

МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ ПО ИЗУЧЕНИЮ И КОНЦЕРТНОМУ ИСПОЛНЕНИЮ
ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЫ КОМИТАСА-АНДРИАСЯНА “ГАРУН А”.

Լ.Գ. ԽԱՇԱՏՐՅԱՆ

Армянский государственный педагогический университет им. Х.Абовяна,
010, Ереван, пр. Тигран Меци 17
e-mail: matrud10@rambler.ru

Данное исследование является рекомендацией для изучения и исполнения фортепианной пьесы Комитаса- Андриасяна “Гарун а”. Прделан детальный анализ пьесы, даны методические рекомендации для грамотного концертного исполнения произведения.

Ключевые слова: песня, педагог, пианист, композитор, форшлаг, триоль, весна, кульминация.

Поступила в редакцию 10.12. 2015г.

Произведения великого армянского композитора, основоположника армянской классической музыки и этнографа Комитаса всегда вдохновляли многие поколения композиторов и исполнителей. Сотни армянских народных песен и танцев, по крупинкам собранные в далеких и глухих деревнях и селах, со временем под пером Комитаса превращались в одноголосные и многоголосные шедевры, где мелодия, освобожденная от всего наносного, излишних украшений - форшлагов, мордентов и трелей в вокальной, а также исполнительской литературе передавала естественное звучание человеческого голоса и народных инструментов - дудука, тары, кяманчи, доола. Песня “Гарун а” (Весна), занимает свое особое место в творчестве Комитаса, говоря современным языком, является визитной карточкой его творчества. Как отмечает А. Шавердян, в истории музыки трудно сыскать еще одного крупного музыканта, среди современников Комитаса, которым был бы пройден столь же тяжкий и тернистый путь. [1].

Судьба распорядилась так, что Комитас, рожденный в Турции, стал свидетелем резни армян 1915 года. Осуществлялся подлинный геноцид армянского народа, людей армянской национальности турки выселяли из родного дома, родных краев, Родины, истребляя всех.

Содержание песни таково: наступила весна, но выпал снег, мой любимый охладел ко мне. Песня имеет переносный смысл. Ведь апрель 1915 года - весна, на которую, как снег на голову, навалилось всенародное горе...

До наших дней сохранилась запись голоса самого Комитаса, завораживающего сегодня, как и 100 лет назад, когда Европа восхищалась им со слезами на глазах. Каждый раз, слушая песню, где бы ни находился армянин, перед его глазами появляется весна 1915 года. “Гарун а” и Комитас – это единое целое, одна песня, одна судьба...

Изданный в 1965г. фортепианный сборник “Наири” выдающегося армянского пианиста, педагога, композитора и общественного деятеля Р.Андриасяна включил в себя 11 произведений, 6 из которых - переложение обработанных Комитасом народных песен - “Гарун а”, “Кагавик”, “Ов арек”, “Ой Назан им”, “Абрбан”, “Цирани цар,” 3 произведения -

