

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

**ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԴԱՍԱԽՈՄՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԵԹՈՂԱԿԱՆ
ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ**

Պրակ 12/2022

**EDUCATIONAL METHODOLOGICAL COLLECTION
OF ARTICLES OF YEREVAN STATE CONSERVATORY
AFTER KOMITAS**

Volum 12/2022

**СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ СТАТЕЙ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА**

Выпуск 12/2022

**ԵՐԵՎԱՆ
«ԵՊԿ հրատարակչություն»
2023**

**YEREVAN
“Publishing House YSC”
2023**

**ЕРЕВАН
“Издательство ЕГК”
2023**

Խմբագրական խորհուրդ՝

Նախագահ՝ Լ. Վ. Երնջակյան (երաժշտագետ, արևելագետ, արվեստագիտ. դոկտոր, պրոֆ.), ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԵՊԿ կառավարման խորհրդի նախագահ), Ս. Հ. Հովհաննիսյան (խմբավար, ԵՊԿ ռեկտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԵՊԿ գիտական խորհրդի նախագահ, պրոֆ.), Ծ. Հ. Մովսիսյան (երաժշտագետ, արվեստագիտ. թեկնածու, դոցենտ, գիտ. գծով պրոռեկտոր), Օ. Յ. Նուրիջանյան (երաժշտագետ, արվեստագիտ. թեկնածու, ԵՊԿ գիտական քարտուղար), Ի. Լ. Զոլոտովա (ղաշնակահար, մե-թոդաբան, արվեստագիտ. դոկտոր, պրոֆ.), Լ. Կ. Եփրեմյան (երաժշտագետ, կատարողական արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ, առընթեր միջոցիսցիպլինար գիտությունների կենտրոնի ղեկավար, արվեստագիտ. թեկնածու, դոցենտ), Ա. Ս. Արևշատյան (երաժշտագետ, միջնադարագետ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտ. դոկտոր, պրոֆ.), Ա. Ա. Փահլևանյան (ֆոլկլորագետ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտ. թեկնածու, պրոֆ., մեթոդաբան), Ս. Գ. Սարաջյան (ղաշնակահար, պրոֆ., Լեհաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ, «ԵՊԿ հրատարակչության» հրատարակչական խորհրդի նախագահ), Գ. Կ. Շազոյան (երաժշտագետ, մեթոդաբան, «ԵՊԿ հրատարակչության» հիմնադիր-հրատարակիչ, գլխավոր խմբագիր), Կ. Ռ. Օհանյան (ղաշնակահար, պրոֆ., մասնագիտական ղաշնամուրի ամբիոնի վարիչ), Գ. Պ. Գեղամյան (մեներգչուհի, պրոֆ., մեներգեցողության ամբիոնի վարիչ), Զ. Դ. Ղազարյան (ղաշնակահար, կոնցերտմայստեր, Կոնցերտմայստերության ամբիոնի վարիչ), Ն. Կ. Զարիֆյան (կոմպոզիտոր, պրոֆ., մեթոդաբան, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, փոփ-ջազային երաժշտության ամբիոնի վարիչ), Ա. Ս. Կոսեմյան (ալտահար, պրոֆ., ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, լարային գործիքների ամբիոնի վարիչ):

Հիմնադիրներ՝ ԵՊԿ, Ս. Գ. Սարաջյան և Գ. Կ. Շազոյան, ութ տարի ընդհատումից հետո վերահիմնվել է ԲՈՒԿ-ի Հր. 86Ա Հավելված 28.12.2018 կետ 2-ի, ԵՊԿ ռեկտոր, պրոֆ., Ս. Հ. Հովհաննիսյանի, արվեստագիտ. թեկնածու, դոցենտ, գիտության գծով պրոռեկտոր Ծ. Հ. Մովսիսյանի որոշմամբ 2019 թվականից

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոսների ուսումնամեթոդական հոդվածների ժողովածու, Պրակ 12/2022. - Եր.: ԵՊԿ հրատարակչություն, 2023 թ., 192 էջ:

Սույն ժողովածուն կազմված է ուսումնամեթոդական հոդվածներից, նախատեսված երաժշտական բուհերի դասախոսների և մասնագետների համար: Այն նպատակ ունի ծանոթացնելու ուսումնական գործընթացին առնչվող երաժշտական արդի ճյուղային մեթոդաբանության խնդիրների հետ:

ՆԱԽԱԲԱՆ

Հրատարակվում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոսների ուսումնամեթոդական հոդվածների Պրակ 12/2022 թ. ժողովածուն: Կոնսերվատորիայի կարևորագույն ոլորտն է հանդիսացել մասնագիտական գրականության հրատարակումը:

ԵՊԿ պրոֆեսորադասախոսական կազմի մասնագիտական հարուստ փորձի, հմտության, կրթական, ուսումնական և մեթոդաբանական առաջնահերթությունների արծարծումը, նրանց գիտական, դասավանդման մեթոդների և ստեղծագործական ներուժի արգասիքն են: Կոնսերվատորիան ունի 19-ամյա հրատարակչություն, որը պահանջված և օրակարգային է բուհի գիտական և ուսումնամեթոդական ոլորտին վերաբերող բնագավառներում:

Այս գործի իրականացման կարևորագույն նախադրյալը «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի հիմնադրումն էր 1998 թվականին, այն ժամանակվա ԵՊԿ ռեկտոր Արմեն Սմբատյանի և երաժշտագետ Գոհար Շագոյանի ջանքերով: Տարիներ անց, ԵՊԿ դարձավ ՊՈԱԿ 2003-ին, և իրավունք ունեցավ 2004-ին ռեկտոր Սերգեյ Սարաջյանի նախաձեռնությամբ, պարբերականի խմբագրական կազմի և հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր Գոհար Շագոյանի գործուն մասնակցությամբ հիմնադրվեց «Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հրատարակչությունը» («ԵՊԿ հրատարակչություն»): Այն կոնսերվատորիայի գիտահրատարակչական կրթական ու ստեղծագործական կարևոր ստորաբաժանում է, որը ղեկավարվում է ՀՀ համապատասխան օրենքներով, ԵՊԿ Կառավարման խորհրդի, Գիտական խորհրդի, «ԵՊԿ հրատարակչական» խորհրդի որոշումներով և կանոնակարգով, ԵՊԿ կանոնադրությամբ և, որպես բուհի հրատարակչություն գործում է ռեկտորի անմիջական ղեկավարությամբ և ենթակա է բուհի գիտության գծով պրոռեկտորին:

«ԵՊԿ հրատարակչության» առաջնահերթ նպատակն է կազմակերպել և իրականացնել մասնագիտական գրքերի, դասագրքերի, ձեռնարկների, ժողովածուների, կրթական և ուսումնական ծրագրերի, մեթոդաբանական և նոտային գրականության հրատարակման գործընթացը և տեղեկատվական ներկայացուցչություն ապահովել հրատարակված գրականության համար: «ԵՊԿ հրատարակչություն» իր գործունեության 19-ամյա պատմության ընթացքում լույս է ընծայել շուրջ 131 հրապարակումներ՝ 7 դասագիրք, ուսումնամեթոդական 12 ժողովածու (13 գրքով), ձեռնարկներ, գրքույկներ, տարբեր առարկայական դասընթացների ծրագրեր, բազմաթիվ նոտային գրականություն, որոնք կոնսերվատորիայի ամբիոններում, գիտական խմբերում իրականացվող ստեղծագործական աշխատանքի լավագույն վկայությունն են: Վերը նշած ցուցակից բացի ԵՊԿ պաշտոնական մամուլը՝ ամսագիր «Երաժշտական Հայաստան» 65 հեթրական համար 2023 թվականով և 210 հեթրական համարով «Երաժիշտ» ամսաթերթը 2023-ի հունիսի դրությամբ: 2023 թվականից սույն ժողովածուն գրանցվեց որպես պարբերական՝ ուսումնամեթոդական հոդվածների գիտական ժողովածու ISSN միջազգային ինդեքսավորմամբ և գրանցմամբ նաև գիտական DOI համակարգում:

Սույն Ժողովածուն 2004-2012 թթ. ընթացքում «ԵՊԿ հրատարակչությունում» պարբերաբար լույս է տեսել ԵՊԿ պրոֆեսորադասախոսական կազմի գիտամեթոդական և ուսումնամեթոդական հոդվածների որպես ամենամյա ժողովածու, որոնցում դասախոսներն իրենց մեթոդական գիտելիքներն ու փորձառությունն են փոխանցում երիտասարդ մասնագետներին և ուսանողներին՝ կրթական այժմեական միտումներին համընթաց որոնելով և առաջարկելով դասավանդման նոր ուղիներ ու մեթոդներ: 2019 թվականից վերասկսվել է Ժողովածուի հրատարակումը՝ վերահիմնադրվելով համաձայն ՀՀ ԲՈԿ-ի 28.12.2018 թ. Հր. 86Ա Հավելված N 86 Ա հրամանի: Ներկա ժողովածուն, որը հերթական համարով տասներկուերորդն է, ներառում է 2022 թվականի ուսումնամեթոդական հոդվածները:

Ժողովածուի խմբագրական խորհրդի կազմում են խմբավար, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ռեկտոր՝ Ս. Հ. Հովհաննիսյանը, երաժշտագետ, արևելագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԵՊԿ կառավարման խորհրդի նախագահ՝ Լ. Վ. Երնջակյանը, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, գիտության գծով պրոռեկտոր՝ Ծ. Հ. Մովսիսյանը, դաշնակահար, մեթոդաբան, պրոֆեսոր, ՀՀ և Լեհաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ, «ԵՊԿ հրատարակչության» խորհրդի նախագահ՝ Ս. Գ. Սաբաշյանը, դաշնակահար, արվեստագիտության դոկտոր, մեթոդաբան, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ՝ Ի. Լ. Ջոլտովան, արվեստագիտության թեկնածու, մեթոդաբան, դոցենտ, Կատարողական արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ, առընթեր միջոցառողի մար գիտություն-ների կենտրոնի ղեկավար՝ Լ. Կ. Եփրեմյանը, երաժշտագետ, միջնադարագետ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր Ա. Ս. Արևշատյանը, ֆոլկլորագետ, արվեստագիտ. թեկնածու, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ՝ Ա. Ս. Փահլևանյանը, «ԵՊԿ հրատարակչության» բաժնի վարիչ և գլխավոր խմբագիր, երաժշտագետ, մեթոդաբան, հրատարակիչ՝ Գ. Կ. Շագոյանը և համապատասխան գրվող հոդվածների ամբիոնի վարիչները: Հոդվածները, համաձայն ՀՀ ԲՈԿ-ի պահանջների, ներկայացվում են համապատասխան ամբիոնների մասնագետների երաշխավորությամբ, ունեն 2-ական գրախոսություն, երեք լեզվով ամփոփումներ, բանալի բառեր, տեղեկություններ հեղինակների մասին:

«ԵՊԿ հրատարակչության» գործունեությունը կոնսերվատորիայի համար ունի մտավոր սեփականության պահպանման ու զարգացման հիմնարար նշանակություն և հաստատելով իր դիրքերը որպես բուհի գիտական ուսումնական գործընթացի կատարելագործման, նոր ուղիների որոնման արդիական լաբորատորիա:

ԳՈՀԱՐ ԿԱՌԼԵՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ

Ժողովածուի հիմնադիր-կազմող, երաժշտագետ, հրատարակիչ «ԵՊԿ հրատարակչության» հիմնադիր-վարիչ

**ԼԱՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ
ԱՍԲԻՈՆ**

**DEPARTMENT OF
STRIGED INSTRUMENTS**

**КАФЕДРА
СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

ՆԱՐԻՆԵ ԳԼԱՍԵՎՈՍԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

**Թավջութակահարուհի, Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիայի դասախոս**

E-mail: narineharutyunyan018@gmail.com

Doi: 10.58580/29538041-2022.12-6

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ա. Ս. Կոստե-
յանի և լարային ամբիոնի կողմից՝ (16.12.2022 թ.): Գրա-
խոսների՝ (11.1.2023 թ.) և (26.12.2022 թ.), հեղինակը ներկա-
յացրել է հրատարակության՝ (10.12.2022 թ.):

ԺԱՆ-ԼՈՒԻ ԴՅՈՒՊՈՐ ԵՎ ՆՐԱ «ԴՊՐՈՑ»-Ը

Ամփոփում

Հեղինակը ներկայացնում է XVIII դ. երկրորդ կեսի ֆրանսիական թավջութակի դպրոցի զարգացումը, որի վառ ներկայացուցիչն է Ժան Լուի Դյուպորը: Պատմականորեն լինելով առաջին փորձ, այս «Դպրոց»-ը համարվում է թավջութակի ֆրանսիական կատարողական արվեստի յուրատեսակ ուղեցույց: Խոսվում է նրա դերի՝ գործիքին տիրապետելու, մատների դասավորության գրիֆի և աղեղի վրա, գործիքին տրված ինքնուրույնության մասին: Հարկ է նշել Դյուպորի «21 էտյուդներ»-ի ժողովածուն, որը թավջութակի կատարողական արվեստում մեծ ճանաչում է ձեռք բերել իր երկձայն նոտաների և տեխնիկական այլ հնարքների օգտագործմամբ և կիրառվում է աշխարհի բազմաթիվ երաժշտական ուսումնական հաստատություններում: Հոդվածի երկրորդ մասը նվիրված է Ռ. Շումանի թավջութակի կոնցերտի վերլուծությանը:

Բանալի-բառեր. Դյուպոր, «Դպրոց», դեկա, կոնցերտ, գամմա, տրիոլ, գրիֆ, կոնտրաստ, ռեզիտատիվ-մենանվագ, նոկտյուրն, տրիո:

Abstrakt

Narine Glasevos Harutyunyan, cellist, lecturer at Yerevan Komitas State Conservatory - “Jean-Louis Duport and her “School””.

The author presents the development of the French cello school of the second half of the 18th century, and Jean-Louis Duport is a prominent representative of it. Historically being the first attempt, this “School” is considered a unique guide to the French performing art of cello playing. The article discusses his

role in mastering the instrument, the placement of the fingers on the finger-board and bow, as well as the autonomy given to the instrument. Duport's collection "21 etudes", widely recognized in the performing art of cello playing with its use of two-part notes and other technical tricks and used in many musical educational institutions around the world is worthy of note. The second part of the article is devoted to the analysis of Schumann's cello Concert.

Key words: Dupor, "School", deka, gamma, Concert, triol, grif, contrast, recital-solo, Nocturne, trio.

Աբստրակտ

Վիոլոնչелиստկա, преподаватель Ереванской государственной консерватории имени Комитаса **Нарине Гласовосовна Арутюнян**. - «**Жан-Луи Дюпор и его "школа"**».

Автор представляет развитие французской виолончельной школы второй половины XVIII в., ярким представителем которой является Жан-Луи Дюпор. Эта «школа», исторически являющаяся первой попыткой, считается уникальным путеводителем по французскому исполнительскому искусству игры на виолончели. В статье говорится о его роли в овладении инструментом, о расположении пальцев на грифе и смычке, о самостоятельности, данной инструменту. Следует упомянуть сборник «21 этюд» Дюпора, получивший широкое признание в исполнительском искусстве игры на виолончели с использованием двойных нот и других технических приемов и используемый во многих музыкальных учебных заведениях мира. Вторая часть статьи посвящена анализу виолончельного концерта Р. Шумана.

Ключевые слова: Дюпор, «школа», дека, гамма, концерт, триоль, гриф, контраст, речитатив-соло, ноктюрн, трио.

Ներածություն

(Ֆրանսիական թավջութակի դպրոցը)

XVIII դ. երկրորդ կեսը համարվում է համաշխարհային երաժշտական կոմպոզիտորական և կատարողական արվեստի բուռն զարգացման ժամանակաշրջան:

Սասնավորապես այն դրսևորվեց շատ եվրոպական երկրներում, ինչպիսիք են Ֆրանսիան, Գերմանիան, Անգլիան և այլն:

Թավջութակի կատարողական արվեստը. XVIII դ. կեսին արդեն ներկայանում էր ստեղծագործություններով, որոնք գրված էին

տվյալ գործիքի՝ թավջութակի համար: Երևան էին գալիս տարբեր կատարողներ, որոնք առաջարկում էին իրենց մոտեցումը, տեսակետը, տարբեր հնարքները՝ կապված թավջութակ գործիքի հետ:

Ժան-Լուի Դյուպորը.

Ֆրանսիական թավջութակի դպրոցի հիմնադիրը

Ստեղծվում է «դպրոց» (школа) հասկացությունը: Դրա վառ ներկայացուցիչը հանդիսացավ Ժան-Լուի Դյուպորը, որը ֆրանսիական թավջութակի դպրոցի հիմնադիրներից է:

Այդ ժամանակաշրջանում էին հանդես գալիս նաև թավջութակահար ՄիշելԿորետը, Բերտոն, ջութակահար Վիոտտին: Լինելով երաժիշտ կատարող նրանցից յուրաքանչյուրը մշակում էր իր մեթոդը՝ կապված աղեղի ճիշտ օգտագործման, մատների դասավորության, ձայնի արտաբերման, նրա արտահայտչականության հետ: Պետք է նշել, որ միշտ չէ, որ դրանք ընդունվում էին երաժիշտ-կատարողների կողմից:

Դյուպորը, ինքը լինելով թավջութակահար, մեծ ներդրում ունեցավ գործիքի կատարողական արվեստը նոր հիմքերի վրա դնելու գործում: Ստեղծեց իր «Դպրոց»-ը: Այն նաև անվանում են թավջութակի դրվածքի և աղեղի կառավարման փորձ:

Այն բաղկացած է 18 գլխից, որտեղ մտնում են այնպիսի հնարքներ, ինչպիսին են օրինակ թավջութակ լարելը, գործիքը ճիշտ պահելը, ձախ ձեռքի պահվածքը, գամմաների ուղղորդված հաջորդականությունը՝ առանց բաց լարերի օգտագործման, ֆլաժոլետ, տրիոլներ, վարժություններ, որոնք մատները կգարգացնեն, ավելի ճկուն դարձնելով:

Հատուկ ուշադրություն է դարձվում ռեզոնանսային ձայներին՝ օբերտոններին, որոնց պարագայում կարելի է հասնել ինտոնացիայի մաքսիմալ մաքրության:

Դյուպորը հիմնեց նաև երաժիշտ կատարողի ճիշտ նստելսձևը:

Ըստ Դյուպորի՝ պետք է նստել աթոռի ծայրին, գործիքը ոտքերով պահել այնպես, որ ներքևի մասի անկյունը հենվի ձախ ոտքի ծնկին: Իհարկե այն չի կարող հանդիսանալ, որպես միակ նստելաձև, քանի որ յուրաքանչյուր կատարող կարող է ունենալ տարբեր մոտեցում այս հարցին՝ կապված մարմնի կառուցվածքի հետ և այլն...

Ինչ վերաբերում է ձախ ձեռքին, ապա Ղյուպորը պահանջում է, որ բութ մատը գտնվի թավջութակի վզիկի վրա՝ առաջին և երկրորդ մատների միջև (ի դեպ, պետք է նշել, որ այս դասավորությունը պահպանվում է մինչև օրս, հանդիսանալով լավագույն տարբերակ), որը նպաստում է դիրքերի ավելի ճկուն փոփոխությանը:

Մնացած մատները դասավորվում են գրիֆի վրա կիսակլոր, որքան հնարավոր է ծայրերի մասով: Իհարկե կան կատարողներ, որոնք այս դրվածքն այնքան էլ չեն ընդունում (մանավանդ երբ կատարվում են ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ):

Ըստ Ղյուպորի, մատները պետք է լինեն լարերին հնարավորինս շատ մոտիկ, որը շատ կարևոր է, մանավանդ երբ տրիոլներ են կիրառվում:



Ժ. Ղյուպորի ապալիկատուրան և տրիոլների կիրառումը

J. Dupore's applicator and his use of triols

Аппликатура Ж. Дюпора и использование триолей

«Գրիֆի ճիշտ օգտագործումը լավ նվագելու համար մեկ պայմանն է», - ասում է նա:

Իսկ գրիֆի ճիշտ կիրառումը խթան է հանդիսանում լավ տիրապետելու առաջին չորս դիրքերին (позация): Նա կտրակամապես դեմ է նույն մատի օգտագործմանը որևէ նոտայից հետո:

Դյուպորի «Դպրոց»-ը մեծ դեր խաղաց թավջութակի կատարողական արվեստի զարգացման գործում, տալով գործիքին և նրա հնարավորություններին լայն ասպարեզ: Թերևս ոչ լիովին հասունացած, մասամբ սահմանափակ, բայց պատմականորեն այն առաջին փորձն էր թավջութակ գործիքին տալ կատարողական նոր աստիճանի հասցնելու:

Բոլոր դեպքերում այն թավջութակի կատարողական արվեստի, նրա հնարավորությունների ճիշտ ըմբռնումն էր:

Գործիքը ստացավ ինքնուրույնություն և այսօր էլ «Դպրոց»-ը իր մոտեցման հիմնական դրույթներով միանգամայն համապատասխանում է ժամանակակից թավջութակային կատարողական արվեստի պահանջներին:



**Ռ. Շուման թավջութակի և նվագախմբի Կոնցերտ (op. 129, a-moll)
2-րդ մաս**

**R. Schumann. Concerto for Cello and Orchestra (op. 129, a-moll)
Part Two**

**Р. Шуман. Концерт для виолончели с оркестром (op. 129, a-moll)
Вторая часть**

Ժողովածուն ունի իհարկե որոշ թերություններ. օրինակ բացակայում է դիրքերի հաջորդականությունը, չկան կատարման գեղարվեստական լուծմանը վերաբերող դրույթներ: Ձեռնարկի կարևորագույն ձեռքբերումն ապակիկատության է. այն կարծես դարձավ Դյուպորի «ռեֆորմը», որը հաստատեց գործիքի ապակիկատության ճիշտ օրենքը՝ համապատասխանեցնելով ձեռքի կառուցվածքը և գործիքը:

Ժամանակի ընթացքում այդ հնարավորությունները մեծանում էին, զարգանում և ստանում նորանոր հնարավորություններ: Այսօր այդ հնարավորությունները շատ ավելի մեծ թռիչք են կատարել, դարձնելով թավջութակի կատարողականությունը էլ ավելի ճկուն, էլ ավելի վիրտուոզ:

Երբ խոսում ենք թավջութակի ֆրանսիական դպրոցի հիմնախնդիրների, նրա կատարողական նվաճումների մասին, հարկ է նշել, որ այն տարածում է գտնում մաև Եվրոպայի մյուս երկրներում ևս. Անգլիա, Գերմանիա, Ավստրիա, Ռուսաստան և այլուր:

Թավջութակի արվեստն ստանում է ավելի լայն հնարավորություններ. ի ցույց դնելով գործիքի, նրա ձայնային արտահայտչամիջոցների նոր կիրառումներ:

Կոմպոզիտորներն անդրադառնում էին արդեն ավելի մեծ կտավի ստեղծագործությունների (օպերա, սիմֆոնիա, օրատորիա, կոնցերտ՝ նվագախմբի հետ): Որոնց վառ ներկայացուցիչներն էին Բեթհովենը, Վեբերը, Բրամսը, Դվորժակը, Ռոսինին, վագները, Շումանը, Չայկովսկին...

Ի հայտ են գալիս ավելի դրամատիկ, արտահայտիչ էլեմենտներ, որոնք էլ՝ ավելի մեծ նշանակություն են տալիս թավջութակին, որպես մենակատար գործիք:

Ասպարեզ են գալիս, որպես մեծ կտավի ստեղծագործություն թավջութակի կոնցերտները, որոնք գրվում են ոչ թե միայն պրոֆեսիոնալ թավջութակահարների կողմից, այլ այնպիսի կոմպոզիտորների, ինչպիսիք են Դվորժակը, Սեն-Սամսը, Լալուն, Շումանը:

Գրվեց Բեթհովենի եռակի կոնցերտը, որտեղ թավջութակը հնչում է դաշնամուրի և ջութակի հետ համահավասար, Բրամսի կրկնակի կոնցերտը ջութակի, թավջութակի համար նվագախմբի ընկե-

րակցությամբ:

Սա մի յուրատեսակ նորարարություն էր...

Ստեղծվեցին թավջութակի համար գրված կոնցերտներ Սեն-Սանսի, Լալոյի, Շումանի, Դվորժակի կողմից:

Սիմֆոնիկ ժանրում թավջութակը, որպես մենամկազ գործիք, իր փայլուն դրսևորումը գտավ վերոհիշյալ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում:

Եվ պատահական չէր, որ Ռ. Շումանը, որպես ռոմանտիկ կոմպոզիտոր, անդրադարձավ թավջութակին, որպես մենակատար գործիք, քանի որ երիտասարդ տարիներին ինքն էլ է նվագել թավջութակ և նրան շատ մոտ էր գործիքի երգային, էմոցիոնալ տեմբրը, արտահայտչական միջոցները և հախուռն երաժշտական լուծումները:

Կոնցերտը գրվեց 1850 թ. (*op. 129 a-moll*):

Այն պատկանում է կոմպոզիտորի հասուն շրջանի ստեղծագործությունների թվին: Առանձնանում է բովանդակային խորությամբ և դասական ռոմանտիզմի յուրահատկությունների դրսևորմամբ:

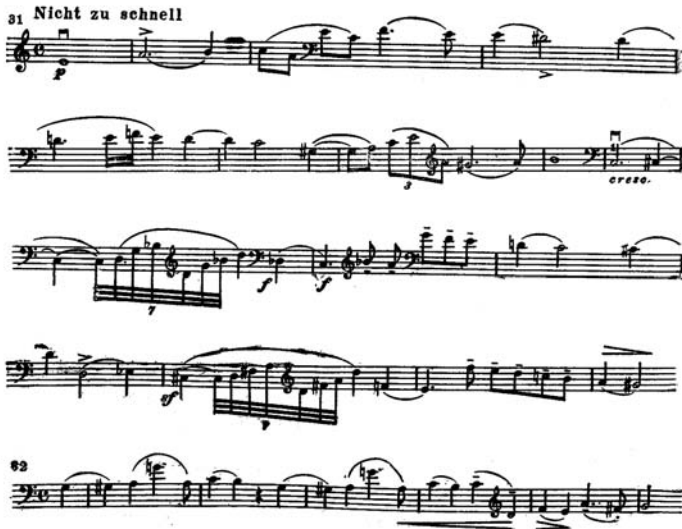
Չնայած կոնցերտը բաղկացած է մեկ մասից, այն ունի եռամաս կառուցվածք (որն ի դեպ նույնպես նոր, քայլ է կոնցերտային պրակտիկայում), որոնք կատարվում են մեկը մյուսի ետևից՝ կազմելով մի սեղմ ցիկլ, որը շատ բնորոշ էր այդ ժամանակի ռոմանտիկներին:

Ռոմանտիկ հուզական մասին հաջորդում է արտահայտիչ դանդաղ մասը: Այնուհետև դրան հաջորդում է ֆինալը, որը աչքի է ընկնում իր անհանգիստ բնույթի ռիթմով: Արագ մասերը գրված են դասական սոնատային ալլեգրոյի ձևով, որոնք առանձնանում են իրենց լիրիզմով և դրամատիկ հուզականությամբ:

Կոնցերտն սկսվում է գլխավոր թեմայի շարադրմամբ: Այն հուզական է, կրում է դրամատիկ բնույթ: Դրան հակադրվում է մշակման մասը՝ իր դեկլամացիոն բնույթով, ընդհանուր քնարական մթնոլորտն ուղեկցում է ամբողջ կոնցերտի ընթացքում:

Թավջութակը երգում է գլխավոր թեման՝ նվագախմբի ջութակների նվագակցությամբ: Կա ներքին անհանգստություն, որը հետըզիետես հարստանում է սինկոպաների, արագ երաժշտական

թռիչքների շնորհիվ՝ նրանց տալով վիրտուոզ բնույթ: Իսկ մշակման մասի թեմաները զարգանում են և միահյուսվելով դառնում պոլիֆոնիկ ամբողջություն:



Ռ. Շուման քալջութակի և նվագախմբի Կոնցերտ (op. 129, a-moll)
1-ին մաս. գլխավոր և օժանդակ պարտիաներ

R. Schumann Concerto for cello and orchestra (op. 129, a-moll).
Main and secondary partias of Part One

P. Шуман. Концерт для виолончели с оркестром (op. 129, a-moll),
главная и побочная партии первой части

II մասը (*Dangstam*) կարելի է ընդունել, որպես նոկտյուրն, կամ ռոմանս: Այն քնարական է, լի հուզական արտահայտչականությամբ, նուրբ հնչեղանգների հաջորդականությամբ, զգացմունքայնությամբ:

Միջին մասում քալջութակի տեմբրը դառնում է ավելի երազալի:



**Ռ. Շուման. Քավչութաւկի և նվագախմբի Կոնցերտ (օր. 129, a-moll)
2-րդ մաս**

**R. Schumann. Concerto for cello and orchestra (op.129, a-moll)
Part Two**

**Р. Шуман. Концерт для виолончели с оркестром (op. 129, a-moll).
Вторая часть**

Այնուհետև մենակատարին է միանում նվագախմբի թավջութակների կոնցերտմայստերը և 2 թավջութակների միջև սկսվում է մտերմիկ զրույց, նրանց միանում է նվագախումբը և արդյունքում հնչում է արդեն սքանչելի տրիո:

Միջանկյալ մասում իրար են հակադրվում առաջին մասի սկիզբը և թեմայի դրամատիկ դրվագը, որը կարծես, մենակատար գործիքի հախուռն խառնվածքի պատասխանն է: Սա կոնցերտի կուլմինացիոն կետն է:

Դարձյալ հնչում է կոնցերտի II մասի հիմնական թեման, սակայն ոչ թե լիրիկական-երազային, այլ դրամատիկ-հաղթական, որը տանում է դեպի ֆինալ:

Այն կրում է հերոսական բնույթ, որի հիմքում քայլերգի ռիթմն է: Այստեղ հակադրվում են գլխավոր և հարակից մասերը: Մշակման մասը հնչում է մեկ վեհաշուք, մեկ հունորային, հիշեցնելով առաջին մասի թեման:

Ռեպրիզան սկսում է նվագախումբը (*tutti*): Վերականգնվում է տոնայնությունը (*A-dur*), որը պահպանում է կոնցերտի լավատեսական տրամադրությունը և տանում դեպի ավարտ (*Coda*): Հնչում է ընդլայնված ռեչիտատիվ-մենանվագը:



**Ռ. Շուման. թավջութակի և նվագախմբի Կոնցերտ (օր. 129, a-moll)
Կադենցիա-ռեչիտատիվ**

**R. Schumann, Concerto for cello and orchestra (op. 129, a-moll)
Cadencia-recitative**

**Р. Шуман Концерт для виолончели с оркестром (op. 129, a-moll)
Каденция-речитатив**

Շումանի կոնցերտը կատարողից պահանջում է գեղարվեստական հասունություն, գործիքի տեխնիկապես լիիրավ տիրապետում՝ որանք են փայլուն պասսաժները, շտրիխները (*legato, detache, spicato*, նաև թռչող *spicato*, կրկնակի նոտաներ):

Կատարողի հիմնական խնդիրն է կերտել այն երաժշտական մթնոլորտը, որտեղ գերիշխում է պոետիկ լիրիկան՝ լի դրամատիկ հուզականությամբ, երազային, կրքոտ և միևնույն ժամանակ թափանցիկ:

Կոնցերտն առաջին անգամ հնչել է Լայպցիգում 1860 թ.: Այն համարվում է թավջութակի կատարողական արվեստի գոհարներից մեկը, իրավամբ զբաղեցնելով իր ուրույն տեղը համաշխարհային թավջութակի կատարողական արվեստի նվագացանկում:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Гинзбург Л. С., История виолончельного искусства., I изд., М.-Л.: Музгиз., 1950, - 250 с.

2. Гинзбург Л. С., История виолончельного искусства., II изд., книга IV, М.: Музыка., 1978.

Ginzburg L. N., History of Cello Art, 1st edition, M.-L.: Muzgiz., 1950, - 250 pages.

Ginzburg L. N., History of Cello Art., 2nd edition, book IV, M.: Musica, 1978.

REFERENCES

1. Ginzburg L. S., Istoriya violonchel'nogo iskusstva., I izd., M.-L.: Muzgiz., 1950, - 250 s.

2. Ginzburg L. S., Istoriya violonchel'nogo iskusstva., II izd., kniga IV, M.: Muzyka., 1978.

Հեղինակի մասին. ՆԱՐԻՆԵ ԳԼԱՍԵՎՈՍԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ ծ. 06.09. 1953 թ., ավարտել է՝ ԵՊԿ նվագախմբային բաժինը թավջութակ մասնագիտությամբ (պրոֆ. Բ. Վ. Զառչյանի դասարանը) և Մոսկվայի Չայկովսկու անվ. կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան (պրոֆ. Մ. Է. Խոմիցերի դաս.) Անդրկովկասյան IV մրցույթի դափնեկիր է: Դասավանդել է Երևանի Չայկովսկու անվ. դպրոցում (1977-1994), 1994-ից մինչև 2009 թ. գործուղվել է Բեյրութ և դասավանդել է Բ. Կանաչյանի անվան երաժշտական քոլեջում, վարել է թավջութակի մասնագիտական դասարանը: 2009-ից առ այսօր դասավանդում է՝ ԵՊԿ, որպես դասախոս լարային կվարտետի ամբիոնում:

Об авторе: НАРИНЕ ГЛАСЕВОСОВНА АРУТЮНЯН (род. 06.09.1953). Окончила: оркестровый факультет ЕГК по специальности виолончель (класс проф. А. Чаушьяна) и аспирантуру Московской госконсерватории им. Чайковского (класс проф. М. Хомицера). Лауреат IV Закавказского конкурса музыкантов-исполнителей. Преподавала: в спец. муз. школе им. Чайковского (1977-1994), в Бейрутском музыкальном колледже им. Б. Каначяна (1994-2009); преподаватель кафедры струнного квартета ЕГК (с 2009 по сей день).

About the author: NARINE GLASEVOS HARUTYUNYAN (born 06.09.1953) - She graduated from Orchestra Department of YSC in cello (class of Prof. A. H. Chaushyan) and completed Moscow Tchaikovsky Conservatory post-graduate course (class of Prof. M.E. Khomitser). She is a laureate of the IV Transcaucasian contest. She taught at the Yerevan Tchaikovsky music school (1977-1994), from 1994 to 2009 she was sent to Beirut on business and taught a professional cello class at Kanachyan Music College. Since 2009, she has been teaching at the Chair of String Quartet, YSC.

ՆԱՐԻՆԵ ԳԼԱՍԵՎՈՍԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

*Թավջութակահարուհի, Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիայի դասախոս*

E-mail: narineharutyunyan018@gmail.com

Doi: 10.58580/29538041-2022.12-17

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ա. Ս. Կոստանյանի և լարային ամբիոնի կողմից՝ (16.12.2022 թ.): Գրախոսներին՝ (22.12.2022 թ.) և (27.12.2022 թ.), հեղինակը ներկայացրել է հրատարակությանը՝ (10.12.2022 թ.):

ԹԱՎՋՈՒԹԱԿԱՅԻՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ «ՈՍԿԵ ԴԱՐԸ» ՄՍՏԻՍԼԱՎ ՌՈՍՏՐՈՊՈՎԻԶ

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է աշխարհառչակ թավջութակահար Մստիսլավ Լետպոլդի Ռոստրոպովիչի գործունեությանը, մանկավարժական մոտեցումներին, դասավանդման մեթոդաբանության որոշ հարցերի: Հեղինակը մեջբերումներ է կատարում Ռոստրոպովիչի ասույթներից հաստատելով իր առջև դրված հիմնախնդիրները: Ռոստրոպովիչին ներկայացնում է որպես համաշխարհային պատմության մեջ իր դերը արձանագրած անհատ-մտավորականի, որպես թավջութակի կատարողական արվեստը նոր մակարդակի հասցնող, անգուգական կատարող, դիրիժոր, մանկավարժ, հասարակական գործիչ: Ներկայացնում է նրա դասավանդման դրույթները մեծանուն թավջութակահարի վարպետության դասերի, դասախոսությունների միջոցով: Հոդվածագիրն անդրադառնում է նրա համերգային գործունեությանը նույնպես: Քանի որ նա ներկա է գտնվել Ռոստրոպովիչի դասերին նաև կիսվում է իր անձնական տպավորություններով, նրա դասավանդման մեթոդաբանության վերաբերյալ կատարում եզրահանգումներ և ընկալում նրա խոսքերը որպես պատգամ թավջութակահարներին: Նշում և վերլուծում է նրա սիրելի և բազմիցս կատարված ստեղծագործություններից Յ. Ս. Բախի Սյուիտները:

Բանալի-բառեր. թավջութակահար, դիրիժոր, կոնցերտմայստեր, կոնսերվատորիա, սյուիտ, Յ. Ս. Բախ:

Abstract

Cellist, teacher at Yerevan Komitas State Conservatory Narine Glasevos

Harutyunyan. - "The Golden Age of Chello Performing Art: Mstislav Rostropovich".

