аккордов должно быть пронизано продуманным представлением о том, в каком темпе играть — «с чего начать»?

Играя вступление (медленно), пианист будет располагать достаточно протяженным отрезком времени, чтобы сориентироваться на темповый баланс при дальнейшем обогащении или интерполяции (дополнении, сращивании) фактурных структур. Так, исполнитель, хотя бы в уме, должен спеть насыщенную фактурную структуру, например, такт 17, и только после этого найти начальный темп исполнения, то есть подхватить взятый темп, чтобы позволить с 9 такта начать "пропевать" каждый из звуков трихорда (мотива). А появление размера 1/8 (длительностей) нисходящих или восходящих попевок на вторых и третьих долях с 9 такта в исполнительской практике, на первый взгляд, не создает никаких затруднений. Однако есть тенденция делать эти восьмые ноты слишком плотными; это придает музыке нежелательную прямоту (см. пример 2). Между тем, эти восьмые должны быть гибкими; мы предлагаем выпевать их поочередно, как бы иницируя движение по лестнице вверх (поднимаясь) или вниз (спускаясь). Здесь нежелательно исполнение этих секунд-терцовых сопряжений путем продвижения вперед, так как, в одном случае, неровность "опевания" интервальных соотношений может создать убыстрение темпа, а в другом, наоборот, неоправданная протяженность замедлит темп в музыке.

Рассмотрим вопрос о педализации. Учитывая такой аргумент, что вступительные 1-4 такта составляют серийный ряд (как развернутый 6-звучный кластер), то здесь (1-4, 5-8 т.) можно использовать принцип звукового педального эффекта как у Дебюсси и Равеля. Интересно проследить за взятием педали в этом произведении, однако вопрос педализации требует самых неординарных решений в том плане, что особенности композиционного построения диктуют трактовку педали в ином ракурсе, конечно, используя ее на усмотрение исполнителя.

В данном случае, в первую очередь, учитывая тот факт, что каждый квадрат или 1-4 такта Хорала составляют серийный ряд из 12 тонов, их разделение в каждом такте с выделением на 3 тона (трихорда), мы считаем нецелесообразным. В виду этого, мы предлагаем сначала взять педаль до начала игры как аффтакт, придавая огромную значимость глубокому взятию, именно, первого четырехзвучного созвучия - октавы в левой $D^{**} + D^*$ и $B+A$ — правой рук, а

затем, - педаль, не запаздывающую через каждый такт, а использовать или полупедаль, или вибрирующую педаль на протяжении каждых 1-4 тактов, при этом, давая возможность охватить сонорное звучание 12 тонов серийной техники (додекафонии), во всяком случае, в начальных 1-8 тактах. Исходя из фактурных изменений посредством приема “интерполяции” (сращивания, добавления), каждый квадрат несет в себе новый подход к взятию педали: с 9-12, 13-16, 17-21 и т.д.

Несомненно, имеются различные трактовки педальной техники, например, в тактах 13-16 можно использовать педаль как на 9-10 т. (6+6), так и 9 т. (6), в виду того, что здесь образуются серии из 6 или 12 тонов, в частности, на усмотрение исполнителей. Искусственное очищение звучания изменением вертикально-встроенных сопряжений после каждого такта, под предлогом умения (возможности) “слушать”, в данном случае, воспринимается нами как неоправданное действие в концепции воспроизведения акустики сонорного фона 12 неповторных тонов, звуки которых играют определяющую роль в процессе композиции Хорала (см. пример 1).

Хотя можно исключить насыщенные мотивами остальные квадраты (фразы), где *Pedale* можно брать на 1 сильных долях тактов (17-21 тактах, см. пример 5), разумеется, исходя из звучания инструмента, акустики помещения (класса, концертного зала и т.д.).

В связи с тем, что нет авторских указаний педали, в одном случае, редакторы не намечают педальные пометки, а в другом – намечают по-своему усмотрению, то есть индивидуально, поэтому рекомендуем использовать педальные обозначения, учитывая не только чистоту звуковых последовательностей, но и исходя из научных соображений.