обработки песен великого армянского ашуга 18в. Саят – Новы – “Кяманча”, “Инч коним экимн”, “Ис ми гариб блбул пес”, обработка одной песни классика армянского городского романса Р.Меликяна “Гишерн екав”, и, наконец, одно произведение самого автора - поэма “Наири”. Фортепианная пьеса Комитаса - Андриасяна “Гарун а” начинается со вступления, состоящего из 4-х тактов. Медленное, протяжное, напоминающее вибрацию струнных из квартета великого С.Асламазяна, звучание пианиссимо, как - бы издали, раздается в левой руке (октавный звон – до 1-ой и до 2-ой октавы). Вместе с октавой звучит чисто виолончельный ход - до, ре, ми-бемоль 1-ой октавы. Темповое указание – Ленто (протяжно). С ми-бемолем левой руки вступает правая - с интервальными разрешениями, напоминающими глубокие вздохи. Размер пьесы переменный - то трехчетвертной, то четырехчетвертной. Начиная с первых звуков явно слышится полифонический склад мелодии и аккомпанемента. В правой руке две лиги - на первый интервал – опора, на второй – разрешение, учить их нужно отдельно, вырабатывая предельное легато на каждую лигу отдельно. В левой руке всего одна лига на весь трехчетвертной такт. На третьей четверти такта ми-бемоль 1-ой октавы переносится на две октавы вверх. Во втором такте органнй пункт до - до звучит вновь, но более слышимым звуком. После ре, ми в левой руке правая рука на третьей четверти, с нотой фа исполняет новые интервальные вздохи и разрешения, а левая рука второй раз переносится на две октавы вверх, играя фа 3-ей октавы. В 3-ем такте при том же органном пункте мелодия среднего голоса развивается вверх, усиливая звук и создавая все большее напряжение. В 4-ом такте заканчивается вступление, однако создается впечатление неопределенности, недосказанности, многоточия или, скорее, вопроса. Авторское указание динамики - пианиссимо, крещендо, декрещендо (очень тихо, с постепенным усилением звука и ослаблением). Вступление заканчивается двумя тактовыми чертами, что наводит на мысль об окончании большого смыслового пласта. Этому способствует также фермата, что отделяет вступительную часть и придает ей самостоятельное значение. В исполнительском плане вступление играет значительную роль. При изучении пьесы необходимо вступление учить левой рукой отдельно. Первое, на что следует обратить внимание, это обобщение всех 4-х лиг в одну целую лигу на 4 такта. При этом очень важно так сыграть крещендо и декрещендо, чтобы увеличение и уменьшение звука происходило постепенно, чтобы октава до - до не выпирала из общего звучания, тихо и осторожно начиная ход - до, ре, ми-бемоль, потом – ре, ми, фа, потом – ми, фа-диез, соль, потом – фа-диез, соль, ля-бемоль. Каждый раз надо опираться на половинные длительности, подчеркивая их, играя эти синкопы тенуто, тем более что указания педали, берущейся на второй, слабой, предпоследней четверти трехчетвертного такта, подсказывают нам, что нужно опираться на половинных длительностях. Мы уверены, что на каждую первую сильную долю такта необходимо также брать педаль - имеется в виду правая педаль, а на второй четверти менять ее на запаздывающую, задержать ее до первой доли следующего такта, здесь снова беря запаздывающую. Что касается левой педали, нам думается, ее необходимо брать предварительно, а именно, до начала первого такта и продолжать держать ее до конца четвертого такта, включая фермату. После уверенного исполнения партии левой руки можно приступать к изучению партии правой руки вступления. Здесь важно аккомпанировать деликатно, т.е. скромно, осторожно брать аккорд на второй доле такта и разрешать его тут же, не опаздывая на третью четверть, где тоже - аккорд и разрешение. После вступления пьесу можно разделить на три части. В первой части звучит сама песня: “Гарун а, дзун а арел”. Песня звучит нежно, мягко, с авторским указанием эспрессиво - выразительно, спокойно и размеренно. Мелодия в правой руке состоит из двух лиг в такте. Один мотив состоит из двух четвертей, другой - из третьей четверти. Необходимо учить мелодию правой рукой отдельно, обязательно придерживаясь акцентировки Комитаса, ведь

ударения, указанные Комитасом, совершенно уникальны и не поддаются объяснению или какому - либо закону, настолько непредсказуемо и волшебно звучат переливы мелодии. Тут необходимо учесть указания педализации. Мы уверены, что в подобных моментах пьесы невозможно и представить более правильную педаль, чем предлагает Р. Андриасян, так что лучше довериться автору полностью. Первые 4 такта мелодии также завершаются фермой, причем в 4-ом такте в правой руке каждая четверть исполняется тенуто (глубоко, “тягуче”). Тут уже нельзя долго задерживать ферму, как во вступлении. Эта ферма не завершает смысла, не отделяет какой-то части, а подчеркивает смысл песенного содержания. Сразу после этого надо исполнять припев: “Вай, ле-ле, вай, ле- ле, вай, ле - ле, ле - ле”... Если во вступлении события развиваются восьмыми длительностями, в куплете правая рука “выпекает” мелодию тоже восьмыми длительностями, а левая рука аккомпанирует шестнадцатыми, то в припеве после фермы в левой руке наступает более упругий триольный аккомпанемент шестнадцатыми. Создается впечатление во вступлении какого - то оцепенения от трагедии : “Наступила весна - красна, но снег выпал на голову, а любимый охладил ко мне”. В первых четырех тактах после вступления размер трехдольный, в следующих двух тактах – четырехдольный, и так постоянно меняется, и создается впечатление, что душа мечется и не может успокоиться.

