

**НАИРА ЮРЬЕВНА  
ВАГАНЯН**

*Пианистка, соискатель Армянского государственного педагогического университета им. Х. Абовяна, директор музыкальной школы им. Т. Чухаджяна*

**В** статье “Явление интонации в музыкальном искусстве” автор данной публикации очертил границы специфики проблематики, связанной с особенностями исполнения фортепианных произведений армянских композиторов\*.

Специфика эта впрямую связана как с нацио-

ние частного и целого, может быть определенной обобщающей моделью метода, допускающего возможность перенесения логических конструкций на иной музыкальный материал. Более того, возможны случаи структурного сходства – как на уровне микрофрагментов, так в охвате целостности формы, что, в свою очередь, позволяет предположить, что возможно создание таких методических подходов, которые пригодны для пьес идентичного строения.

С другой стороны, уникальность каждого произведения требует особого, индивидуального отношения к его композиционной структуре. А это означает, что невозможно создать единый универсальный принцип методики, применимый ко всем без исключения фортепианным произведениям. Невозможно и прогнозировать модели еще не сочиненных произведений, которые, по законам творчества, обязательно должны нести в себе признак художественной, а в плоскости нашего исследования, интонационной новизны.

*Выявление интонационных особенностей музыкального произведения на примере анализа фортепианной миниатюры*  
**АЛЕКСАНДРА СПЕНДИАРЯНА**

нальной мелодической традицией, так и с природой фортепианного исполнительства вообще, существенно отличающейся от исполнительской практики игры на иных музыкальных инструментах.

Основной задачей исследования этой проблемы является отработка методики подхода к интонационной графике музыкального материала предлагаемого для исполнения фортепианного произведения.

Конечно же, нет абсолютно идентичных произведений для фортепиано и демонстрация какого – либо произведения для фортепиано с обзором его интонационных деталей не может стать инструкцией, пригодной для подобных действий в работе над другим произведением. Однако сам принцип работы над произведением, точнее над его интонационными микроструктурами и выстраивание общего исполнительского плана, учитывающего соотноше-

То есть, уже на уровне предварительного осмысления логики подхода проявляется необходимость преодоления препятствий, связанных с природой интонационной сферы музыкальных произведений, не поддающихся какой – либо классификационной идентификации. Это, в свою очередь, переводит проблематику исследования в плоскость структурного оценивания музыкального материала и создания определенных логических моделей, если не ко всем без исключения объектам исследования, но, по крайней мере, к тем, которые обладают признаком подобия.

В данной статье мы представим простейший анализ работы с интонационной сферой фортепианной пьесы Александра Спендиаряна, в котором будет представлен наиболее элементарный уровень методики подхода к ее исполнению.

“Мужской танец” Александра Спендиаряна представляет собой авторскую фортепианную версию хореографического фрагмента оперы “Алмаст”, и является одним из наглядных образцов произведения, сочиненного в традициях армянского танцевального фольклора. Эта, весьма своеобразная стилизация содержит в себе ряд интонационных особенностей, аналоги которых часто встречаются в творчестве армянских композиторов, причисляемых к более поздним этапам развития наци-

\* В статье “Явление интонации в музыкальном искусстве” изложены основные позиции исследования проблемы интонационности в плоскости фортепианного исполнительства произведений армянских композиторов, которые являются отправной точкой в диссертационной работе ее автора. Данная публикация, по сути, является продолжением изложения этих позиций.

# Մեկ ստեղծագործություն էջ

ональной музыкальной культуры. Своеобразная ритмооснова пьесы и ряд типичных для народного танца мотивных зерен, в ней присутствующих и почерпнутых Александром Спендиаряном в фольклоре, представляются определенной формой музыкальной типологии, перенесенной в сферу фортепианного композиционного творчества, что и стало причиной избрания этого материала в качестве объекта анализа.