Разумеется, такой метод использования педали, учитывая ее обозначения, общепринятые в музыкально-исполнительской практике, не только вынуждает пересмотреть логику композиционного построения, в результате чего возникает новая концепция абстрактно-логического развития идейно-образного содержания, но и усложняет исполнительскую трактовку Хорала, и, в то же время, возникает потребность в высококвалифицированном исполнителе.

Следует обратить внимание на движение рук. Конечно, если пианист будет производить руками ненужные движения, которые, к сожалению, часто приносят исполнители во время игры, проявляя манерность ради создания эффектного впечатления на зрителя, в то же время, напротив, создается как бы обратное. А именно, ощущение неискренности - искусственное воссоздание характера сюжетного образа сочинения. Нам кажется, что у публики должно сложиться впечатление, что на сцене нет лишних движений ни телом, ни ка-

кой-либо мимикой лица, и, ни в коем случае, - руками.

В общем плане, перед исполнителем встает вопрос извлечения красивого звука в нижней, средней и верхней пространственности регистровых передвижений от контр- до третьей октавы. А регистровые скачки предлагаем выполнять, по возможности, с минимальным горизонтальным перемещением рук, все время представляя трехстрочное изложение.

В этом произведении фразы должны быть интонированы равномерно, так как автор не использует никаких агогических пометок; тут нет места ни для каких личных новшеств, вычурности, чрезмерно-показательной чувствительности. Учитывая, что 4-я доля нечетных 1, 3, 5, 7-х тактов - это как бы преддыкт к 1-й доле следующего такта как ямба или затакта, вместе с тем, тяготеющей не только к сильной доле как 1, но и по длительности $s - 2/4$. с точкой, поэтому сила звучания 4-ой доли как относительно слабой, должна намного уступать силе звучания (звука) по отношению к 1-й доле (быть более сильной, глубокой).

Обратим внимание на развитие навыков гармонического слушания и их воздействия в начальных вертикально-встроенных сопряжениях созвучий, исполняемых обеими руками. Так, в 1-4 т. (5-8-повтор) следует прислушиваться к звучанию параллельных б.7 в партии правой руки (их можно сыграть двумя руками), особенно учитывая прослушивание их в 1-2т.

На наш взгляд, для полного ощущения вертикали интервально-интонационных сопряжений, рекомендуем сыграть первыми, а затем и 5-ми пальцами обеих рук интервальные соотношения попарно: $D^* - B$ (1 пальцами) $D^{**} - a$ (5 пальцами.), тем самым, прислушиваясь к отображению звучания.



Пример 3
Example 3
Օրինակ 3

Можно также попытаться разложить эти тоновые соотношения, переместив их в тесное расположение, после чего из трех звуков образуется созвучие, а

затем уже рассмотреть виды их обращений (инверсий).

a-b-d, b-d-a, d-a-b
м.2 - м.3
м.3 - ч.5
ч.5 - м.2



Пример 4
Example 4
Օրինակ 4

Таким образом, в данном случае имеет место иной интервально-интонационный рисунок, а распознав возможные варианты звучания на примере первого созвучия, будет легче услышать в тексте остальные звуки в виде интервальных сопряжений.

Схема 3.

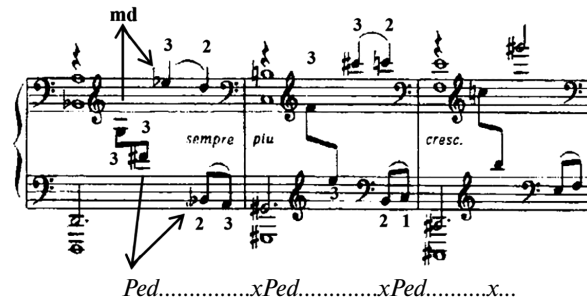
ч.8 + м.6 + б.7
m.s. лев.р. **m.d.** пр. р.