Для исполнителя вторая, средняя часть пьесы, самая трудная. В левой руке, появившиеся сразу после вступления шестнадцатые в группировке по 4, затем по 6 с двумя триолями, привнесшими в лирику подвижность и волнение, теперь прибавляют изменения также и в мелодию. Это касается форшлагов, которые вводят мелодию в искаженный мир, где царят диссонансирующие прыжки и глиссандовые 64-ые длительности. Гармония насыщается, драматизируется, происходит полифоническая перестановка голосов, где мелодию ведет бас, средний голос 32-ми аккомпанирует ей быстрыми трелями. Постепенно звучание нарастает и вливается в кульминацию произведения, где звучит устойчивый трехдольный размер. Постоянные крещендо и форте будто наполнены уверенностью в праведности действий, где нет места нежной лирике и нужно братья за руки всем и выдворять недруга из родных спокойных, наполненных творческими мыслями и деяниями, краев. Над средней частью пьесы следует работать отдельно левой рукой, где обязательно выдерживать четвертные в басах, В верхнем голосе левой руки каждым пальцем активно шагать, не отпуская четвертных в басах. В правой руке не менее трудная задача - выработать отдельно в среднем голосе мелодию на предельном легато, и в то же время сочетать ее с форшлагами в верхнем голосе. Относительно темпа автором никаких указаний нет, однако напор энергии настолько очевиден, что нам думается, что в размеренном темпе удержаться тут не удастся. и, конечно, темп ускорится. Когда в левой руке верхний голос назойливо повторяет трель - ля-бемоль-соль - тут самая напряженная точка пьесы. Звучит почти вся клавиатура на педали во весь трехдольный такт в течение 6-ти тактов. Все октавы в левой руке нужно играть всей тяжестью левой руки, добиваясь звучания симфонического оркестра, где преобладают духовые, что напоминает звон набата. Кульминация вливается в полифонический канон, где мелодия и бас, перебивая друг друга, громко – на форте, пересказывают произошедшее. Сразу после этого наступает спад в звучании. В левой руке, в противовес тяжелым октавам кульминации, звучат легкие колокольчики, причем на каждую первую восьмую трех долей в левой руке нужно опираться, а на вторую восьмую разрешать легко и коротко, как отдаленные отклики от ударных нот. Желательно весь этот раздел играть на левой педали, очень прозрачным звуком, ровно, без замедлений, как отзвуки былых страстей. После очередного четырехдольного размера мелодия снова приобретает размеренность, спокойствие и нежность. Можно эту часть назвать третьей и последней. Начиная с канона автором не указано использование педали до предпоследнего и

последнего тактов. Конечно, канон необходимо играть без педали, чтобы ясно проследить за переключкой голосов. Предлагая сразу после канона, на нежных октавах левой руки взять левую педаль, продержав ее до самого конца пьесы, мы советуем продержав ее до последней ферматы включительно. Вместе с левой педалью в последующих 4 тактах предлагаем взять также правую педаль на каждую четверть как трехдольных, так и последующих четырехдольных тактов. Следующие 3 такта следует безоговорочно исполнять без правой педали для более выпуклого и ясного звучания. Последняя строчка пьесы – повторение вступления. Теперь, после борьбы гармоний и крайней точки напряжения, кульминации, эти осторожные звуки наполняются какой – то светлой грустью и надеждой, что все страхи развеются, и, как сказал поэт, “есть божий суд, наперсники разврата, есть грозный суд – он ждет” [2]. Справедливость должна восторжествовать. Как говорит У.Сароян, “справедливость может заболеть, но умереть не может”.

Предпоследний такт с указаниями тенуто и стаккато нужно исполнять очень нежно, передавая каждую ноту, как капли, напоминающие слезы. Однако автор уверен, что эти слезы последние.

Заключительный такт можно трактовать двояко. Первый вариант – продолжать играть пианиссимо до конца. Второй, – и мы придерживаемся его, – воспринимать звучание как мажор, и уже тогда играть на крещендо и закончить пьесу на форте. Такое завершение до – минорной пьесы аккордом, где отсутствует терцовый звук, необходимый для определения мажоро – минора, дает нам повод задуматься и решить для себя, в каком духе завершить пьесу (в мажоре или в миноре). Мы склонны к завершению пьесы именно в мажоре и только мажоре. В связи с этим стоит вспомнить многие произведения И. С. Баха, написанные в миноре, которые завершаются мажором.

Каждый исполнитель – соавтор, ведь именно при исполнении произведение приобретает огласку, знакомит слушателя с композитором. Если бы не исполнение Ф. Мендельсоном “Страстей по Матфею”, возможно никто бы не узнал о существовании такого гиганта полифонии, как И.С.Бах...