The article is devoted to some issues of the activity, pedagogical approaches, and teaching methodology of the world-famous cellist Mstislav Leopold Rostropovich. The author presents quotes from Rostropovich's sayings, confirming the problems set, as well as his teaching principles through the famous cellist's master classes and lectures. Having observed Rostropovich's lessons, she also shares her personal impressions, draws conclusions about his teaching methodology and perceives his words as a message to cellists. She mentions and analyzes one of the favourite and frequently performed works, Y. S. Bach's Suits.

Key words: cellist, conductor, concertmaster, conservatory, suite, Y. S. Bach.

Աբստրակտ

*Վիոլոնչелиստկա, преподаватель Ереванской государственной консерватории имени Комитаса **Нарине Гласовосовна Арутюнян.** - "Золотой век виолончельного исполнительского искусства: Мстислав Ростропович".*

Статья посвящена деятельности всемирно известного виолончелиста Мстислава Леопольдовича Ростроповича, его педагогическим подходам, некоторым вопросам методики преподавания. Автор цитирует высказывания Ростроповича, освещающие стоявшие перед ним проблемы. Свои принципы преподавания знаменитый виолончелист представляет через мастер-классы, лекции, освещается и его концертная деятельность. Так как автор статьи посещала уроки Ростроповича, то она делится и своими личными впечатлениями, делает выводы о методике преподавания и воспринимает его слова как послание виолончелистам. В статье упоминается и анализируется одно из любимых и часто исполняемых им произведений - Сюиты И.С. Баха.

Ключевые слова: виолончелист, дирижер, концертмейстер, консерватория, сюита, И.С.Бах.

Ներածություն

«Մատիսլավ Ռոստրոպովիչ - այս անունը թավջութակի արվեստի մի ամբողջ դարաշրջան է, որը բացեց գործիքի լայն հնարավորությունները՝ տալով կատարողական արվեստի առջև դրված շատ նոր խնդիրների լուծումներ»:

Դ. Շոստակովիչ

Կենսագրական փաստեր

Տաղանդավոր թավջութակահար Լեոպոլդ Ռոստրոպովիչի որդին, սկսել է իր ուսումը հոր մոտ: Դեռևս 4 տարեկան հասակում Սլավան անուն է իր առաջին քայլերը երաժշտության ասպարեզում. հորինում է պոլկա դաշնամուրի համար: Իսկ արդեն 13 տարեկանում հանդես է գալիս Սեն-Սանսի Կոնցերտով՝ զրված թավջութակի և նվագախմբի համար:

Առաջին ելույթը Սլավյանսկ քաղաքի բացօթյա միջոցառումն էր, որը շատ խորն է դրոշվում երաժշտի հիշողության մեջ:

Այնուհետև հայրենական պատերազմ, հոր վախճանը, բազմաթիվ տեղափոխությունները քաղաքից-քաղաք ծանր ապրումների տեղիք էին տալիս պատանու մոտ:

1946 թ. ընդունվում է Մոսկվայի կոնսերվատորիա, որտեղ միաժամանակ սովորում է երկու մասնագիտական դասարաններում, թավջութակ՝ Ս. Կոզլուպովի և կոմպոզիցիա՝ Վ. Շերալինի մոտ:

Փայլուն ավարտելով կոնսերվատորիան, սկսվում է Ռոստրոպովիչի բուռն համերգային գործունեությունը: *«Դա մի շրջան էր, երբ շատ լավ նվագելու անասելի ցանկություն ունես: Ինձ կոփում էր, այն ժամանակներում ընդունված սուր քննադատությունը, որը երբեմն ճիշտ էր, երբեմն՝ ոչ: Բայց դա ինձ օգնում էր մտածել, որոնել»* (Ռոստրոպովիչ):

Կատարողական երկացանկը

Անասելի մեծ է երաժշտի կատարած ստեղծագործությունների ցանկը՝ Դվորժակի հիանալի կոնցերտը, որտեղ համատեղվում են թավջութակի էնոցիոնալ տեմբրը և լարված ելևէջներով դրամատիզմը, որը երբեմն վերածվում է սարկազմի: Այնուհետև Շուսման, Բրամս, Բեթհովեն... Այսպես կարելի է անվերջ թվարկել:

Յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ զգացվում է նրա ան-

հատական մոտեցումը, արտահայտչամիջոցների կիրառումը, պատճառաբանումը:

Մեկանբանումներ

Բախի վեց սյուիտները թավջութակի համար Ռոստրոպովիչի կատարմամբ, ուղղակի մաս են կազմում շատ երաժիշտների մանկավարժական գործունեության ասպարեզում (շտրիխներ, ծայնի արտաբերում, մատների դասավորություն և այլն):

Որպես Բախի սյուիտների անգլոգական կատարողներ, մեզ՝ թավջութակահարներիս համար թանկ է երկու անուն կա՝ Պաբլո Կազալս և Մստիսլավ Ռոստրոպովիչ:

«Ես սիրում եմ նվագել սյուիտները իրար ետևից և այն բաժանել երկու երեկոյի միջև, - ասում է երաժիշտը. - որովհետև միայն այդպես կարելի է հասկանալ ցիկլի ամբողջականությունը»:

Շատ մեծ է Ռոստրոպովիչի դերը ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները պրոպագանդելու գործում. Ս. Պրոկոֆև, Դ. Շոստակովիչ, Բ. Բրիտտեն, Է. Էլզար, Տ. Խրեննիկով, Է. Սիրգոյան, Ա. Բաբաջանյան և այլոք:

Շատերի համար Ռոստրոպովիչը եղել է նրանց ստեղծագործությունների առաջին կատարողը (Բ. Բրիտտեն, Դ. Շոստակովիչ, Ս. Գուբայդուլինա, Ս. Պրոկոֆև):

Այն ներդրումը, որ ունեցել է Ռոստրոպովիչն արդի թավջութակի կատարողական արվեստի զարգացման գործում, ակներև է:

«Թավջութակի համար չկա որևէ անհասանելի բարձունք», - ասում է նա. «Այն պետք է երաժշտական միտք արտահայտի, ընդգծի, ամենավառն ու արժեքավորը, ունենա բարձր զեղարվեստական որակ»:

Կոնցերտմայստերը

Հարկ է նշել, որ նա միաժամանակ փայլուն տիրապետում էր դաշնամուրին: Դրա վառ ապացույցն է իր կնոջ՝ տաղանդավոր երգչուհի Գալինա Վիշնևսկայայի համերգներին նվագակցությունը: Շատ անգամ նվագակցում էր անգիր, առանց նոտաներին նայելու:

Վարպետության դասեր և դասավանդման մեթոդաբանությունը

Իր վարպետության դասերն անցկացնում էր դաշնամուրի մոտ:

Ուսանողներին օրինակներ էր բերում հատվածներ կվարտետներից, օպերաներից, սիմֆոնիաներից, որոնք կարող էին օգնել նրանց ավելի ցայտուն ընկալել տվյալ ստեղծագործությունը:

Չէր սիրում թավջութակով ցույց տալ հատվածը: Նրա կարծիքով, դա ավելորդ անվստահություն կմտցներ ուսանողի մեջ սեփական նվագի հանդեպ:

Կոնսերվատորիայի իր դասարանում ուսանողին արված ամենախիստ դիտողությունը՝ նրա երևակայության բացակայությունն էր:

Աշխատում էր մանրակրկիտ, յուրաքանչյուր հատվածին տալով հատուկ ուշադրություն դարձնելով:

Տարիներ հետո, դասավանդման մեթոդը զանազան փոփոխությունների էր ենթարկում, ելնելով իր սեփական փորձից:

Ժամանակի ընթացքում, օրինակ, նա եկավ այն եզրակացության, որ ուսանողը պետք է անցնի որքան հնարավոր է շատ թվով ստեղծագործություններ: Լինի դա տեքստի ընթերցում, մատների ճիշտ ընտրություն և այլն... Այդ ամենն անելուց հետո միայն, Ռոստրոպովիչն սկսում էր աշխատել տվյալ ստեղծագործության յուրաքանչյուր հատվածի վրա՝ շտրիխների՝ նրանց արտահայտչականության, ֆրագի զգացողության վրա, չի պարտադրում այն շտրիխները, որոնք դրված են եղել նախկինում, այլ առաջարկում է ուսանողներին գտնել իրենց անհատականը՝ նշելով, որ կարևոր է երաժշտությունը ճիշտ հասցնել ունկնդրին: Եղել են դեպքեր, երբ ուսանողի «գտած» շտրիխը իրեն շատ դուր է եկել և օգտագործել է այն:

«Առաջին հերթին ուսանողը պետք է հասկանա, թե որն է ստեղծագործական արտահայտչամիջոցը. ուժը»:

Պարտադրում էր մոտվի անցնել նվագախմբի պարտիտուրը (երբ ուսանողն աշխատում էր կոնցերտի վրա), զգալ մենակատարին շրջապատող գործիքների տեմբրը, տեսնել առանձին գործիքներին բնորոշ գույները: Այդ դեպքում միայն կարելի է հասնել երաժշտության կատարյալ մթնոլորտին, որն այդքան անհրաժեշտ է երաժիշտ կատարողին, մենակատարին:

Սովորեցնում էր յուրաքանչյուր պաուզային վերաբերվել շատ խնամքով, բացատրում նրա դերն ու նշանակությունը, ցեզուրան,

որոնք երբեմն ամենակարևոր տեղ են զբաղեցնում երաժշտության մեջ: Հաճախ ասում էր իր ուսանողներին. *«Սովորեք երաժշտության մեջ լսել լռությունը և կարողացեք այն հասցնել ունկնդրին»:*

Նրա մանկավարժական բնատուր տաղանդի անբաժան մասն էին կազմում աֆորիզմները, կերպարային բնորոշումները:

«Պետք է նվազես այնպես, որ զգաս վաղ լուսաբացը. զգաս ինչպես է բարձրանում արևի հրե գունդը»: (Դվորժակի կոնցերտի ֆինալի *meno-mosso*-ն) կամ ռիթմը այնքան առաձգական է, ինչպես գնդակը (Ս. Պրոկոֆևի Կոնցերտ - Սիմֆոնիայի 2-րդ մասը):

Երբեմն նրա համեմատությունները թվում էին պարադոքսալ, բայց միևնույն ժամանակ մտորելու տեղիք էին տալիս:

Պարապմունքների ականատեսը և ունկնդիրը

Ինձ բախտ է վիճակվել ներկա գտնվելու նրա դասարանում, նվազել: Տպավորությունս այնքան մեծ էր, այնքան հուզիչ: Ներկայացրեցի երկու պիես. Կ. Փոփերի «Էլֆերի պարը» և Ա. Դվորժակի «Մեղեդի»-ն: Լսեց ուշադիր, բավական զովեստի խոսքեր ասաց. (ես կոնսերվատորիայի 2-րդ կուրսում էի) արժեքավոր խորհուրդներ տվեց, որոնք մինչև այսօր ունկերումս են: Դասն անցնում էր պատմությունների, օրինակների, համեմատություններ անելու ձևով, որոնք այնքան տեղին էին, հուևորով լի, երբեմն էլ ծիծաղելի:

Ուսանողներից մեկի ելույթից հետո ասաց. *«Դու տեսնո՞ւմ ես այս լուսամփոփը: Կարծես նստած ես լուսամփոփի վրա և նվագում ես: Բայց ո՞ւմ համար. երևի ոչ-որք»:* Մենք տարակուսանքով իրար նայեցինք (դասարանում բավականին թվով ուսանողներ կային):

Հետո շատ էր հիշում այդ արտահայտությունը: Կատարողը պետք է սիրով նվագի և սիրով ներկայացնի իր ունկնդրին: Միայն այդ դեպքում նա կգոհացնի իր հանդիսատեսին:

Չպետք է բավարարվել ձեռք բերածով և միշտ հիշել. կա լավից-լավը և ձգտել այդ լավին:

Տարիներ առաջ Երևանում Ռոստրոպովիչը հանդես եկավ իր համերգաշարով:

Համերգները ֆիլհարմոնիայի փոքր և մեծ դահլիճներում էին:

Փոքր դահլիճում նա ներկայացնում էր տարբեր կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործությունները Բեթհովենի, Շուբերտի, Բրամսի և այլոց սոնատները, բազմաթիվ փոքր կտավի գործեր:

Այնքան բազմաբնույթ, այնքան բազմազան, որ կարծես յուրօրինակ աստղաթափ լինե՞ր՝ տրամադրությունների անընդհատ փոփոխմամբ: Բենը բավականին մոտ լինելով ունկնդրին, կարծես ստեղծում էր օդեղեն կամուրջ իր և կատարողի միջև: Դա մի մտերմիկ զրույց էր, լի ամենատարբեր էնոցիոնալ երանգներով:

Կամերային համերգին հաջորդում էր սիմֆոնիկ համերգը: Նույն օրը, կարճ դադարից հետո, ֆիլհարոմիայի արդեն Մեծ դահլիճում կայանում էր երկրորդ համերգը, արդեն ներկայացնելով կոնցերտներ սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ (Ռ. Շոնման, Ա. Դվորժակ, Է. Էլզար, Ս. Պրոկոֆև և այլն): Եվ այսպես՝ յոթ երեկո: Դա մի յուրատեսակ տոն էր մեզ՝ ուսանողներիս և հայ երաժշտասերների համար: Այդքան ուժ, այդքան կորով, այդքան հուզառատ և անասելի կատարողական բարձր մակարդակ կարող է ունենալ միայն Ռոստրոպովիչի նման անհատը:

Մ. Ռոստրոպովիչ դիրիժորը

Հարկ է նշել Մատիսլավ Մ. Ռոստրոպովիչ դիրիժորին: Մոսկվայի Մեծ թատրոնում բեմադրած «Եվգենի Օնեգին»-ն ունեցավ շոշոմ դալի հաջողություն: Տատյանայի դերում հանդես էր գալիս Գալինա Վիշնևսկայան: Դրան հաջորդեցին Ս. Պրոկոֆևի «Սեմյոն Կոտկոն», «Պատերազմ և խաղաղություն», Պ. Չայկովսկու «Պիկովայա դամա», «Մազեպա» և ուրիշ օպերաներ թե՛ ռուսական բեմում, թե՛ արտասահմանյան շատ բեմերում (78 օպերա):

Եվ ամենուրեք անշլագ, հոտնկայա ծափահարություններ, հիացմունքի խոսքեր:

Հիշենք նաև այն հիանալի վոկալ-երաժշտական ցիկլերը Գալինա Վիշնևսկայայի հետ, որտեղ Մ. Ռոստրոպովիչը կնոջը նվագակցում էր, որպես դաշնակահար:

Երկար տարիներ Մ. Ռոստրոպովիչը ղեկավարել է Վաշինգտոնի սիմֆոնիկ նվագախումբը, կազմակերպել է Դ. Շոստակովիչի անվան փառատոն Սանկտ-Պետերբուրգում, Լոնդոնում:

1977 թվականից չորս տարին մեկ կայանում է Մ. Ռոստրոպովիչի անվան թավջութակահար-կատարողների մրցույթը:

Իր ծննդյան 78-րդ տարեդարձին, որը նա անվանեց «վերջին պրեմիերա», նվագեց Ա. Դվորժակի հանրահայտ կոնցերտը Վիեննայի սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ:

Վերջաբան

Նա կարծես ապրում էր ոչ թե երկրային, այլ երկնային կյանքով, փորձելով հասցնել այն ամենը, ինչ մտադրվել էր: Ապրում էր, ֆիզիկապես և հոգեպես նվիրվելով Մեծն Արվեստին՝ Երաժշտությանը:

Մի անգամ նրան հարցրեցին. «Ի՞նչ կդառնայիք, երբ երկրորդ անգամ ծնվեիք» - միանգամից պատասխանեց. «Իհարկե թավջութակահար»:

Լինելով համամարդկային արժեք ներկայացնող անհատ, նա չէր կարող լինել մեկ երկրի քաղաքացի: Ռոստրոպովիչին գնահատում էր ողջ աշխարհը՝ տալով իր մրցանակները, մեդալները, տարբեր երկրների երաժշտական ակադեմիաների պատվավոր դոկտորի տիտղոսները, պետական մրցանակները, որոնք կարելի է երկար թվարկել...

Մստիսլավ Ռոստրոպովիչ՝ մեծ արվեստագետը, հումանիստը, կատարողը և դիրիժորը համարվում է համաշխարհային երաժշտական կատարողական արվեստի կարկառուն դեմքերից մեկը, որն իր անմնացորդ և անգնահատելի ներդրումն ունի արդի թավջութակի կատարողական արվեստի զարգացման հարցում: «Կյանքի և մահվան միջև չկա ոչինչ, բացի երաժշտությունից»:

Մստիսլավ Ռոստրոպովիչ:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Гайдарович Т., Мстислав Ростропович, Москва, 1969.*
Gaidamovich T. A., Mstislav Rostropovich, Moscow, 1969.

REFERENCES

1. *Gaydamovich T. A., Mstislav Rostropovich, Moskva, 1969.*

Հեղինակի մասին. տես էջ 16:

Об авторе, см. С. 16.

About the author, go to P. 16.

ЗАРУИ АРМЕНОВНА ХАЧАТРЯН

*Պիանիստկա, կոնցերտмейстер и педагог кафедры
контцертмейстерской подготовки Ереванской
государственной консерватории им. Комитаса*

E-mail: zara.khachatryan75@gmail.com

Doi:10.58580/29538041-2022.12-25

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ա. Ս. Կոստյանցի
և լարային գործիքների մասնագիտական ամբիոնի կողմից՝
(3.4.2023 թ.): Գրախոսների՝ (20.4.2023 թ.) և (19.05.2023 թ.)
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության (27.4.2023 թ.):

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДМШ И ДШИ

Абстракт

Мастерство концертмейстера требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, знаний и особенностей игры на инструментах. Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики — в их взаимосвязях. Цель данной статьи — указать на специфические особенности работы концертмейстера в классах ДМШ и ДШИ.

Ключевые слова: концертмейстер, транспонирование, солист, чтение с листа, сцена, концерт.

Ամփոփում

Դաշնակահարուհի, կոնցերտմայստեր և ԵՊԿ կոնցերտմայստերության ամբիոնի դասախոս **Զարուհի Արմենի Խաչատրյան**. - «Մանկական երաժշտական և Արվեստի երաժշտական դպրոցներում կոնցերտմայստերի աշխատանքի առանձնահատկությունները»:

Կոնցերտմայստերի վարպետությունը դաշնակահարից պահանջում է ոչ միայն արտիստիզմ, այլև երաժշտական և կատարողական բազմակողմանի ունակություններ, գործիքներով նվագելու գիտելիքներ և առանձնահատկություններ: Կոնցերտմայստերի գործունեությունը դաշնակահարից պահանջում է բազմակողմանի գիտելիքներ և ունակություններ հարմոնիայի, սոլֆեջոյի, պո-

լիֆոնիայի, երաժշտության պատմության, երաժշտական ստեղծագործությունների վերլուծության, երգեցողության և երգչախմբային գրականության, մանկավարժության դասընթացների կուրսերում՝ դրանց փոխկապակցման մեջ: Այս հոդվածի նպատակն է ընդգծել ՄԵԴ և ՄԱԴ-ների տարբեր դասա-րաններում կոնցերտմայստերի աշխատանքի առանձնահատկությունները:

Բանալի քառեր. կոնցերտմայստեր, տրանսպոզիցիա, մենակատար, թերթից ընթերցում, բեն, համերգային գործունեություն:

Abstrakt

Pianist, concertmaster and teacher at the Department of Concertmaster Training at YSC Zaruhi Armen Khachatryan. - "Peculiarities of the Concertmaster's work at Children's Music School and Children's Art School". Mastery of a concertmaster requires not only great artistry on the part of a pianist, but also diverse musical and performing talents, knowledge and peculiarities of playing instruments. The activity of a concertmaster requires the pianist to apply multifaceted knowledge and skills in the courses in harmony, solfeggio, polyphony, history of music, analysis of musical works, vocal and choral literature, pedagogy - in their interrelationships. The present article aims at highlighting the specific features of the concertmaster's work in the classes at Children's Music School and Children's Art School.

Key words: concertmaster, transposition, soloist, score reading, scene, concert.

Введение

Перед концертмейстером детских музыкальных школ и школ искусств поставлен ряд задач: концертмейстер одновременно является и аккомпаниатором, и помощником преподавателя, и ансамблистом. В чем же состоят особенности деятельности этого специалиста и суть многообразия видов деятельности в процессе работы?

Обратившись к музыкальным энциклопедиям, читаем: “Концертмейстер (нем. *koncertmeister*, англ. *Leader*, франц. *violon solo*):

1. Первый скрипач оркестра, иногда заменяет дирижера. В обязанности концертмейстера входит проверка правильности настройки всех инструментов оркестра. В струнных ансамблях концертмейстер является обычно художественным и музыкальным руководителем.

2. Музыкант, возглавляющий каждую группу струнных инструментов оперного или симфонического оркестра.

3. Пианист, помогающий исполнителям (певцам, инструменталистам, артистам балета) разучивать партии и аккомпанирующий им в концертах. В средних и высших музыкальных учебных заведениях есть концертмейстерские классы, в которых студенты обучаются искусству аккомпанемента и после сдачи экзамена получают “квалификацию концертмейстера” (1. С. 929-930).

Концертмейстеры в детских музыкальных школах

Концертмейстеры в детских музыкальных школах работают в оркестровых классах и классах народных инструментов, в хоровых классах и классах хореографии, сольного пения, дирижирования, театрального искусства. Они исполняют аккомпанирующую партию в произведениях, написанных в сопровождении фортепиано или выполняют роль аккомпанирующего инструмента, часто заменяющего оркестр.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, знаний и особенностей игры на инструментах в тех классах, где они работают, знание специфики работы на хоровых, хореографических и других отделениях.

Опыт показывает, что главной отличительной чертой концертмейстерской деятельности является необходимость развития навыков и умений слушать не только себя, но и солиста. Именно в двойной концентрации и активности слухового внимания пианиста скрыта главная черта концертмейстерской деятельности.

“Умение быстро ориентироваться в тексте — один из самых главных навыков работы концертмейстера. Это формирует и ряд других качеств, при которых охват концертмейстером музыкального произведения будет как бы опережать намерения солиста, тогда он станет по-настоящему удобным партнером” (2. С. 14).

Именно на это качество указывал И. Гофман: «... старайтесь <... > все время предугадывать намерения вашего солиста, ибо такое предугадывание и составляет душу аккомпанемента» (3. С. 77).

Работа концертмейстера требует постоянных занятий за инс-

трументом, изучения и освоения концертного и учебного репертуара. Такая работа расширяет творческий кругозор музыканта, формирует и совершенствует его артистизм, позволяет быть активным пропагандистом музыки. При всем разнообразии и определенных особенностях работы в разных классах и на различных отделениях, можно попытаться сформулировать ряд общих специфических черт в работе концертмейстеров детских школ искусств и детских музыкальных школ.

Одной из таких важных особенностей является умение и готовность быть «вторым». Отсутствие этого качества становится особенно заметным во время публичных выступлений, так как пытаясь выделиться можно заглушить, “забить” солиста, нарушить ансамбль и не иметь возможности этот ансамбль ощущать. Все должно подчиняться замыслу композитора, солиста или руководителя коллектива, важно чувствовать меру, осторожно сохраняя звуковой баланс.

Концертмейстер должен неотступно следить за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузу или удлинняет ее. Если ученик теряет интонацию на короткое время, можно резким выделением аккомпанемента вернуть в высотное положение. Если потеря интонации наблюдается на длительном участке, следует по звуку снять всю фактуру, кроме баса, вплоть до нового эпизода. Если произошла остановка исполнения и музыкальная подсказка не помогает, следует спокойно условиться с учеником, с какого эпизода возобновлять игру.

Умение слиться с намерениями своего солиста и естественно, органично войти в концепцию произведения — основное условие совместного музицирования. В процессе исполнения слуховое внимание пианиста проходит ряд характерных этапов развития и формирования. А именно: первый этап непосредственно связан с вслушиванием и осознанием собственной партии, которую пианисту необходимо прочно выучить и свободно, уверенно исполнять; второй этап — обусловлен с восприятием партии солиста, которую пианист также внимательно разучивает, подпевая себе во время исполнения; третий этап — самый сложный, в нем проис-

ходит слуховая адаптация, постепенное слияние обеих партий в ансамбль и, наконец, четвертый этап — заключительный, кульминационный, когда в слуховом сознании пианиста обе партии (сопровождающая и солирующая) соединяются в единый звуковой поток, в котором уже не воспринимаются две партии, а слышится единый ансамбль.

Все перечисленные этапы очень значимы и взаимосвязаны, так как нарушение их последовательности или недостаточная работа над тем или иным этапом может стать причиной отсутствия исполнительского ансамбля и неудачного исполнения. И, наоборот, достижение такого исполнительского ансамбля является ярким свидетельством концертмейстерского мастерства пианиста. Часто партию сопровождения рассматривают как исполнение второго плана, как подчиненную солирующему инструменту. Такая постановка не верна и не всегда обоснованна, так как, во-первых, партия сопровождения даже если она и является гармоническим фоном для ведущего голоса, то в любом случае от качества ее звучания зависит общий успех исполнения, а во-вторых, во многих произведениях композиторы фортепианную партию по роли и значимости уравнивают с солирующей.

Требование

Современный пианист, посвятивший себя подобной деятельности, является одновременно и ведущим, и ведомым, и педагогом-наставником, и покорным исполнителем воли своего солиста, а в целом — его другом и соратником (2. С. 11). Для того, чтобы концертмейстер мог быть удобным партнером, для того, чтобы он мог быть настоящим помощником солиста, он должен владеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Это одно из обстоятельств, которые роднят функции концертмейстера и дирижера. Аккомпаниатору необходим музыкантский охват, видение всего произведения: формы, партитуры, состоящей из трех строчек; это и отличает концертмейстера от пианиста-солиста. В этом и состоит специфика его профессии (2. С.12).

Другое, не менее важное требование - точнейшее следование тексту. Динамика и агогика, как и сам текст, должны быть соблю-

дены самым точнейшим образом. Недопустимо в текстах, особенно классиков, написанных именно для фортепиано, переделывать оттенки, мелизмы и прочее.

При исполнении часто возникает партии аккомпанеента другая сложность, когда данная партия сочинялась не для фортепиано, с учетом особенностей инструмента (удобства фактуры, регистровой красочности, ясных задач педализации и т.д.), а является переложением, то есть одним из вариантов воплощения на фортепиано музыки, первоначально написанной для оркестра. Огромное количество таких примеров мы наблюдаем в работе концертмейстера в классах хореографии.

Надо отметить, что большинство композиторов считало фортепиано единственным инструментом, способным воспроизвести сущность оркестровой партитуры, и в данных случаях партия фортепиано представляет собой не что иное, как приспособление красочного, масштабного, многоголосного звучания симфонического оркестра к возможностям одного инструмента — фортепиано.

Композиторы, создававшие превосходные оркестровые партитуры, в работе над клавиром зачастую не учитывали технических неудобств пианиста, перенасыщая фортепианную фактуру значительными сложностями, затрудняющими естественное исполнение фортепианной партии.

Концертмейстеру часто приходится упрощать эту фактуру, добиваясь более рационального способа изложения.

При работе в классе концертмейстер может произвольно изменить и облегчить трудные места, чтобы не останавливать движение музыки. В процессе разучивания произведения с хором или солистами пианист может применить метод вычленения сольной партии или хоровой партитуры, сводя фортепианную партию к основным гармоническим и ритмическим функциям. Сделать это не так просто, как может показаться на первый взгляд, и предполагает наличие у концертмейстера хорошо развитого гармонического слуха и комплексного музыкального мышления. Исполняя же эти произведения в концертном зале, концертмейстеры долж-

листа; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Необходимые качества концертмейстера

Воля и самообладание — качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происходящих на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Можно сделать вывод, что концертмейстер должен иметь комплекс профессиональных качеств, составляющими которого являются:

1. Любовь пианиста к концертмейстерскому исполнительству.
2. Пианистическая оснащенность, без которой невозможно решение музыкальных задач.
3. Чувство партнерства, сопереживания.
4. Умение подчиняться творческой воле солиста, стать с ним единым музыкальным целым, порой в ущерб своим музыкальным амбициям.
5. Знание специфики инструментального и вокального исполнительства: штрихи (у струнников), дыхания (у певцов и духовиков), агогика (у тех и других), тесситура (у вокалиста).
6. Быстрота реакции на сцене во время исполнения.
7. Дирижерское предвидение и предслышание, иногда “спасающие ситуацию” во время публичного концерта.
8. Умение читать разную фактуру, выделяя главное, видеть и различать технические комплексы (арпеджио, гаммы), особенно при чтении с листа.
9. Общая музыкальная эрудиция: из знания музыки, больших музыкальных накоплений и рождается чувство стиля, меры, вкуса.

Это далеко не полный перечень профессиональных качеств, необходимых в работе концертмейстера. Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории

музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики — в их взаимосвязях. Для педагога по специальному классу концертмейстер — правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста концертмейстер — он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер — оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственным музыкальным совершенствованием.

Работа концертмейстера

В рамках разговора об общих особенностях работы концертмейстера отметим, что любая другая музыкальная деятельность едва ли может сравниться с концертмейстерским искусством по своей многофункциональности и универсальности.

Работа концертмейстера уникальна и увлекательна, его роль в учебном процессе детских школ искусств неоспоримо велика, а владение в совершенстве “комплексом профессиональных качеств концертмейстера” повышает востребованность пианиста в разных сферах музыкальной деятельности - от домашнего музицирования до музыкального исполнительства.

От мастерства и вдохновения концертмейстера почти всегда зависит творческое состояние солиста.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная энциклопедия., М., Т. 2., 1974.
 2. *Шендерович Е. М.*, В концертмейстерском классе: размышления педагога., М.: Музыка., 1996.
 3. *Гофман И.*, Фортепианная игра: ответы на вопросы о фортепианной игре., М., 1961.
- Musical encyclopedia., М., Т. 2., 1974.
Shenderovich E.M., In Concertmaster Class: Pedagogue's Reflections, М.: Muzyka, 1996.
Hoffman I., Piano Music: Answers to Questions on Piano Music. М., 1961.

REFERENCES

1. Muzykal'naya enciklopediya., M., T. 2., 1974.
2. Shenderovich E. M., V koncertmeysterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga., M.: Muzyka., 1996.
3. Gofman I. K., Fortepiannaya igra: Otvetny na voprosy o fortepiannoy igre., M., 1961.

Հեղինակի մասին. ԶԱՐՈՒՀԻ ԱՐՄԵՆԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ (ծ. 25.01.1975 թ.). Ավարտել է Երևանի պետական կոնսերվատորիան (1998 թ.), ասպիրանտուրան (2000 թ., պրոֆ. Ռ. Ա. Թանդիլյանի դասարանը): Դասավանդել է՝ Սայաթ-Նովայի անվ. և թիվ 10 ՄԵԴ դպրոցներում, Երևանի Պ.Չայկովսկու անվան միջնակարգ մասնագիտացված երաժշտական դպրոցում (2006-ից առ այսօր): Լարային գործիքների ամբիոնի և քննադատի դաշնամուրի ամբիոնի դասախոս և կոնցերտմայստեր (պրոֆ. Ա. Ս. Կոսեմյանի ասիստենտ է): Նա ելույթ է ունեցել ՀՀ վաստ. արտիստ, պրոֆ. Ա. Ս. Կոսեմյանի հետ (Է. Հայրապետյանի Սոնատի պրեմիերան արտի և դաշնամուրի համար): Համերգներով հյուրախաղերով հանդես է եկել Հայաստանում և արտերկրում: Նրա սաները միջազգային հեղինակավոր մրցույթների դափնեկիրներ են (Իտալիա, Սլովակիա, Հունաստան, Բելգիա, Ռուսաստան՝ Մոսկվա, Մալթա և այլն): Ունի բազմաթիվ պատվոգրեր ու զովասանագրեր:

Об авторе: ЗАРУИ АРМЕНОВНА ХАЧАТРЯН (род. 25.01.1975). Окончила: Ереванскую государственную консерваторию (1998), аспирантуру (2000, класс проф. Р.Тандилян). Преподавала: в ДМШ им. Саят-Новы и музыкальной школе №10, в Ереванской средней спец. муз. школе им. П. Чайковского (с 2006 по сей день). Педагог кафедры общего фортепиано и концертмейстер (ассистент проф. А. С. Косемяна) кафедры струнных инструментов. Выступала с заслуженным артистом РА, проф. А. Косемянном (премьера Сонаты Э.Айрапетяна для альты и фортепиано). Гастролировала с концертами в Армении и за рубежом. Ее студенты являются лауреатами престижных международных конкурсов (Италия, Словакия, Греция, Бельгия, Москва, Мальта и т.д.). Имеет множество дипломов и похвальных грамот.

About the author: ZARUHI ARMEN KHACHATRYAN (b. 25.01.1975). She graduated from Yerevan State Conservatory (1998) and completed postgraduate courses (2000, class of prof. R. Tandilyan). She taught at Sayat-Nova Children's Music School and Music School #10, Yerevan Specialized Secondary Music School named after P. M. Tchaikovsky (from 2006 to present), at the Department of General Piano and Concertmaster (assistant to Prof. A. S. Kosemeyan) of the Department of String Instruments. She performed with Honored Artist of RA, Prof. A. Kosemeyan (premiere of E. Hayrapetyan's sonata for viola and piano). She toured with concerts in Armenia and abroad. Her students are laureates of prestigious international competitions (Italy, Slovakia, Greece, Belgium, Moscow, Malta, etc.). She possesses a number of diplomas and certificates of merit.

ЗАРУИ АРМЕНОВНА ХАЧАТРЯН

*Пианистка, концертмейстер и педагог кафедры
концертмейстерской подготовки Ереванской
государственной консерватории им. Комитаса*

E-mail: zara.khachatryan75@gmail.com

Doi: 10.58580/29538041-2022.12-35

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ա. Ս. Կոստանյանի
և լարային գործիքների մասնագիտական ամբիոնի կողմից՝
(3.4.2023 թ.): Գրախոսների՝ (20.4.2023 թ.) և (19.5.2023 թ.),
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակությանը՝ (2.4.2023 թ.):

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Աբստրակտ

Работа концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов отличается рядом специфических особенностей, касающихся способов звукоизвлечения, исполнения аккомпанемента, штрихов. В то же время, она предполагает владение общими навыками и знаниями принципов ансамблевой игры и достигает своей цели, когда опирается на внутренний контакт, связанный общностью эмоций, звучания, фразировки. В статье выявляются особенности работы концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов.