В исполнительском плане, сам автор в нотном тексте (уртексте) не обозначает направление рук по слоям фактурных структур: мы имеем в виду,

m.d. - правой,
m.s.—левой рук [*mano destra /dritta/ (умаль.)*]
m.d. — правая рука, *mano sinistra*
m.s. или **m.g.** — левая рука] (4, С. 73).

В записях концертных выступлений Арно Бабаджанян интерпретирует такты 17-18 следующим образом: в них прослеживается игра со сменой положения левой и правой руки в «тембровой игре» регистровых движений (пересечений) по «горизонтали» гомофоническим изложением в кульминации произведения, подобно сценам эффективного отображения смены рук в фортепианном искусстве. Выполнение фрагмента такого типа, на наш взгляд, непростое, так как при отображении этих движений также необходимо максимально поднимать руки или выполнять движения руками без "показательных" выступлений, учитывая еще и длительность 4-х звуков, каждый из которых имеет размер 1/8 ноты.

Представим распределение звуковых перемещений рук во временном пространстве внутри тактов (на примере 5).



Пример 5. м. 17-20
 Example 5. 17-20.
 Օրինակ 5. 17-20

А эти 4/16 имеют время перемещения лишь через $\frac{1}{4}$ на 3 доле. И, несмотря на то, что 4-ю долю обе руки пианиста играют вместе, но с перекрещиванием, то по времени - возвращение левой руки к басу распределяется скупо. В этом фактурном отрезке есть 2 способа трактовки исполнения:

а) в 17 такте можно играть *g* правой рукой (*m.d.*) после баса, затем смещая руку сверху к *fis'* левой (*m.s.*), а в конце снизу, плавным приподнятием кисти к *es²-d²* верхнего слоя - правой рукой (*m.d.*). Тут 4-я доля *d²* - правой руки совпадает с игрой *B - A* большой октавы - левой руки, которая при передвижении (*m.d.*) ко 2-му слою (снизу) создает удобства для взятия *Gis*/Gis* контр*- большой октавы левой рукой (*m.s.*). То же самое в 18 такте;

б) распределение рук при исполнении в 19-м такте протекает следующим образом: *c'*-правой, *h*-левой, а *gis²* - правой; при этом, рекомендуем играть третьими пальцами.

Таким образом, группировка интервально-интонационных оборотов графикой изложения нотного письма такого толка, в частности, сегменте *A3* (см. пример 5), создает сложный, но очень своеобразный и интересный фигуративный рисунок.

Заметим, что ни в одной из редакций нет аппликатурных или педальных обозначений (лишь в отдельных случаях), тем более, нет никаких пометок для взятия этих интервально-интонационных оборотов для ориентира исполнения студентов в учебно - педагогической практике, однако профессиональный исполнитель должен прочесть их в тексте...

В методологическом подходе подбора положения рук в расширении (охвата) диапазона регистровых смещений, в таком случае, побеждает графика нотного изложения с группировкой нот с направлением штилей вниз или вверх, что делает трактовку исполнения такого типа целесообразным, и, единственно, удоб-

ным. Чередование или распределение правых и левых рук с появлением нового фактурного рисунка в виде секундовых разрешений (*es-d*, *cis-c*), мотива “*c*”-облегчает более плавный переход движения рук в смещениях скачков, хотя обязывает вторые звуки, в виду разрешаемых нот через штрих legato, скорее всего, иницирующих вздохи, извлекать намного мягче, развитие которых протекает приемами секвенции или инверсии (*fis-es-d* вместо *g-fis-es* кластер).