Исполнитель – инструменталист, вокалист, дирижер, интерпретатор, истолкователь музыкального произведения, выразитель авторского творческого замысла и, в то же время, сам- творец. И от степени его таланта, культуры, наконец, профессиональной честности нередко зависит жизнь произведения, как классического, так и современного. Насколько же ответственна и благородна миссия исполнителя, раскрывающего перед слушателями мир чувств другого музыканта – композитора... Один делает это бережно, чуть отстраняясь, как бы оставаясь в тени, другой дерзко врывается в этот мир, порой подчиняя его своей воле. Что лучше? Опыт показывает, что побеждает талант индивидуальности, сила убежденности и умения убеждать. А самое важное – это неповторимость творческой личности и возможность сказать свое слово в музыкальном искусстве [3].

Исполнение музыки Комитаса, как вокальной, так и инструментальной, – большое испытание, как для студентов, так и для концертирующих музыкантов. Для сравнения можно привести пример. “Танцы” Комитаса блестяще исполняли известные армянские пианистки – А.Авдалбекян, А.Амбакумян, М.Мхитарян и С.Навасардян. Каждая по-своему, очень индивидуально. Мне посчастливилось слышать все эти исполнения. У А.Авдалбекян танцы звучали наиболее национально, с шармом. У А.Амбакумян – без остановок после каждого танца, как единое целое. У М.Мхитарян – прозрачно и однопланово, без эмоций. У С.Навасардян очень нежное, поэтизированное исполнение. Но каждое из этих исполнений – произведение искусства, завораживающее и волнительное [4].

Исполнения фортепианных произведений и обработок песен и танцев Комитаса мне

ближе всего в интерпретации пианисток – мастеров С. Навасардян и А. Амбакумян. Именно их трактовка Комитаса в большей степени напоминает мне авторское, комитасовское смысловое прочтение произведений – ясное, выпуклое, без излишних мелочей, целостное, и в то же время очень личностное, индивидуальное. В выборе этих двух исполнителей, конечно, сыграло большую роль то обстоятельство, что обучаясь в фортепианных классах профессоров В.Умр – Шата и А.Амбакумян, мне предоставилась счастливая возможность воочию впитать атмосферу исполнительского кредо школы этих выдающихся мастеров, исполнителей и педагогов.

С. Навасардян- безусловно является лучшей представительницей школы В.Умр – Шата. А.Еолчян-гордость школы А.Амбакумян. Яркое, блестящее исполнительское мастерство, необыкновенно выразительное звукоизвлечение, тонкость фразировки названных мастеров может служить наилучшим примером для интерпретации “Гарун а”.

Жизнь великого Комитаса - пример служения народу до конца. Его кончина как человека - результат геноцида армян 1915года. Однако всенародная слава Комитаса пережила его. Творчество Комитаса, как горящее сердце Данте, освещает музыкантам путь в современное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шавердян А. “Комитас”. Советский композитор. 1989. Стр.45
2. Лермонтов “Собрание сочинений” в 4-х томах, 1964 М. Т 1, “Смерть поэта”. Стр.23
3. Тигранова И. “Музыка-жизнь моя”. Музыка. 1994, стр 21.
4. Золотова И. “Пути развития пианизма в Армении”. Комитас. 2010, Стр. 225-226.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ՑՈՒՑՈՒՄՆԵՐ

ԿՈՄԻՏԱՍ -ԱՆԴՐԻԱՍՅԱՆԻ «ԳԱՐՈՒՆ Ա» ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԿԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԲԵՍԱԿԱՆ ԿԱՏԱՐՄԱՆ ՀԱՄԱՐ

Լ.Գ. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Կատարվել է Կոմիտաս-Անդրիասյանի «Գարուն ա» դաշնամուրային պիեսի մանրամասն կատարողական և տեսական վերլուծություն: Լուսաբանված է երկի ողբերգական բովանդակությունը և տրված են մեթոդական խորհուրդներ տեխնիկական բարդությունները հաղթահարելու և կոնցերտային կատարման համար:

SUMMARY

GUIDELINES FOR THE STUDY AND PERFORMANCE OF THE KOMITAS – ANDRIASSIAN’ S PIECE “GARUN A” (SPRING)

L.G.KHACHATRYAN

A detailed theoretical and performing analysis of the piano piece “Garun a” (Spring) of Komitas-Andriassian was made. All tragic content of the play have been highlighted. Options to overcome the technical challenges were mentioned and methodological advice in performance given.