Ключевые слова: *струнно-смычковые инструменты, динамика, педализация, штрихи, звукоизвлечение, техника, образно-эмоциональное содержание, психологические задачи, концертмейстер.*

Ամփոփում

Դաշնակահարուհի, կոնցերտմայստեր և ԵՊՀ կոնցերտմայստերության բաժնի դասախոս **Զարուհի Արմենի Խաչատրյան**. - «Աղեղնավոր լարային գործիքների դասարանում կոնցերտմայստերի աշխատանքի առանձնահատկությունները»:

Աղեղնավոր լարային գործիքների դասարանում կոնցերտմայստերի աշխատանքն տարբերվում է մի շարք առանձնահատկություններով պայմանավորված հնչյունի արտաբերման մեթոդների, նվագակցման կատարման, շտրիխների հետ: Միևնույն ժամանակ, այն ենթադրում է ընդհանուր հմտությունների և անսամբլային նվագի սկզբունքների իմացության տիրապետման և հասնում է իր նպատակին, երբ ապավինում է ներքին կոնտակտի, որը կապ-

ված է զգացումների, հնչողության և ֆրազավորման ընդհանրությամբ: Հոդվածում բացահայտվում են աղեղնավոր լարային գործիքների դասարանում կոնցերտմայստերի աշխատանքի առանձնահատկությունները:

Քանալի քառեր. աղեղնավոր լարային գործիքներ, դինամիկա, պեդալիզացիա, շտրիխներ, հնչյունաարտաբերում, տեխնիկա, կերպարային-զգացումային բովանդակություն, հոգեբանական խնդիրներ, կոնցերտմայստեր:

Abstrakt

Pianist, concertmaster and teacher at the Department of Concertmaster Training at YSC Zaruhi Armen Khachatryan.- "Peculiarities of Concertmaster's Work in the Class of String-and-Bow Instruments".

Concertmaster's work in the class of string-and-bow instruments is distinguished by a number of specific features related to the methods of sound production, accompaniment performance, strokes. At the same time, it assumes mastery of common skills and knowledge of the principles of the ensemble playing and achieves its goal when it relies on an inner contact connected by a commonality of emotions, sound and phrasing. The article identifies the peculiarities of concertmaster's work in the class of string-and-bow instruments.

Key words: *string-and-bow instruments, dynamics, pedalization, strokes, sound production, technique, figurative and emotional content, psychological tasks, concertmaster.*

Введение

Если говорить о работе концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов в целом, то одной из главных проблем для него является способность «вживания» в их звучность.

Прежде всего, концертмейстер должен владеть определенными навыками, необходимыми в любом классе.

Общие навыки, необходимые концертмейстеру:

1) следить за партией солиста, видеть, слышать и знать ее во всех подробностях;

2) уметь фразировать партию сопровождения в соответствии с партией солиста;

3) соизмерять звучность аккомпанемента со звучанием сольной партии;

4) слушать и слышать солиста, «дышать» и мысленно произносить вместе с ним его партию;

5) уметь менять характер звучания партии фортепиано в зависимости от распределения сольных эпизодов в сопровождении (1. С. 3).

Специфика звукоизвлечения

Необходимо знать также специфические принципы звукоизвлечения, присущие каждому инструменту. При этом важно учитывать степень звукового насыщения фортепианного сопровождения в зависимости от тембра солирующего инструмента. Работая над произведениями скрипичного репертуара, следует помнить о певучей мелодической природе этого инструмента. Игра пьес кантиленного характера в ансамбле со скрипкой способствует развитию мелодического слуха, формирует культуру игровых движений, побуждает искать специфические технические приемы звукоизвлечения. В этом случае концертмейстер постигает искусство «пения на рояле» даже в большей степени, чем в ансамбле с человеческим голосом. Этому способствует «одинаково инструментальная» природа скрипки, виолончели и фортепиано. Скрипка — инструмент с нефиксированным интонационным строем, поэтому помощь рояля, по возможности, хорошо настроенного, здесь очень важна. В разных регистрах звучания скрипке требуется поддержка, разная по интенсивности и окраске. При аккомпанементе скрипке возможна более громкая звучность, нежели более глубокая, «бархатная», характерная для альты или виолончели. Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнно-смычковых инструментов. Нужно пытаться, по возможности, смягчить атаку звука, прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жесткой фиксации кисти и пальцев, а скорее способом «поглаживания» клавиш, добиваться мягкости при исполнении гармонических и мелодических оборотов (Пганини «Кантабиле» (для скрипки), Чайковский «Ноктюрн», Дворжак «Мелодия», Форэ «Жалоба» (для виолончели).

Примером может послужить также переложение «Лунного

света” К. Дебюсси из “Бергамасской сюиты” для скрипки в сопровождении фортепиано. В этой пьесе и солисту, и концертмейстеру пригодится умение филировать звук. Концертмейстеру надо помнить, что Дебюсси был несравненным пианистом с гибким, мягким и глубоким туше. В одно и то же время он, скользя с проникновенной нежностью по клавиатуре, нажимал на нее, добиваясь звучания необычайно экспрессивной мощи. В этом мы находим секрет, пианистическую загадку его музыки. В этом состоит особая техника Дебюсси: мягкость при постоянном нажиме и колорит, которого он при этом достигал средствами одного только фортепиано. Он почти всегда играл неполным звуком, но насыщенным и интенсивным, без всякой жесткости в прикосновении, подобно Шопену (2. С. 36).

Поэтому необходимую звучность надо искать на клавиатуре, в пальцевом прикосновении, не забывая о звучании солирующего инструмента. Это один из немногих случаев, когда тембр солиста должен быть подстроен под тембр рояля (3. С. 86-87).

Стоит отметить, что не всегда найденный прием становится универсальным. Необходимо учитывать характер произведения и историческую эпоху, в которую оно было создано, а также природный тембр рояля или фортепиано.

Особенности исполнения аккомпанемента

Особенности исполнения аккомпанемента в работе с солистом-инструменталистом связаны с динамикой, педализацией, исполнением аккордов, штрихов а так же образно-эмоциональной сферы. Они заключаются в следующем:

Динамика

Вопросы динамики должны быть пересмотрены пианистом в сторону смягчения. Звучание фортепиано в совместной игре со скрипачом или виолончелистом никогда не достигает той силы, которая возможна при исполнении сольной программы или концерта с оркестром. Основной закон ансамблевой игры — научиться слушать партнера и установить правильный баланс зву-

чания. Важно также избегать форсированного звука.

Педализация

Концертмейстеру следует очень тонко пользоваться педалью. Струнным инструментам противопоказана так называемая «жирная» педаль, которая их «затапливает». Несоблюдение данного правила возможно в некоторых произведениях современной музыки или импрессионистов («Прелюдии» Гершвина для скрипки, «Концерт» Шостаковича для виолончели). В полифонических произведениях, а также в произведениях старинных мастеров уместно осторожно пользоваться педалью, ее применение должно быть строго ограничено. (Бах «Ария», старинные классические сонаты для скрипки и виолончели). В пьесах романтического периода наоборот, педаль будет фактурно-необходимой, обогащающей звучание солирующего инструмента. Снятие педали должно быть очень точным при окончаниях общих фраз или совместных снятий, когда прекращения звука должно быть одновременным с осановкой смычка (концерты Гайдна).

Технические замечания

Концертмейстер должен приспособиться совместному исполнению аккордов, которые инструменталисты, как известно, «ломают». Надо подхватить верхнюю часть аккорда, пропустив нижнюю, как бы перечеркнутый форшлаг («Вариации на тему Корелли» Ф. Крейсlera — 3-я вариация (для скрипки с фортепиано, начало «Импровизации» Ракова для скрипки с фортепиано, в заключительных аккордах произведений крупных форм). Следует учитывать моменты переходов со струны на струну или смену позиций при скачках. Необходимо устанавливать общность фразировочных лиг и штрихов с тем, чтобы в аналогичных местах они точно совпадали.

Impuxu

Многие движения хороших пианистов по своей пластичности и выразительности напоминают движения и штрихи скрипача. Движение смычка наиболее близко передает сущность мелодической фразировки. Дыхание певца, объединяющее несколько

нот мелодии, соответствует в игре на скрипке движению смычка. Поэтому штрих смычковых инструментов можно назвать “видимым дыханием” музыки. Не отрывая глаз от правой руки скрипача, можно следить за движением самой музыки, за напряжением, спадом и сменой звучащих образов (4. С. 197).

Под штрихами скрипачи понимают не только ведение смычка вверх или вниз, но и широкий круг самых разнообразных приемов звукоизвлечения. Скрипичное *legato* артикуляционно однозначно и реализуется всегда одним игровым приемом, в то время как *non legato* представлено большим количеством артикуляционных градаций и, соответственно, штриховых вариантов.

Основные штрихи можно разделить на три группы: плавные, отрывистые и прыгающие.

Плавные: *legato, detache, portato*. (Массне «Элегия», Форе «Жалоба», Бах «Ариозо», Чайковский «Ноктюрн»).

Отрывистые: *marcele, staccato* (Арутюнян «Экспромт», Бокерини «Менуэт»).

Прыгающие или бросаемые: *spiccato*, «летучее» *staccato, ricochet*. (Гознс «Скерцо», Айвазян «Грузинский танец», «Концертный этюд»). Знание струнных штрихов, умение максимально воспроизводить их характер в игре на фортепиано является залогом успеха единого штрихового ансамбля в игре с солистом-инструменталистом.

Особое искусство концертмейстера состоит в выборе штриха, соответствующего или приближенного к штриху исполнителя. Если фактура фортепианного сопровождения основана на одном штрихе, например, *non legato - legato*, то этот штрих не должен быть однообразным. В зависимости от смены струнных штрихов, фортепианное *non legato* может быть более коротким, более подчеркнутым, более протяженным — декламационным. Знакомясь со штрихами, также важно учитывать степень звукового насыщения аккомпанемента в зависимости от тембра солирующего инструмента.

“Струнное *legato* — это «осуществление мягкого, округлого, непрерывного потока звуков». Скрипка — гомофонный, мелодический, поющий инструмент. Ее главным экспрессивным качеством всегда остается кантиленная мелодическая линия. Все триумфы виртуозности — победа над двойными терциями, превосходные штрихи *staccato*, фингерированные октавы и децимы — не изменяют основного факта” (5. С. 23-24).

Мы все время учимся у скрипачей их длинному звуку, великолепному *legatissimo*, они должны воспринять от нас точность звуковой атаки, определенность штриха.

Образно-эмоциональное содержание

Репертуар юных скрипачей и виолончелистов состоит не только из пьес, этюдов, но и из концертов. Именно при исполнении произведений крупной формы нужно стремиться «оркестровать рояль», то есть пианист—концертмейстер будет выступать в роли оркестра. Знание тембров инструментов симфонического оркестра и умение передать их многокрасочную палитру на рояле — задача не из легких. От воображения концертмейстера зависит, сможет ли он ясно представить легкое стаккато флейты, мягкое обволакивающее звучание валторн, гнусавость английского рожа, яркость и праздничность труб, ворчание контрабасов, раскаты литавр. Если концертмейстер сможет передать звуки оркестра, то исполнение заиграет яркими красками, если нет — то произведение получится плоским, одномерным.

Характер оркестровых вступлений (интродукций), проигрышей, заключений тоже целиком и полностью зависит от концертмейстера. Мастерство концертмейстера проявляется в точном определении темпа, в котором будет исполнять произведение ученик, характера и общего тонуса. Здесь особое значение имеет партия левой руки, которая придает звучности глубину и объемность. Особенно это касается подходов к кульминациям, кульминационным *tutti*. В зависимости от подготовленности учащегося к каждому уроку и его способностей задачи кон-

цертмейстера могут быть различными.

Психологические задачи концертмейстера

В процессе концертмейстерской работы не обойтись без учета индивидуальных особенностей каждого солиста. Если солист эмоционален, активен, то понять его задачи в произведении безусловно легче, в работе возникает хороший контакт. А если солист менее эмоционален, внутренне скован, зажат, то в работе над произведением, в раскрытии его художественного замысла нужна и важна поддержка концертмейстера. Но в этом случае нельзя полностью брать все в свои руки и подавлять активность солиста. Следует направлять по нужному пути его художественный поиск. На концертных выступлениях непосредственно перед выходом на сцену концертмейстеру необходимо морально поддержать солиста, помочь ему настроиться на выступление, вселить в него уверенность, ободрить.

Однако все эти замечания не должны заслонять важнейших принципов ансамблевого исполнительства:

1. Достижение внутреннего контакта в процессе общения с помощью слухового контроля. Слушать себя и «слышать» других, ощущать общую звуковую ткань и чувствовать свою партию как часть целого.

2. Овладение художественно - выразительным темпоритмом, основанным на точном выполнении ритмической структуры и скорости движения. В то же время, ритму нужно придать одухотворенность, почувствовать его живой пульс. Гибкий ритм должен создавать естественность движения.

3. Согласованное выполнение динамики произведения — соотношение между голосами и выполняемой ими ролью, нюансировки, «звукового баланса», руководствуясь при этом партитурой всего произведения, а не только своей партией.

Заключение

В заключение можно сделать вывод, что работа концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов отличается ря-

дом специфических особенностей, касающихся способов звукоизвлечения, исполнения аккомпанемента, в особенности штрихов. В то же время, она предполагает владение общими навыками и знаниями принципов ансамблевой игры и достигает своей цели, когда опирается на внутренний контакт, связанный общностью эмоций, звучания, фразировки. Основной задачей нашей работы остается создание единой ансамблевой звучности, раскрытие единого художественного образа.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Гречко С. А.*, Особенности работы концертмейстера в классе струнных инструментов. Южно-Сахалинск, 2013 (электронный ресурс).
 2. *Лонг М.*, За роялем с Дебюсси., М.: Советский композитор., 1985.
 3. *Мосин И. Э.*, Творческая работа в концертмейстерском классе., С-Петербург. М., Краснодар: Планета музыки., 2017.
 4. *Фейнберг С.Е.*, Пианизм как искусство., М.: Музыка., 1969.
 5. *Ауэр Л.*, Моя школа игры на скрипке., изд.4-е., С-Петербург: Композитор., 2004.
- Grechko C. A.*, Features of the Work of a Concertmaster in the Class of String Instruments. Yuzhno-Sakhalinsk, 2013 (electronic resource).
- Long M.*, At the Piano with Debussy., M.: Soviet composer, 1985.
- Mosin I. E.*, Creative Work in the Concertmaster Class., St. Petersburg. M., Krasnodar. Music Planet, 2017.
- Feinberg S. E.*, Pianism as Art., M.: Music., 1969.
- Auer L.*, My School of Violin Music, 4th edition, St. Petersburg. Composer., 2004.

REFERENCES

1. *Grechko S. A.*, Osobennosti raboty koncertmejstera v klasse strunnykh instrumentov. Yuzhno-Sakhalinsk, 2013 (elektronnyj resurs).
2. *Long M.*, Za royaLEM s Debyussi., M.: Sovetskij kompozitor., 1985.
3. *Mosin I. E.*, Tvorcheskaya rabota v koncertmeysterskom klasse., S-Peterburg. M., Krasnodar: Planeta muzyki., 2017.
4. *Fejnberg S. E.*, Pianizm kak iskusstvo., M.: Muzyka., 1969.
5. *Auer L.*, Moya shkola igry na skripke., izd. 4-e., S-Peterburg: Kompozitor., 2004.

Հեղինակի մասին. տե՛ս էջ 34: Об авторе, см. с. 34. About the author, Go to. 34.

**ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ
ԱՍԻՒՈՆ**

**DEPARTMENT
OF SPECIAL PIANO**

**КАФЕДРА
СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО**

ЭРНЕСТ ЭДУАРДОВИЧ МАНГУЛЯН

Пианист, преподаватель Ереванской государственной консерватории им. Комитаса

E-mail: erneman@mail.ru

Doi: 10.58580/29538041-2022.12-45

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Կ. Ս. Օհանյանի և դաշնամուրի մասնագիտական ամբիոնի կողմից՝ (20.5.2023 թ.):
Գրախոսների՝ (2.5.2023 թ.) և (2.5.2023 թ.) հեղինակը ներկայացրել է նոտային օրինակներով հրատարակության՝ (1.4.2023 թ.):

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АВТОРСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА БЕТХОВЕНА

Абстракт

Цель данной статьи - ознакомить музыкантов с одним из интересных и оригинальных переложений, которые сделал Бетховен. Скрипичный концерт является одной из вершин творчества великого композитора как по содержанию, достигающему подлинной философской глубины и проникновенного лиризма, так и по техническим и выразительным возможностям инструмента. В этом аспекте это авторское переложение открывает уникальные возможности пианистам прикоснуться к первозданной красоте и глубине как оригинального скрипичного концерта, так и в целом к музыкальному мышлению позднего Бетховена. В статье даются некоторые пожелания и рекомендации исполнителям.

Ключевые слова: скрипичный концерт, Бетховен, переложение, транскрипция, каденция.

Ամփոփում

Դաշնակահար, Երևանի Կոմիտաս անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս **Էրնեստ Էդուարդի Մանգուլյան**. - «**Բեթհովենի ջութակի Կոնցերտի հեղինակային դաշնամուրային գործիքավորման որոշ ասպեկտներ**»:

Հոդվածի նպատակն է երաժիշտներին ծանոթացնել հետաքրքիր և բնագիր

փոխադրումներից մեկի հետ, որը կատարել է Բեթհովենը: Ջութակի Կոնցերտը մեծ կոմպոզիտորի ստեղծագործության գագաթնակետերից է թե՛ փիլիսոփայական՝ իրական խորքերին հասնելով և ներթափանցող քնարականությամբ, թե՛ գործիքի տեխնիկական և արտահայտչամիջոցների առումով: Այս առումով, հեղինակի բնագիր-փոխադրումը բացառիկ հնարավորություններ է բացահայտում դաշնակահարների համար՝ առնչվելու ինչպես ջութակի կոնցերտի անադարտ գեղեցկությանը և խորությանը, այնպես էլ, ընդհանուրառմամբ, Բեթհովենի ուշ շրջանի երաժշտական մտածողությանը: Հոդվածում որոշ ցանկություններ և առաջարկություններ են առաջադրվում կատարողներին:

Բանալի-քառեր. ջութակի կոնցերտ, Բեթհովեն, փոխադրում, տրանսկրիպցիա, կադենցիա:

Abstract

Pianist, Lecturer at Yerevan State Conservatory after Komitas Ernest Eduard Mangulyan. - "Some Aspects of Author's Piano Transcription of Beethoven's Violin Concerto".

The present article aims to introduce one of Beethoven's interesting and original transcriptions to musicians. The violin concerto is one of the pinnacles of the great composer's creation both in terms of content reaching true philosophical depth and penetrating lyricism, and in terms of technical and expressive possibilities of the instrument. In this respect, the author's transcription opens up unique opportunities for pianists to touch the pristine beauty and depth of both the original violin concerto and, the musical thinking of the late Beethoven, in general. The article grants the performers some wishes and recommendations.

Key words: violin concerto, Beethoven, transcription, transcription, cadence.

Введение

В мировой музыкальной литературе есть множество примеров переложения различных сочинений для фортепиано. Формат этих переложений различен. К ним относятся переложения, обработки, транскрипции, парафразы. Их история имеет давние корни.

Переложением обычно считается обработка музыкального произведения, обычно адаптированная для исполнения на дру-

гом инструменте или другим составом инструментов.

К примеру, хорошо известны переложения И. С. Баха для клавесина сочинений современных ему композиторов. В качестве примера можно привести знаменитое переложение концерта для гобоя и струнных А. Марчелло для клавесина. Хорошо известны переложения Баха собственных сочинений. Знаменитые концерты клавира с оркестром, в частности #1 ре минор и #5 фа минор были ни чем иным, как переложением собственных скрипичных концертов.

Жанр парафраза

В XIX веке очень популярны и полезны были переложения Ференца Листа различных сочинений, начиная с бетховенских симфоний и кончая вагнеровскими операми. Благодаря неумной энергии просветительства в популяризации симфонической и оперной музыки, в творчестве Ф. Листа расцветает такой жанр, как парафраза.

Парафраза (от греч. *paraprasis* — пересказ):

1) распространенное в XIX в. обозначение инструментальной виртуозной фантазии, главным образом для фортепиано на темы популярных песен, оперных арий и т.п. Эти темы нередко подвергаются в парафразах значительному преобразованию, выступают в новых соотношениях друг с другом. Большая часть парафраз принадлежит салонной музыке. Ряд художественно-значимых парафраз создан Ф. Листом (три парафраза на швейцарские мелодии в "Альбоме путешественника"; парафраза на песню *Gaudeamus igitur*; на темы оперы Верди "Риголетто"; на полонез из оперы Чайковского "Евгений Онегин" и др.);

2) обозначение, применявшееся Х. Риманом, А. Шерингом и Ж. Гандшином для обработок хоральных мелодий в полифонических сочинениях XIII-XVI в., в которых оригинальная мелодия выступала в упрощенном и "обобщенном" виде (1.).

Наряду с парафразами широкую известность получила такая форма переложения, как транскрипция, представляющая собой

аранжировку или свободную виртуозную обработку (концертная транскрипция). Именно транскрипция играла важную роль в становлении инструментальной музыки; в XVI в. значительную часть произведений для клавишных инструментов составляли транскрипции вокальных сочинений. Широкую известность приобрели многие фортепианные транскрипции Ф. Листа, Ф. Бузони, Л. Годовского, М. А. Балакирева, С. В. Рахманинова, К. Таузига, а также скрипичные Ф. Крейсlera и Я. Хейфеца.

Особое значение в музыкальной литературе занимают авторские переложения. Именно в них наиболее точно передается идея композитора, его желание подчеркнуть те музыкальные аспекты, которые он считает важными и для исполнителя, и для слушателей.

Л. ван Бетховен. Скрипичный концерт D-dur op. 61

В этой статье мы анализируем одно малоизвестное, но очень интересное переложение Бетховена собственного Скрипичного концерта для фортепиано с оркестром.

В 1806 году Бетховен создал одно из самых замечательных своих творений — скрипичный концерт *D-dur op. 61*. Он написал его для известного виртуоза Франца Клемента, который сыграл этот концерт в Вене 23 декабря того же года, но по мнению музыкальной общественности успеха не имел. Повторив его через год (исполнялась только первая часть), Клемент снова потерпел фиаско. При жизни Бетховена скрипичный концерт не исполнялся.

Огорченный неудачей, Бетховен воспользовался советом Муцио Клементи и в 1807 году переложил скрипичную партию для фортепиано, оставив без изменения партию оркестра, о чем известил Клементи в том же году: «Концерт аранжирован для фортепиано с соответственными дополнениями». Но таких дополнений оказалось немного: недостаточно была разработана фортепианная фактура для левой руки пианиста, и его партия несомненно проигрывала по сравнению с оригиналом. Опубликовано

1. Во многих местах она входит в унисонное движение с мелодией правой руки.

Пример № 1. Л. ван Бетховен. Скрипичный концерт D-dur op. 61
For example № 1. L. van Beethoven: Violin concerto in D-major op. 61
 Օրինակ N 1. Լ. վան Բեթհովեն՝ ջութակի Կոնցերտ D-dur op. 61

2. В некоторых местах поддерживает гармонический аккордовый фон для партии правой руки.

Пример № 2. Л. ван Бетховен. Скрипичный концерт D-dur op. 61
For example № 2. L. van Beethoven: Violin concerto in D-major op. 61
 Օրինակ N 2. Լ. վան Բեթհովեն՝ ջութակի Կոնցերտ D-dur op. 61



3. С помощью левой руки используется излюбленный прием полиритмии — сочетание в музыкальном произведении двух (и более) самостоятельных ритмических рисунков в рамках одного размера.

Пример № 3. Л. ван Бетховен. Скрипичный концерт D-dur op. 61
For example № 3. L. van Beethoven: Violin concerto in D-major op. 61
 Օրինակ N 3. Լ. վան Բեթհովեն՝ ջութակի Կոնցերտ D-dur op. 61



4. Иногда встречаются интересные сочетания полиритмии с альбертиевыми басами, представляющие собой разновидность арпеджированных аккордов, при этом звуки «разложенных» аккордов выдержаны в равных ритмических длительностях.

Пример № 4. Л. ван Бетховен. Скрипичный концерт D-dur op. 61.
For example № 4. L. van Beethoven: Violin concerto in D-major op. 61
 Օրինակ N 4. Լ. վան Բեթհովենի ջութակի Կոնցերտ D-dur op. 61



Хотелось бы несколько слов написать о фортепианных каденциях, которые Бетховен создал при жизни. В скрипичной версии концерта существует множество вариантов этих каденций, которые создавали исполнители этого концерта, а также некоторые композиторы и пианисты. Назовем таких выдающихся скрипачей, как Леопольд Ауэр, Фриц Крейслер, Генрих Венявский и многих других, а также Джозефа Иоахима, благодаря которому началась концертная жизнь этого великого творения Бетховена. Кстати, не без помощи великого Ф. Мен-

дельсона, стоящего за дирижерским пультом оркестра Лондонского симфонического оркестра, которому принадлежит также честь возрождения оратории “Страсти по Матфею” И. С. Баха.

Среди пианистов хочется отметить Ферруччо Бузони, а среди композиторов неоднозначную каденцию Альфреда Шнитке, среди современных скрипачей Максима Венгерова. Что примечательно, среди этих каденций отсутствует скрипичная каденция самого Бетховена. Можно предположить, что это связано с тем, что, будучи блестящим пианистом, в совершенстве владеющим своим инструментом - фортепиано, он хотел более богато и симфонично передать в каденциях свои музыкальные идеи.

Бетховеном к 1-ой части своего переложения было написано две каденции.

Эта каденция написана в весьма необычной форме. Ее условно можно разделить на 2 части. Первая часть напоминает небольшое импровизационное вступление, это своего рода интродукция, приводящая к торжественному маршу.

Пример № 5. Л. ван Бетховен. Скрипичный концерт D-dur op. 61, каденция к 1-ой части

For example № 5. L. van Beethoven: Violin Concerto in D-major op. 61, cadence of part 1

Օրինակ N 5. Լ. վան Բեթհովեն՝ ջութակի Կոնցերտ D-dur op. 61, 1-ին մասի կադենցիան

Cadenza



Для создания торжественной и помпезной атмосферы этого марша Бетховен использует интересный прием поддержки фортепианной партии дополнительным звучанием оркестра, точнее звучанием одного из крупных ударных инструментов - литавр.

Пример № 6. Л. ван Бетховен. Скрипичный концерт D-dur op. 61, каденция к 1-ой части

For example № 6. L. van Beethoven: Violin Concerto in D-major op. 61, cadence of part 1

Օրինակ N 6. Լ. վան Բեթհովենի՝ ջութակի Կոնցերտ D-dur op. 61, 1-ին մասի կադենցիան

Они, как нельзя лучше, подходят для этой цели, благодаря гулкости и особому тембру звучания.

Бетховеном написаны еще две каденции ко 2-ой части и одна к 3-й части. Если сравнивать с каденцией к 1-ой части, то они конечно уступают как по масштабам и развернутости тематического материала, так и по технической сложности.

Анализируя вторую и третью часть этого концерта, можно прийти к выводу, что партия правой руки по сравнению с скрипичным оригиналом не претерпела практически никаких изменений ни в штриховом рисунке, ни в мелодике. Единственное, что делает Бетховен в этой части, это более интенсивно и умело использует партию левой руки, преследуя определенные исполнительские задачи.

Вся вторая часть насыщена многообразными приемам поддержки звучания партии правой руки. Здесь встречаются альбертиевы басы, используется принцип дублирования мелодии правой руки, триольное движение, мелодическое движение восьмых, а также принцип полиритмии.

*Пример № 7. Л. ван Бетховен. Скрипичный концерт
D-dur op. 61, 2 часть*

*For example № 7. L. van Beethoven: Violin Concerto in
D-major op. 61, part 2*

*Օրինակ N 7. Լ. վան Բեթհովենի՝ ջութակի Կոնցերտ
D-dur op. 61, 2-րդ մաս*



Создается впечатление, что Бетховен не хотел оставлять партию правой руки наедине с оркестром.

Нам кажется, что это связано с тем, что необходимо было создать гармоническую и динамическую поддержку слабо звучащей мелодии правой партии, учитывая спокойный, лирический тон, присущее звучанию правой руки.

В данном контексте это логично, учитывая различную интенсивность звучания одиноких мелодий на скрипке и фортепиано.

Для перехода в третьей части Бетховен использовал две написанные им каденции, из которых наиболее часто исполняемой является первая.

*Пример № 8. Л. ван Бетховен. Скрипичный концерт
D-dur op. 61, каденция 3-ей части.*

*For example № 8. L. van Beethoven: Violin Concerto in
D-major op. 61, part 3*

*Օրինակ N 8. Լ. վան Բեթհովենի՝ ջութակի Կոնցերտ
D-dur op. 61, 3-րդ մաս*



Если сравнивать третью часть со второй, партия левой руки имеет те же “стратегические” исполнительские функции, но, на наш взгляд, задача здесь диаметрально противоположная: поддержать интенсивность и красочность звучания правой партии. Мы предполагаем, что таким образом Бетховен постарался сохранить определенный паритет между партией фортепиано и оркестра.

Для третьей части концерта Бетховен также написал каденцию, которая звучит в конце третьей части в том же месте, где звучит каденция скрипичной партии.

*Пример № 9. Л. ван Бетховен. Скрипичный концерт
D-dur op. 61, каденция 3-ей части.*

*For example № 9. L. van Beethoven: Violin Concerto in
D-major op. 61, cadence of part 3*

*Օրինակ N 9. Լ. վան Բեթհովենի ջութակի Կոնցերտ
D-dur op. 61, 3-մասի կադենցան*



Мы полагаем что это переложение Скрипичного концерта дает определенный ключ к пониманию бетховенского мышления, мелодизма, более глубокого проникновения в мир авторского лиризма.

Хотелось бы отметить, что первое исполнение этого концерта в Ереване состоялось в середине 1940-ых годов. Солистом выступал известный ленинградский пианист Александр Зейлигер (ученик А.Н.Есиповой). За дирижерским пультом стоял Народный артист Армянской ССР С. Г. Чаремян. Примечательно, что оба музыканта окончили Ленинградскую консерваторию. В зале, во время исполнения этого концерта присутствовал пианист и педагог, профессор Вилли Саркисян.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная энциклопедия <https://rus-music-enc.slovaronline.com/5862-%D0%9F%...> Дата обращения: 10.10.2022 г. Час: 15:06.
2. Друскин М. С., Фортепианные концерты Бетховена., Путеводитель., М.: Советский композитор, 1973.
Music encyclopedia <https://rus-music-enc.slovaronline.com/5862-%D0%9F%...>
Accessed: 10.10.2022, Time: 15:06.
Druskin M. S., Beethove's Piano Concertos, Guidebook, M.: Soviet composer, 1973

REFERENCES

1. Muzykal'naya entziklopediya <https://rus-music-enc.slovaronline.com/5862-%D0%9F%...> Data obrashcheniya: 10.10.2022 g. Chas: 15:06.
2. *Druskin Ĭ. S., Fortepiannye kontzerty Betkhovena., Putevoditel'. , M.: Sovetskij kompozitor, 1973.*

Об авторе: *ЭРНЕСТ ЭДУАРДОВИЧ МАНГУЛЯН (род. в 1970, Тбилиси). Окончил: фортепианное отделение Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (1993), аспирантуру ЕГК, класс проф. А. Г. Богданян (1995). Работал: ассистентом-стажером в классе проф. А. Г. Богданян (1993-1998), преподавателем Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (с 1998); в музыкальной школе им. Спендиарова (с 1993), в колледже им. Р. Меликяна (с 1994 до настоящего времени). Начиная с 1980 г. вел активную концертную деятельность как в сольных, так и сборных и ансамблевых концертах, проводившихся в Армении и в других странах. Принимал участие в фортепианных конкурсах: в Италии (Мазара дель Валло, 1995), Югославии (Белград, 1999), Германии (Саарбрюккен, 2003).*

Հեղինակի մասին. *ԷՌՆԵՍՏ ԷԴՈՒԱՐԴԻ ՍԱՆԳՈՒԼՅԱՆ (ծ. 31.03. 1970 թ. Թբիլիսի): Ավարտել է՝ 1993-ին՝ ԵՊԿ -ի դաշնամուրային բաժինը (պրոֆ. Ա. Բոգրանյան) և 1995-ին՝ ասպիրանտուրան: Դասավանդել է՝ ԵՊԿ-ում մինչև 1998-ն՝ ասիստենտ-ստաժոր, 1998-ից դասախոս և միաժամանակ 1994-ից՝ Ռ. Մելիքյանի անվ. քոլեջում, 1993-ից Սպենդիարյան անվ. երաժշտական դպրոցում: 1980-ից սկսել է ակտիվ համերգային գործու-*

նեոթյուն: Ելույթ է ունեցել ինչպես մենահամերգներով, այնպես էլ համակցով և անսամբլային համերգներով՝ Հայաստանում, և այլ երկրներում: 1995-ին նա մասնակցել է Իտալիայում Mazara del Vallo 1999-ին Հարավ-սլավիայում (Բելգրադ), 2003 թ.՝ Գերմանիայում (Saarbrücken) դաշնակահարների մրցույթի:

About the author: ERNEST EDUARD MANGULYAN (born in 1970 Tbilisi).

In 1993 he graduated with honors from Yerevan Komitas State Conservatory, In 1995 - internship at the department of special piano (class of Professor A.G. Bogdanian). Since 1998 he is pedagogue in YSC. Since 1989 works in the field of music education. Since 1993 works in the music school after Spendiaryan, and since 1994 in the music college after R. Melikyan. Since 1998 he works in the department of piano in the Yerevan State Conservatory. Since 1980 Ernest Mangulyan begins an concert activity, participating in both solo and ensemble concerts both in Armenia and in the other countries. In 1995 takes part in a piano competition in Italy (Mazara del Vallo). In 1999 in Yugoslavia (Belgrade). In 2003 in Germany (Saarbrücken).

**ԿՈՆՑԵՐՏԱՍՏԵՐՈՒԹՅԱՆ
ԱՍԲԻՈՆ**

**DEPARTMENT
OF CONCERTMASTERING**

**КАФЕДРА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА**

ИРИНА ГЕКТОРОВНА ГРИГОРЯН

Пианистка, доцент Ереванской государственной консерватории им. Комитаса

E-mail: ira.igrigoryan@mail.ru

Doi: 10.58580/29538041-2022.12-61

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Մ. Գ. Սարաջյանի (27.5.2023 թ.) և ամբիոնի կողմից՝ (22.5.2023 թ.): Գրախոսների՝ (22.5.2023 թ.) և (26.5.2023 թ.) հեղինակը ներկայացրել է նոտային օրինակներով հրատարակության՝ (18.5.2023 թ.):

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ М. РАВЕЛЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ ДУХА ЕГО ВРЕМЕНИ

Абстракт

Статья посвящена исследованию камерно-вокальных произведений М. Равеля, который продолжил импрессионистическое музыкальное направление и завершив его, обратился к новому течению.

Автор освещает и объясняет некоторые особенности возникающих трудностей, стремление к взаимопониманию вокалиста и концертмейстера и способы преодоления технических и исполнительских задач.

Ключевые слова: Морис Равель, импрессионизм, неоклассицизм, песня, романс, опера, вокально-камерная музыка, Малларме, Верлен, символизм.