Схема 5

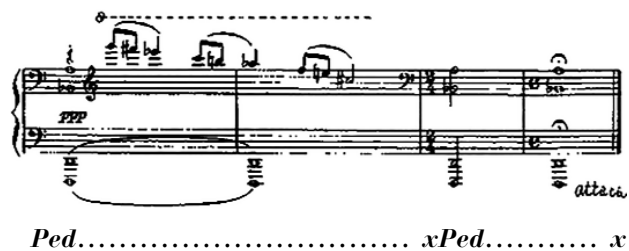
<i>g - fis</i>	<i>f - e</i>	<i>c - h</i>
<i>np.p – л.р.</i>	<i>np.p – л.р.</i>	<i>np.p – л.р.</i>
<i>fis-es-d (секв.)</i>	<i>e - cis – c (R-i b1)</i>	<i>c-h-gis (R-i b1)</i>

Тем не менее, этот фрагмент можно сыграть и без перемещения рук в этих регистровых играх – малой, второй, большой....1-й, 2-й, однако это требует уже иного подхода в звуковом отношении (более профессионального исполнителя и, конечно, представляя трехстрочное изложение).

Таким образом, распределение рук в таком звуковом сопряжении, где используются полифонические приемы секвенций, обращений, канонической имитации, динамическое развертывание в наслоении микроэлементов в мотивных построениях (*a*, *b*, *c*, *d*) на фоне остинато, способствует отображению колористической окраски или «тембровой игре» в сопряжении различных интервально-интонационных перемещений (перебросок) в изложении вертикально-горизонтальных фактурных структур Хорала.

А. Бабаджанян своеобразно строит завершение Хорала (условно назовем - кодой). В завершении Хорала необходимо добиться воспроизведения звука вплоть до динамики *ppp*, то есть необходимо добиться такого пальцевого ощущения клавишей, где последние отголоски должны едва касаться уха, и, тем не менее, они должны быть доступны для восприятия слушателя.

Пример 6. *Coda* т. 32-35



Пример 6. *Coda* т. 32-35
 Example 6. *Coda* 32-35 t.
 Օրինակ 6. Կոդա 32-35 տ.

Между тем, сохраняя динамический фон *ppp* сонорным звучанием на одной педали в 32-33 т., а также в заключительных 34-35 т., и, несмотря на *fermata*, исполнитель может расширить акустическое “эхо” *ad libitum* (на свое усмотрение) в пространстве и времени. Такой подход к завершению подобен процессу “релаксации” (ослабление). *“Изучая, исполнитель вглядывается в материал, соотносит, как произведение построено, устанавливает связи, зависимости, выясняет выразительное значение каждого момента и каждого элемента. Он идет как бы путем, пройденным композитором при сочинении. В итоге исполнитель заново воссоздает произведение, и оно становится его внутренним достоянием”* (5. С.91).

Заклучение

Арно Бабаджанян в Хорале использует ресурсы фортепиано изобретательно и разнообразно, однако не переходя грани намеченной им субстанции. Практически, Хорал из цикла “Шесть картин” А. Бабаджаняна имеет чисто сонорное значение, а использование пианистом, владеющим профессиональными навыками педальной культуры, будет иметь возможность создать сонорную массу.

Возникает вопрос: насколько близко авторскому замыслу удастся исполнение другими пианистами и их варианты экспериментирования в учебно-педагогической практике? В этом аспекте, довольно интересно высказывание музыковеда Игоря Глебова по поводу исполнения любого музыкального сочинения: *«Допустим, что несколько выдающихся пианистов сыграли одну и ту же вещь. У каждого они видоизменяются. Конечно, основные звукосопряжения формально останутся неизменными (например, интервалика или конструированные грани и объем пьесы), но динамика становления, агогические и колористические его стороны, – а ведь для вникающего и формирующего слуха эти качества звучания суть также главные интонационные факторы – требуют творческого осознания»* (6. С.73).

Следует также отметить, что композитор, располагая даже незначительной возможностью, подвергает изменению интервально-интонационные обороты, освежая и способствуя красочности тембровых игр. Более того, автор концентрирует тембровую выразительность в процессуальности в момент обнажения интонационной сферы как в единичных, так и частных формах движения музыки.

Таким образом, изучение и разработка различных приемов развития в концепции отражения методологических принципов в контексте Хорала способствует более подробному представлению некоторых музыкальных компонентов от частного к общему через средства выразительности, используемые автором в технике XX века - додекафонии. *“Вкусив международную славу и всенародную любовь еще при жизни, Бабаджанян благодаря неповторимому композиторскому*

искусству и мастерству виртуозного пианиста, запечатлевшего свою игру в аудио - и видеозаписях, остался жить с нами и сегодня” (7. С.71).