Одним из самых заметных своеобразных качеств данной пьесы является общая для линий мелодии и сопровождения ритмоструктура, которая даже в инвариантных формах сохраняет свою исходную графику:



В приведенном примере явно ощущается тончайшая работа композитора над каждой из интонаций. Если в первом такте “*staccato*” отмечает лишь последнюю ноту, то в следующем такте отрывистым звуком исполняется шестнадцатая нота “*e*” – главный носитель специфичности народного ритма. Первый двутакт имеет еще одну важную особенность интонационного порядка. В сложном метре 6/8 нота “*g*” в линии верхнего голоса, еще не являясь частью темы, несет две разные функциональные нагрузки: отмечает четвертую относительно сильную долю, сообщая ей импульс более сильный, чем первая доля в такте и подчеркивает подспудное присутствие функции доминанты, придающее всей фактуре признак балансирования между тоникой и доминантой. Если рассмотреть еще более подробно, то число звуков доминанты в общей фактуре преобладает, что в целом стимулирует все фактурное движение к дальнейшему продолжению музыкальной мысли:



В момент вступления темы весь материал сопровождения (это видно в первом примере) исполняется на отрывистом звукоизвлечении (*staccato*). Так или иначе, любое явление должно быть объяснено и в данном случае мы имеем дело с приемом символического намека – в развитии приема звукоизвлечения явно проявляется ассоциативная связь с игрой на народном ударном инструменте дооле. Эта ассоциация однозначно угадывается не только в отрывистом штрихе, но и в самой типологии ритмофигуры. Главное же в том, что к образной ассоциации присовокуплена еще и определенная репетитивно повторяемая мотивная фигура, которая в сочетании с ритмикой и образной проекцией на народный ударный инструмент уже является интонационным зерном, исходным для данной пьесы. В сущности – в данном контексте – это интонационная формула всей пьесы, поскольку ее ритмомотивные модификации и являются средством развития музыкальной мысли.

Обратимся теперь к мелодической структуре темы, которая наслаивается на имитацию ударного инструмента в басовой линии пьесы:



Очень интересным представляется ряд приемов звукоизвлечения, рекомендуемых композитором – на протяжении всей мелодии применены разные исполнительские штрихи, не повторяющиеся в четырех мотивных зернах. В первых двух тактах именно исполнительские штрихи служат преодолению тактовой квадратности: “*tenuto*” трех последних нот в первом такте и первой ноты второго такта связывает в единую интонационную группу все четыре ноты. Эффект очевиден – первый мотивный модуль захватывает еще и первую ноту второго такта, и одновременно усекает следующий мотивный модуль (отмечено в примере скобкой сверху). Кажущаяся симметрия в первом двутакте нарушена, но именно это придает всему двутакту определенное, чисто национальное своеобразие. К тому же, проекция этой асимметрии на четкую повторность ритмоструктуры в басах придает всему движению качество ритмической комплементарности, отчасти нарушающей равновесие подобных ритмопульсаций в тактовой последовательности, но тут же восстанавливаемого в следующем такте, где сильная первая доля естественно акцентируется в обеих линиях. Почти то же самое происходит со вторым двутактом темы, только на этот раз пролонгация мотивного модуля осуществлена с помощью трели,

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

залигованной с первой долей следующего такта:



Нет сомнений в логической общности двухчастной темы танца, и если объединить всю тему в единый художественный объект, а так оно и есть – ведь это кратчайшая завершенная в пьесе мысль, то становится очевидным, что при исполнении самой темы и предшествующего ей вступительного двутакта исполнитель должен воспользоваться следующими приемами интонирования:

1) в линии баса следует уже во вступительном двутакте подготовить статически четкое применение приема “*staccato*”, приближая его к тембровым свойствам (конечно же условно), к особенностям ударного народного инструмента; скорее всего (и мы в этом убедимся) этот принцип будет распространен на всю пьесу;

2) в линии мелодического движения необходимо придать рельефность найденной нами мотивной асимметрии, при этом тембро-динамические характеристики темы должны превалировать над линией баса, но не противоречить ей, а взаимодействовать;

3) каждому из двутактов темы следует придать свою интонационную индивидуальность – как внутри каждого модуса, так и в их последовательном изложении. Но в особенности ярко должны контрастировать первый и третий модусы, поскольку их интонационные качества различны: первый модус в своем продолжении распадается на четыре отдельных удара, в то время как трель второго модуса пластично разрешается в первую долю следующего такта, смягчая ее естественную акцентуацию.