Ամփոփում ԵՊԿ դոցենտ, դաշնակահարուհի, կոնցերտմայստեր **Իրինա Հեկտորի Գրիգորյան**. - «Մ. Ռավելի կամերային-վոկալ ստեղծագործությունները որպես իր ժամանակի ոգու արտացոլումը»:

Հոդվածը նվիրված է Մ. Ռավելի կամերային-վոկալ ստեղծագործությունների ուսումնասիրմանը, ով շարունակեց իմպրեսիոնիստական երաժշտական ուղղությունը և ավարտելով այն դիմեց մեկ այլ՝ նոր ուղղության: Հեղինակը լուսաբանում է և բացատրում վոկալիստի և կոնցերտմայստերի միջև ծագող որոշ դժվարությունների առանձնահատկությունները, ինչպես նաև նշում՝ նրանց միջև փոխըմբռնմամբ ձգտման և եղած տեխնիկական ու կա-

տարողական խնդիրների հաղթահարման միջոցները:

Բանալի-քառեր. Մորիս Ռավել, իմպրեսիոնիզմ, նեոկլասսիցիզմ, երգ, ռոմանս, օպերա, վոկալ-կամերային երաժշտություն, Մալարմե, Բեռլին, սիմֆոնիզմ:

Abstrakt

Pianist, accompanist, Associate Professor at Yerevan State Conservatory Irina Gektorovna Grigoryan. - "M. Ravel's Chamber-Vocal Works as a Reflection of the Spirit of His Time".

The article is devoted to the study of the chamber-vocal works of M. Ravel, who continued the impressionistic musical traditions and, having completed it, took a new direction. The author highlights and explains some of the features of the difficulties that arise, the desire for mutual understanding between the vocalist and accompanist, as well as proposes ways of overcoming technical and performance problems.

Key words: Maurice Ravel, impressionism, neoclassicism, song, romance, opera, vocal-chamber music, Mallarm, Verlaine, symbolism.

***С какой стороны ни подойти к этой
своеобразной фигуре человека и художника,
мы столкнемся с огромным богатством
внутреннего мира и внутренних бурь,
которые потрясли его жизнь.***

Жан Ришар Блок

Творческий путь Мориса Равеля пересек две разные исторические и культурные эпохи. Начинаясь в пору импрессионизма и символизма, он прошел через метаморфозы времени и ценностей. Значительнейшим музыкантом современности назвал М. Равеля С. Прокофьев, - само время — строгий, бесстрастный судья — уже отнесло французского мастера к числу наиболее выдающихся деятелей мировой музыкальной культуры (1. С. 4).

Понять эстетику импрессионизма — значит постигнуть очень многое, решающее в резких сдвигах и переломах европейского искусства последней четверти XIX века, подготовивших крайне противоречивое и конфликтное становление искусства новей-

шего времени (2. С. 6).

Эволюция импрессионизма отражается на жизненном и творческом пути К. Дебюсси, но анализируя творчество Равеля, трансформацию музыкального языка, эстетических и стилевых предпочтений, наблюдается явное тяготение к неоклассицизму (“Болеро”).

Морис Жозеф Равель родился 7 марта 1875 года в городе Сибуре. Переехав в Париж, с 12 лет Равель начал учиться игре на фортепиано, изучать гармонию, а с 1889 года поступил в Парижскую консерваторию. Как и Дебюсси, юный Равель отличался своеобразным композиторским мышлением, склонностью к необычным звучаниям, к богатству фантазии и поэтическим образам. Можно перечислить первые его опыты: “Старинный менуэт” (1895) для фортепиано, две пьесы для фортепиано в 4 руки под названием “Пейзажи для слуха”, “Хабанера” и “Среди колоколов” (1895-1897), вокальные произведения: “Святая” на текст С. Малларме и “Баллада о королеве, умершей от любви” на текст Ф. де Маре.

Особый интерес представляют собой созданные в 1898 году “Эпиграммы” на слова К. Маро. В них Равель искусно сочетает черты эпохи XVI века с собственными творческими приемами. Первой эпиграмме - “Об Анне, бросившей в меня снежком” - фортепианным арпеджио создается иллюзия струн лютни, голос же напевает простую пентатоническую мелодию. В середине она сменяется речитативным модулирующим мотивом, включающим обороты I-VII ступени миксолидийского лада. Эта манера будет играть немаловажную роль в стиле Равеля. Во второй эпиграмме - “Об Анне, играющей на клавесине” — на первый план выходит фортепианное сопровождение, а вокальная тема играет подчиненную роль. Еще одна последовательность I-IV₊₃ - V_{нат} - I становится основой вариационных повторов, оттененных ладовым разнообразием. Это тоже яркий пример импрессионистического звукового видения мира.

В 1897 году Равель поступает в класс Г. Форте (композиция) и в класс А. Желальжа (контрапункт). Оба музыканта, будучи новаторами, дали новый виток развитию творчества молодого композитора. В это время были написаны “Павана” (оркестрованная в 1910), “Игра воды” (1901), Сонатина для фортепиано (1903-1905), “Отражения” (1905), Квартет (1903) и “Шехерезада”.

С конца 90-х годов Равелем были набросаны эскизы к опере, но остались незаконченными. В 1903 году, создавая “Шехерезаду”, Равель воспользовался ими и на тексты поэм Тристана Глингзора (по мотивам “1000 и одной ночи”) впервые обратился к редкой форме вокально-симфонической поэмы. Интересно отметить, что голос неотделим от мелодико-гармонического и оркестрового письма, предствалая собой инструмент, наделенный текстом. Открывает “Шехерезаду” самая большая поэма — “Азия”, вторая — “Волшебная флейта”, а заключительная часть называется “Равнодушный”. В партитуре Равеля много солирующих инструментов, необычных приемов, диктуемых его мелодико-гармоническим письмом, дробной фактурой, гармонической вертикалью и выделенными обертонами.

Одним из знаковых сочинений для фортепиано является сборник из пяти пьес “Отражения” (1905): 1. “Ночные видения” (“Ночные бабочки”), 2. “Печальные птицы”, 3. “Лодка в океане”, 4. “Альборада” и “Долина колокольных звонов”, о которых сам Равель написал: “В них заметна значительная эволюция моего гармонического языка” (З.С.228).

В 1906 году Равель начинает работать над вокальным циклом, основанным на “Естественных историях” Ж.Ренара. Используя прозу, композитор создает новый жанр: вокальную сцену. Открывает цикл “Павлин”: Равель искусно сочетает свойственные ему регистровые скачки, секунды в аккордах, в то же время появляются новые приемы: контрапункт двух регистрово отделенных, движущихся навстречу друг другу линий баса и аккордового пласта в верхних голосах.

Пример № 1. “Павлин”
For example: № 1. “Peacock”
Օրինակ N 1. «Միլիարդ»



Следом идет сцена “Сверчок”. Описывая образ, Равель использует “стрекочущее” тремоло, синкопированные звуки и, продолжая линию, сочетает с тематической однородностью.

“Лебедь”: рисуя журчащие переливы, композитор пользуется гибкой мелодикой в голосе и создает традиционный “романсный” образ.

Следующая картина “Зимородок”: здесь и рассказ, и голос льются свободно, гибко, на фоне выдержанных аккордов или звуков в октавном удвоении.

Завершает “Естественные истории” “Цесарка”: на фоне стремительного токкатного движения накладывается скачкообразная вокальная мелодика, описывающая отвратительный характер птицы.

В 1906-1907 годах были созданы несколько вокальных произведений: два романса на тексты Ренье и Верлена, песня “Рождество игрушек”, обработки пяти греческих песен и “Вокализ в форме хабанеры”. Эти произведения характеризуют два разных подхода Равеля к фольклору: обработку или сочинения в народном духе, либо сочетание индивидуальной манеры с фольклорными чертами (особенностями). Написанные в 1907 году произведения являются яркими примерами вышеописанных предпочтений композитора. К “испанскому периоду” относятся опера “Испанский час”, “Испанская рапсодия” для ор-

кестра и “Вокализ в форме хабанеры”. “Испанская рапсодия”, состоящая из 4 частей: “Прелюдия ночи”, “Малагенья”, “Хабанера” и “Ферия” является первым примером симфонического произведения (у Равеля), изумляя виртуозностью оркестрового письма. Далее была создана одна из самых интересных одно-актных опер “Испанский час (по комедии М.Франк-Нозна)”. “То, что я попытался сделать, довольно смело: я хотел возродить итальянскую оперу-буфф, вернее, только ее принципы. Мое произведение задумано не в традиционной форме, как и его единственный прообраз — “Женитьба” Мусоргского, точно воспроизводящая комедию Гоголя. “Испанский час” — это музыкальная комедия. В текст Франк-Нозна не внесено никаких изменений, за исключением нескольких купюр. Только финальный квинтет по своему построению, фиоритурам и вокальным эффектам несколько напоминает обычные оперные ансамбли. За исключением этого квинтета, все остальное скорее речевая декламация, чем пение. Французскому языку, как и всякому другому, присущи свои выразительные особенности, музыкальные интонации. Я не вижу основания, почему бы не использовать эти его качества и не попытаться точно передать их. Дух этого произведения откровенно юмористический. Я хотел передать иронию именно музыкой, гармонией, ритмом, оркестровкой, а не так, как в оперетте, путем произвольного нагромождения смешных слов” (З. С. 59-60).

“Испанский час” начинается вступлением, описывающим лавку часовщика: дисгармония звона, тиканья, все часы бьют в разное время. Каждая деталь Прелюдии вносит свою лепту в звуковую картину: засурдиненные трели у струнных, перезвон колокольчиков, трели ксилофона и т.д. Двое персонажей появляются на сцене - хозяин лавки Торквемада и погонщик мулов Рамиро, принесший на починку свои часы. Но Торквемада должен идти проверять часы муниципалитета (“Официальный час не ждет”). При появлении Гонсальве его партия накладывается на слова

Рамиро и изобилует каденциями, пассажами, сам персонаж восхищается собственным пением.

Пример № 2 “Испанский час”
For example: № 2. "A Spanish Hour"
Օրինակ N 2. «Իսպանական ժամ»



Весьма юмористична напыщенно-важная тема, характеризующая дону Иньиго. Она напоминает тему павлина из “Естественных историй”.

Пример № 3. “Испанский час” Тема дона Иньиго
For example: № 3. A Spanish Hour" Don Inigo's Theme
Օրինակ N 3. «Իսպանական ժամ» դոն Ինիգոյի թեման



Сменяют друг друга “вялые” мелодии Гонсальве и полные огня реплики Консепсьон. Она же прекрасно изображает свои опасения звукоизобразительными возможностями голоса.

Пример № 4. “Испанский час”, реплики Консепсьон
For example: № 4. "A Spanish Hour", Concepcion's remarks
Օրինակ N 4. «Իսպանական ժամ», Կոնսեպսյոնի ռեպլիկները



В четвертой сцене очень выразительна ее партия: сначала широкими кантиленными фразами Консепсьон вторит Гонсальве, затем, почувствовав потерю времени, ее вокальная речь резко

Пример № 5. “Испанский час”
For example: № 5. "A Spanish Hour"
Օրինակ N 5. «Իսպանական ժամ»



меняется, накладываясь на мотив часов. Запутанные ситуации не решаются, и Консепсьон находит утешение в объятиях Ра-

миро. Завершается опера квинтетом, близким к традиционным оперным жанрам. Став крупнейшим достижением Равеля и являясь новым музыкально-сценическим жанром, опера обогатила наследие композитора, насытив интонационными оборотами, ладами, ритмом, гармонической палитрой, присущей испанской музыке.

В 1911 году “Испански час” впервые был поставлен на сцене “Опера-комик”.

В 1908 году был создан один из шедевров Равеля — “Ночной Гаспар” — три поэмы для фортепиано по тексту А. Бертрана. Это произведение занимает исключительное положение во французских фортепианных сочинениях, являясь поэмой с развернутой литературной программой. Параллельно с “Ночным Гаспаром” Равель работал над “Матушкой Гусыней” — пятью детскими пьесами для фортепиано в четыре руки, простыми по фактуре, утонченными и выразительными. Оба произведения диаметрально противоположны друг другу и литературно-музыкальными образами, и исполнительскими задачами, в то же время являясь шедеврами музыкальной мировой литературы.

В 1909-1912 годах Равелем были созданы “Благородные и сентиментальные вальсы”, вокальные поэмы на тексты Малларме, и, конечно, балет “Дафнис и Хлоя”. Именно он, являясь одним из значительнейших произведений предвоенного периода, завершает собой огромный пласт импрессионизма в творчестве Равеля. Очень интересна увлеченность композитора камерно-инструментальным письмом, подчеркнутым рельефностью линий фактуры, их “упрощенностью”, введением в состав голоса как участника ансамбля. Эти особенности предвосхищают “рождение” Мадагаскарских песен” (1925). Благодаря этой увлеченности, Равель создал Три поэмы на слова С.Малларме: “Вздых”, “Ничтожная просьба”, “На крупе скакуна лихого”, “украшая” их удивительным инструментальным составом: струнный квартет, фортепиано, две

флейты и два кларнета. Первая поэма – “Вздых”- рисует осенний пейзаж в период увядания, плеск струй фонтана. Именно их озвучивают струнные (глиссандо), зависящие от фортепианных “звуковых” пятен. Этой фактуре противостоит прекрасно очертанная мелодия голоса.

Пример № 6. “Вздых”
For example: № 6. "A Sigh"
Օրինակ N 6. «Հառաչանք»

Lent $\text{♩} = 40$

1 Viol
 2 Viol
 Alto
 Cello
 Chant
 Piano

Mon à me vers ton front

В середине поэмы становясь хроматически более подвижным, в конце возвращается первоначальный образ “прозрачного” фонтана. Во второй поэме - “Тщетная мольба” – пользуясь диатоническим письмом, Равель использует возможности голоса, трактованного в инструментальной манере. В самом начале, лишенные гармонического базиса и воспринимаясь линейно, далее по ходу произведения инструменты получают ясную гармоническую основу.

Пример № 7. “Тщетная мольба”
For example: № 7. “An Epic Song”
Օրինակ N 7. «Զուր Աղերիանք»

Très lent



The musical score is for a piece titled "An Epic Song" (Օրինակ N 7. «Զուր Աղերիանք»). It is marked "Très lent". The score includes parts for Grand Flute (Gr. Fl.), Violins (1 Viol., 2 Viol.), Alto, Cello (Vclle), Chant (Vocal), and Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The score is divided into two measures. The first measure features a Grand Flute part with a trill, Violins and Alto playing tremolos (pp), and Cello playing a sustained note (pp). The vocal part (Chant) enters in the second measure with the lyrics "Prin.ces - se, nom.mez nous ber.ger" and is accompanied by the Piano (p). The vocal line is marked "expressif".

Третья поэма - “На крупе скакуна лихого”- наиболее сложна по гармонии, фактуре и образному содержанию. Начало открывают флейты и скрипичные тремоло, дальше интонации флейты варьирует голос, сопровождающийся аккордами трезвучий. Доведя до гармонического усложнения всего комплекса, Равель разводит его, пользуясь линейностью и заканчивает аккордом “до” с тонической функцией.

В военный период Равель создает Трио (для фортепиано, скрипки и виолончели), Три песни на собственные тексты, фортепианную сюиту “Памяти Куперена”. Три песни образуют свое-

образный триптих, оттеняя настроения друг друга. Первая песня - “Николетта” — шутливый рассказ о чувствах красавицы к богатому старику, которые оборачиваются в едкую сатиру. Вторая песня - “Три прекрасные птицы рая” — одно из чудесных эпических и печальных произведений, выражающих горечь утраты, в то же время — теплоту и сердечность. Третья песня — “Не ходите в лес Ормонды” — рондо по форме, скерцозная, полная веселья и задора зарисовка. Ранее эти песни были написаны в виде хоров *a cappella*, а впоследствии переложены для голоса с фортепиано.

В послевоенное время множество идей в литературе, музыке, философии, трансформируя и реализуя эстетику, развивались по собственным траекториям. Равель еще до войны шел к воплощению “национального” классицизма. Начиная с Сонаты для скрипки и виолончели (1922) мелодическая линия преобрела ведущее значение, нередко композитор обращался к джазу в Сонате для скрипки и фортепиано (1923-1927) и к стилю мюзик-холла в опере “Дитя и волшебство”(1925), но одним из первых “послевоенных” произведений является Вальс. Заканчивая его оркестровку в 1920 году, Равель подчеркивает обращение к “хореографической поэме”, отражая трагичность и смятение времени.

В 1924 году была написана скрипичная рапсодия “Цыганка”, поражающая традиционностью облика и цыгано-венгерским тематизмом (отголоски фольклора). В том же году было создано небольшое вокальное сочинение “Ронсар - своей душе” к 400-летию со дня рождения поэта П.Ронсара. Лаконизм в этом произведении доведен до предела. Интересно то, что в следующем году Равель пишет совершенно другое по стилю произведение — оперу-балет “Дитя и волшебство”, называя его “лирической фантазией в двух актах в духе американской оперетты”. Опера представляет собой дивертисмент из многих танцевальных и во-

кальных номеров: модернизированный менуэт, размеренный марш, таити-трот. Последние два номера первого акта, состоящие из отдельных жанрово-характерных эпизодов, связаны друг с другом лишь сюжетно. Второй акт тоже состоит из отдельных жанровых и танцевально-ритмических номеров. Музыкальный язык оперы, при всем разнообразии, обладает единством стиля: “Отказ от прелести гармонического языка, все большая реакция в сторону мелодии” (3. С. 224). В каком-то аспекте переход к неоклассицизму присущ не только музыке Равеля, но и европейскому музыкальному течению в целом.

В 1925 году были созданы “Мадагаскарские песни” по написанным Э.Парни “Мадагаскарским элегиям”. Состав создан для квартета: вокальная, флейтовая, виолончельная и фортепианная партии. Цикл состоит из трех песен. Первая — “Прекрасная Нахандова” - поэма о любовной страсти — начинается с дуэта виолончели и голоса. При приемлемой неизменности звукоряда меняется роль ритма. Во время первой кульминации вступает весь квартет с независимыми партиями и тематической обособленностью. Постепенно подчеркнуто-линейные течения получают гармоническую основу. Этот импрессионистический отголосок — вторая кульминация песни. Голос постепенно выходит из неизменного повторения, но к концу, в другой инструментовке, как и остальные участники, всем составом возвращаются к началу песни, растворяясь в фигурациях, заканчивая произведение флейтовой и фортепианной партиями. Вторая песня — “Ауа”- напоминает балладу с повествовательно-драматическим характером. Начинается воинственным кличем голоса, соединяющимся с мотивом флейты, пиццикато виолончели и партией фортепиано. Сдержанно интонируя фразы в пределах узкого диапазона, партия голоса перекладывает огромный пласт напряжения на роль флейты. Равель, пользуясь политональным

расслоением фактуры, достигает эмансипации звуковых линий — тональной независимости.

Пример № 8. “Aya”
For example: № 8. “Aua”
Օրինակ N 8. «Այա»

Andante ♩ = 60

Flauto

Violoncello

Canção

Piano

Далее сдержанная мелодика голоса приобретает прерывистый скачкообразный характер. Возглас “Ауа”, звучащий на полтона выше в сложнейшем обрамлении, приводит к развитию комплекса нескольких тональностей, и только партия виолончели раскрывает аккорд, к которому и тяготеют все тональности. Заканчивается песня отголосками клича, битвы и скорбной интонации рассказа. В третьей песне — “Хорошо улечься в зной” — пассажи солитрующей флейты “описывают” теплый вечерний воздух. Флажолеты виолончели и большие септимы у фортепиано создают иллюзию звуковых бликов. Голос вторит флейте, оба участника постепенно заполняют фактуру, но в повторах она исчерпывается и ослабляется статикой импрессионистической трактовки терцдецимаккорда (от ля).

Пример № 9. “Хорошо улежся в зной”
For example: № 9. “Good to Lie down in the Heat”
Օրինակ N 9. «Լալ է նիհրել շոգին»

Andante (♩ = 66)

Piccolo

Violoncello

Canto

Piano

Que vos pas

fin. al segno

Этот аккорд выступил как сумма линейно независимых голосов. Заканчивается песня тонической квинтой у фортепиано и “нормативным” Ре-бемоль мажором у певца. “*Это своего рода квартет, в котором голос играет роль главного инструмента. Все партии независимы друг от друга*”, - писал композитор о стиле этих пьес (З.С.230).

Конец 1920-х- начало 30-х годов были творчески счастливыми годами для Равеля: шедеврами, созданными в этот период, стали “Болеро”, два фортепианных концерта (Концерт соль мажор и Концерт для левой руки) и “Три песни Дон Кихота Дульсинея”, на последнем и остановимся.

В 1932 году одна из кинофирм объявила конкурс на сочинение музыки к фильму “Дон Кихот” с Шаляпиным в главной роли. Фильм, конечно, не был снят, но Равель написал три песни на слова П.Морана: Романтическую, Эпическую и Застольную.

Все они отличаются танцевальными ритмами, тональными центрами, обогащая доминантные лады специфическими фригийскими оборотами. “Романтическая песня” написана в духе серенады. В ней используется гитарный аккомпанемент, меняется ритм (6/8 на 3/4) гуайары. В мелодии напевность сочетается с декламационностью. Выразительно звучит мелодический оборот: подъем с тоники на терцию и постепенный спуск на квинту, обрисовывающих фригийский тетрахорд лада от “фа” к “си-бемоль минору основной тональности. “Эпическая песня” — молитва. Мелодию псалма поддерживают параллельные квартсекстаккордные движения.

Пример № 10. “Эпическая песня”
For example: № 10. “A Feast Song”
Օրինակ N 10. «Դիւցազնեղաշին երգ»



Ритмический центр - сортсико (5/4), середину песни сопровождают трезвучия, а к концу меняется фактура, отступая от параллелизмов, здесь же используется фригийский звукоряд (от “до”) и гармонизация трезвучий фа мажор, чередующихся с квартсекстаккордами. Характер “Застольной песни” мужественный, вокальная партия сопровождается аккордами гитарного склада.

Пример № 11. “Застольная песня”
For example: № 11. “Praying in Vain”
 Օրինակ N 11. «Խնջույքի երգ»

29 Allegro (♩ = 184)

Foin du bâ - tard, il - lus - tre Da - me,

Qui pour me perdre à vos doux yeux

Используется ритмическая картина хоты (3/4).

Здесь же присутствуют два элемента: мелодический запев, переходящий в каденцию (с фригийским оборотом) и декламационные восторженные возгласы. “Три песни Дон Кихота Дульсинея” являются последним произведением, созданным мастером.

Заключение

После длительной и тяжелой болезни 19 декабря 1937 года скончался великий композитор Морис Равель. “Я не являюсь композитором-“модернистом” в собственном смысле этого слова, ибо моя музыка, далекая от бунтарства, скорее отмечена эволюционным развитием. Я всегда был убежден в том, что композитор

должен доверять бумеге лишь то, что он чувствует... Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца. Музыка, я настаиваю на этом, несмотря ни на что, должна быть прекрасной” (4. С. 98).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Цыпин Г. М.*, Морис Равель., М.: Госмузиздательство., 1959.
2. *Кремлев Ю.*, Клод Дебюсси., М.: Музыка., 1965.
3. /Равель в зеркале своих писем. Сост. Р. Шалю, Ж. Марсель., 2-е изд., Л.: Музыка, 1988.
4. *Шнеерсон Г.*, Французская музыка XX века., М., 1970.
Tsypin G. M., Maurice Ravel., M.: Gosmuz Publishing House, 1959.
Kremlev Yu., Claude Debussy, M: Musica, 1965.
/Ravel in the Mirror of His Letters. Compiled by R. Chalu, J. Marcel., 2nd ed., L.: Музыка, 1988.
Schneerson G., The French Music of the Twentieth Century, M., 1970.

REFERENCES

1. *Tsypin G.M.*, Moris Ravel', Gosmuzizdatel'stvo., 1959.
2. *Kremlev Yu.*, Klod Debussi., M.: Muzyka., 1965.
3. /Ravel' v zerkale svoikh pisem. Sost. R. Shalu, J. Marsel',., 2-e izd., L.: Muzyka, 1988.
4. *Shneerson G.*, Frantzuzskaya muzyka XX veka., M., 1970.

Об авторе: *ИРИНА ГЕКТОРОВНА ГРИГОРЯН* (род. 21 сентября 1974, г. Ереван). В 1992 году окончила среднюю специальную музыкальную школу им. П. И. Чайковского (класс проф. Л. Е. Григорян), в 1997 году - Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса (класс проф. Ю. Г. Аракеляна), в 1999 году - аспирантуру (класс проф. Н. А. Геворкян) по специальности “Солист-исполнитель”. С 2002 года преподает в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса на кафедре концертмейстерского искусства в качестве педагога, доцент (2021). Опубликованные статьи: “Благородная и обаятельная (о Елене Анушавановне Тер-Гевондян)., //Музыкальная Армения., N. 1 (24) 2007 г., С. 41-43; “О музыкальном языке и некоторых особенностях исполнения романсов Микаэла Таривердиева”, //Музыкальная Армения., N. 1 (54) 2018 г., С. 51-56; “Первые концертмейстеры Советской Армении”.,

/Диалог культур., Гюмри, 2018., С. 236-245; “Некоторые особенности исполнения романсов М.И.Глинки” //Сборник статей преп. ЕГК #10 2019; “Камерно-вокальное творчество К.Дебюсси: некоторые аспекты исполнения” //Сборник статей преп. ЕГК #11 2021.

Հեղինակի մասին. ԻՐԻՆԱ ՀԵԿՏՈՐԻ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ (ծ. 21.09.1974 թ. թ. Երևան): Ավարտել է՝ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային (1997 թ., պրոֆ. Յ. Հ. Առաքելյան) բաժինը և ասպիրանտուրան՝ (1999 թ., պրոֆ.՝ Ն. Ա. Գևորգյան): Աշխատում է՝ 2002-ից ԵՊԿ-ի կոնցերտմայստրության ամբիոնում, 2021-ից ղեկնւո: Հեղինակ է՝ նուսային ուսումնամեթոդական ձեռնարկի՝ նաև հոդվածների՝ «Ազնվատոհմիկ և հմայիչ. Հ. Տեր -Ղևոնդյանի մասին», //Երաժշտական Հայաստան #1 (24) 2007 թ., էջ 41-43, «Տարիվերդիևի մի քանի ռոմանսների երաժշտական լեզվի և կատարողականության յուրահատկությունների մասին», //Երաժշտական Հայաստան #1 (54) 2018 թ., էջ 51-56, «Սովետական Հայաստանի առաջին կոնցերտմայստրները» /Մշակութային երկխոսություն, Գյումրի, 2018, էջ 236-245, «Միխայիլ Իվանի Գլինկայի ռոմանսների կատարողական որոշ առանձնահատկություններ», //Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոսների ուսումնամեթոդական հոդվածների ժողովածու Պրակ 10/2019 թ., Կ. Դերյուսիի վոկալ-կամերային ստեղծագործությունները և նրանց կատարման որոշ ասպեկտները, //Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոսների ուսումնամեթոդական հոդվածների ժողովածու Պրակ 11/2021 թ.:

About the author: IRINA HECTOR GRIGORYAN (born 27.09. 1974) graduated from Secondary Music School of Piano after P. Tchaikovsky (1992, class of L. E. Grigoryan), YSC piano department (1997, class of Yu. G. Arakelyan) and post-graduate studies in 1999 (class of N. A. Ghevondyan) as a solo pianist. She has been working as a pedagogue at YSC in the Department of Accompaniment since 2002. She is an author of published articles about Noble and Charming H. Ter-Ghevondyan, //Musical Armenia #1 (24) 2007, P. 41-43; "About musical language and features of performance of some romances of Tariverdiev", //Musical Armenia #1 (54) 2018., P. 236-245; The First Accompanists of Soviet Armenia., /Gialogue of cultures., Gyumri, 2018., P. 236-245. "Some Performance Features of Mikhail Ivan Glinka's Romances", /Collection of methodological articles of Yerevan Komitas State Conservatory Professors, Volum 10/2019, "K. Debussy's Vocal-Chamber Works and Some Aspects of Their Performance", /Collection of methodological articles of Yerevan Komitas State Conservatory Professors, Volum 11/2021.

ԻՐԻՆԱ ՀԵԿՏՈՐԻ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

**Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
դոցենտ, դաշնակահար**

E-mail: ira.igrigoryan@mail.ru

Doi: 10.58580/29538041-2022.12-80

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Զ. Դ. Ղազարյանի և կոնցերտմայստերության ամբիոնի կողմից՝
(19.5.2023 թ.): Գրախոսների՝ (12.5.2023 թ.) և (16.5.2023 թ.),
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (2.5.2023 թ.):

Ս. Վ. ՌԱԽՄԱՆԻՆՈՎԻ «ԳԱՐՆԱՆԱՅԻՆ ՋՐԵՐ» op.14 No.11 ՌՈՍՄԱՆՍԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՀԱՐՅԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Ամփոփում

«Սերգեյ Ռախմանինովի «Գարնանային ջրեր» op.14 No.11 ռոմանսի կատարողական հարցերի շուրջ» ուսումնամեթոդական հոդվածում հեղինակն անդրադառնում է արդի երաժշտական կյանքում ամենատարածված ու ամենամեծ պահանջարկ ունեցող կոնցերտմայստեր-դաշնակահարի մասնագիտությանը: Ուսումնասիրության մեջ նա դիտարկում է կոնցերտմայստերի աշխատանքի առանձնահատկությունները փոկալ դասարանում և տալիս է կարևոր մեթոդական գործնական ցուցումներ: Հեղինակն առանձնացնում է այնպիսի կարևոր դրույթներ, ինչպիսիք են՝ թերթից ընթերցումն ու եռատող պարտիտուր կատարելու ունակությունը, անսամբլում աշխատանքի ու երգիչ-մենակատարի հետ համագործակցության առանձնահատկությունները: Հոդվածի զգալի մասը հատկացված է Ս. Վ. Ռախմանինովի «Գարնանային ջրեր» op.14 No.11 ռոմանսի մանրամասն վերլուծությանը, որը հանդիսանում է հետաքրքիր մեթոդական ուղեցույց կոնցերտմայստերին:

Բանալի-քառեր. Կոնցերտմայստեր-դաշնակահար, կատարողական խնդիրներ, երգչական արվեստ, փոկալ, դասարան, անսամբլ, եռատող պարտիտուր, երգիչ-մենակատար, Ռախմանինով, «Գարնանային ջրեր», ռոմանս:

Abstract

Pianist, accompanist, Associate Professor at Yerevan State Conservatory Irina Gekterovna Grigoryan. - "Some issues of performing the romance op.14

No.11 "Spring Waters" by Sergei Rachmaninov".

The author refers to the profession of an accompanist-pianist, which is extremely in demand and widespread in modern musical reality. In the study, the author examines the features of the work of an accompanist in the vocal class and provides important practical guidelines. The author highlights such important provisions as sight reading and the ability to perform a three-line score, methods of working in an ensemble and cooperation with a soloist. A significant part of the article is devoted to a detailed analysis of the romance op.14 No.11 "Spring Waters" by Sergei Rachmaninoff, which is an interesting methodological guide for a Concertmaster.

Key words: Pianist Concertmaster, performers tasks, vocal art, vocal class, three-line score, singer soloist, Rakhmaninov, "Spring Waters", romance.

Абстракт

Пианистка, доцент Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Ирина Гекторовна Григорян. - «О некоторых вопросах исполнительства романса op. 14 No. 11 "Весенние воды" С. В. Рахманинова».

Автор обращается к крайне востребованной и распространенной в современной музыкальной реальности профессии концертмейстера-пианиста. В исследовании автором рассматриваются особенности работы концертмейстера в классе вокала и даются важные практические методические указания. Автор выделяет такие важные положения, как чтение с листа и умение исполнять трехстрочную партитуру, методы работы в ансамбле и сотрудничества с певцом-солистом. Значительная часть статьи посвящена подробному анализу романса op.14 No.11 «Весенние воды» Сергея Рахманинова, представляющего собой интересное методическое пособие для концертмейстера.

Ключевые слова: пианист-коцертмейстер, исполнительские задачи, вокальное искусство, вокальный класс, ансамбль, аккомпаниатор, трехстрочная партитура, певец-солист, Рахманинов, "Весенние воды", романс.

Ներածություն

Կոնցերտմայստեր-դաշնակահարի մասնագիտությունը երաժշտության բնագավառում համարվում է ամենատարածվածն ու ամենամեծ պահանջարկ ունեցողը:

Կոնցերտմայստերի լիարժեք գործունեությունը նախատեսում է նրա մոտ բազմապիսի որակներ՝ ուշադրության և հիշողության

մեծ ծավալների ընկալման ունակություն, ճկունություն և արագ կողմնորոշվելու կարողություն, հավասարակշռվածություն և կամքի ուժ, աշխատասիրություն, մանկավարժական տակտ և զգայունություն (1. էջ 9):

Կոնցերտմայստերի աշխատանքը վոկալ դասարանում

Երգեցողության դասարանում աշխատանքի պարագայում կարևոր է դաշնակահարի կողմից երգեցիկ ծայների առանձնահատկությունների իմացությունը:

Ե. Կուբանցկան առանձնացնում է կոնցերտմայստերի աշխատանքի մեջ մի քանի կարևոր փուլ.

1. Նոտային տեքստի տեսողական ընթերցում և երաժշտալսողական պատկերացում:

2. Ստեղծագործության նախնական վերլուծություն վոկալ և դաշնամուրային պարտիաների ամբողջական ընկալման նպատակով:

3. Ծանոթություն կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղու և նրա ոճական, ժանրային առանձնահատկություններին:

4. Ստեղծագործության ոճական առանձնահատկությունների բացահայտում:

5. Մանրակրկիտ աշխատանք տեխնիկական և կատարողական դժվարություններ պարունակող առանձին հատվածների վրա:

6. Ե՛վ նվագակցողի, և՛ մենակատարի պարտիաների վարժ տիրապետում:

7. Վոկալ պարտիայում առկա դժվարությունների հաղթահարում:

8. Ստեղծագործության գեղարվեստական կերպարի լիակատար բացահայտում:

9. Տվյալ ստեղծագործության համար՝ գտնել հատուկ արտահայտչամիջոցներ և կազմել ճիշտ պատկերացում դինամիկ և տեմպային նրբությունների վերաբերյալ:

10. Մենակատարի հետ անհրաժեշտ քանակի փորձերի առկայություն:

11. Համերգային կատարման ժամանակ պետք է հասնել տվյալ ստեղծագործության գեղարվեստական կերպարի ճշգրիտ մարմնավորմանը (1. էջ 8):

Թերթից ընթերցում

Կոնցերտմայստերի գործունեության կարևորագույն գործոններից մեկն է թերթից վարժ ընթերցելու ունակությունը: Գաղտնիք չէ, որ երբեմն կոնցերտմայստերին տրամադրվում է քիչ ժամանակ, նոտային տեքստին ծանոթանալու համար, հաճախ նրանից պահանջվում է նաև նվագել հանպատրաստից: Այսպիսով, դաշնակահարը պետք է արագ կողմնորոշվի նոտային տեքստի մեջ և կարողանա ընթերցել ստեղծագործության բնույթն ու տրամադրությունը:

Փոխադրման պարագայում նվագակցողը պետք է կարողանա արագ որոշել ակորդի տեսակը, նրա լուծումը, մեղեդիական թռիչքի ինտերվալը, տոնայնական պլանը և այլն:

Երբեմն դաշնակահարից պահանջվում է նվագակցել լսողությանը, ինչը միանշանակ իրենից ներկայացնում է ստեղծագործական պրոցես: Այս դեպքում կոնցերտմայստերը ստեղծում է իր ուրույն ֆակտուրայի տարբերակը, որի պարտադիր պայմաններից է երաժշտաստեղծագործական մտացողության առկայությունը:

Թերթից ընթերցելու կարողության ձևավորումը կապված է ներքին լսողության զարգացման և երաժշտական կերպարի բացահայտման հետ: Շատ կարևոր է ճիշտ վերլուծել երաժշտական ձևը, ստեղծագործության հարմոնիկ և մետրառիթմիկ կառուցվածքը, առանձնացնելով առաջնայինը՝ երկրորդականից: Կատարողը պետք է ընթերցի տեքստը ոչ թե «նոտա առ նոտա», այլ ամբողջականորեն, մեծ հնչյունային կոմպլեքսներով, խոսակցական տեքստի ընթերցման օրինակով: Նվագակցողը պետք է կարողանա դաշնամուրային ֆակտուրան մտովի «մասնատի», թողնելով միայն դաշնամուրային պարտիայի մինիմալ հարմոնիկ հենքը, արագ կողմնորոշվի և արձագանքի ստեղծագործության բնույթի, տեմպի, տոնայնության, դինամիկայում, ֆակտուրայում կատարվող փոփոխություններին:

Թերթից ընթերցումը մենակատար դաշնակահարի և կոնցերտմայստերի պարագայում խիստ տարբեր է: Եռատող պարտիտուրի պարագայում կատարողը պետք է կարողանա սեփական նվագը հարմարեցնի մենակատարին:

Հիմնվելով կոնցերտմայստերական դասարանում սեփական երկարամյա փորձի վրա, Ե. Շենդերովիչն առաջարկում է թերթից

ընթերցելու փուլային հետևյալ մեթոդիկան.