Данная методическая работа может найти широкое применение в учебно-педагогической и исполнительской практике.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Аматуни С. Б.*, Арно Бабаджанян, Инструментальное творчество (исследование), Ер.: Советакан грох, 1985.
2. Музыкальный Энциклопедический Словарь., т. 4., М.: Сов. Энциклопедия., 1990. С. 357, 458.
3. *Дебюсси К.*, Прелюдии, Вторая тетрадь., Л.: Музыка., 1980.
4. *Шилов В. В.*, Практический словарь иностранных музыкальных терминов, М.: Композитор., 2003.
5. *Савшинский С. И.*, Пианист и его работа, Л.- М. Музыка., 1950.
6. *Глебов И.*, Музыкальная форма как процесс., М.: Музыкальный сектор., 1930.
7. *Саркисян С. К.*, Современные черты музыки Арно Бабаджаняна., /Арно Бабаджаняну посвящается, материалы научных конференций., Ер.: Антарес., 2008.
Musical Encyclopedic Dictionary, М.: Soviet Encyclopedia, 1990.
Soviet Encyclopedic Dictionary, М.: Soviet Encyclopedia, 1990, 4th edition.
Debussy K., Preludes, second notebook, Leningrad: Music, 1980.
Shilov V., Practical dictionary of foreign musical terms, М.: Composer, 2003.
Savshinsky S., The pianist and his work, L.-M.: Music, 1950.
Glebov I., Musical form as a process, М.: Musical Sector, 1930.
Sarkisyan S.K., Modern features of Arno Babajanyan's music, /Dedicated to Arno Babajanyan, materials of scientific conferences, Yerevan: Antares, 2008.

REFERENCES

1. *Amatuni S. B.*, Arno Babadzhanyan, Instrumental'noe tvorchestvo (issledovanie), Yer.: Sovetakan grokh, 1985.
2. Muzykal'naya Entzyklopedicheskij Slovar', М.: Sov. Entzyklopediya, 1990. S. 357, 458.
3. *Debyussi K.*, Preljudii., Vtoraya tetrad', L.: Muzyka, 1980.
4. *Shilov V. V.*, Prakticheskij slovar' inostrannykh muzykal'nykh terminov, М.:Kompozitor, 2003.
5. *Savshinskij S. I.*, Pianist i ego rabota, L.-M.:Muzyka., 1950.
6. *Glebov I.*, Muzykal'naya forma kak protzess, М.: Muzykal'nyj sektor, 1930.
7. *Sarkisjan S. K.*, Sovremennye cherty muzyki Arno Babadzhanyana, /Arno Babadzhanyanu posvyashchaetsya, materialy nauchnykh konferentzij, Yer.: Antares, 2008.