Следующий четырехтакт – второе и повторное в точности проведение темы сохраняет интонационные особенности первого, однако, по общемузыкальной логике, должно быть сыграно иначе динамически – несколько тише. Осмелимся высказать предположение о том, что традиция повторности мелодии в армянской народной музыке восходит к далекой древности и, по всей видимости, связана с поэтикой самого языка, с практикой национальных обрядов, в которых чередование фраз в песенных эпизодах обязательно выстраивалось по принципу возвратности с эффектом их периодической зарифмованности\*.

Два первых проведения тематической мелодии танца, по сути, являются не только его началом, но и содержат в себе инструктивную информацию, ориентируясь на которую следует выстраивать дальнейший исполнительский план. Отмеченные

\* Нет сомнений в том, что истоки музыкального искусства впрямую связаны с особенностями речи, что и определяет его самобытность в любом этнически сложившемся регионе планеты.

нами приемы интонирования, так или иначе, должны быть отправной позицией для исполнения подобных исходным интонационных зерен. Это утверждение имеет прямое отношение к фундаментальным закономерностям музыкального искусства: важнейшее свойство музыки – процессуальность, то есть разворачивание музыкальной мысли во времени, что неизбежно влечет за собой феномен развития мысли по принципу причинно-следственных связей между фрагментами музыкального потока. А развитие предполагает последовательное видоизменение исходного музыкального постулата (в нашем случае это тема). Феномен развития присутствует во всех без исключения музыкальных произведениях, даже в тех, где метаморфозис исходной мысли скрыт в сложных фактурных движениях и осуществляется на уровне микроструктур.

В случае с пьесой Александра Спендиаряна мы имеем дело с прозрачной фактурой, движущейся в едином метроритмическом тонусе и неизменном темпе, поэтому процесс видоизменений интонационного материала предельно нагляден. Уже в следующем за тематическими проведениями восьмитакте проявился феномен интонационного развития, причем в обеих линиях движения – и в мелодии, и в линии баса:



Если сравнить интонационную канву этого фрагмента с тематическими проведениями, то со всей очевидностью можно констатировать следующее:

1. Кадансовый оборот с трелью, завершающий оба тематических предложения, стал источником двух идентичных нисходящих секвенций. При этом изменение мотивной графики не мешает установить факт общности с подобной фигурой в теме, а трехкратное секвенционное повторение этого мотива завершается вторым кадансовым мотивом, повторяющимся в абсолютной точности – так, как это произошло в теме. Таким образом пролонгация мотива, отмеченная нами в тематических двутактах, нашла свое развитие еще в приеме севкентного “тиражирования” мотива, а заключительный кадансовый мотив, ставящий точку в секвенции, по сути, послужил фактору укрупнения исходного модуса: при сохранении смысловой содержательности мысль выражена вдвое продолжительней, а значит

# Մեկ ստեղծագործություն էջ

– эффект мелодического развития присутствует однозначно.

2. В линии баса, которая исполняет прикладную функцию – ритмическую подпитку мелодии – тоже очевиден фактор развития, причем несмотря на фактурную простоту, в ней произошло два изменения: во–первых, появилась прямая квинта, ости–натно подчеркивающая тоническую опору – гармо–нический и ритмический стержень, на который на–слоена секвенция; во–вторых, в фактуре наметила скрытый полифонический голос, подчеркивающий гармоническую особенность секвенции – по сути в данном случае можно классифицировать весь ком–позиционный прием как проявление полигармонии: на тонический остинатный стержень наложен комп–лекс подвижной гармонии, последовательно обыг–рывающий третью, вторую и первую ступень C–ио–нийского\*.