1. Նվագել միայն երգիչ-մենակատարի և բասի պարտիաները: Բացի սեփական պարտիայից դաշնակահարը սովորում է ուշադրության կենտրոնում պահել նաև մենակատարի ծայնաբաժինը:

2. Եռատող պարտիտուրի դեպքում կատարել նոտային տեքստը ոչ լիարժեք, հարմարեցնելով ակորդների դասավորությունը կատարողի հարմարությանը, պահպանելով հնչյունային կազմն ու ընդհանուր հարմոնիկ զարգացման տրամաբանությունը՝ կրճատելով կրկնապատկումները:

3. Դաշնակահարը պետք է ուշադիր ընթերցի վոկալ ստեղծագործության բանաստեղծական տեքստը, այնուհետև, նվագելով միայն մենակատարի ծայնաբաժինը, երգել այն կամ ռիթմիկ արտաբերել տեքստը, հատուկ ուշադրություն դարձնելով ցեզուրաներին (մեներգիչի ճիշտ շունչ վերցնելու համար) և տեմպի փոփոխություններին (դանդաղեցում, արագացում):

4. Դաշնակահարն ամբողջությամբ կենտրոնացնում է դաշնամուրային պարտիայի հմուտ կատարմանը և միայն դրանից հետո անդրադառնում մենակատարի ծայնաբաժնին (այն կարող է կատարել մենակատարը կամ նվագի/երգի դասախոսը կամ ինքը նվագակցողը) (1. էջ 6):

Մենակատարի հետ աշխատանքը

Կոնցերտմայստերի աշխատանքը վոկալ դասարանում ունի իր առանձնահատկությունները: Գաղտնիք չէ, որ վոկալ ստեղծագործության կերպարային բովանդակությունը բացահայտվում է ինչպես երաժշտության, այնպես էլ բանաստեղծական տեքստի միջոցով: Վոկալիստի հետ աշխատելիս կոնցերտմայստերը պետք է խորապես տիրապետի ոչ միայն երաժշտական, այլ նաև պոետիկ տեքստին: Իսկ ուսանողի կամ աշակերտի հետ աշխատանքի ընթացքում հետևի մեղեդու ծայնատարությանը, ռիթմիկ պատկերին, առոգանության ճշգրտությանը, մտածված ֆրազիորովկային և ճիշտ շնչառությանը:

Կախված ստեղծագործության բնույթից նվագակցության պարտիան մենակատարի պարտիայի հանդեպ լինում է երեք տիպի. նվագակցություն-օժանդակում, համադրում կամ հակադրություն: Այստեղից էլ ծագում է գաղափարական կապի երեք տեսակ՝ ֆոն,

երկխոսություն, կոնֆլիկտ: Դաշնակահարը պետք է կարողանա համապատասխան երանգ հաղորդի իր ծայնաբաժնին, ելնելով տվյալ ստեղծագործության մեջ մենակատարի և նվագակցողի պարտիաների փոխհարաբերությունների տեսակից:

Անսամբլ ստեղծելու գործում կոնցերտմայստերը պետք է հիշի երեք կարևոր բաղդրիչի մասին. ա) դինամիկ անսամբլ; բ) ռիթմիկ անսամբլ; գ) էնոցիոնալ անսամբլ (2. էջ 179):

Դինամիկ անսամբլ

Դինամիկ նրբերանգների ընդհանրությունն անսամբլի կարևորագույն պայմաններից է: Որպես նվագակցող գործիք դաշնամուրը պետք է հնչի ավելի մեղմ, քան երգեցիկ ծայնը: Երգչի հետ համագործակցության ընթացքում դաշնակահարը պետք է հաշվի առնի, որ ճիշտ հնչողությունից է կախված մենակատարի հաջողված ելույթը: Օրինակ, եթե դաշնակահարը իր նվագով չի օգնում մեներգչին կատարել *crescendo*, ապա ընդհանուր հնչողության ուժգնացման տպավորությունը թերի կլինի:

Պետք է նաև հաշվի առնել այն դեպքերը, երբ դաշնակահարի պարտիայում չկան դինամիկ նշանների փոփոխություններ, որոնք նշված են վոկալ պարտիայում: Կոնցերտմայստերը պետք է կարողանա նրբանկատորեն արծազանքել ծայնի պարտիայում առկա բոլոր փոփոխություններին:

Ռիթմիկ անսամբլ

Դաշնակահար-նվագակցողը պետք է ունենա բավականին զարգացած ռիթմի զգացողություն, որպեսզի կարողանա ստեղծել երգչի համար ռիթմական հենք:

Ռիթմական անսամբլի վրա աշխատանքն սկսվում է նախաբանի առաջին իսկ տակտերից: Դաշնակահարը միանգամից պետք է վերցնի ճիշտ տեմպ, որը ընդհանուր կլինի և՛ իր, և՛ մենակատարի համար: Դրա համար մինչ նվագելը նա պետք է կենտրոնանա և մտովի երգի վոկալ պարտիայի առաջին տակտերը (մեկ դարձվածքի շրջանակներում): Հակառակ դեպքում, դաշնակահարի նվագաբաժինը հնչում է մեկ տեմպում, իսկ երգչին՝ այլ:

Երգչական ստեղծագործության ռիթմի և ազդեցիկայի վրա աշխատելիս մեծ կարևորություն ունեն նաև պաուզաները: Դաշնակահարը պետք է շատ ճշգրտորեն «լրացնի» մենակատարին զուգընթաց պա-

ուզայի ժամանակը, չծփծփելով տեմպը, այլ պահպանելով ստեղծագործության ընդհանուր ռիթմիկ պատկերը (2. էջ 180):

Էմոցիոնալ անսամբլ

Բացի կատարողական պրոֆեսիոնալ հատկություններից կոնցերտմայստերը պետք է նաև ունենա զարգացած իմտուիցիա, մենակատարի տրամադրության ճիշտ ըմբռնում, նրբանկատություն, ճկունություն, որոնք ապահովում են անսամբլային միասնականությունն ու երաժշտական կերտվածքի գեղարվեստական ամբողջականությունը:

Շնչառություն

Երգչական նյութով աշխատելիս ուշադրություն պետք է դարձնել մենակատարի շնչառությանը: Ցանկալի է, որպեսզի մեներգեցողության դասախոսը նոտային տեքստում նախապես նշի շունչ վերցնելու հատվածները՝ կապված տեքստի և մեղեդային գծից: Կոնցերտմայստերի խնդիրներից է՝ օգնել երգչին համադաստրեն վերցնել շունչը, հաշվի առնելով բոլոր նրբությունները, որը անսամբլում աշխատելու կարևորագույն պայմաններից է: Այդ իսկ պատճառով, դաշնակահարի պարտականություններից է, տիրապետել երգաբաժնին և մտովի երգել կատարողի հետ: Միայն այս դեպքում, կարելի է խոսել կոնցերտմայստերի և մենակատարի համագործակցության մասին:

Դաշնակահարը պետք է հաշվի առնի նաև, որ ցանկացած շունչ վերցնելը դաշնամուրային պարտիայում նախատեսում է փոքրիկ հապաղում: Պրոֆեսիոնալ նվագակցողը կատարում է դա ունկնդրի համար աննկատ:

Ս. Վ. Ռախմանինովի «Փարնանային քրեր» օր.14 No.11 ռոմանսը. մեթոդական ուղեցույց կոնցերտմայստերին

Ռախմանինովի ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ է զբաղեցնում կամերային-վոկալ ժանրը, որում նա հանդես եկավ որպես քնարերգու մեծ վարպետ: Ռախմանինովյան վառ և միաժամանակ քնքուշ մեղեդայնությունը մերժեցնում է նրան Պ. Ի. Չայկովսկու հետ:

Կոմպոզիտորի արվեստում բնությունը պատկերող ռոմանսները ոչ միայն հանգիստ, հայեցողական բնույթի են, այլ երբեմն արտահայտում են կիրք, բուռն զգացմունքներ: Վառ օրինակներից է՝

«Գարնանային ջրեր» օր.14 No.11 ռոմանսը: Այն գրված է Ֆ. Տյուտչևի խոսքերով և նվիրված է կոմպոզիտորի առաջին ուսուցչուհի՝ Ա. Դ. Օրմատսկայային:

«Գարնանային ջրեր» ռոմանսը պատկանում է կոմպոզիտորի քնարական բնապատկերային ռոմանսների շարքին (նշենք՝ «Здесь хорошо», «Сирень» ռոմանսները և այլն): Ռոմանսը ռուսական գարնան երաժշտական պատկեր է, լի խանդավառությամբ և ցընծության զգացմունքներով. այն նկարագրում է բնության զարթոնքն ու գարնանային վերածնունդը: Պատահական չէ կոմպոզիտորի կողմից ընտրված կենսահաստատ և լուսավոր *Մի-բեմոլ* մաժոր տոնայնությունը: Գարնանային ցայտուն կերպարի ստեղծմանը նպաստում է նաև ռոմանսի գունեղ և հարուստ հարմոնիան:

Ռոմանսը գրված է սոպրանոյի և դաշնամուրի համար: Այն ունի օրիներգային բնույթ և առանձնանում է ձևի ազատ մեկնաբանմամբ, գույների հյութեղությամբ, փայլով ու դաշնամուրային շարադրանքի վիրտուոզությամբ: Հարուստ դաշնամուրային նվագակցության շնորհիվ կոմպոզիտորը կարողացել է փոխանցել վառ, ոգեշունչ զգացմունքները, վարար ջրերի կարկաչի գունեղ նկարագրումը:

Կարևոր է ընդգծել, որ «Գարնանային ջրեր» ռոմանսում խոսքի և երաժշտության միջև առկա ներդաշնակությունն ու միասնականությունը նպաստում են ստեղծագործության երաժշտական և բանաստեղծական կերպարների գեղարվեստական լիակատար արտահայտմանը: Տվյալ պարագայում Ռախմանինովի համար կարևոր է ոչ թե բանաստեղծական տողերի ուղիղ իմաստը, այլ այն «չարտահայտվածը», որը ավելի շուտ կարելի է կռահել ներքին զգացմունքով: Այսպիսով, կոմպոզիտորի կերտած երաժշտական կերպարը դառնում է անհամեմատ ավելի խորը, հարուստ և բովանդակալից:

«Գարնանային ջրեր» ռոմանսում կարելի է առանձնացնել 3 հակադիր բաժին: Առաջինում նկատվում է բնության զարթոնքը, ձնհալը, գարնանամուտի մոտալուտ լինելը: Երկրորդ (*Meno mosso*) բաժնում արագ տեմպը փոխարինվում է ավելի դանդաղ շարժումով, ինչն ստեղծում է գարնանային տաք օրերի սպասման զգացողությունը, որն էլ ավելի է սրվում ստեղծագործության վերջին երրորդ բաժնում (*Andante*):

Ռոմանսը բացվում է դաշնամուրային տպավորիչ նախաբանով և ավարտվում պաթետիկ մասշտաբային կոդայով: Դաշնամուրային նախաբանն առանձնանում է էներգիայով լի, հարուստ ռիթմիկայով, տեմբրային և հարմոնիկ գույների վառ փայլով: Տրիոլային ռիթմի շնորհիվ ստեղծվում է ձնհալի տեսարանը, առձակների հոսքի նմանակումը: Նվագակցության պարտիան նրբորեն լրացնում է մենակատարին և ունի վառ արտահայտված ծայնակարագրողական բնույթ:

Դաշնամուրի շքեղ «կոնցերտային» նվագաբաժինը, կարևոր դեր է խաղում ստեղծագործության ընդհանուր կենսահաստատ մթնոլորտի ստեղծման գործում: Հանդիսանալով ժամանակի լավագույն դաշնակահարներից մեկը, Ռախմանինովը հաճախ եղել է սեփական ստեղծագործությունների առաջին կատարողը: Ռախմանինովի կատարումն առանձնանում էր մեծ վարպետությամբ. վառ էքսպրեսիայով, տեմբրային նրբերանգների բազմազանությամբ և գունեղությամբ: Սակայն, տիրապետելով վիրտուոզային կերպով գործիքի բոլոր հնարավորություններին, կոմպոզիտորը, այնուամենայնիվ, միշտ առաջին պլան էր մղում գեղարվեստական բովանդակությունը:

Դաշնամուրի նախաբանի առաջին դարձվածքը ստեղծագործության ընթացքում ստանում է լայտթեմայի դեր: Պասաժների բուռն թռիչքը մեծացրած եռահնչյան էքսպրեսիվ հնչողության ներքո ստեղծում են վառ, ջրերի կարկաչը նկարագրող զարնան մթնոլորտ:

Նոտային օրինակ 1. Նախաբան
Note example 1. Preface
Нотный пример. 1. Введение





Առաջին բաժնում լսվում է ջրերի հոսքի ձայները, մոտալուստ գարնան հայտնվելը: 7-րդ տակտից սկսած (бегут и будят сонный бере), երաժշտությունը նոր թափ է առնում շնորհիվ վերընթաց շարժման և դինամիկայի ուժգնացման: Վոկալ պարտիայում իշխում են դեպի վեր սլացող, կամային բնույթի բացականչական մեղեդիական դարձվածքները:

Ռոմանսի երաժշտական զարգացման ընթացքում մի շարք մա-ծոր տոնայնությունների անսպասելի համադրումներն ստեղծում են կենսահաստատ, լավատեսական մթնոլորտ:

Չնայած ստեղծագործության ոչ մեծ ծավալներին, այն ունի երկու զագաթնակետ: Երգաբաժնի աստիճանաբար վերելքը դեպի բարձր ռեգիստր և դաշնամուրային պարտիայում ալտերացված հարմոնիաների գերակշռությունը բերում է հաստատական բացականչական առաջին զագաթնակետի՝ «Весна идет»: Երգաբաժնում հայտնվում է վերընթաց լայնաշունչ (դեցիմայի սահմաններում) կյանքի բերկրանքն արտացոլող դարձվածքը: Այն կառուցված է միևնույն սեքստակորդի հարմոնիայի վրա և մենակատարի երգաբաժնում ավարտվում է *fff*-ով երգվող անենաբարձր 2-րդ օկտավայի «լա դիեզ» նոտայով: Այս կերպարն ավելի լիարժեք է դառնում նախաբանի մոտիվի վրա հիմնված դաշնամուրային նվագաբաժնի վերընթաց շարժման ակորդների շնորհիվ (4. էջ 99):

Նոտային օրինակ 2. «Գարուն է գալիս»

Note example 2. “Spring is coming”

Нотный пример 2. “Весна идет”





Meno mosso բաժնից փոխվում է ստեղծագործության բնույթը, որը հակադրվում է նախորդ բաժնի երաժշտությանը, դառնում ավելի երազկոտ ու զուսպ: Այն սկսվում է դեկլամացիոն բնույթի «Вечна идет» խոսքերով (2-րդ օկտավայի «մի» նոտայի վրա): Հնչողությունը հետզհետե մարում է, տեմպը դանդաղում, ինչն էլ ավելի է ընդգծում մայիսյան տաք օրերի սպասումը: Լրացնելով միմյանց, երգչական և դաշնամուրային նվագաբաժիններն այս մասում միաձուլվում են, ստեղծելով մեկ ամբողջական կերպար:

Նվագակցության հանգիստ, ալիքաձև շարժումը, որի հարմոնիկ լեզուն շատ մոտ է իմպրեսիոնիստների գրելաոճին, որպես ֆոն է ծառայում աջ ձեռքում հնչող արտահայտիչ մեղեդիական դարձվածքի համար:

Meno mosso բաժնից սկսած կոնցերտմայստերը պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնի դաշնամուրային նվագաբաժնում առաջացած տասնվեցերորդականներով զուներդ պասսաժներին, ինչպես նաև զերծ մնա ավելորդ շտապողականությունից և կատարման ընթացքում իրարանցում ստեղծելուց (4. էջ 103):

Նոտային օրինակ 3. *Meno mosso*

Note example 3. *Meno mosso*

Нотный пример 3. *Meno mosso*





Միջին բաժինը և *Andante*-ն իրար միանում են դաշնամուրային ինտերլյուդով: *Andante* բաժնից սկսվում է զարգացման նոր ալիք՝ շարժումը հետզհետե արագանում է. ութերորդականները փոխարինվում են տրիոլներով, ակորդների նուրբ շարժումը վերաճում է դաշնամուրային նվագաբաժնում էներգիայով լի վերընթաց սեկվենցիաների, որոնք հանգեցնում են երկրորդ՝ զուտ գործիքային բնույթ ունեցող բարձրակետի:

Հզոր դաշնամուրային կողան գրված է *Allegro vivace* տեմպում, ինչը խորհրդանշում է բնության վերջնական զարթոնքը ծմեռային քնից հետո: Այն հիշեցնում է կոմպոզիտորի դաշնամուրային կոմպերտների պաթետիկ վիրտուոզային էպիզոդները: Մեներգչի վերջին՝ *fff* վրա 2-րդ օկտավայի «մի բեմոլ» հնչյունը ձուլվում է վարընթաց ակորդների հագեցված «նվագախմբային» հնչողության հետ: Այստեղ դաշնակահարը պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնի գործիքի հնչողությանը՝ այն պետք է «երգի», այլ ոչ թե ստեղծի «հարվածային» գործիքի տպավորություն:

Նոտային օրինակ 4. *Allegro vivace*

Note example 4. Allegro vivace

Нотный пример 4. *Allegro vivace*





Ռոմանսն ավարտվում է լույսի և արևի հանդիսավոր հաղթանակով:

Վերջաբան

Այսպիսով կարող ենք եզրակացնել, որ «Գարնանային ջրեր» ռոմանսը կատարելիս կոնցերտմայստերից պահանջվում է տիրապետել ոչ միայն դաշնամուրային կատարողական փայլուն տեխնիկային, այլ ներթափանցել բանաստեղծության բովանդակության մեջ, փոխանցել ունկնդրին երաժշտության ընդգրկուն գաղափարն ու շարադրանքի մասշտաբայնությունը:

Ընդհանրապես, Ռախմանինովի վոկալ ստեղծագործություններում դաշնամուրային նվագաբաժինը հազվադեպ է կրում զուտ նվագակցության դեր: Հիմնականում այն առանձնանում է մանրակրկիտ կերպով մշակված և հագեցած ֆակտուրայով: Երբեմն, ստանալով կոնցերտային թափ, դաշնակահարից պահանջում է մեծ կատարողական հմտություն: Այսպիսով, այն իր կարևորության աստիճանով և արտահայտչականությամբ հավասարվում է մեներգչի երգաբաժնին, դառնալով վոկալ պարտիայի մրցակիցը, իսկ երբեմն՝ զուգընկերը: Պատահական չէ, որ հենց դաշնամուրային նվագաբաժնին է հանձնարարվում ստեղծագործության կառուցվածքը եզերող նախաբանն ու վերջաբանը, իսկ երբեմն նաև ինտերյուդները:

Գերակշռող դեպքերում դաշնամուրային նվագաբաժինն իր վրա է վերցնում հիմնական արտահայտչականությունը, դառնում է շարադրման հենարանը, կազմավորում է երաժշտական ձևի կմախքը: Պատահական չէ, որ Նիկոլայ Ռիմսկի-Կորսակովը բնորոշել է ռախմանինովյան ռոմանսները որպես կամերային-վոկալ արվեստի նեղ շրջանակները գերազանցող ժանր: «Ռախմանինովի ռոմանսների մեծ մասի նվագակցությունը չափազանց բարդ է դաշնամուրային կատարողականության տեսանկյունից: Երբեմն հանդիպում ենք ռոմանսներ, որտեղ ստեղծագործության հիմնա-

կան զաղափարը և գեղարվեստական հետաքրքրությունը գետեղված է ոչ թե վոկալ, այլ դաշնամուրային նվագաբաժնում: Այսպիսով, կարող ենք դրանք մեկնաբանել որպես դաշնամուրային պիեսների ծայնի մասնակցությամբ» (5. էջ 134):

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Никулина Е. В.*, Методическая разработка на тему: «Специфика работы концертмейстера в классе академического вокала», Курск., 2019.
 2. *Карапетян А.*, Ансамбль солиста-вокалиста и концертмейстера-пианиста: специфика совместной деятельности /Анна Карапетян, // *Tradiție și inovare în cercetarea științifică*, Ediția a 5-a: Materialele Colloquia Professorum din 10 octombrie 2014. – Bălți. – 2015. – P. 179-182.
 3. *Дергачева Э.*, Изучение ранних романсов С.В.Рахманинова в классе концертмейстерского мастерства., /Ташкент: Государственная консерватория Узбекистана., 2018.
 4. *Русанова Н.А.*, Камерно-вокальное творчество С.В. Рахманинова., Тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 17.00.02., 2006., 158 с.
Nikulina E.V., Methodological development on the topic: "The Specificity of Concertmaster's Work in Academic Vocal Class", Kursk, 2019.
Karapetyan, Anna. Ensemble of Soloist-Vocalist and Concertmaster-Pianist: the specificity of joint activity / Anna Karapetyan // *Tradiție și inovare în cercetarea științifică*, Ediția a 5-a: Materialele Colloquia Professorum din 10 octombrie 2014. – Bălți. – 2015. – P. 179-182.
- Dergacheva E.*, The Study of S.V. Rakhmaninov's Early Romances in the Class of Concertmaster Training / Tashkent: Uzbekistan State Conservatory, 2018.
- Rusanova N.A.*, S.V. Rachmaninov's Chamber and Vocal Works, Topic of the dissertation and abstract on the HAC of RA 17.00.02., 2006, 158 p.

REFERENCES

1. *Nikulina E.V.*, Metodicheskaya razrabotka na temu: "Specifika raboty koncertmejstera v klasse akademicheskogo vokala", Kursk., 2019.
2. *Karapetyan Anna.*, Ansambl' solista-vokalista i koncertmejstera-pianista: specifika sovmestnoj deyatel'nosti /Anna Karapetyan // *Tradiție și inovare în cercetarea științifică*, Ediția a 5-a: Materialele Colloquia Professorum din 10 octombrie 2014. – Bălți. – 2015. – P. 179-182.
3. *Dergacheva E.*, Izuchenie rannikh romansov S. V. Rakhmaninova v klasse koncertmejsterskogo masterstva /Tashkent: Gosudarstvennaya konservatoriya Uzbekistana., 2018.
4. *Rusanova N.A.*, Kamerno-vokal'noe tvorchestvo S. V. Rakhmaninova., Tema dissertatzii i avtoreferata po VAK RF 17.00.02., 2006., 158 s.

Հեղինակի մասին. տե՛ս էջ 79: Օճ աեմոբ, ցմ. ց. 78. About the author, Go to. 79.

**ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ
ԱՄԲԻՈՆ**

**DEPARTMENT
OF ACADEMIC SINGING**

**КАФЕДРА
АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ**

ԼԻԼԻ ՀԵՆՐԻԿԻ ՄԱՐԿՈՍՅԱՆ

**Երգչուհի, Երեսանի Կոմիտասի անվան պեդագոգական
կոնսերվատորիայի դասախոս**

E-mail: markosyanlili4@gmail.com

Doi. 10.58580/29538041-2022.12-95

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Պ. Գեղամյանի և Ակադեմիական երգեցողության ամբիոնի կողմից՝ (17.05.2023 թ.): Գրախոսներ՝ (20.03.2023 թ.) և (19.03.2023 թ.) հեղինակը ներկայացրել է նոտային օրինակներ հրատարակությամբ՝ (17.9.2022 թ.):

ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԱՎԱՆԴՄԱՆ ՄԵԹՈԴՆԵՐԸ

Ամփոփում

Սույն հոդվածում ներկայացվում է ակադեմիական երգեցողության դասավանդման մեթոդների որոշ դրույթներ: Հոդվածի նպատակներից մեկը երիտասարդ դասավանդողներին և ուսանողներին հաղորդել գիտելիքներ, զարգացնել նրանց ունակությունները, որոնք կօգնեն ձայնադրման սկզբնական պարապմունքների ժամանակ: Հոդվածագրի կողմից առաջարկվում են տարիների փորձառության ընթացքում մշակված և հղված ձայնավարժություններ, որոնք կոչված են զարգացնելու ձայնի դրվածքը և երգչական ապարատը:

Բանալի-բառեր. շնչառություն, վարժություններ, ձայնաձավալ, հնչյունաւարարերում, կատարում, գլխային հնչողություն, ունակություններ:

Abstrakt

Singer, lecturer of Yerevan Komitas State Conservatory Lili Henrik Markosyan. - “Methods of Teaching Academic Singing”.

This article presents some principles of teaching methods of academic singing. One of the aims of the article is to impart knowledge to young teachers and students, to develop their abilities, which will help them during the initial singing lessons. The author of the article proposes vocal exercises, developed and refined over years of experience, which are designed to develop the voice setting and the singing apparatus.

Key words: *breathing, exercises, range, volume, sound articulation, performance, head sound, skills.*

Абстракт

Певица, преподаватель Ереванской государственной консерватории Лили Генриковна Маркосян. - “Методы преподавания академического пения”.

В данной статье представляются некоторые методы преподавания академического пения. Цель статьи - развивать навыки у студентов, которые помогут во время начальных занятий и постановки голоса и передать знания и эстафету молодым преподавателям. Автором статьи рекомендуются упражнения, проверенные многолетней преподавательской практикой, для развития вокального аппарата и постановки голоса.

Ключевые слова. *дыхание, упражнения, диапазон, звукоизвлечение, исполнение, головное звучание, способности.*

Ներածություն

Վոկալ արվեստի նկատմամբ հետաքրքրությունը շատ մեծ է մեր օրերում, քանի որ սովորողները վաղ հասակից են սկսում իրենց մասնագիտական կրթությունը, հաճախելով տարբեր երաժշտական կրթօջախներ: Մասնավարժների առջև խնդիր է դրվում առավել ուշադիր անհատական մոտեցում ցուցաբերել յուրաքանչյուր սովորողին, ըստ իր ընդունակությունների, զարգացածության և խառնվածքի:

Առաջադրվող մեթոդների հիմնական նպատակը

Մեր նպատակն է օգնել ուսանողին անհատական մոտեցմամբ բացահայտելու ձայնածավալը և զարգացնելու այն: Օպերային երգեցողության տեխնիկայի ուսուցումը ներառում է շնչառական վարժություններ, որոնք ընդլայնում են ձայնածավալը, ուժգնությունը և արտիկուլյացիայի ապարատը: Սովորողին ուսուցանել առանց արհեստական արտահայտչականության, արտաբերման ազատ զգացողությամբ, բնական վերարտադրել իր ձայնը: Այնուհետև զարգացնում ենք կատարման տեխնիկան և դինամիկան: Պետք է ազատվել ավելորդ լարվածությունից, որպեսզի կար-

գավորվի շնչառական ապարատի լիարժեք գործառույթը: Գեղեցիկ և որակով ծայնն իհարկե բնածին է լինում, բայց այն պետք է ամեն օր մարզել:

Վարժեցնելով մեր մարմնի գրեթե բոլոր մկանները, հատկապես բերանի խոռոչի, որովայնի և կրծքավանդակի մկանները՝ որակյալ ծայն ստանալու համար: Շնչառության՝ օդի հոսքի էներգիայով, կառավարման շնորհիվ ծայնը հոսում է դեպի գլխային հնչողություն, որին նպաստում են բերանի խոռոչի ռեզոնատորները, որոնց շնորհիվ առաջանում է բարձրածայն երգեցողություն:

Ուսուցչի նպատակն է՝ լսողությամբ որոշել ուսանողի ծայնին համապատասխանող հնչեղ ծայնավորը, այնուհետև պահպանելով ձեռք բերած զգացողությունը՝ երգել վարժությունն այլ ծայնավորներով: Պետք է շնչառությամբ՝ ներշնչելով, գտնել և մտապահել ծայնավորների կատարման պահին բերանի խոռոչի փափուկ քիմքի դիրքերը: Ձևավորվում է ծայնի դիրքը, ծայնն աստիճանաբար ձեռք է բերում թռիչքային ուժգնություն և մեծ ծավալ: Հաջողությունն ամենօրյա հետևողական աշխատանքի արդյունքն է:

Հոդվածի նպատակներից մեկը երիտասարդ դասավանդողներին և ուսանողներին հաղորդել որոշ գիտելիքներ, որոնք կօգնեն ծայնադրման սկզբնական աշխատանքի համար: Ձայնավարժությունների կատարումը նպաստելու է կատարողական բարձր որակի երաժիշտ դաստիարակելուն:

Ուսանողի պարապմունքի և ինքնուրույն պարտադիր աշխատանքի որոշակի ժամանակը պետք է հատկացված լինի ծայնավարժություններին:

Անհրաժեշտ է սկսել աշխատել ծայնածավալի միջին ծայնասահմանից՝ երգչի ծայնի ամենահնչեղ հնչյունից, որպեսզի համապատասխան ծայնի բարձրության պահպանմամբ, երգելով կառուցի ավելի բարձր հնչյուններ կամ հակառակը՝ ավելի ցածր: Շատ կարևոր է անցումները երգել լեզատո՝ սահուն և աննկատ, պահպանել հնչողության միևնույն դիրքն ու երգվող հնչյունի երանգը:

Երգիչների մեծամասնությանը հարմար է երգել կլորացված բերանով «ա» ծայնավոր հնչյունը (հետևել, որ բերանի խոռոչում խորը դիրքով չերգվի): «Ի» հնչյունը երգելիս ապահովում է վերին

քիմքի բարձր դիրքը, այն հավաք է վերին քիմքի ռեզոնատորում: Միաժամանակ ամիրաժեշտ է ակտիվացնել՝ ամուր պահելով որովայնի և ստոծանու մկանները: Հետևաբար օդի շիթը նաև ստոծանու մկանների աշխատանքն ապահովում է որովայնային շնչառությունը (1. էջ 58-80), որն էլ իր հերթին ապահովում է ճնշման մղման հավասարեցումը կրծքավանդակի խոռոչներում: Պետք է միշտ փորձել տարբեր ծայնավորներ երգել՝ ընտրել հարմարը և լավագույնը, որը կբացահայտի ծայնի տեմբրային որակները:

Զայնավարժություններն էլ մեզ կիռնեն տվյալ երգիչ-կատարողի ծայնի տեսակը, որոնք աստիճանաբար հղկելով, ուսանողը ձեռք կբերի հմտություններ, այնուհետև կանցնի վոկալիզների երգեցողությանը (2.):

Վոկալիզները հանձնարարելով պետք է ուսանողին սովորեցնել ինքնուրույնություն և վստահություն:

Շատ կարևոր է ուշադիր լինել երգեցողության շնչառությանը: Սկսնակ երգիչ-կատարողներին բացատրել կրծքա-որովայնային շնչառությունը, հետևել, որ դա լինի բնական զգացողությամբ: Վարժությունները կարևոր է կատարել, շնչառության ամրապնդման համար: Շնչառության վարժություն, օրինակ. ներշնչել օդը, պահել ամուր ստոծանին (1. էջ 59-64), ապա դանդաղ արտաշնչել: Ուշադրություն դարձնել որ օդի շիթը աստիճանաբար վատնվի և կողոսկրերը և կրծքավանդակը արագությամբ չիջնեն: Պետք է կրծքավանդակում պահված օդը արտաշնչել այնպես, որ օդի պաշար մնա: Կարելի է վարժությունը կատարել նաև ձայնավոր հնչյուններ արտաբերելով, միաժամանակ հետևել, որ կոկորդը լարված չլինի և պահել վիզը հանգիստ դիրքում: Ներշնչելիս ընդարձակվում է կրծքավանդակը, բարձրանում են կողերը և ստոծանու մկանաթելերի կծկումով իջնում է ստոծանու գմբեթը՝ այսինքն տեղի է ունենում օդի հոսքի արտամղում (1. էջ 63): Արտաշնչումն էլ պետք է առանց լարման լինի, որպեսզի երգելիս կառավարենք օդի շիթի հոսքը մինչև ֆրագի՝ մտքի ավարտը հասցնելուն:

Վոկալ կեցվածքը

Յուրաքանչյուր երգչի երգչական կեցվածքն ապահովում է բնական ծայնի արտաբերումը: Երգելով ամրապնդում ենք մարմնի հան-

գիստ վիճակով՝ որովայնի մկանների զգացողությունը, պարանոցի ազատ բնական և գլխի ուղիղ դիրքերը՝ արդյունքում հասնում ենք կրծքավանդակով շնչառությանը և գլխային հնչյունների միաձուլմանը: Սովորեցնելու ընթացքում, կանգնել ուղիղ հարմար դիրքով, ոտքերը միմյանցից քիչ հեռու՝ ուսերի լայնությամբ, կրծքավանդակը և թիկունքը ազատ, ուսերը հանգիստ, գլուխն ուղիղ, շնչառությունը հնարավորինս անձայն՝ ներշնչել օդը և պահելով այն սկսել երգել: Երգելիս հետևում ենք, որ գլուխը և ուսերը չբարձրանան և պարանոցը չձգվի, չլարվի:

Աստիճանաբար զարգացնել լսելու ունակությունը և ձայնի հնարավորության սահմանում սովորեցնել շատ մաքուր ու բնական զգացողությամբ երգել դաշնամուրի առաջին օկտավայի հնչյունները, հետո աստիճանաբար ավելացնել երկրորդ օկտավայից մինչև վարժվելը դրանց արտաբերմանը, շնչառության հավասար բաշխման միջոցով, սահուն ու անկաշկանդ տիրապետելուն: Ինտոնացիոն մաքրությունն ակադեմիական երգեցողության կարևոր խնդիրներից է:

Ձայնավարժություններ

Ձայնավարժությունները շատ կարևոր են: Երգել հնչյունը՝ ձայնավորները հստակ արտաբերելով, հետևել ամուր շնչառությանը, ստոծանու հենակետի վրա հենվելով երգել պահպանելով տեմբրի միևնույն երանգը: Բաղաձայնների ավելացումը ձայնավորներին ըստ նախընտրության է, քանի որ ամեն անհատի արտիկուլյացիայի ապարատը տարբեր է և դրա զգացողությունը կարող է տարբեր լինել: Պետք է փորձել երգել տարբեր տառերով, միատարր հնչեղությամբ սահուն ու տիրապետելի դարձնել, հնչյունի արտաբերման հավասարությունը: Անհրաժեշտ է երգել ձայնավորով այն հնչյունները, որոնք ունեն երկար տևողություններ, տիրապետելու համար աստիճանաբար ամբողջ ձայնածավալին: Երգել հավասարեցնելով ձայնի տեմբրի հնչողությունը բոլոր ռեգիստրներում:

Վարժությունները մի քանի նպատակ ունեն, հնչեղ ինտոնացիայով երգել տարբեր ձայնավորներով կամ վանկերով, որպեսզի բերանը, լեզուն, ծնոտը վարժվեն հետագայում երգերի բառերի արտաբերման արտահայտչականությանը:

Նոտային օրինակ՝ ա)

Note example a)

Нотный пример а)



Անհրաժեշտ է սկսել առաջին օկտավի *դո* նոտայից երգել - *մա, մե, մի, մո, մու* վանկերով վերընթաց կիսատոներով, հետո վարընթաց կատարել մինչև առաջին օկտավայի *դո*, որպեսզի ամրաման այդ հնչյունները, պահպանելով հնչյունի բարձրությունը և հնչյունի միևնույն երանգը: Կրկնել այնքան մինչև որ լսենք հարմարավետ անկաշկանդ, ազատ ինտոնացիա:

բ)
b)
б)



Օրինակ՝ երգել *դո*¹ օկտավայից *ռա-ա-ա-ա-ա* վարընթաց ամրապնդելու համար առաջին օկտավայի հնչյունները, քանի որ հիմնականում *դո*¹-ից - *սոլ*¹ նոտաները թույլ են լսվում սկսնակների մոտ: Ուշադրություն դարձնել յուրաքանչյուր հնչյունի ձայնավորը պետք է լեզատո սահուն կապվի մյուսին:

գ)
g)
г)



Օրինակ, սկսում ենք երկրորդ օկտավայից, *մի, ռե, դո #, սի, լա* վարընթաց երգել մինչև փոքր օկտավայի *դո*: Երգելով պահպանենք այս ռեգիստրի հավասարությունը:

Օրինակ, ստարանոյի համար վարժությունը կարևոր է երգել բերանի համապատասխան բացվածքով՝ վերևի քիմքը կլորացված, փոքրիկ զնգուն ձայնով և շնչառությանը հետևելով: Պետք է փոքր

մեղմ ձայնով սկսել, հետևել մաքուր իմտոնացիային, պարանոցն ազատ պետք է լինի, լրացուցիչ վիբրատոներ չավելացնել, որպեսզի պարանոցի մկանները չլարվեն, ներքևի ծնոտն ազատ, առանց լարելու լինի, հետևել որովայնի մկանների հենարանի ամրությանը:

Ակադեմիական երգեցողության դասախոսի հմտությունը կայանում է նրանում, որ արագ կողմնորոշվի, լսելով երգողին նրա բնական ի հայտ եկող տեմբրը և վարժությունները հարմարացնի երգիչ-կատարողին:

Երգիչ կատարողին անհրաժեշտ է սովորեցնել երգել հետևյալ կերպ. շնչառության ժամանակ օդի շիթը ծախսել խնայողաբար, մեկտղիկ իմտերվալները՝ երգել լեզատու:

դ)

d)

ժ)



Օրինակ՝ ներշնչել, պահելով ստոծանու մկանն արտաշնչելով երգել՝ *դո-ո-սո-ոլ-ֆա մի-ռե-դո-ո-ո-* հնչյունների բարձրությունը չփոխելով:

Այնուհետև ներշնչել, երգել *դո* պահել *ո* տառը, սահուն երգել *սոլ*¹, արտաշնչել և երգել ֆրագը մեկ շնչով, փափուկ քիմքի կետը չփոխելով: Նույնը կիսատոներով վերընթաց և վարընթաց երգել, երբ հաջող է կատարումը, լրացնել հնչյուններով ձայնաձավալն ընդլայնելու, բարձր ռեգիստրներում երգեցողությունը զարգացնելու համար:

ե)

e)

e)



Վարժությունը երգում ենք վերընթաց կիսատոներով, այնուհետև վարընթաց ըստ երգիչ-կատարողի ձայնի հնարավորության դիապազոնի: Վարժությունը ամրապնդում է շնչառությունը: Պետք է պահպանել տեմբրի նույն երանգը, երգելով մեղեդին հետևելով

մեղեդային գծում շնչառությունը, հնչյունների հավասար արտաբերմամբ ծայնի բարձր դիրքում ու այտերի բարձրացմամբ, գլխային զգացողությամբ, բերանի խոռոչի վերին փափուկ քիմքում օդի շիթի ուղու կառավարմամբ:

- զ)
- չ)
- Յ)



պանելով ռիթմիկ պատկերը, միևնույն շնչառությամբ: Այս վարժությունը պահանջում է ակտիվ շնչառություն և ամպայման բերանի փոքր բացվածքով, սակայն քիմքը պահելով բարձր և ծնոտը չշարժել: Այս վարժությունը հանձնարարել որոշակի հաջողությունների հասած ուսանողներին:

Գլխային և կրծքավանդակային արծազանքարանների տեխնիկան

Գլխային և կրծքավանդակային արծազանքարանների տեխնիկան միաձուլելու և զարգացնելու համար անհրաժեշտ է համապատասխան վարժություններով ամրապնդել:

Գլխային արծազանքարանների միջոցով և փափուկ քիմքի բարձր դրվածքով ապահովվում է ձայնի թռիչքայնությունը և պայծառ տեմբրը: Կրծավանդակային արծազանքարանների միջոցով ձայնին հաղորդվում է ուժգնություն, բացարձակ բարձրություն, տեմբրային երանգավորում: Այդ հնչյունները երգիչը կատարում է կրծավանդակային արծազանքարաններին բնորոշ՝ ձայնաձավալի կենտրոնական ռեգիստրում՝ մեկ օկտավի սահմաններում:

Վերջաբան

Այսպիսով, լավ երգեցողությունը դա մշտական հետևողական պարապմունքների արդյունք է:

Սկսնակ երգիչների հետ նրանց ուսման դասընթացներում պետք է հետևել որոշ ընդհանուր կանոնների, որոնք կիրառվում են մանկավարժական պրակտիկայում: Ձայնավարժությունները պետք է կատարել սկզբնական շրջանում մեկից երեք անգամ, որպեսզի ուսանողը չհոգնի, չժանրաբեռնվի և կարողանա շտկել թերությունները: Դասերի ժամանակ պետք է ուսանողի նյարդային համակարգը հանգիստ և կայուն լինի, որպեսզի ուսանողը կենտրոնանա և երգի՝ մտաբերելով բոլոր պահանջները: Սկսած XVII դարից հայտնի են իտալացի ուսուցիչների խորհուրդները, որ սովորողը պետք է երգի ամեն օր, օրը երկու անգամ 15-20 րոպե տևությամբ, ընդմիջելով, որպեսզի չհոգնի: Սկզբնական շրջանում կարիք չկա 45 րոպե երգել, առավոտյան դասերը նույնպես նպաստավոր են (3. էջ 537-540): Անհրաժեշտ է դաստիարակել բարոյագեղագիտական հոգևոր արժեքներով երգիչներ, ինչպես նաև ապագա մանկավարժներ:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Խաչիկյան Հ. Հ.*, Չայնականավորման հիմունքները երգարվեստում, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2005 թ., -216 էջ:
 2. *Մարկոսյան Լ. Հ.*, Վոկալիզներն ուսուցման գործընթացում, ուսումնամեթոդական ձեռնարկ, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2022 թ., - 28 էջ:
 3. *Дмитриев Л. Б.*, Основы вокальной методики., М.: Музыка, 1968., - 675 с.
- Khachikyan H. H.*, Basics of sound composition, Yer., YSC publishing house, 2003.
- Markosyan L. H.*, Vocalizes in the teaching process, educational manual, Yer., YSC publishing house, 2022, - 28 pages
- Dmitriev L. B.*, Fundamentals of vocal methods., М.: Muzyka, 1968, - 675 pages.

REFERENCES

1. *Khachikyan H. H.*, Dzhaynakazmavorman himunqner' ergarvestum, Yer., YPK hratarakchuthyun, 2005 th., - 216 eej.
2. *Markosyan L. H.*, Vocalizner' usutzman 'nthatzqum, usumnamethodakan dzhernark, Yer., YPK hratarakchuthun, 2022 th., - 28 pages.
3. *Dmitriev L. B.*, Osnovy vokal'noj metodiki., М.: Muzyka, 1968., - 675 s.

Հեղինակի մասին. ԼԻԼԻ ՀԵՆՐԻԿԻ ՄԱՐԿՈՍՅԱՆ (ծ. 23.7.1971 թ., ք. Երևան): Ավարտել է՝ 1997-ին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մեներգեցողության բաժինն օպերային երգչուհի և դասատու որակավորմամբ (ղեկ., պրոֆ.՝ Տ. Տ. Սազանդարյան), 2001-2003 թթ.՝ ասպիրանտուրան (ղեկ., պրոֆ.՝ Ս. Ա. Մարտիրոսյան), 2006-2008-ին Վարչավայի Շոպենի անվան երաժշտական ակադեմիայի ասպիրանտուրան (ղեկ.՝ պրոֆեսոր Իոլանտա Յանուտիկ): Դասավանդել է՝ ԵՊԿ-ում 2002-2006 թթ. և 2008-ից առ այսօր, 2011-2012 թթ. Սայաթ-Նովայի անվ. ՄԵԴ-ում վոկալի ուսուցիչ, 2015-ից առ այսօր ՀՀ «Մշակույթի կրթության աջակցության» հիմնադրամի շրջանակներում որպես երգեցողության մեթոդաբան-մանկավարժ, Հայաստանի և Արցախի տարբեր մարզերի քոլեջներում և ՄԵԴ-երում մեթոդաբանության և վարպետության դասեր է վարել: Աշխատել է՝ 2003-2006 թթ. մեներգչուհի «Տաղարան» անսամբլում: Արժանացել է՝ Ա. Իսահակյանի անվան հանրապետական մրցութում 3-րդ մրց. և Հատուկ մրցանակի «Համազգայինի» կողմից, մաս ալ միջազգային պատվոգրերի և մենահամերգներով՝ շրջագայել է՝ Կորեայում, Լեհաստանի տարբեր քաղաքներում: Ունի միջազգային մրցութների վեց դափնեկիր ուսանող:

Об авторе: ЛИЛИ ГЕНРИКОВНА МАРКОСЯН (род. 23.07.1971, Ереван).
Окончила: Ереванскую государственную консерваторию имени Коми-

таса с квалификацией оперного певца и педагога, рук. проф. Т. Т. Сазандарян (1997), С. А. Мартirosян (2001-2003); аспирантуру Шопеновской академии музыки в Варшаве, научный руководитель, профессор Иоланта Янутик (2006-2008). Работает: в Ереванской государственной консерватории имени Комитаса (2002-2006 и с 2008 по настоящее время); в музыкальной школе им. Саят-Нова (2011-2012); методист-педагог по пению в рамках Фонда РА «Поддержка культурного образования» (с 2015 по настоящее время). Поводила мастер-классы в колледжах и музыкальных школах Армении и Арцаха. Солистка ансамбля «Тагаран» (2003-2006). Награждена 3-й премией республиканского конкурса имени Исаакяна. и специальной премии "Амазгаин". Гастролировала с сольными концертами в Коре, разных городах Польши. В числе студентов - шесть лауреатов международных конкурсов.

About the author: LILI HENRIK MARKOSYAN (b. 23.07.1971, Yerevan) Graduated from Yerevan Komitas State Conservatory in 1997 and with qualifications of an opera singer and a teacher (supervisor: Professor T. T. Sazandaryan), in 2001-2003 she was enrolled in a postgraduate course (supervisor: Professor S. A. Martirosyan), and in 2006-2008 - in the postgraduate course of the Academy of Music named after Chopin in Warsaw (supervisor: Professor Iolanta Yanutik). She worked at YSC in 2002-2006 as a teacher, from 2008 to present - as an illustrator and from 2008 - as an Assistant Professor, from 2017 to present - a lecturer, from 2011 to 2012 - a vocal teacher at Sayat-Nova Music School, from 2015 to today - a singing methodologist-pedagogue at the "Cultural Education Support" Foundation of RA, she conducted methodology and master classes at colleges and universities of different regions of Armenia and Artsakh. In 2003-2006 she worked at the "Tagharan" ensemble as a solo singer. She was awarded the 3rd prize at the Republican Competition after A. Isahakyan, a Special Award by 'Hamazgayin', as well as other international honors and diplomas: at the Kashubian Cultural Days festival, diplomas of appreciation (Italy, Georgia, Armenia). She participated in three solo concerts in Poland, toured with festivals and concerts in Korea, different cities of Poland. She has six laureate students of international competitions. In 2021 she was the chairman of the vocal committee of the Komitas Festival in Vanadzor and in 2022 - the chairman of the state examination committee of the Vocal Department at the Vanadzor State College of Art.

**ՋԱԶ-ՓՈՓ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ԱՄԲԻՈՆ**

**DEPARTMENT
OF JAZZ-POP MUSIC**

**КАФЕДРА
ДЖАЗОВОЙ И ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ**

ԱՐՄԱՆՈՒԸ ԼԵՎՈՆԻ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

*Երգչուհի, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի դոցենտ*

E-mail: armanushlevonovna@gmail.com

Doi: 10.58580/29538041-2022.12-107

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ն. Կ. Ջարիֆյանի
և ջազ-փոփ երաժշտության ամբիոնի կողմից՝ (17.01.2023 թ.):
Գրախոսների՝ (15.01.2023) և (16.01.2023 թ.), հեղինակը ներկա-
յացրել է հրատարակության՝ (1.12.2022 թ.):

ՋԱԶ-ՓՈՓ ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԸՆԹԱՑԻ ԾՐԱԳՐԻ ՄԵԹՈՂԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՌԱՋԱՐԿՎՈՂ ՕՐԻՆԱԿԵԼԻ ՑԱՆԿԵՐԸ

Ամփոփում

Հեղինակը ներկայացնում է «Ջազ-փոփ ամբիոնի երգեցողության դասըն-
թացի ծրագրում» ներառված հեղինակի հոդվածը և առաջարկվող օրինա-
կելի ցանկը: Հոդվածն ունի նաև մեթոդաբանական նշանակություն
սկսնակ դասախոսների և ուսանողների համար:

Բանալի-բառեր. երգեցողություն, մեթոդաբանություն, առաջադրվող օրինա-
կելի ցանկ, դասընթաց, ծրագիր, կատարողական արվեստ, ուսանող, դա-
սախոս:

Abstract

*Singer, Associate Professor at Yerevan Komitas State Conservatory
Armanush Levon Hakobyan.- Methodology and Exemplary Lists of the
"Popular-Jazz Singing Course Syllabus".*

*The author presents her article included in the Course Syllabus of Jazz-
Pop Singing Department and a proposed exemplary List. The article also
comprises methodological guidelines for beginner teachers and students.*

Key words: singing, methodology, proposed exemplary list, course, program,
performing art, student, lecturer.

Абстракт

Певица, доцент Ереванской государственной консерватории имени

Комитаса Армануш Леоновна Акопян. - “Методология и примерный список произведений программы дисциплины “Джаз-поп вокал”. Автор представляет статью на основании программы дисциплины “Джаз-поп вокал”, является соавтором программы дисциплины. Методология преподавания и примерный список произведений, представленный в статье, имеет большое значение для студентов и молодых преподавателей.

Ключевые слова: методология преподавания, список произведений, джаз-поп вокал.

Նախաբան

Ջազ-փոփ երգեցողությունն անհատական մասնագիտական դասընթաց է: Այն ներառում է դասախոսական և գործնական աշխատանք: Դասավանդելու պարտադիր պայմաններից են գրագիտության իմացությունը, երաժշտական ձևի, կառուցվածքի, ժանրային առանձնահատկությունների իմացությունը, երաժշտության գեղարվեստական մտահղացմանը հարազատ մեկնաբանման կարողությունը, կատարողական տեխնիկայի տիրապետումը: Յուրաքանչյուր կիսամյակ ամփոփվում է քննությունով: Եվ ուսանողները պետք է ներկայացնեն իրենց պատրաստած ծրագրի երկացանկը: Այն բաղկացած է երեք ստեղծագործությունից (ջազային ստանդարտ, համաշխարհային գրականության որևէ ծավալուն հիթ և ժողովրդական երգի մշակում կամ հայ կոմպոզիտորների որևէ ստեղծագործություն տվյալ ձայնի համար):

Դասընթացի նպատակները

Դասընթացը նպատակ ունի մասնագիտական կատարողական գործունեության իրականացման համար անհրաժեշտ կատարողական հմտությունների տիրապետող մասնագետներ պատրաստել՝ որպես անսամբլի մենակատար, էստրադային ստեղծագործական խմբի արտիստ, նպատակով, որպեսզի հետագայում նա բեմում ունենա իր ուրույն տեղը և առանձնահատուկ գործունեություն ծավալի: Բացի բեմական մասնագիտական գործունեությունից, սովորողը պետք է տիրապետի մանկավարժական գիտելիքների և դասավանդման մեթոդաբանությամբ՝ պրակտիկայում կիրառելու համար:

Ղասախոսների հիմնական նպատակն է՝ դասընթացի ժամանակ ուսանողին գիտելիքներ և կարողություններ փոխանցելը, ջազային-էստրադային երաժշտության տարբեր ժանրերում ստեղծագործություններ կատարելու համար:

Ըստ դասընթացի ծրագրի (1.) անհրաժեշտ է գիտենա և կարողանա՝

- դասական, փոփ, ջազ երաժշտության լավագույն օրինակների հետ ծանոթանալով գեղագիտական ճաշակը կատարելագործել,

- ինքնուրույն գեղարվեստական մտածողություն և ճաշակ զարգացնել,

- գործնականորեն տիրապետել երգեցողության կատարողական տեխնիկային,

- երաժշտական տարբեր ոճերը և ուղղությունները տարբերել և վարպետորեն կատարել,

- զարգացնելով իմպրովիզացիայի և անսամբլային կատարման երգեցողության ունակությունները,

- դաստիարակել՝ երաժշտական կուլտուրա, ձևի զգացողություն, տրամաբանություն,

- ձայնի և հնչյունարտաբերման բոլոր միջոցների տիրապետում,

- թերթից ընթերցել ֆակտուրայի բոլոր տեսակները հնարավորինս արտահայտիչ երգեցողությամբ,

- տիրապետի ժամանակակից երաժշտական գրականությանը՝ օգտվելով ինտերնետային տարբեր ծրագրերի հնարավորություններից,

- տեղեկացված լինել իտերնետի միջոցով համաշխարհային տարբեր նախագծերին և առկա ծրագրերին,

- իրականացնել բարձրորակ իմպրովիզացիաներ տարբեր ոճերում ջազային ստանդարտների թեմաներով (սվինգ, լատինո, ջազ-ռոք, ֆանկ, բլյուզ, սոուլ, հիփ-հոփ և այլն),

- ազատ տիրապետել տվյալ ոճական և ժամանակաշրջանին բնորոշ ժանրային իմպրովիզացիայի կատարմանն օգտագործելով համապատասխան կատարողական արտահայտչամիջոցներ,

- թերթից կարդալ պարզ երաժշտական նյութ, ինչպես նաև նվա-

գախմբային պարտիտուրում ձայնաբաժինը:

- տիրապետի միջին բարդության կատարողական ջազային երկացանկի,

- ուսանողի ունակություններին համապատասխան հաստատել մեներգային երկացանկը, հաշվի առնելով ստեղծագործության բարդությունը: Ստեղծագործությունները պետք է ներառեն ջազային դասական ձևեր, երգեր,

- երգչական ձայնի ճշտգրիտ հատվածային տեխնիկական կատարում նվագախմբի հետ,

- ջազ և փոփ երաժշտության գամմաներ և տեխնիկական տարբեր տեսակի վարժությունների կատարում երգչական արվեստը զարգացնելու համար,

Մեթոդական համառոտ ցուցումներ

Փոփ-ջազային երգեցողության համար անհրաժեշտ է բարձր մասնագիտական մոտեցում, փոփ երաժշտությունը տարանջատելով ջազայինից: Պետք է հաշվի առնել նաև ազգային երաժշտության առանձնահատկությունները: Այլ հարթության վրա դնել ազգային՝ հայկական երգերի կատարման միջոցները, որոնք ձևավորում են մեր հայ երգի ոգին, մեղեդային դարձվածքները, կառուցվածքը, մեղեդային գիծը: Այդ ամենը ներքին հոգեվիճակի դրսևորման արդյունքը պետք է լինի: Երգը մեր զգացումների արտահայտումն է, դա մարդն է իր ճակատագրով և հուզումներով: Պետք է կատարել երգի ընտրությունը, ելնելով ուսանողի ձայնային հնարավորություններից, յուրահատկություններից: Ուշադրություն դարձնել երաժշտական դարձվածքների կատարման և նրանց ինտոնացիոն, ռիթմական, արտասանական ճշտգրիտ արտաբերման վրա: Աշխատել, որ առկա դասընթացի ժամանակ ճշտգրիտ կատարվեն երաժշտական դարձվածքները և երգի էմոցիոնալ բարձրակետերը և դրանք բաշխել՝ ելնելով տեքստի և մեղեդային գծի զարգացումից:

Եթե խոսքի արտաբերումը հստակ է, ապա ձայնը հնչում է պրոֆեսիոնալ: Պարապել առանձին դարձվածքների վրա, այնուհետև դարձնել ամբողջական մեկ մեղեդային գիծ:

Փոփ կամ ջազային ստեղծագործությունների կատարման հիմքը պետք է լինի հստակեցված և պրոֆեսիոնալ շնչառությունը: Այն դնելով երգեցողության հիմքում, մեր կողմից տարիների ընթացքում մշակել ենք մեթոդաբանություն, որը դասավանդման ընթացքում պետք է սկսել ձայնավարծություններից և, այնուհետև, անդրադառնալ երգերի կատարմանն ըստ ուսանողի հնարավորությունների և ընտրված ստեղծագործությունների բարդության:

Մասնավարժական մեթոդը պահանջում է անհատական վերաբերմունք, որը ծնվում է յուրաքանչյուր ուսանողի երաժշտական ընդունակություններից՝ իմացությունը, բնությունը, երգչական կարողությունները, հնարավորությունները հաշվի առնելով:

Դասավանդման մեթոդիկան ըստ իս, առաջին հերթին, դասախոսն է, ինչպիսի՞ն է տվյալ դասախոսի որպես երաժիշտ-վոկալիստի կերպարը և որքա՞ն է կարողանում փոխանցել, տեղ հասցնել, բացատրել, ուղղորդել այն բոլոր գաղտնիքները, որոնց տիրապետում է ինքը:

Այս ճանաչողությունից էլ սկսվում է փոխադարձ իմացությունը, ինչպես արտասանել տառը, վանկը, բառը: Ինչպես փոխանցել ձայնային ալիքները, ձայնի ռեժիմը, տեմբրը, գույնը:

Դասընթացը պրոցես է, որի ընթացքում շատ կարևոր է նաև այն երկացանկը, որն ընտրվում է՝ հաշվի առնելով վերը նշված խնդիրները:

Բազմազան է ստեղծագործությունների ցանկը, որից անհրաժեշտ է ընտրել: Բազմազան են հեղինակները, լեզվային մտածողությունը, ժամանակաշրջանը, որը գուցե ամենակարևորն է:

Ուսանողին, նաև հարկ է պարտադրել լսել երաժշտական գանձարանի ամբողջ ժանրային տեսականին: Քանի որ անցում կատարելիս՝ օրինակ ժողովրդական երգից ջազային մեկնաբանությանը, կարևոր է ոչ միայն ծանոթ լինել, այլ նաև ուսումնասիրել նշված ժանրերի հեղինակներին, կատարողներին, գործիքային առանձնահատկություններին:

Հարկավոր է դաստիարակել երաժշտական լսողությունն ամենատարբեր գործիքների դիապազոնային հնարավորության ծուլմամբ, մնալով սոլիստ:

Պետք է կարողանալ ձուլվել դուետում այսինքն դաստիարակել՝ անսամբլային զգացողություն: Ուսանողը պետք է տիրապետի բոլոր ժանրերին՝ սկսած քառյակային երգերից մինչև նվազախմբային մեծակտավ ռոք-օպերա, մյուզիքլ:

Հաշվի առնելով վերը նշած մոտեցումները ստորև առաջարկած են հայ կոմպոզիտորների այն ստեղծագործությունները, որոնք կարող են ընդգրկվել Կոնսերվատորիայի Ջազ-փոփ մեներգեցողության դասընթացում:

Օրինակելի ցանկերում նշում ենք երգերն ըստ բարդության հաշվի առնելով, որ ուսանողների տաղանդը, կարողությունները և ընդունակությունները տարբեր են և այդ պատճառով չենք տարանջատում ըստ կուրսերի: Գերազանց ուսանողը լավ ծայնային տվյալներով 1-ին կուրսում էլ կարող է բարդ երգեր կատարել:

Օրինակելի ցանկում աստղանիշով նշված երգերը ընդգրկել ենք Հանրային հեռուստառադիոընկերության էստրադային սիմֆոնիկ նվագախմբի 2008 թ. կազմած երգացանկից, գեղարվեստական ղեկավար Երվանդ Երզնյան (նվագախումբը ստեղծվել է 1966 թ. կոմպոզիտոր և խմբավար Մարտին Վարդապարյանի կողմից, սկզբում որպես Big-Band: 1978 թ. կոմպոզիտոր և խմբավար Մելիք Մավիսակալյանը վերակազմավորել է որպես սիմֆո-ջազ նվագախումբ, 1986-ից նվագախումբը ղեկավարում է կոմպոզիտոր և դիրիժոր Երվանդ Երզնյանը):

Բերում ենք հայ կոմպոզիտորների օրինակելի ցանկը.

ԲԵԼԼԱ ԴԱՐԲԵՆՅԱՆ

Ա. Աճեմյանի՝ (խոսք՝ Ա. Գրաշիի) «Երանի թե»* - II
Մ. Մավիսակալյան՝ «Գարուն» - II, «Իմ քաղաք» - II
Ա. Բաբաջանյան՝ «He спешит»* - II,
Խ. Ավետիսյան՝ «Կռունկներ»* - II

ԳԵՈՐԳԻ ՄԻՆԱՍՅԱՆ

Ա. Բաբաջանյան՝ «Позови меня»* - II
Ա. Աճեմյանի՝ (խոսք՝ Գ. Բանդուրյանի) «Սիրո հասակ»* - II, (խոսք՝ Լյուդվիգ Դուրյանի) «Մոռացում չկա»* - III,
«Անցնում ես նազով»* - II
Խ. Ավետիսյան՝ «Սև աչքերով

աղջիկ»* - II

Մ. Մավիսակալյան՝ «Գարուն»* - III

Կ. Օրբելյան՝ «Գալիս ես»* - II

ՌՈԲԵՐՏ ԱՄԻՐԽԱՆՅԱՆ

Կատարում է հեղինակը «Արև-
ոտ անծրև» - III, «Կարմիր ծա-
ղիկ մը գարունի» - III, «Կա-
րոտ» - III

ԶԱՌԱ ՏՈՆԻԿՅԱՆ

Ռ. Ամիրխանյան (խոսք՝ Լյուդ-
վիգ Դուրյան) «Բալենի»* - III,
«Քեզ հետ իմ սեր»* - III

Ա. Սաթյան՝ «Կապույտ երազ»* - III, «Հուշի փաթիլներ»* - III, «Խոհեր»* - III

ՀԱՐՈՒԹ ՓԱՄԲՈՒԿՉՅԱՆ

Ռ. Ամիրխանյան՝ «Գնաս բա-
րով» - III

ՌԱԻՍԱ ՄԿՐՏՉՅԱՆ

Ա. Այվազյան՝ «Քարավան»* - III
Ա. Բաբաջանյան՝ «Музыка»* - III,
«Հեյ աստղեր»* - III, «Մեր
սիրելի Երևան»* - I

Ա. Աճեմյան՝ «Իմ մայրիկ»* - III
Խ. Ավետիսյան՝ «Սիրո գիշեր»* - III

Ռ. Ամիրխանյան՝ «Իմ ժամա-
նակը»* - III, «Աշնան մեղեդի»* - III

Ա. Սաթյան՝ «Արդյոք հիշում
ես» - III

Կ. Օրբելյան՝ “Шым берез” - II
Մ. Մավիսակալյան՝ «Վայրի
վարդ»* - III

ՏԱԹԵԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Ռ. Ամիրխանյան՝ «Ժպտա»* - III,
«Դու իմ երգն ես»* - II

Ա. Գրիգորյան՝ հեղինակի հետ
դուետ՝ «Ձյուն» - II

Ս. Շաքարյան՝ «Հեռավոր իմ»*-
II, «Վերադարձիր իմ երազ»*-II

ԻՈՍԻԾ ԿՈՐԶՈՆ

Ա. Բաբաջանյան՝ «He спеши»* - II

ԱՐԱՄԱՅԻՍ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ

Ռ. Ամիրխանյան (խոսք՝ Ալիսա
Կիրակոսյան) «Այնպես ուզում
եմ» - II

«ԱՐԵՎԻԿ» ԱՆՍԱՄԲԼ

Ռ. Ամիրխանյան՝ «Դինգ-դոնգ»* - II

ԱԼԵՔՍԵՅ ԶՈՒՄԱԿՈՎ

Ա. Բաբաջանյան՝ “Королева
красоты” - II

ՍՅՈՒԶԱՆՆԱ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ

Ս. Լուսիկյան՝ «Երանի» - II

ԷԼՎԻՆԱ ՄԱԿԱՐՅԱՆ

հեղինակային կատարում՝
«Մանկության հուշեր» - II,
«Երևան» - II, «Երկրորդ սեր»* - II,
«Երազանք» - III, «Մայրամուտ»* - II, «Սեր դու կաս»* - II,
կատարել է՝ Սայաթ-Նովա՝
«Նազանի» - II,

Ռ. Ամիրխանյան՝ «Ուր եք տղաներ»* - III

Ս. Ազնաուրյան՝ (խոսք՝ Շառլ Ազնավուրի) «Ինձ տվեցին աչքեր»* - II

Յ. Հարությունյան՝ «Տանգո»* - II

ԱԼԼԱ ԼԵՎՈՆՅԱՆ

Ա. Այվազյան՝ «Աղջկա երգը» - II

ՆԱՌԱ

Է. Գյանջումյան՝ «Քեզ հետ այսօր» - II

Ա. Գրիգորյան՝ «Սեր իմ, Հայրենիք» - II

ՆՈՒՆԵ ԵՍԱՅԱՆ

Ս. Լուսիկյան՝ «Զինվորի երգ» - II

Է. Գյանջումյան՝ «Ձյուն» - III

ԷՄՄԱ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

Ս. Լուսիկյան՝ «Օրհնություն» - III

Ե. Երզնկյան՝ (խոսք՝ Մասիս

Բաղդասարյանի) «Չեմ բողոքի» - III

ԻԼՈՆԱ ՍԱԳԻԵՎԱ

Կ. Օրբելյան՝ «Երևանյան մեղեդի» - III

Մ. Վարդազարյան՝ «Այս հասակում» - II, «Քո լավ աչքերից» - II

ԱՐՄԵՆ ԴԱՐԲԻՆՅԱՆ

Ա. Այվազյան՝ «Գյուլնարա»* - II, «Ջան Երևան»* - II

ԱՇՈՏ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

Ա. Սաթյան՝ «Սիրո ժամեր»* - II

ՌՈՒԲԵՆ ՄԱԹՆՈՍՅԱՆ

Ա. Հեքիմյան՝ «Բարի արագիլ» - III

Ա. Բաբաջանյան՝ «Չքնաղ երազ»* - II

Կ. Պետրոսյան՝ «Հայաստան»* - III

Ա. Սաթունց՝ «Սիրո վալս» - II

ԱՐՄԵՆ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

Ա. Բաբաջանյան՝ «Տղերքը որոնք չկան»* - III

ԱՐՓԻ

Խ. Ավետիսյան՝ «Ծաղկած բալենի»* - II

ԷԴԳՈՐ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ
Կ. Օրբելյան՝ «Երևան»* - I

ԷՌԵԱ ՅՈՒԶԲԱՇՅԱՆ
Ա. Գրիգորյան՝ «Մեղեդի» - II,
«Բախտը քո» - III
Ռ. Ամիրխանյան՝ «У песни тоже
есть душа» - III
Կ. Օրբելյան՝ «Сто часов сейчас
ты» - III

ՆԱՐԻՆԵ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ
Ա. Սաթյան՝ «Սերն անցավ»* - II

ԼՈՒՍԻՆԵ ԿՉՈԶՅԱՆ
Զ. Տեր-Թադևոսյան՝ «Երևան
իմ բարի քաղաք»* - II
Մ. Վարդապարյան՝ «Քո լավ աչ-
քերից»* - II

ԱՐՄԵՆ ԽՈՐՈԶՅԱՆ
Ե. Երզնկյան՝ «Հայաստան» - III

ՎԱՐԴԱՆ ԲԱՂԱՅԱՆ
Ե. Երզնկյան՝ խոսք՝ Մասիս
Բաղդասարյանի «Սերս սիրտս
միշտ կվառի» - III

ԼԵՅԼԱ ՍԱՐԻԲԵԿՅԱՆ
Ե. Երզնկյան՝ «Նոր տարի» - III

ԱՆԻԻ ԼՈՐԱԿ
Ա. Բաբաջանյան՝ «Կամուրջ-
ներ»* - III

ԱՆԱՀԻՏ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ
Ռ. Ամիրխանյան՝ «Երևան»* - II

ԳՈՌ ՍՈՒԶՅԱՆ
Ն. Զարիֆյան՝ «Քեզ համար» - III
ՍՈՆԱ ՇԱՀԲԵԼԴՅԱՆ
Ն. Զարիֆյան՝ Վոկալիզ - II, «My
Essentrie Nature» - II

ՆԱՐԻՆԵ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ
Ն. Զարիֆյան՝ «Կասեմ սեր կա»
- II

ՄԱՐԻԱՆՆԱ ԼԻՄԱ
Ն. Զարիֆյան՝ «Mersy on me» - II

ՖԼՈՐԱ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ
Վ. Բալյան՝ «Քնարական» - I

ԱՐՏԱՇԵՍ ԱՎԵՏՅԱՆ-ԼՈՒՆ
ԽՈՍՅԱՆՑ
Մշակումը Կ. Պետրոսյան՝
«Կանչում եմ, կանչում յար
արի» - II, «Երազ» - II
Ա. Աճեմյան՝ «Երեկոյան Երևան»*
- II
Մ. Մավիսակալյան՝ «Հայկա-
կան տանգո»

ՍԱՐՈ ՏԵՐ-ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
Մ. Մավիսակալյան՝ «Գարուն»
- II

ԱՐՏԱՇԵՍ ԱՎԵՏՅԱՆ

Ա. Հեքիմյան՝ «Կարուսել» - II,
«Գարնանային իմ երազ» - II
Խ. Ավետիսյան (խոսք՝ Գեղամ
Սարյանի) «Գարնանային իմ
երազ» - II
Աիդա Ավետիսյան՝ «Տանգո» -
III

ՎԱՐԴՈՒՅԻ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

Ա. Ավագյան՝ «Հայաստան» - III,
«Աղաջո» Լառա Ֆաբիանի երգ-
ացանկից - III, Ս. Կնյազյան՝
«Մշո օրոր» - III

ԱՆԴՐԵ

Ա. Գրիգորյան՝ «Արցախ» - III,
Ա. Բարսեղյան՝ «Իմ սերը քեզ» -
III, Ժող. «Ով, սիրուն, սիրուն» -
II

ՖՈՐՇ

Կատարում է հեղինակը՝ «Երե-
վանը մենք ենք» - II, «Երևան-
յան վալսեր» - II, «Դու դեռ չգի-
տես» - II

ԱՐԱՄՈ ԵՎ ԷՄՄԱ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ
Խ. Ավետիսյան՝ «Որտեղ գըտ-
նեմ քեզ» - II

ՈԱԶՄԻԿ ԱՍՅԱՆ

Ռ. Ամիրխանյան՝ «Հայի աչքեր»
- II,

Ա. Աճեմյան՝ «Իմ սիրո հասակ»
-II

ԱՆՈՒՇ ԻՆԳԱ ԱՐՇԱԿՅԱՆՆԵՐ
Ս. Հակոբյան-Ա. Բարսեղյան՝
«Իմ անունը Հայաստան է» - II,
«Մենք ենք մեր սարերը» - III

ՀԱՅԿՈ

Կատարում է հեղինակը՝ «Ես
քեզ սիրահարվել եմ» - II,
«Սիրո հավերժ քաղաք»- II

ՄԱՀԱ ՄՆՈՅԱՆ

Ա. Գրիգորյան՝ «Կանգ առ» - III

ԱՐԹՈՒՐ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Ա. Գրիգորյան, կատարում է
հեղինակը՝ «Երևան» -II, «Հայ
գարուններ» - II, «Կյանք ու
կռիվ» - II, «Աշուն» - II, «Հայ իմ
աշխարհ» - II