Об авторе: АННА МАМИКОНОВНА ТАМИРОГЛЯН (род. в 1992г., Арм. ССР, г. Ленинанкан), кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель кафедры истории фортепианного исполнительского искусства, методики ГФ ЕГК имени Комитаса. Окончила: Гюмрийский филиал ЕГК имени Комитаса (класс засл. деят. искусств, проф. Ц. Мхитарян, 2005); аспирантуру ЕГК по специальности "Фортепиано". Защитила диссертацию на тему "Фортепиано в камерно-инструментальном творчестве армянских композиторов (2-я половина XX века)", научный рук., канд. искусств., доктор, проф. А. Г. Асатрян НАН РА 27.09 2016); ВАКом присуждена ученая степень кандидата искусствоведения. ВАК присвоено ученое звание доцент-а/искусствоведения - по специальности 016 26.11.2021. Исполнительская деятельность; с 1993 года по сей день А.Т. лауреат 19 международных и республиканских конкурсов, фестивалей, в номинациях: "Фортепиано", "Камерный ансамбль", "Концертмейстерское мастерство", "Авторская песня" в Армении и за рубежом: 2021-2022 гг. как (солист) на международных конкурсах присвоено: 3 Гран-при, также Т. как соло-исполнитель от I ASCA "Ассоциации Международной Академии Науки, Образования и Искусства» Республики Франции, удостоилась наград; "Ордена" и Сертификата "За Заслуги в области Науки, Образования и Искусства" (Президент Международной Академии Науки, Культуры и Искусства - Mr.RIEHELA Cristian-Alehis, Dr. Ph., Master of Arts). Т. выступала сольными концертами в разных городах РА, за границей. Педагогической деятельностью занималась с 1998 года. Отметим участие 59 учеников ее класса на 15 международных и республиканских конкурсах, фестивалях: с 2005 г. - это лауреаты 1-5 премий (золотые, серебряные, бронзовые призеры, обладатели специальных дипломов). Научная деятельность: является автором ряда учебных и научных статей, публикаций /издат. и редакц. работ (34), которые опубликованы в сборниках различных международных научных статей: (Армения, Россия). Т. является автором 9 научных (5), учебно-методических (4) работ, опубликованных в международных научных журналах "Научные Вести" и "Научные Горизонты". в журналах (России), а также в Искусствоведческом журнале НАН РА # 1 (5).

Հեղինակի մասին. ԱՆՆԱ ՄԱՄԻԿՈՆՆԻ ԹԱՄԻՐՕՂԼՅԱՆ (ծ. 1992 թ., ք. Լենինական). արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ՝ Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ Գ-Մ դասախոս, (դաշնամուրի կատարողական արվեստի պատմություն, մեթոդիկա առարկաներ): Ավարտել է՝ 2005 թ. ԵՊԿ Գ-Մ (արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆ.՝ Յ. Մխիթարյանի դաս.) և ԵՊԿ ասպիրանտուրա «Դաշնամուր» մասնագիտությամբ: 2016-ին պաշտպանել է գիտական թեզ ՀՀ ԳԱԱ ԱԲ՝ «Դաշնամուրը հայ կոմպոզիտորների կամերային-գործիքային ստեղծագործություններում (XX դարի II կես)» թեմայով, գիտ. դեկ.՝ ՀՀ ԳԱԱ արվ. թեկն., դոկտոր, պրոֆ., Ա. Գ. Ասատրյան): ՀՀ (ԲՈՀ-ի) կողմից շնորհվել է՝ Արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան (արվեստագիտություն-016 մասնագիտությամբ [Has been awarded the Degree of Doctor of Philosophy (Ph.D9) in Arts]. 26. 11. 2021 թ. (ԲՈՀ-ի) կողմից շնորհվել է՝ դոցենտի գիտական կոչում (արվեստագիտություն - 016 մասնագիտությամբ): 1993 թ. առ այսօր 19 միջազգային և հանրապետական մրցույթների (մրց.-փառատոների) դափնեկիր է. «Դաշնամուր, Կամերային անսամբլ Կոնցերտմայստերական վարպետություն, Հեղինակային Երգ» անվանակարգերում, Հայաստանում և արտերկրում: Իսկ՝ 2021-2022 թթ. որպես մենակատար արժանացել՝ 3 Մեծ Մրցանակի (Ամստերդամ՝ Նիդերլանդներ, Լիսաբոն՝ Պորտուգալիա, Վիեննա՝ Ավստրիա), 1 կարգի դափնեկրի կոչման (Վարշավա՝ Լեհաստան, Փարիզ՝ Ֆրանսիա, Բարսելոնա՝ Իսպանիա, Լոնդոն՝ Մեծ Բրիտանիա, Նոր-Օռլեան՝ Լուիզիանա, ԱՄՆ (III) կ/գ արդյունքում՝ «Կրթության, Մշակույթի և արվեստի ոլորտում հատուկ ձեռքբերումների համար» պարգևատրվել է հատուկ մրցանակներով՝ գավաթով, 2 շքանշանով, 1