Таким образом, мы продемонстрировали логику интонационного развития в первых двух фрагмен–тах пьесы Александра Спендиаряна. Феномен инто–национного развития по принципу преемственности присутствует в ней на всем ее протяжении, и, поль–зуясь представленной в статье методикой исследо–вания, анализ можно было бы продолжать. Однако наша задача заключалась в демонстрации приема

анализа работы с интонационным строем музы–кального произведения и в рамках статьи продол–жение показа аналитического процесса усложнило бы восприятие его методической основы\*\*.

Главным же ядром метода является отслежива–ние логики развития в музыкальной процессуаль–ности исходного интонационного материала для выстраивания исполнительского плана музыкаль–ного произведения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Музыкально–энциклопедический словарь., М.: Советская энциклопедия., 1990. (стр. 214)
2. Асафьев Б. В., Музыкальная форма как процесс., Л.: Музыка., 1971.
3. Малинковская А.В., Класс основного музыкаль–ного инструмента. Искусство фортепианного инто–нирования., М.: ВЛАДОС., 2005.
4. Либерман Е., Творческая работа пианиста с ав–торским текстом., М.: Музыка., 1988.
5. Заргарян Я., Пианизм., Ер.: Тигран Мец., 1998.
6. /Нейгауз., "Литературное наследие", Гос. центр. музей им. М. Глинки. М.: ДЕКА–ВС., 2008.

\*В данном случае речь идет о модальной гармонии, что вполне соотносится с жанровой принадлежностью данной пьесы.

\*\* В рамках диссертационной работы, автор статьи не только изложит весь анализ пьесы А. Спендиаряна полностью, но и обратится к разнохарактерным и раз–номасштабным произведениям армянских компози–торов, чтобы представить типологию аналитического метода в широком охвате проблематики.

## Ամփոփում

## Summary

Խ. Արովյանի անվ. Հայկական պետական մանկա–վարժական համալսարանի հայցող Նաիրա Յուրայի Վահանյանի *դեասկան վերլուծական* «Ա. Սպենդիար–յանի դաշնամուրային մանրանվագների վերլուծության օրինակով երաժշտական ստեղծագործությունների ինտո–նացիոն առանձնահատկությունների դրսևորում» հոդվա–ծում հեղինակը երաժշտությունը ներկայացնում է որպես ինտոնացիոն արվեստ: Յուրաքանչյուր երաժշտական ստեղծագործություն ունի իր ինտոնացիաները, որոնք կոմպոզիտորի երաժշտական մտքի, հույզերի ու զգացում–ների արտահայտությունն են: Հաճախ, կոմպոզիտորներն իրենց ստեղծագործություններում օգտագործում են ժո–ղովրդական երաժշտության դարձվածքներ, ինտոնացիա–ներ: Հոդվածում Ա. Սպենդիարյանի «Տղամարկանց պա–րը» փոխադրված դաշնամուրի համար «Ամաստ» օպե–րայից՝ օրինակով հեղինակը վերլուծել է ինտոնացիոն և ռիթմական առանձնահատկությունները: Նպատակը. ստեղծագործությունը դաշնամուրով արտահայտիչ հըն–չողության և փոխադրման նոր մեթոդների կիրառումն է:

The theoretical *analytical* article “Detection of intona–tion specifics of music works by the example A. Spendiaryan’s piano miniature’s analysis” of aspirants of Kh. Abovyan Armenian State Pedagogical University Naira Yu. Vahanyan rrepresents music as a intonation art.

The display of intonational features in a piece music (on the example of the *analysis* of a piano miniature). The present article presents music as a piece of intonational (tone) art.

Each piece of music has its intonation, which is the reflection of the composer’s musical thought and emotions. The article presents an intonational and rhythmical analy–sis of the "Men's Dance" piano version from the opera "Almast" by Alexander Spendiaryan. It aims at devising new methods and approaches for a more expressive piano intoning of a piece of music.

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011