ՍՅՈՒԶԱՆ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

Ռ. Գալստյան «Մեր փողոցում»
- II, «Մի հիշիր անցյալը» - II
Վ. Աճեմյան՝ «Սիրո մեղեդի»* - II
Ա. Սաթյան՝ «Սերն անցավ»* - II

ԱՆՆԱ ՎԱՐԴԱԶԱՐՅԱՆ

Մ. ՎԱՐԴԱԶԱՐՅԱՆ՝ «Տեմպ,
ռիթմ, մեղեդի» - III, «Հուշեր» -
III

ՍՅՈՒԶԱՆՆԱ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ
Ե. Երզնկյան՝ «Հանդիպում»* -
II

ԱՐԹՈՒՐ ԻՍՊԻՐՅԱՆ
Մ. ՎԱՐԴԱԶԱՐՅԱՆ՝ «Սա
Երևանն է»* - II,

Կ. Օրբելյան՝ «Մեր սերը չի
ծերանում» - II

ԶԱՐՈՒՀԻ ԲԱԲԱՅԱՆ
Կ. Օրբելյան՝ «Երգ
ճանապարհի» - II

Ջազային ստանդարտներ

Յուրաքանչյուր դասախոս կարող է ջազային ստանդարտները բաշխել համապատասխան կուրսերի ուսումնառության ընթացքում և հետագայում անցնել որպես գործնական աշխատանք:

Մասնագիտական դասընթացը կառուցվում է՝

1. Թեմատիկ մաս

Ուսանողին բացատրվում է տվյալ ջազային ստեղծագործության ձևը, տվյալ ստանդարտի ուղղվածությունը (դասական) Jazz/Be-Bop (Blues), Funk (Smooth կամ Cool Jazz) տվյալ ուղղվածության լադը և ռիթմական առանձնահատկությունները:

Ուսանողը տեղեկանում է երգի հեղինակի և նրա գործունեության մասին և ծանոթանում տվյալ ստանդարտի ջազի լեգենդների կատարմամբ:

Ուսանողը նախ և առաջ կարդում է տվյալ ստանդարտների ռիթմական պատկերը, աստիճանաբար օգտագործելով ջազային (scat) վոկալիզ: Երգում է լադը: Եվ աստիճանաբար փորձում երգել տվյալ ստանդարտի հարմոնիկ հենքերը:

Ուսանողը երգում է տվյալ ստանդարտի հարմոնիկ ֆունկցիաներով որոշ տոները՝ 3-րդ և 7-րդ աստիճանները:

Աշխատանք անսամբլի հետ:

Ուսանողը երգում է տվյալ ստանդարտների հարմոնիաների բոլոր տոները՝ հիմնական, տերցիային, կվինտային և սեպտիմային (I-III-V-VII): Որից հետո փորձում երգել իմպրովիզ, տվյալ հարմոնիայում:

Ուսանողը դասախոսի և իր ընտրությամբ նոտագրում և սովորում է երգել որևէ հայտնի լեգենդի իմպրովիզն ըստ հանձնարարված ստանդարտի:

«Fly Me to the Moon» Words Music by Bart Howard - I	George Shearing Lyrics by George David Weiss - II
«The Autumn Leaves» Music by Joseph Kosma Lyrics by Johnny Mercer (in English) - I	«Desafinado» (Slightly Out of Tune) – Music by Antonio Carlos Jobim Lyrics by Jon Hendricks - II
«Don't Get Around Much Anymore» Duke Ellington - II	«All of me» Music & lyrics John Stephens - II
«Lullaby of Birdland» Music by	

* * *

«Misty» Music by Errol Garner /Lyrics by Johnny Burke - II	Richard Rodgers /Lyrics Lorenz Hart - II
«My One And Only» Music by Gay Weed /Lyrics Robert Mellin -II	«Never led me go» Jay Livingston - II
«My funny Valentine» Music	

* * *

«Embraceable You» George Gershwin - II	«Foggy day» George Gershwin - II
«Check to cheek» Irving Berlin - II	«Favorite things» Richard Rodgers - III
«Shiny Stockings» Music by Frank Foster /Lyrics by Ella Fitzgerald - II	«Blame it on my Youth» Oscar Levant - II

* * *

«Perhaps» Charlie Papker - II	«I wish il were in Love again» - I
«Shy lark» Hoagie Carmichael - II	«Cry me a river» - II
«All right with me» Cole Porter - II	«Swing, Swing, Swing» - III
«Strangers in the night» - I	«How high the moon» - II
«The Shadow of Your smile» - I	«How insensitive» - I
«Paper Moon» - III	«My way» - III
«Smile» - II	«What a wonderful world» - II
«Love» - II	«Ipanema» - I
«Un forgettable» - II	«Smoke geits in Your eyes» - II
«Georgia on my mind» - II	

Դասավանդման ընթացքում օգտվել ոչ միայն նշված օրինակների ցանկից, այլ նաև էստրադային-ջազային ամբիոնի գրադարանից և մեր առաջարկած և դասընթացի ծրագրի համալրված ցանկից:

Ղաշնամուրի նվագակցությամբ ամեն ուսանողի հետ երգել և հայկական, և՛ ջազային, և՛ փոփ երգեր:

Օգտվել ինտերնետային կայքերից, որտեղ կան միևնույն ֆոնոգրամներ: Օրինակ VK.com կայքը կան x-minus. me կայքը, որտեղ կան և հայկական և ռուսական, և արտասահմանյան ու ջազային շատ երգեր-ֆոնոգրամներ: Հնարավոր է փոխել տոնայնություններ, տոնայնության մեջ դասերի ընթացքում ուսումնասիրել և հատվածաբար երգել կատարման հղկված մեթոդներով կատարել առաջադրվող ստեղծագործությունները:

Դիպլոմային պահանջները

4 տարվա ուսումնական գործընթացի արդյունքում դիպլոմային աշխատանքի պահանջները ամփոփում են հետևյալ ժանրերի պարտադիր ստեղծագործությունների կատարումներով՝

Ջազային ստեղծագործություն

Հայ կոմպոզիտորի ստեղծագործություն

Համաշխարհային փոփ ժանրի որևէ ստեղծագործություն (հինգ երգ):

ՆԱԽԸՆՏՐԵԼԻ ԵՐԳԵՐԻ ՑԱՆԿԸ.

CHARLES AZNAVOUR

- | | |
|---------------------|-----------------------|
| 1. La Boheme | 7. Parce que tu crois |
| 2. Emmenez-moi | 8. À ma fille |
| 3. Hier encore | 9. Ed io tra di voi |
| 4. Comme ils disent | 10. History of Love |
| 5. Je m'voyais déjà | 11. She |
| 6. Mourir d'amore | 12. Tombe la neige |

FRANKE SINATRA

- | | |
|-----------------------|-----------------------------------|
| 1. «My Way» - III | 4. «Let It Snow» - I |
| 2. «Blue Moon» - III | 5. «Strangers in The Night» - III |
| 3. «Jingle Bells» - I | 6. «New York, New York» - II |

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 7. «It Was a Very Good Year» - II | - II |
| 8. «Moon River» - II | 14. «America the Beautiful» - III |
| 9. «The World We Knew (Over and Over)» - II | 15. «You Make Me Feel So Young» - IIi |
| 10. «Fly Me to the Moon» - II | 16. «Moonlight in Vermont» - II |
| 11. «Something' Stupid» (զուգերգ՝ Նենսի Սինատրայի հետ) - II | 17. «My Kind of Town» - II |
| 12. «I Won't Dance» - II | 18. «Love and Marriage» - II |
| 13. «I've Got You Under My Skin» | 19. «That's Life» - II |
| | 20. «I Get a Kick out of You» - II |
| | 21. «Summer Wind» - II |

ELLA FIDJERALD

- | | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| 1. Summertime - III | 9. Someone To watch over - III |
| 2. Dream a Little Dream - II | 10. But not for me - II |
| 3. It don't mean a thing - II | 11. Mack the knife - III |
| 4. Love is here to stay - III | 12. Lullaby of Birdland - II |
| 5. The man is love - II | 13. Cry me a river - II |
| 6. Cheek to cheek - II | 14. It's all right with me - II |
| 7. They can't take that - III | 15. Misty - II |
| 8. Let's do it - II | |

CEZARIA EVORA

- | | |
|--------------------------------|----------------------------|
| 1. Sodade - II | 7. Mar Azul - II |
| 2. Besame Mucho - II | 8. Pattida - II |
| 3. Petit Pays - II | 9. Coragem irmon - II |
| 4. SanGue de Beirona - II | 10. Tchintshirote - II |
| 5. Angola - II | 11. Tiempo Y Silenico - II |
| 6. Samavel de Sao Vicente - II | |

WHITNEY HOUSTON

- | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|
| 1. I Have Nothing - III | 6. Try It On my Own - III |
| 2. I hook To you - III | 7. I wane Dance With Somebody - III |
| 3. Run To you - III | 8. Greatest Love of All - III |
| 4. When you Believe - III | 9. One Moment in Time - III |
| 5. All The Man That I Need - III | |

10. So Emotional - III

MARIAH CAREY

- | | |
|-----------------------------|--|
| 1. Without you - III | 7. All I want for Christmas is you - III |
| 2. My all - III | 8. I don't wanna be here alone - III |
| 3. Hero - III | 9. Forever - III |
| 4. We belong together - III | 10. Wherever you call - III |
| 5. Obsessed - III | |
| 6. Emotions - III | |

CELINE DION

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1. Power of Love - III | 7. Ashes - III |
| 2. A new Day Has Come - III | 8. Because Loved Me - III |
| 3. It all coming back to me now - III | 9. All by Myself - III |
| 4. Just walk Away - III | 10. I'm Alive - III |
| 5. My Heart will Go On - III | 11. How Does A Moment Last Forever - III |
| 6. Il surrender - III | |

ADELE

- | | |
|------------------------------|-------------------------------|
| 1. Skyfall - III | 6. When We Were Young - II |
| 2. Set fire to the Rain - II | 7. Send my love - III |
| 3. Someone like you - III | 8. Make you feel my love - II |
| 4. Rolling in the deep - II | 9. Easy on me - III |
| 5. Hello - III | |

LARA FABIAN

- | | |
|------------------------------------|-------------------------------|
| 1. Je t'aime - III | 6. Tango mi amore - III |
| 2. Adagio - III | 7. Broken you - III |
| 3. Je suis Malade - III | 8. I guess I loved you - III |
| 4. Choose what you love most - III | 9. You're not from here - III |
| 5. Caruso - III | 10. Tomorrow is a lie - III |

11. Broken Vow - III

ARETHA FRANKLIN

- | | |
|---------------------------------|------------------------------|
| 1. Respect - II | 6. What I Did For Love - III |
| 2. Think - II | 7. Isn't No Way - III |
| 3. You Make Me Feel Like - III | 8. Baby I Love You - III |
| 4. I Say a Little Prayer - II | 9. Willing To Forgive - III |
| 5. A change is Gonne Come - III | 10. Honey - II |

MICHAEL JACKSON

- | | |
|------------------------------|---------------------------|
| 1. Earth Song - III | 6. Who's Loving You - III |
| 2. Billie Jean - III | 7. Heal the World - II |
| 3. The Lost Children - II | 8. We Are the World - III |
| 4. You Are Not Alone - II | 9. Say Say Say - II |
| 5. She's Out of My Life - II | |

ALICIA KEYS

- | | |
|----------------------------|----------------------|
| 1. Falling' - III | 6. Brand New Me - II |
| 2. If I Ain't Got You - II | 7. Holy War - II |
| 3. Girl on Fire - III | 8. Superwoman - II |
| 4. New-York - III | 9. No One - III |
| 5. A Woman's Worth - III | 10. Hallelujah - III |

ROBBIE WILLAMS

- | | |
|------------------|-------------------------|
| 1. Feel - III | 5. She's the one - III |
| 2. Angels - III | 6. Candy - II |
| 3. Supreme - III | 7. Better Man - III |
| 4. Eternity - II | 8. Beyond the Sea - III |

BARBARA STREISAND

- | | |
|----------------------------------|-----------------------|
| 1. Don't Rain On My Parade - III | 4. Woman in Love - II |
| 2. The Way We Were - III | 5. Memory - III |
| 3. Tell Him - II | 6. People - III |

RAY CHARLES

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1. I Got a Woman - III | 6. A Song For You - III |
| 2. Say No More - II | 7. You Don't Know Me - III |
| 3. Hit The Road Jack - III | 8. This Little Girl Of Mine - III |
| 4. If I Could - III | 9. You Be My Baby - II |
| 5. Hallelujah I Love Her So - II | |

ETTA JAMES

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| 1. I'd Rather Go Blind - I | 6. Woman - I |
| 2. At Last - III | 7. My Dearest Darling - II |
| 3. Purple Rain - II | 8. All I Could Do Was Cry - III |
| 4. The Man I Love - III | 9. I Just Want To Make Love To |
| 5. Something's Got a Hold On Me | You - II |
| - I | |

STEVIE WONDER

- | | |
|------------------------------------|---------------------------------|
| 1. Overjoyed - III | 7. Isn't The Lovely - III |
| 2. Lately - III | 8. Sir Duke - II |
| 3. I Just Called To Say I Love You | 9. I Wish - I |
| - II | 10. All is Fair in Love - III |
| 4. Faith - I | 11. I Never Dreamed You'd Leave |
| 5. Superstition - III | in Summer - II |
| 6. Ribbon in The Sky - II | |

ABBA

- | | |
|----------------------|-------------------|
| 1. Dancing Queen - I | 2. Mamma Mia - II |
|----------------------|-------------------|

3. Money, Money, Money - I
4. Happy New Year - II
5. Knowing Me Knowing You - II
6. One Of Us - III
7. Take a Chance On Me - III

MICHAEL BUBLE

1. Home - II
2. Feeling Good - III
3. Haven't Met You Yet - III
4. Everything - II
5. Close Your Eyes - III
6. Lost - II
7. Nobody Buy Me - III
8. Hollywood - III
9. Love You Anymore - II

NINA SIMONE

1. To Love Somebody - I
2. Sinnerman - II
3. Just Say I Love Him - III
4. Wild Is The Wind - II
5. Little Girl Blue - II
6. Love Me or Leave Me - II
7. Here Comes the sun - I

AL JARREAU

1. Spain - II
2. Your - II
3. After All - II
4. Morning' - III
5. Black And Blue - III
6. Breaking Away - III
7. Heaven and Earth - III
8. We're in This Together - II

CHER

1. Believe - III
2. Strong Enough - III
3. Save Up All Your Tears - II
4. Walking in Memphis - II
5. The Shoop Shoop Song - III
6. If I Could Turn Back Time - III

THE BEATLES

- | | |
|------------------------------------|---------------------------|
| 1. Yesterday - III | 6. Don't Let Me Down - II |
| 2. Let it Be - II | 7. For No One - III |
| 3. In My Life - III | 8. Come Together - III |
| 4. Can't Buy Me Love - II | 9. Hey Jude - II |
| 5. Strawberry Fields Forever - III | 10. Something - III |

TINA TURNER

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1. The Best - II | 3. Missing You - III |
| 2. What's Love Got to Do with it - III | 4. I Don't Wanna Lose You - II |
| | 5. Better Be Good To Me - III |

JOE COCKER

- | | |
|------------------------------------|---|
| 1. My Father's Son - II | 6. Summer in The City - III |
| 2. You Can Leave Your Hat On - III | 7. Sorry Seems to Be The Hardest World - II |
| 3. Unchain My Heart - III | 8. I Put a Spell On You - III |
| 4. Isn't No Sunshine - II | 9. Up Where We Belong - III |
| 5. You Are So Beautiful - III | 10. Night Calls - II |

GEORGE BENSON

- | | |
|---|--|
| 1. Kisses in the Moonlight - III | 5. Never Give up on a Good Thing - III |
| 2. Turn Your Love Around - II | 6. In Your Eyes - II |
| 3. Nothing's Gonna Change My Love for You - III | 7. Nature Boy - II |
| 4. Give Me the Night - III | |

FREDDIE MERCURY

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. Love Me Like There's No Tomorrow - III | 3. Time Waits for No One - II |
| 2. I Wont to Break Free - III | 4. Somebody To Love - III |
| | 5. We Are the Champions - III |

6. The Great Pretender - II
7. Living on My Own - III

8. The Show Must Go On - II

NATALIE MARIA COYLE

1. Thankful - III
2. I'm Ready - III
3. It's Good To Be Back - III
4. Unforgettable - II
5. Unforgettable... with Love - III
6. Take a Look - II
7. Stardust - III

8. Snowfall on the Sahara - II
9. The Magic of Christmas Day - III
10. Ask a Woman Who Knows - III
11. Leavin' - II
12. Still Unforgettable - III

AMY WINEHOUSE

1. Back to Black - II
2. Love is a Losing Game - III
3. Stronger Than Me - II
4. You Sent Me Flying - III
5. You Know I'm No Good - I
6. Tears Dry On Their Own - III

7. Just Friends - I
8. Rehab - III
9. Wake Up Alone - III
10. In My Bed - II
11. Some Unholy War - III

PMJ - անսամբլ

1. All About That Bass - II
2. Creep - III
3. Style - II
4. Drunk in Love - I

5. Hey There Delilah - III
6. We Can't Stop - I
7. All of Me - III
8. Maps - II

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ՓՈՓ ՀԻԹԵՐ

- Dionne Warwick - I'll Never Love This Way Again - III
Dionne Warwick - That's What Friends are For - II
Jennifer Hudson - Remember Me - III
Jennifer Hudson - And I'm Telling You I'm Not - III

ՋԱԶԱՅԻՆ ՀԻԹԵՐ

Sarah Vaughan - You'd Be So Nice To Come Home To - II
Aretha Franklin - Rough Lover - III

ՄՅՈՒԶԻՔԼՆԵՐ

Կոմպոզիտոր JULE STYNE
Խոսք BOB MERRILL

1. (Funny girl) "Don't Rain on My Parade"
2. (Funny Girl) "People"

Կոմպոզիտոր CLAUDE-MICHEL SCHONBERG
Խոսք HERBERT KRETZMER

3. (Les miserable's) "On My Own"
4. (Les miserable's) "Dreamed a Dream"

Կոմպոզիտոր RICHARD RODJERS
5. (The sound of music) "My Favorite Things"

Կոմպոզիտոր DON BLACK
Խոսք CHRISTOPHER HAMPTON
6. (Dracula) "Please Don't Make Me Love You"

Բակալավրականում սովորելու ժամանակահատվածում ձեռք բերված մասնագիտական կատարողական ձեռքբերումներին մագիստրոսականում ավելացնել և զարգացնել դաշնամուրի ու գործիքային անսամբլի նվագակցությամբ կատարումները, ինչպես նաև պատրաստել ուսանողին փոքրիկ մենահամերգների:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Սլրոշյան Ռ. Հ., Հակոբյան Ա. Լ., Պետրոսյան Է. Ա., Ասատրյան Է. Ա., Փոփ-ջազ երաժշտության մեներգեցողություն դասընթացի ծրագիր, Եր., 2018 թ.:
- Mkrtchyan R. H., Hakobyan A. L., Petrosyan E. A., Asatryan E. A., Pop-jazz music solo performance course program, Yer., 2018.*

REFERENCES

1. Mkrtchyan R. H., Hakobyan A. L., Petrosyan E. A., Asatryan E. A., Pop-jazz erazhshtuthyan menergetzoghuthyan das'nthatzi tsragir, Yer., 2018 th.£

Հեղինակի մասին. ԱՐՄԱՆՈՒՇ ԼԵՎՈՆԻ ՀԱԿՈԲՅԱՆ (ծ. 17.1.1959 թ., թ. Սպիտակ, ՀՀ Լոռվա մարզ): Ավարտել է՝ 1985-ին ԵՊԿ ակադեմիական երգեցողության բաժինը «մեներգեցողություն» կամերային երգչուհու և դասատուի» որակավորումով (ղեկ.՝ Ս. Վ. Կոլոսարյան): Դասավանդել է՝ 1985-1996 թթ. Էստրադային և ջազային արվեստի քոլեջում (այժմ՝ Շառլ Ազնաւուրի անվան) որպէս երգեցողության դասախոս, 1985-1993 թթ. Խ. Աբովյանի անվ. ՀՊՄԻ Գեղարվեստական դաստիարակության երաժշտության ֆակուլտետում՝ վոկալի դասախոս, 1987-1999 թթ.՝ ՀՀ Մշակույթի նախարարության «Երգի պետական թատրոնում» վոկալի գծով գլխավոր մասնագետ, 1997-ից առ այսօր ԵՊԿ Ջազ-փոփ երաժշտության ամբիոնում որպէս մասնագիտական դասարանի ղեկնւմ (2005-ից): Հեղինակային համերգներ 10-ամյա (1995 թ. երգի պետական թատրոնում), 15-ամյա (2000 թ. Պարոնյանի անվան թատրոնում), ծննդյան 50-ամյակին նվիրված («Արմենիա» հեռուստատեսությամբ «Երևանն է խոսում» ծրագրով): Նրա դասարանում կրթություն են ստացել ՀՀ վաստակավոր արտիստներ՝ Անդրէն, Նունէ Եսայան, Նարինէ (Նառա) Վարդանյանը, Ջարուհի Բաբայանը, Ալլա Լևոնյանը, Արսեն Սաֆարյանը, Արթուր Իսախրյանը և այլոք: Միջազգային մրցույթների և փառատոների դափնեկիրներ՝ Գրանդ պրի մրցանակակիրների մրցույթում Վարդուհի Վարդանյանն արժանացել է Գրանդ Պրիի «Մլավյանսկի բազար-2000» 2-րդ մրցանակ: 2002-ին Դոնեցկում «Ոսկե սկիֆ» Կորզոնի ղեկավարությամբ միջազգային մրցույթ-փառատոնի 1-ին մրցանակակիր Արմինէ Օդոյանը: Ֆետտոս մրցույթ-փառատոնում՝ Վ. Վարդանյանն ու Անդրէն իրավունք և դափնեկիր են դարձել ելույթ ունենալու «Ռոսիա» մեծ դահլիճում (2003 թ.)՝ Մոսկվա) Անդրէն «Եվրոտեսիվ-2006» մրցույթի 8-րդ հորիզոնականում, 2009-ին Անուշ և Ինգա Արշակյանները գրավել են 10-րդ տեղը: Ա. Բաբաջանյանի 2009-ի միջազգային մրցույթում՝ Նարեկ Մակարյանը Գրանդ Պրի մրցանակակիր: 2011-ին Հակոբ Ղազանչյանի հետ բեմադրվել է մոնո-թատրոն «Մարսել», որտեղ Մարիամ Ղազանչյանի կատարմամբ հնչել է 13 երգ Էդիտ Պիաֆի երգացանկից, որի վոկալի գծով պատրաստել է Ա. Հ. (1-ին անգամ Ֆոմենկոյի անվան թատրոնում է կատարել) և շատ դափնեկիր ուսանողներ: Հեղինակ է՝ վոկալի ծրագրի դպրոցականների համար և 2 գիտական հոդվածի: Միջազգային մրցույթ փառատոների ժյուրիի անդամ է՝ Մանկական Եվրատեսիլի Հ1-ի կազմակերպած ժյուրիի, 2013-ին, Երգող Կոս-

տարրալիա (Լրորես դե Սառ՝ Իսպանիա), 2013-ին Եվրոպայի տաղանդներ մրցույթ (Բարսելոնա Իսպանիա), 2015-ին «Իտալիայի արև» (Ռիմինիի Իտալիա), 2016-ին Վիեննայի աստղեր մրցույթ փառատոնում (Վիեննա՝ Ավստրիա) և այլ:

Об авторе: АРМАНУՄԻ ԼԵՎՈՆՈՎՆԱ ԱԿՕՍՅԱՆ (р. 17.01.1959, г. Спитак, Лорийская обл., РА). Окончила: отделение академического пения ЕГК, квалификация "Камерная певица и педагог", рук. С.В. Колосарян (1985). Преподавала: в Колледже эстрадного и джазового искусства, ныне им. Шарля Азнавура (1985-1996); в АГПУ им. Х. Абовяна (1987-1999); главный специалист по вокалу в "Государственном музыкальном театре" Министерства культуры РА. Преподаватель кафедры эстрадно-джазовой музыки ЕГК (с 1997), доцент (2005). Концерты к 10-летию юбилею творческой деятельности в Государственном театре песни (1995); к 15-летию деятельности в Театре Пароняна (2000) и к 50-летию юбилею на телеканале "Армения" программа "Говорит Ереван" (2019). В ее классе получили образование заслуженные артисты РА: Андре, Нунэ Есаян, Нара (Нарине Варданян), Заруи Бабалян, Алла Левонян, Арсен Сафарян, Артур Испирян, Ануш и Инга Аршаканы и другие. Вардуи Варданян удостоена 2-премии на «Славянском базаре-2000» и Гран-при в Македонии среди обладателей Гран-при разных международных конкурсов. Арминэ Овоян стала лауреатом 1-й премии международного конкурса-фестиваля «Золотой скиф» под руководством Кобзона (Донецк, 2002). На конкурсе-фестивале Festos В.Варданян и Андре стали лауреатами и выступили в большом концертном зале "Россия", Москва (2003); на Евровидении Андре занял 8-е место (2006); Ануш и Инга Аршаканы заняли 10-е место (2009). Нарек Макарян выиграл Гран-при на международном конкурсе им. А. Бабаджаняна (2009). Мариам Казанчян исполнила 13 песен из репертуара Эдит Пиаф в моноспектакле «Марсель» (совместно с реж. Акопом Казанчяном, 2011). Премьера моноспектакля состоялась в Театре Фоменко в Москве. Является автором вокальной программы для школьников и 2-х научных статей. Входит в состав жюри международных конкурсов, фестивалей, жюри детского Евровидения на телеканале Н1 (2013). Член жюри международных европейских конкурсов: Singing Costabrava (Льорет-де-Мар, Испания, 2013); Конкурс талантов Европы (Барселона, Испания, 2015); «Солнце Италии» (Римини, Италия, 2016); фестивале-конкурсе «Венские звезды» (Вена, Австрия) и др.

About the author: **ARMANUSH LEVON HAKOBYAN** (b. 17.01.1959, city of Spitak, Lori region). In 1985, she graduated from the Academic Singing department of YSC and was qualified as "solo singing" chamber singer and teacher (supervisor: S. V. Kolosaryan). From 1985 to 1996 she worked at the College of Pop and Jazz Arts (now named after Charles Aznavour) as a singing teacher, from 1985 to 1993 - as a vocal teacher at the Faculty of Musical Art Education at ASPU after Kh. Abovyan, from 1987 to 1999 - as chief vocal specialist at the "State Theater of Music" of the Ministry of Culture of the RA, from 1997 to the present day - as an Associate Professor of the professional class at the Department of Jazz-Pop Music of the National Academy of Arts and Sciences (since 2005). She presented author's concerts dedicated to the 10th (in 1995 at the State Song Theater), 15th (in 2000 at the Paronyan Theater) anniversaries and to her 50th birth anniversary (on "Armenia" TV channel, program "Yerevan Speaks"). Honored artists of RA: Andre, Nune Yesayan, Narine (Nara) Vardanyan, Zaruhi Babayan, Alla Levonyan, Arsen Safaryan, Artur Ispiryan and others were educated in his class. Winners of international competitions and festivals Varduhi Vardanyan was awarded the 2nd prize of the Grand Prix "Slavyanski Bazaar-2000" at the Grand Prix winners' competition. In 2002 Armine Oghoyan, won the 1st prize at the international competition-festival "Golden Skiff" under the leadership of Kobzon in Donetsk. At the Festos competition-festival, V. Vardanyan and Andre won the right to perform in the big hall of "Rosia" (2003 in Moscow). Andre took the 8th place in the Eurovision Song Contest 2006, and in 2009 Anush and Inga Arshaklyans took the 10th place. A. Narek Makaryan won the Grand Prix at Babajanyan's international competition in 2009. In 2011 the mono-theatre "Marseille" was staged with Hakob Ghazanchyan, where Mariam Ghazanchyan performed 13 songs from Edith Piaf's repertoire, the vocals of which were prepared by A. H. (performed for the 1st time at the Fomenko Theater), as well as for many prize-winning students. She is the author of a vocal program for schoolchildren and 2 scientific articles. She acted as a jury member at several competitions and festivals: the International Competition of Festivals, the Children's Eurovision of H1 TV company, Singing Costabrava in 2013 (Lloret de Marr, Spain), Europe's Talent Competition in 2013, (Barcelona, Spain), "Sun of Italy" in 2015 (Rimini, Italy), the Vienna Stars competition-festival in 2016 (Vienna, Austria) and others.

ԱՐՄԱՆՈՒԸ ԼԵՎՈՆԻ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

*Երգչուհի, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի դոցենտ*

E-mail: armanushlevonovna@gmail.com

Doi: 10.58580/29538041-2022.12-131

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ն. Կ. Զարիֆյանի
և Ջազ-փոփ երաժշտության ամբիոնի կողմից՝ (17.01.2023 թ.):
Գրախոսների՝ (12.01.2023 թ.) և (17.01.2023 թ.), հեղինակը
ներկայացրել է հրատարակության՝ (11.12.2022 թ.):

ՇՆՀԱՌԱԿԱՆ ԱՊԱՐԱՏԸ ԶԱՐԳԱՑՆԵԼՈՒ ՎԱՐԺՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ամփոփում

Հեղինակը ներկայացնում է շնչառության համակարգը, ինչպես նաև նշում է պրոֆեսիոնալ երգեցողության համար անհրաժեշտ զարգացած շնչառությունը և շնչառական ապարատի զարգացման համար առաջարկում է մի շարք վարժություններ իր 40-ամյա փորձառության արդյունքում: Շնչառական համակարգված վարժություններին է վերաբերվում հոդվածը: Վարժությունները վերաբերվում են՝ արտիկուլյացիային, արագ և դանդաղ շնչառություններին, ինչպես նաև հեղինակը առաջարկում է ֆիզիկական վարժություններ:

Բանալի-քառեր. շնչառություն, շնչառական ապարատ, շնչառական և ֆիզիկական վարժություններ, արագ և դանդաղ շնչառություն:

Abstract

Singer, Associate Professor at Yerevan Komitas State Conservatory Armanush Levon Hakobyan.- “Exercises For Developing the respiratory system”.

BThe author presents the respiratory system, and also mentions the advanced breathing necessary for professional singing and proposes a series of exercises for the development of the respiratory apparatus as a result of his 40 years' experience. The article deals with systematic breathing exercises. The exercises refer to articulation, fast and slow breathing, and the author also suggests physical exercises.

Key words: *breathing, respiratory apparatus, breathing and physical exercises, articulation, fast and slow breathing.*

Աբստրակտ

Քևիշա, ծոցային Երևանի պետական կոնսերվատորիայի անվան Կոմիտաս Արմանյան Լեւոնյան Այսյան. - “Մարզանքներ շնչառական ապարատի համար”.

Վերջինս ներկայացնում է շնչառական համակարգը. համարում է, որ անհրաժեշտ է զարգացնել շնչառական ապարատը և ներկայացնում է անհրաժեշտ մարզանքներ, որոնք համարվում են անհրաժեշտ շնչառական ապարատի համար. համարում է, որ անհրաժեշտ է զարգացնել շնչառական ապարատը և ներկայացնում է անհրաժեշտ մարզանքներ, որոնք համարվում են անհրաժեշտ շնչառական ապարատի համար.