կարգի դիպլոմներով, 4 մեդալներով, որոնք վավերացվել են սերտիֆիկատներով: Ինչպես նաև՝ որպես մենակատար՝ Ֆրանսիայի հանրապետության I ASCA Գիտության, Մշակույթի և Արվեստի Միջազգային Ակադեմիայի Ասոցիացիայի կողմից՝ պարգևատրվել է Շքանշանով և Վկայանկանով «Գիտության, Կրթության և Արվեստի բնագավառում հատուկ ձեռքբերումների համար» (Միջազգային Ժյուրիի Նախագահ՝ Mr.Riexela Cristian-Alehis, Doctor Ph., Master of Arts): Մենամերգներով հանդես է եկել ՀՀ տարբեր քաղաքներում, արտերկրում՝ համերգային շրջագայություններ՝ ք. Ստամբուլ՝ Թուրքիա, (Waidhopen, Aschbach, Haideshofen, Mauer, Opponitz, Ybbsitz, Amstetten, Hottenstain - Ավստրիա): Դասավանդել է՝ 1998 թ. Գյումրու 8/4 և Ա. Տիգրանյանի անվ. 3/2007/ ՄԵԳ-ում, որպես դաշնամուրի, անսամբլի դասատու, կոնցերտ-մայստեր. Դաշնամուրի դասարանի 59 սաների ձեռքբերումներից են 2005-ից, առ այսօր 15 միջազգային և հանրապետական մրցույթների, մրցույթ-փառատոների 1-3 կարգի դափնեկիրները և այլն: Միևնույն ժամանակ համատեղել է՝ 2005-ից առ այսօր ՀՀ ԵՊԿ ԳՄ, որպես դասախոս: Հեղինակ է՝ մի շարք ուսումնամեթոդական, գիտական հոդվածների (հրատ. և խմբ. աշխ. (34h.), որոնք տպագրվել են տարբեր միջազգային գիտական հոդվածների ժողովածուներում՝ (Հայաստան, Ռուսաստան), 9 գիտական (5), ուսումնամեթոդական (4) աշխատանքների, որոնք տպագրվել են “Научные Весты” և “Научные Горизонты” միջազգային գիտական ամսագրերում (Ռուսաստան, Բելգորոդ), ինչպես նաև՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստագիտական #1 (5) Հանդեսում: Հարկ է նշել 50-ից ավելի հրատարակումներ իր մասին՝ արձագանքներ՝ տեղական (Յայգ, Շիրակ, Կոմայրի, Հինգշաբթի, Շրջապատ), հանրապետական ՀՀ՝ //Երաժշտական Հայաստան, //Արվեստ և Ժամանակ, Հայ Երաժշտության Հանրագիտարան, ինչպես նաև միջազգային մամուլում, քերթերում, ամսագրերում՝ //Ակոս, //Մարմառա, //Ժամանակ, Թուրքիա; NON WOCHE, DER YBBSTALLER – AUSTRIA-Ավստրիա; //Համայնապատկեր, ԱՄՆ և այլն:

About the author: ANNA MAMIKON TAMIROGHLIAN (born in 1992, Leninakan, Armenia) PhD in Arts, Associate Professor, Lecturer of the history of piano performance art, and methods at Gyumri Branch of Yerevan State Conservatory. Graduated from Gyumri Branch of Yerevan Komitas State Conservatory with honors (class of honored artist, Professor Ts. Mkhitaryan, 2005), completed the Postgraduate course in Piano at Yerevan State Conservatory, defended her PhD thesis on the topic "Piano in the Chamber-Instrumental Works of Armenian Composers (2nd half of the 20th century)", scientific supervisor: PhD in Arts, Dr. of Sciences, Prof. A. G. Asatryan, National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, 27.09 2016). Also she won special awards "For Special Achievements in the Field of Education, Culture and Art": a cup, 2 ordens, 4 medals, 1st degree diplomas, which were validated by name certificates. Also A.T. as a solo performer was awarded "Ordens" and Certificate "For Achievements in Science, Education and Art" by I ASCA "Association of the International Academy of Science, Education and Art" of the Republic of France /President of the International Academy of Science, Culture and Art - Mr.RIEXELA Cristian-Alehis, Dr. Ph., Master of Arts/. A.T. performed solo concerts in different cities of RA and abroad (Concert tours: Istanbul - Turkey; Waidhopen, Aschbach, Haideshofen, Mauer, Opponitz, Ybbsitz, Amstetten, Hottenstain - Austria). The participation of 59 pupils of her class in 15 international and republican competitions, festivals is worthy of note. Since 2005 they have become winners of 1-5 prizes (gold, silver, bronze medalists, holders of special diplomas). In 2022. Arin Mirzaeyan (Iran) 1st year student of YSC GB at International Competitions "Paris Arena" in France (06.09.2022), Budapest/Hungary (25.10.2022), Stockholm/Sweden (8.11,2022) - awarded 3 GRAND PRIX, and the winner of the 1st Vienna/Austria Award (27.10.2022) in the nomination "Piano Duet" and as the best teacher Anna Tamiroghlyan was awarded 4 diplomas "For special achievements

in science, education and art". As to her scientific activity, she is author of a number of educational and scientific articles, publications/publishing and editorial works (34), which are published in collections of various international scientific articles: (Armenia, Russia). 2021-2022. is the author of 9 scientific (5), educational and methodological works (4) published in the international scientific journals "Scientific News" and "Scientific Horizons" (Russia), as well as in the Art History Journal of NAS RA# 1 (5). Among them: Reflection of the Creative Style of Konstantin Petrosyan in the Sonata for Oboe and Piano. //International scientific journal /"Scientific news" No. 4 (33) 2021, Russia, Belgorod, pp. 40 -52; On Some Compositional Features of Works for Wind Instruments in the Works of Armenian Composers // "Scientific News" No. 5 (34) 2021, Russia, pp. 90-102. Methodological Principles Reflecting the Stylistic Features of the Sonata for Clarinet and Piano by Levon Chaushyan. /educational and methodological work/, "Scientific Horizons", No. 5/45, 2021, Russia, pp. 30-50; Methodological Approach to Reflecting the Stylistic and Compositional Principles of the Interpretation of the Sonata for Flute and Piano by Vahram Babayan (educational-methodological works), // "Scientific Horizons", International Journal, No. 6/46 2021, Russia, pp. 36-63; The Concept of Reflection of Some Compositional Features in the Context of the Sonata for Violin and Piano by Arno Babajanyan //Journal of Art History Studies, No. 1(5) (22.08.2021). "Gitutiun" publishing house of the NAS RA, Yerevan, 2021, pp. 25-40: Reflection Alexander Spendaryan's Creative Style in the Context of "Fortune tellers" for Piano in 4 Hands, //International scientific journal "Scientific Horizons", No. 2/54, 2022, Russia, pp. 26-52. The Concept of Methodological Principles of Interpretation of "Fortune tellers" for Piano of 4 Hands by Al. Spendaryan (educational-methodological work), International Scientific Journal "Scientific News", No. 3/44, 2022, Russia, pp. 13-41: Methodological Approach to Reflection of Interpretation in the Context of "Mantra-1" for Saxophone and Piano by Vahram Babayan /educational-methodological work/, //International Scientific Journal "Scientific Horizons", No. 3/55 2022, Russia, pp. 59-88, and so on... As a result, she got 8 certificates. /A.T. is also author of the educational-methodological manual "Development of the Methodology of Compositional and Interpretation Problems in the Byurakan Suite for Two Pianos" /"Grakan Hayrenik", "Armenia" Publishing House, Yer, 2017, p. 58. More than 50 publications of hers should be noted: articles in national (Tsayg, Shirak, Kumayri, Khingshabti, Khimpat), Republican (//Armenia, //Musical Armenia, //Art and Time, //Efir, Encyclopedia of Armenian Music), International Press, newspapers and journals.