Ключевые слова: *дыхание, дыхательный аппарат, дыхательные и физические упражнения, артикуляция, быстрое и медленное дыхание.*

Ներածություն

Շնչառությունը, մարմնի և միջավայրի միջև տեղի ունեցող գազափոխանակությունն է: Նորմալ կենսագործունեության համար մարմնին անհրաժեշտ է էներգիա, ապա անհրաժեշտ է թթվածնի անընդհատ մուտք դեպի օրգանիզմ: Մյուս կողմից ածխաթթու գազը պետք է հեռացվի մարմնից, քանի որ նրա զգալի քանակության կուտակումը վտանգավոր է կյանքի համար: Օդից թթվածնի կլանումը և ածխաթթու գազի արտազատումը իրագործվում է շնչառական համակարգի միջոցով: Շնչառական համակարգը կազմում են շնչուղիները (թոքի խոռոչ, թոքաբաժան, ըմպան, կոկորդ, շնչափող, բրոնխներ) և թոքերը: Շնչուղիներով օդը հասնում է թոքեր, որտեղ իրականանում է գազափոխանակությունը (1.):

Շնչառական վարժություններ

Պրոֆեսիոնալ երգեցողության համար անհրաժեշտ է ունենալ զարգացած շնչառություն: Շնչառական ապարատը զարգացնելու համար անհրաժեշտ է կատարել մի շարք վարժություններ: Գրեթե 40-ամյա փորձառության արդյունքում կիրառել ենք շնչառական

համակարգված վարժություններ, վերջիններիս էլ վերաբերում է հոդվածը:

Վարժություն 1:

Հայելու առաջև ուղիղ կանգնած վիճակում, մի փոքր խոնհարվել ուղիղ պահելով մարմինը և ձեռքի մատը տանել որովայնի արտաքին թեք մկանի առաջնային ջլոնային կենտրոնին (այսինքն՝ ներքևի մկանների միացման կենտրոնին): Այդ կետը պայմանականորեն կանվանենք կոճակ*: Շատ մարդկանց մոտ, հատկապես՝ կանանց, մկանը տեսանելի չէ, լավ արտահայտված ենթամաշկային ճարպային կուտակումների և մկանի փոքր չափերի պատճառով (1.): Այս վարժության ժամանակ ներշնչել 10 անգամ քթով և 10 անգամ բերանով: Արտաշնչման պրոցեսը և «փուլ» վանկը, մնում են նույնը:

Շունչը բաղկացած է երկու բաղադրիչներից՝ ներշնչում և արտաշնչում: Ներշնչում ենք մինչև կոճակ և այդ կոճակից օդի շիթն արտաշնչում ենք օդի հոսքը դուրս մղելով՝ արտասանելով «փուլ» վանկը: Ամեն անգամ ներշնչելիս օդի հոսքի շիթը պետք է հասցնել մինչև կոճակ և կարծես կոճակ հատվածը լցվում է օդով և մեծանում: Այդ կետում ներշնչում և արտաշնչվում է օդի հոսքը բերանով: Ամեն անգամ «շունչը վերցնելիս»՝ ինչպես բանավոր խոսքում ասվում է երաժիշտների կողմից, շնչառության ներշնչման նկատմամբ, պետք է ուշադիր լինել: Շնչառության ժամանակ չպետք է լարվեն ո՛չ ուսերը, ո՛չ պարանոցը: 5-10 շունչ ներշնչում ենք քթով, կոճակի ընթացքի կատարում, 5-10 շունչ ներշնչում ենք՝ այս անգամ բերանով և կրկին օդը դուրս մղում այդ կետով: Այս վարժությունը պետք է կատարել 70-150 անգամ և ուշադիր լինել, որ արտաշնչելիս օդի շիթը մղելիս աշխատի միայն կոճակի մասը, այսինքն՝ որովայնի լայնական և գոտկատեղի մկանները չպետք է մասնակցեն այդ գործողությանը (3.): Յուրաքանչյուր ներշնչման և արտաշնչման միջև, պետք է փոքրիկ դադարներ լինեն, ինչն էլ հնարավորություն կտա, որ նշված վարժությունը կատարվի շատ մտածված: Հետագայում զարգացնելով վարժությունը, կատար-

* Խոսակցական տիրույթում ասվում է «փոքի ներքևի մասի մկանների միացման կենտրոն» պայմանականորեն՝ կոճակ:

ման քանակը պետք է հասցնել 500-ի: Այս վարժության ժամանակ, հնարավոր են գլխապտույտներ, ուղղակի՝ պետք է մի քիչ հանգստանալ և շարունակել վարժությունը: Ամբողջ վարժության ընթացքում ազատ պահել պարանոցը և ուսերը:

Վարժություն 2:

Հարմար նստել աթոռին և ամբողջությամբ (կրծքավանդակով և որովայնով) առաջ խոնարհվել (պահպանելով ուղիղ կեցվածք): Կատարել ամբողջ վարժությունն այդ դիրքով և շնչել միայն բերանով: Ներշնչել օդը բերանով և այդ օդի շիթը հասցնել մինչև կոծակ: Այդ կետից կտրուկ, բայց շատ կարճ օդի շիթը դուրս մղել բերանից «փու» վանկով: Ամեն անգամ ներշնչելիս պետք է ունենանք այնպիսի զգացողություն, կարծես մի քիչ զարմացած դիմախաղով, մի քիչ զգույշ, մեղմ և վարժությունը կատարել շատ կտրուկ և եռանդուն: Վարժությունը կատարել մինչև 50 անգամ՝ հետևելով վարժության բոլոր կանոններին:

Այս շնչառական վարժությունները կատարելիս ամենակարևոր կետերից մեկը մարմնի ուղիղ դիրքում մնալն է, սակայն նաև լարված չլինելը: Եթե մի քիչ հոգնում եք, կամ լարվածություն կա, սկզբնական շրջանում պետք է վարժությունը կատարել հանգստանալով:

Շնչառական վարժությունները կատարելիս հարկավոր է հետևել, որ արտաշնչման, այսինքն կոծակից օդի շիթը դուրս մղելու պրոցեսն ավելի խորը լինի, բայց ոչ քարացած, որպեսզի ներշնչելն ավելի դյուրին դառնա:

Վարժություն 3:

Որևէ հարմար տեղ պառկել, հարմարեցնել բարձր այնպես, որպեսզի տեսանելի լինի կոծակը: Այս վարժության ժամանակ շնչել միայն քթով: Պառկել և շատ հանգիստ քթով ներշնչել և օդի շիթը հասցնել կոծակին, հանգիստ և դանդաղ ձևով օդի շիթը հոսքով մղել կոծակից «փու» վանկով: Այս վարժության մեջ հարկ չկա կտրուկ ներշնչել, բայց պետք չէ նաև շատ դանդաղ շնչել: Ամեն անգամ ներշնչելուց պետք է հանգստանալ, բայց ամեն մի վարժություն կատարել գիտակցված և հետևողական: Պառկած վիճակում հետևել, որ արտաշնչումը լինի միայն կոծակի միջոցով: Որովայնը և լայնական, գոտկատեղի մկանները չպետք է մասնակցեն:

Պառկած վիճակում վարժությունը կատարել 100-200 անգամ: Վարժության ավարտին, երբ կհամարենք վարժությունն ստացված, հանգստանալ ձեռքերը կողք դնել, կոճակի հատվածում դնել մի քիչ ծանր գիրք, ներշնչել և արտաշնչել: Պետք է տեսնել, թե ինչպես է բարձրանում գիրքը, իսկ որովայնը և լայնական մկանները չեն մասնակցում այդ վարժության ընթացքում:

Վարժություն 4:

Պառկել բերանքսիվար (այսինքն որովայնի վրա), ձեռքերը հարմար դնել ծնոտի տակ և նորից հանգիստ քթով ներշնչել՝ աշխատելով օդի շիթի հոսքը մղել դեպի կոճակը: Ուշադիր ներշնչելու և արտաշնչելու դեպքում «փու»-վանկով՝ կնկատենք, որ ամբողջ շնչառական պրոցեսին մասնակցում են նաև մեջքի մակերեսային սեղանարդած և լայնագույն մասը նույնպես լցվում է օդով (3.): Բերանքսիվար դիրքում վարժությունը կատարել 50-70 անգամ:

Արտիկուլյացիա

Բերանի ապարատը երգեցողության ժամանակ շնչառության հետ կապակցված գործողություն կատարելու համար, պետք է համապատասխան վարժությունների հետևել:

Այդ վարժությունները կօգնեն արտիկուլյացիայի զարգացմանը:

Վարժություն 1:

Հայելու առջև երգել շատ զգույշ և մեղմ որևէ հարմար հնչյուն «ա՛, է՛, ա՛, օ՛, ա՛, ի՛, ա՛, ո՛ւ» ձայնավորներով: Ամեն անգամ հընչյունը երգելիս, պետք է բերանը լավ բացել և տեսնել ինչպես է լեզուն իր հանգիստ նորմալ դիրքում, իսկ ընպանի խոռոչում փոքրիկ լեզվակը պետք է մի փոքր վեր ծգվի: Յուրաքանչյուր անգամ հնչյունը «ա՛, է՛, ա՛, օ՛, ա՛, ի՛, ա՛, ո՛ւ» ձայնավորով երգելիս պետք է կոճակից կտրուկ օդը մղել դեպի բերանի ապարատ: Երգել մոտավորապես 50 անգամ:

Որևէ հարմար հնչյունով արտասանելու նման երգել «բռա՛, բռե, բռի, բռո, բռու» վանկերը և շեշտելով երկարացնել առաջին «բռա՛» վանկը: Այս վանկերը երգել զգույշ, մեղմ, զարմացած դիմախաղով, բերանով ակտիվ արտասանությամբ և ներշնչելով մինչև կոճակը, արտաշնչելով «բռա» վանկը, շեշտելով կոճակը և երգել մեկ հնչյունով մինչև վերջին վանկը: Այս վարժությունը կա-

տարել 50-100 անգամ բավականին հանգիստ վիճակում: Հետագայում դասախոսի օգնությամբ հնարավոր է վարժությունն արագ տեմպում կատարել կամ այն վերածել պասսաժի՝ կվինտայի ծայնասահմանում: Երբեմն արագ տեմպով երգել, իսկ ավարտել այն դանդաղ տեմպում:

Հայելու առջև կանգնած կամ նստած՝ կարդալ որևէ բանաստեղծություն: Յուրաքանչյուր բառ կամ ֆրազ արտասանելիս՝ ներշնչել և ամեն բառից կամ ֆրազից հետո հանգիստ, մեղմ, բայց բավականակտիվ արտասանությամբ շնչել առավել հաճախակի: Հետագայում մեկ շնչով արտասանել մեծ ֆրազներ, ներշնչելիս՝ արտասանել գրեթե ամբողջական քառյակը մեկ շնչով: Դրանով իսկ զարգացնել շնչառության և խոսքի կապը:

Արագ շնչառություն

Ջազային կամ փոփ ոճում պարային արագ տեմպեր ունեցող շատ ստեղծագործություններ երգելու համար անհրաժեշտ է տիրապետել արագ շնչառությանը: Դրա համար պետք է կատարել հետևյալ վարժությունները, որպեսզի յուրաքանչյուր ստեղծագործություն կատարվի մտածված և պրոֆեսիոնալ:

Վարժություն 1:

Հայելու առջև կատարել վարժությունը, բացել բերանը և որևէ հնչյուն ստակկատոյի նման երգել և ուշադիր նայել բերանի մեջ: Յուրաքանչյուր արտաշնչման պրոցեսում փոքրիկ լեզվակն ամեն անգամ ձգվում է դեպի վեր: Ամեն անգամ այդ հնչյունը ստակկատոյով երգել «ա»-ով և կարծես զարմանքի արտահայտությամբ, որը օգնում է քիմքը բարձրացնել վեր: Յուրաքանչյուր անգամ արագ ներշնչել բերանով և չլարվել: Պարանոցը պահել հանգիստ և ուները չբարձրացնել:

Վարժություն 2:

Ներշնչել քթով՝ հասցնելով մինչև կոճակ և կտրուկ արտաշնչելով, օդի շիթը զգույշ բաժանելով 2 կամ 3 հավասար մասերի՝ «փու» վանկով դուրս մղել բերանով:

Թեկուզև վարժությունը կատարվում է շատ մեղմ, կարճատև և կտրուկ, բայց կարծես զարմանք արտահայտելով և թեթև:

Վարժություն 3:

Այս վարժությունը պետք է կատարել 100-150 անգամ, որպեսզի քանակապես այն օգնի վարժության հաջորդ փուլերի՝ դանդաղարագ-դանդաղ կատարմանը:

Այս վարժության ժամանակ պետք է հիշենք աթոռին նստած Շնչառական Վարժություն 2-ը, բայց այժմ այն պետք է կատարենք ավելի վարժ և ավելի մտածված, առանց լարվածության: Բերանով ներշնչել մինչև կոճակը և նորից զարմացած՝ «փու» վանկով օդի շիթը դուրս մղել, հարվածելով կոճակից: Այս վարժությունը կարելի է անվերջ կրկնել, քանի որ այն կատարում ենք շատ հանգիստ և մտածված ձևով: Վարժությունն սկսում ենք շատ դանդաղ տեմպում, ընթացքում բավականին արագացնում և ավարտում դանդաղ տեմպով:

Բոլոր շնչառական վարժություններից հետո ազատել ուսերը և պարանոցը:

Այս բոլոր վարժությունները կատարելիս անհրաժեշտ են մի քանի թեթև ֆիզիկական վարժություններ, որոնք կնպաստեն մկանային համակարգին ավելի ճկուն և ֆիզիկապես պատրաստված վիճակում գտնվելուն:

Դանդաղ շնչառություն

Մեծ ֆրագներ, զգացումային մեղեդային գիծ ունեցող բարդ կառուցվածքի երգեր կատարելու համար անհրաժեշտ է ունենալ երկարատև և լայն շնչառություն: Որպեսզի կարողանանք զուգակցել այդ ամենը և կարգավորենք, անհրաժեշտ են վարժություններ որոնք պետք է լինեն շատ մտածված:

Համբերատար պետք է կատարել որոշ շնչառական վարժություններ:

1. Հայելու առջև կանգնած, քթով խորը, բայց ոչ շատ կտրուկ ներշնչել և կոճակի մկանները ներս հավաքել՝ առանց օդը դուրս մղելու, կարգավորել բերանի ապարատը, բերանը բացել «օ» տառի ձևով, զգույշ և զարմացած «ահ» վանկով արտաշնչել՝ օդը դանդաղ բերանով դուրս մղել: Ուշադիր լինել նաև, որ օդը դուրս մղելու ժամանակ այդ «ահ» վանկը լինի շատ հավասարաչափ և սահուն, առանց տատանվելու և առանց կտրտվելու: Նաև ուշադիր լինել, որ վարժությունն սկզբում կատարել կարճ տևողությամբ, բայց շատ որակով: Երբ հետագայում վարժությունը կայունանա՝ այդ

Ժամանակ կատարել այն ավելի երկարատև, այսինքն՝ «ահ» վանկի արտաշնչմամբ՝ օդը դուրս մղելու պրոցեսը կարող ենք երկարացնել: Ժամանակ առ ժամանակ, վարժությունը կատարելիս հետևել ընթացքին՝ կարծես օդը դուրս է մղվում քամու ձայնով: Նաև լարվածությունից ազատվելու համար գլուխը կախել, ուսերը ազատել, այսինքն պետք է պահենք մեր օրգանիզմը ազատ վիճակում: Վարժությունը վերջնականապես ճիշտ կատարելու համար, ստուգել մոմի օգնությամբ: Մոմի կրակը պահել բերանի առջև, և երբ ճիշտ է կատարվում վարժությունը՝ մոմի կրակը չի տատնվում, իսկ երբ սխալ է՝ կրակը կամ տատանվում է, կամ հանգչում:

2. Որևէ հնչյունով երգել «ա՛, է՛, ի՛, օ՛, ու՛» ձայնավորները մի փոքր *crescendo*-ով: Ամեն անգամ երգելիս, հնարավորինս երկարացնել ձայնավորների հնչելու տևողությունը:

Ֆիզիկական վարժություններ

Վարժություն 1:

Ուղիղ պառկած վիճակում շունչը պահել և ոտքերը ձգած բարձրացնել (շատ դանդաղ) մինչև 40-45 աստիճան: Երբ հասնում ենք 45 աստիճանին շնչառությունը կարգավորել և կրկին պահել շունչը, շատ դանդաղ ոտքերը ձգված վիճակում մոտից իջեցնել ելման կետ: Այս վարժությունը կատարել 1-2 անգամից ոչ շատ:

Վարժություն 2:

Ուղիղ պառկած վիճակում ոտքերը ձգած բարձրացնել 20-25 աստիճանով և օդում ոտքերը շարժել (հեծանիվ քշելու նման) 5-30 անգամ: Վարժության ընթացքում հավասարաչափ ներշնչել և արտաշնչել միայն դեպի կոճակ: Նաև ուշադիր լինել, եթե մի փոքր հոգնածության կամ տհաճության զգացում լինի, վարժությունը դադարեցնել և հետո շարունակել: Սկզբնական շրջանում պետք է վարժությունը կատարել ավելի քիչ քանակով: Հետագայում այն ավելացնել:

Վարժություն 3:

Ուղիղ պառկած վիճակից ինքնուրույն նստել և մոտից պառկել 10-15 անգամ: Ընդ որում, շնչառությունը պետք է լինի շատ համաչափ:

Այս բոլոր վարժությունները կատարելուց հետո, եթե լինեն փոք-

րիկ մկանային ցավեր, պետք է տվյալ մկանները շփել օդիով կամ շատ բարակ շերտով շփել տաքացնող քսուկով:

Շնչառական ապարատը զարգացնելու վարժություններ

1. Վարժությունը երգել մեղմ և դիապազոնը չընդլայնել: Նոտային օր. N 1:



2. Երգել ձայնավորներով և այնուհետև երկու բաղաձայներով միացնելով ձայնավորներին: Նոտային օր. N 2:

Վարժությունն օգնում է լարվածությունը թուլացնելուն:



3. Վարժությունը երգել «ա» ձայնավորով, սակայն սկզբնական վանկը տարբեր բաղաձայններից սկսել: Երգել լեզատու և ստակատո:



4. Վարժությունը երգել հետագայում ինտերվալի գագաթը մեծացնելով հասցնել մինչև օկտավա:



5. Վարժությունը համեմատաբար արագ նվագել, որպեսզի ուսանողը սովորի վարժության ընթացքում տարբեր տենայերում երգել և ընտելանալ տենբրային փոփոխություններին:



6. Սկսնակ սովորողները պետք է կարողանան ընտելանալ տարբեր ինտերվալային կառուցվածքներով երգելուն՝ հետագայում ավելի բարդ վարժություններ կատարելու համար:



7. Այս վարժությունը կարելի է մեկ շնչով երգել: Ձայնն ուժգնացնելով երգել *p*-ից մինչև *f* մակ ստակատոներով: Երգել լեզատո մեկ շնչով կամ ամեն տակտից հետո կտրուկ շնչով:



8. Վարժությունը երգել քայլելով, որպեսզի հետագայում կարողանան ազատ շարժվել բեմում: Կատարել հավասար շնչառությանը և հնարավորինս պահպանել վանկերով արտաբերումը:

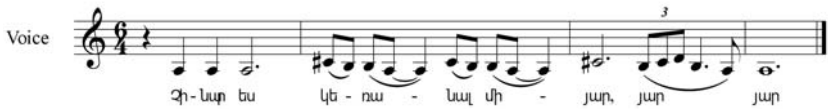


9. Այս վարժության միջոցով սովորում ենք տարբեր ռիթմական պատկերների կատարում:

15. Վարժությունը երգել մեկ շնչով՝ լեզատո ստանալու համար:



16. Կատարել Կոմիտաս՝ «Չինար ես» երգի մի հատվածը, որպես վարժություն:



17. Հետազայում և տարբեր ժանրերի ստեղծագործություններում հանդիպող մեղիզմներին տիրապետելու համար բացի դասավանդման մեթոդներից օգտվել նաև ինտերնետային որոշ ծրագրերից *vokal* և այլն:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. https://hy.wikipedia.org/wiki/Որովայնի_արտաքին_թեք_մկան Դիտման ամսաթիվը՝ 19.11.2022 թ., Ժամը՝ 15:46
 2. https://hy.wikipedia.org/wiki/Շնչառական_համակարգ Դիտման ամսաթիվը՝ 19.11.2022 թ., Ժամը՝ 15:41
 3. [https://hy.wikisource.org/wiki/Էջ:_Հանրամատչելի_բժշկական_հանրագիտարան_\(Popular_medical_encyclopedia\).djvu/509](https://hy.wikisource.org/wiki/Էջ:_Հանրամատչելի_բժշկական_հանրագիտարան_(Popular_medical_encyclopedia).djvu/509) Դիտման ամսաթիվը՝ 19.11.2022 թ., Ժամը՝ 16:06
- https://hy.wikipedia.org/wiki/Որովայնի_արտաքին_թեք_մկան Date and time of viewing: 19.11.2022, 15:46
- https://hy.wikipedia.org/wiki/Շնչառական_համակարգ Դիտման ամսաթիվը Date and time of viewing: 19.11.2022, 15:41
- [https://hy.wikisource.org/wiki/Էջ:_Հանրամատչելի_բժշկական_հանրագիտարան_\(Popular_medical_encyclopedia\).djvu/509](https://hy.wikisource.org/wiki/Էջ:_Հանրամատչելի_բժշկական_հանրագիտարան_(Popular_medical_encyclopedia).djvu/509) Date and time of viewing: 19.11.2022, 16:06

REFERENCES

1. https://hy.wikipedia.org/wiki/Vorovayni_artaqin_teq_mkan Ditman amsathiv': 19.11.2022 th., Zham': 15:46
2. https://hy.wikipedia.org/wiki/Shncharakan_hamakarg Ditman amsathiv': 19.11.2022 th., Zham': 15:41
3. [https://hy.wikisource.org/wiki/ejj:Hanramatcheli_bzhshkakan_hanragitaran_\(Popular_medical_encyclopedia\).djvu/509](https://hy.wikisource.org/wiki/ejj:Hanramatcheli_bzhshkakan_hanragitaran_(Popular_medical_encyclopedia).djvu/509) Ditman amsathiv': 19.11.2022 th., Zham': 16:06

Հեղինակի մասին. տե՛ս էջ 128:

Օճ աեմօթ, ՇՄ. Շ. 129.

About the author, Go to. 130.

Խ. ԱԲՈՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅԱՆ
ԱՄԲԻՈՆ

**KH. ABOVYAN ARMENIAN STATE
PEDAGOGICAL UNIVERSITY**

***DEPARTMENT
MUSICAL PEDAGOGUE***

**АРМЯНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Х. АБОВЯНА**

***КАФЕДРА
МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ***

ВЯЧЕСЛАВ АРШАВИРОВИЧ ЕДИГАРЯН

Кандидат искусствоведения,

доцент кофедры музыкальной педагогики

E-mail: e.v.a47@mail.ru

Doi: 10.58580/29538041-2022.12-145

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ս. Գ. Սարաջյանի (19.10.2022 թ.): Գրախոս՝ (18.10.2022 թ.): Հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության (10.10.2022 թ.):

СВОЕОБРАЗИЕ СТАНОВЛЕНИЯ И ЧЕРТЫ ХАЧАТУРЯНОВСКОГО ПИАНИЗМА

Абстракт

В статье автор прежде всего предлагает более четкое определение термина “пианизм” как научно обоснованной технологии игры на фортепиано. С этой точки зрения Ф. Лист, Ф. Бузони, С. Прокофьев, каждый в свое время и по-своему, были реформаторами пианистической технологии. В статье на основе сохранившихся в печати высказываний самого А. Хачатуряна, а также высказываний современников, его педагогов и коллег, реконструирован уникальный путь композитора к постижению секретов фортепианной технологии. Автор статьи приходит к выводу, что, несмотря на то, что А. Хачатурян никогда не выступал на эстраде в качестве пианиста, все собранные факты позволяют говорить о таком самобытном явлении как “хачатуряновский пианизм”, технологическая база которого находится на уровне лучших достижений фортепианного искусства XX века. С данной точки зрения в работе над фортепианным творчеством Хачатуряна в исполнительстве, педагогике и особенно в редакторской деятельности могут быть расставлены иные акценты.

Ключевые слова: пианизм, технология игры, “неразбуженный пианизм”, фактура.

Ամփոփում

Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժ համալսարան, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Վլաչեսլավ Արշավիրի Եդիգարյան. - «Խաչատրյանական պիանոիզմի կայացման ինքնատիպությունը, բնորոշ գծերը և հատկանիշները»:**

Հոդվածում հեղինակը նախ և առաջ առաջարկում է «պիանոիզմ» եզրույթի առավել հստակ ձևակերպում՝ որպես դաշնամուրային նվագի տեխնոլոգիայի գիտական հիմնավորում: Այդ տեսանկյունից, Ֆ.Լիստը, Ֆ.Բուզոնին, Ս.Պրոկոֆևը, յուրաքանչյուրն իր ժամանակի մեջ և իր ձևով, հանդիսացել են դաշնամուրային նվագի տեխնոլոգիայի նորարարներ: Հոդվածում, հիմնվելով մամուլում պահպանված հենց իր՝ Արամ Խաչատրյանի, նրա ժամանակակիցների, նրա դասատուների և գործընկերների խոսքի վրա, վերակերտված է կոմպոզիտորի՝ դեպի դաշնամուրային տեխնոլոգիայի զաղտնիքների ըմբռնման յուրահատուկ ուղին: Հոդվածի հեղինակը հանգում է եզրակացության, որ չնայած այն հանգամանքին, որ Ա.Խաչատրյանը երբեք բեմահարթակում ելույթ չի ունեցել որպես դաշնակահար՝ բոլոր ձեռք բերված փաստերը թույլ են տալիս խոսել այնպիսի ինքնատիպ երևույթի մասին, ինչպիսին «խաչատրյանական պիանոիզմ»-ն է, որի տեխնոլոգիական հիմքը գտնվում է XX դարի դաշնամուրային արվեստի լավագույն ձեռքբերումների մակարդակի վրա: Այդ տեսանկյունից, կատարողական, մանկավարժական, և հատկապես խմբագրական գործունեության մեջ Արամ Խաչատրյանի դաշնամուրային ստեղծագործության վրա աշխատելիս կարող են դրվել այլ շեշտադրումներ:

Բանալի-քառեր. պիանոիզմ, նվագելու տեխնոլոգիա, «անարթուն պիանոիզմ», ֆակտուրա:

Abstract

PhD in Art History, Associate Professor Armenian State Pedagogical University. Kh. Abovyan Vyacheslav Arshavir Edigaryan. - ***“The peculiarity of formation and features of Khachaturian pianism”***.

In V. Yedigaryan's article “The peculiarity of formation and features of Khachaturian pianism”, the author first of all offers a clearer definition of the term “pianism” as a scientifically substantiated technology of playing the piano. From this point of view, F. Liszt, F. Busoni, S. Prokofiev, each in his own time and in his own way, were the reformers of pianistic technology. In the article, based on the

statements of A. Khachaturian himself, as well as the statements of contemporaries, his teachers and colleagues, preserved in the press, the composer's unique path to comprehending the secrets of piano technology is reconstructed. The author of the article comes to the conclusion that, despite the fact that A. Khachaturian never performed on the stage as a pianist, all the facts collected allow us to talk about such an original phenomenon as "Khachaturian pianism", the technological base of which is at the level of the best achievements of piano art XX century. From this point of view, other accents can be placed in the work on the piano work of Khachaturian in performance, pedagogy, and especially in editorial activity.

Key Words: *pianism, playing technology, "unawakened pianism", texture.*

Введение

Учитателя, которому хорошо знаком творческий путь великого армянского композитора Арама Ильича Хачатуряна, название статьи может вызвать обоснованное удивление. Как можно говорить, а тем более писать, о пианизме композитора, который, как известно, не был пианистом, обучался игре на виолончели и в качестве пианиста практически никогда не выступал с исполнением даже собственных сочинений

Поэтому, видимо, автору прежде всего следует попытаться ввести в более строгие рамки достаточно размытое дефиниционное поле термина "пианизм". Так, например, энциклопедии, "не мудрствуя лукаво", определяют термин с научным окончанием - "изм" как "искусство игры на фортепиано". Но тогда почему "искусство игры" ни на одном другом музыкальном инструменте не получило подобное же наукообразное окончание: "скрипкизм", "виолончелизм" и т.д. Какой-то ответ можно извлечь даже из названия замечательной книги С. Фейнберга "Пианизм как искусство"; здесь очевидно скрыт подтекст - пианизм можно рассматривать и не как искусство. Поэтому педагог-пианист Я. Заргарян во вступлении к своей книге "Пианизм: начало пути" заранее предупреждает читателя, что в его книге смысловой акцент

переносится “на некоторые сугубо технологические проблемы обучения” (1. С. 27).

Термин “пианизм”

Как видно, термин “пианизм” определяется, прежде всего, технологическими особенностями игры на фортепиано, которые связаны со сложностью конструкции инструмента и требуют особого, научно обоснованного, подхода. Не случайно, на заре интеграции фортепиано в музыкально-исполнительскую практику и неустанного дорабатывания его отличительных (от прежних клавишных инструментов) конструктивных характеристик, говорили о двух основных школах - “лондонской” и “венской”. Эти разные по конструкции инструменты диктовали исполнителям физиологически разное двигательное отношение. Сегодня, когда мы пришли к основательно унифицированной фортепианной конструкции, музыковеды все чаще говорят даже о стирании граней между такими “идеологизированными” определениями, как “русская фортепианная школа”, “французская фортепианная школа” и т.д. Но количество трудов, посвященных различным вопросам фортепианного искусства, по-прежнему в разы превышает количество работ об игре на любом другом инструменте.

Пианизма и композиторский стиль

После всего вышесказанного и для того, чтобы не сильно отвлекаться от темы нашей статьи, попробуем дать рабочее определение термина. Мы склоняемся к тому, что пианизм — это научно обоснованная технология игры на фортепиано. Как и всякая технология, пианистическая технология может иметь разные уровни развития, поэтому практическая реализация пианизма (технологии) тесно связана как с композиторским стилем (через мастерство фактурного оформления), так и с исполнительским (через владение “энциклопедией” приемов игры). Для синтезирующей категории “пианизм” такие различные понятия, как “пианистический стиль”, “скрябинский (или иной) пианизм” являются подуровневыми и синонимическими.

Когда мы говорим о “шопеновском пианизме”, “скрябинском пианизме”, “прокофьевском пианизме”, мы ведь не связываем это с искусством игры на фортепиано давно умерших композиторов-пианистов*.

Но это именно представление о технологии игры на фортепиано, тесно связанное со зрительными (двигательными) и слуховыми (динамико-тембровыми) восприятиями. *Post factum* эти восприятия могут возникать лишь в результате освоения фактурных особенностей текста, “мышечного погружения” исполнителя в фактурное мышление композитора. Качество “мышечного погружения” во многом зависит от “снайперского” выбора аппликатуры. Практическое освоение стиливых особенностей “чужого” пианизма требует согласования его со своими двигательными способностями. Здесь может возникать как приятие, так и отторжение.

Пианист на длительном пути своего образования должен (или старается) изучить все исторически сложившиеся типы фортепианного фактурного мышления (пианистические технологии). Приблизительно таким же путем воспитываются пианисты - будущие композиторы, которых впоследствии называем “композиторы-пианисты”. Некоторые из них доводят воспринятые технологии до высочайшей степени совершенства (Шопен, Рахманинов). Другие - “ломают” традиционные взгляды и преобразуют технологии (Лист, Бузони). Сергей Прокофьев - гениальный композитор-пианист создал не только свой уникальный композиторский стиль, но и самобытную пианистическую технологию, при-

* “Если трудно проанализировать технику живого пианиста, имея возможность неоднократно слушать и наблюдать его игру, то как же трудно это осуществить в отношении пианиста умершего, чье техническое мастерство приходится воссоздавать на основании немногочисленных фактических данных”, - пишет Я. Мильштейн (2. С. 126).

ванную обслуживать этот стиль.

Новаторские пианистические технологии входили в жизнь до боли тернистыми путями. С большим трудом пробивались в сознание пианистов, и особенно педагогов, идеи “высокоталантлив-ного пианиста-самоучки” Ферруччо Бузони (3. С. 3). Не получив пианистической премии на конкурсе имени А. Рубинштейна, он целый учебный год (1890-1891) проработал в Московской консер-ватории, где удостоился от директора В. Сафонова лишь оскор-бительного каламбура “Безруччо Безтони” (4. С. 27). В укор-енившейся глинкинско-рубинштейновской традиции “пения на фортепиано” идеи Бузони “вошли в глубокий штопор”. В студен-ческие годы С. Прокофьев был “гадким утенком” в классе выдаю-щего профессора Петербургской консерватории Анны Есиповой, яркой представительницы школы Т. Лешетицкого (5. С. 239-243). Полтора года обучения у К. Черни навряд ли стали фундаментом становления блистательного пианистического стиля Ф. Листа. Как видим, прилежное пианистическое образование далеко не всегда мотивировало новые технологические подходы в фортепианном искусстве.

Хачатуряновский пианизм

По всей видимости, и нам, для того чтобы разобраться в хача-туряновском пианизме (без кавычек) следует хотя бы в общих чертах проследить пути его формирования.

Как рассказывал Арам Ильич, до знакомства с фортепиано его первыми “музыкальными” инструментами были различные каст-рюли, медный таз, на которых он, забравшись на чердак, выбивал и варьировал различные подслушанные у ашугов и поразившие его ритмы. *“Эта первоначальная музыкальная “деятельность” доставляла мне неопишное наслаждение”*, - рассказывал комп-озитор уже в зрелые годы (6.). Так зарождалась одна, но важ-ная, и, сразу скажем, весьма актуальная в музыке XX века, ток-катно-ударная сторона композиторского мышления Хачатуряна.

Хачатурян постоянно отмечал, что ритмическая структура его

музыки “определяет многие ее черты”. И та прокофьевская мысль, что “ритмическая структура — это скелет, на котором держится основная ткань произведения”, полностью совпадает с его, хачатуряновской, композиторской идеологией (7. С. 41).

Композитор, дирижер и педагог, Арам Ильич блестяще знал инструменты симфонического оркестра. Дирижер Хачатурян мог показать струннику какой частью смычка следует играть, “какими приемами и штрихами пользоваться”, “какая аппликатура должна быть у медных духовых” (6.). Как педагог Хачатурян всегда большое внимание уделял оркестровке, подсказывал студентам особенности звучания инструментов, их технические возможности*.

Для композитора Хачатуряна “инструментовать для оркестра — великое наслаждение. Оно граничит почти с физическим наслаждением” (7. С. 102). Хорошее знание инструмента, для которого пишешь, было для Хачатуряна необходимым правилом.

Опираясь на собственный опыт, Хачатурян признает, что фортепиано — универсальный инструмент, позволяющий знакомиться со всем богатством музыкальной литературы. Конечно, музыку нужно слушать, изучать ушами. “Но не менее важно мускульное ощущение музыки, прощупывание ее пальцами” (7. С. 41). Подобное “слышание руками” (С. Савшинский) одно из важных профессиональных качеств, которое со временем постепенно воспитывается у пианистов. Беспристрастный самоанализ привел Хачатуряна к мысли о том, что и в его руках заключался “неразбуженный пианизм” (6.). В другом случае Арам Ильич с горечью заметил: “Никто в этом смысле не обратил на меня должного внимания” (7.С. 69). До конца жизни Хачатурян стеснялся играть в концертах свои сочинения. Но когда надо было показать сочинение

* Об этом замечательно свидетельствует фильм “На уроках Арама Ильича Хачатуряна” <https://www.youtube.com/watch?v=R7FDnHfbUZk> и <https://www.youtube.com/watch?v=zWh5gbkeNKQ>.

в кругу коллег, Арам Ильич мог побороть волнение и достаточно “хлестко” (выражение А.Хачатуряна), что-то подпевая, что-то пропуская, представить результат своего творческого труда. Так было, например, с первым показом Фортепианного концерта в Московской консерватории (7. С. 88)*. “Неразбуженный пианизм” провоцировал у Хачатуряна особую, внутренне органичную, мотивацию к изучению фортепианной технологии. И, если прибавить с детства сохранившуюся любовь к сочинению выразительных ритмических “выдумок” (С. Прокофьев), то можно понять, почему в дуэльном струнно-ударном облике фортепиано Хачатуряна особенно привлекает его ударное “лицо”. Необычайно интересно смотреть как уже в зрелом возрасте, в фильме, посвященном ему, Хачатурян рассказывает о темах своих фуг, доказывая фольклорную природу их ритма. “С неописуемым наслаждением” Арам Ильич напевает и отстукивает на столе кулаком и пальцами ритмы двух своих фуг (полнейшее “дежавю” детских игр) (9. 14 мин. 10 сек.)**.

Пройти мимо фортепиано Хачатурян не мог и как представитель московской композиторской школы, где изначально подразумевалось воспитание композитора-пианиста. Еще отцы-основатели Московской консерватории постановили, что Большой золотой медалью награждались только исполнители, получавшие также диплом композитора, и композиторы, получавшие диплом исполнителя. В советское время эта традиция до известной сте-

* Для нашей темы не будет лишним обратить внимание на следующий факт: сын Хачатуряна Карен Арамович Хачатурян вспоминает, что из своих трех концертов Арам Ильич на первое место ставил Фортепианный (8).

** Как рассказывал Арам Ильич, в результате подобных нервных постукиваний по столу (необходимо было срочно сочинить дополнительный танец к балету) в свое время родилась первая тема “Танца с саблями”.

Хачатурян, начавший свое профессиональное музыкальное образование в 19 лет, в игре на фортепиано невольно столкнулся с колоссальными трудностями, которые, однако, не сломили его силу духа и упорство. С благодарностью вспоминает Арам Ильич своего консерваторского педагога по обязательному фортепиано Александра Наумовича Юровского, в классе которого, по его словам, он играл “Бабочки” Шумана и даже ре-минорный Концерт Моцарта (7. С. 81).

Однако моторика крупных мышц руки — плеча и предплечья, — зарождавшаяся еще на чердаке в Тифлисе и формировавшая токкатно-ударную сторону композиторского мышления, была развита порой на порядок выше, чем у пианистов, воспитанных на гаммообразной, “трехпалой”, черниевско-кLEMENTИЕвской методологии пианизма XIX века. С этой точки зрения становится понятнее удивление русского пианиста Александра Юровского (1882-1952), преподававшего Хачатуряну обязательное фортепиано: *“Странно, черт возьми! То, что трудно, — вам дается легко. То, что легко, — вам трудно...”* (7. С. 81).

153

крупные движения, скачки и перемещения руки вдоль клавиатуры.

Вспомним, что Ференц Лист, капитально реформировавший пианистическую технологию, все технические трудности разделял по степени их усложнения на четыре класса: 1) октавы и аккорды, 2) тремоло, 3) двойные ноты, 4) гаммы и арпеджио. Таким образом, если правильно, с точки зрения Ф. Листа, перефразировать вышеприведенную реплику А. Юровского, то ничего “странного” в пианистических навыках Хачатуряна не было: то, что трудно (гаммы, арпеджио) для Хачатуряна, трудно и с точки зрения Листа; то, что легко (октавы и аккорды) для Хачатуряна, легко и с точки зрения Листа.

Еще одно воспоминание Арама Ильича, подтверждающее вышеприведенную мысль. *“...однажды дома у Николая Яковлевича Мясковского, когда он на минуту вышел из комнаты (ему принесли письмо), я сел за рояль и сыграл начало ми-бемоль - мажорного Концерта Листа. Он был потрясен: “Неужели это вы играли”* Если читатель представил первые 10 тактов Концерта Листа, то “потрясение” Мясковского можно понять. Нам же важно понять — к пианизму какого типа тяготеет Хачатурян, какой “звуковой образ” фортепиано (Л. Гаккель) привлекал его творческое воображение.

Возникавшие проблемы с мелкой гаммообразной беглостью пальцев невольно подсказывали Хачатуряну способ игры готовыми позициями с их быстрыми горизонтальными перемещениями вдоль клавиатуры. И здесь, как это не покажется странным, у нас возникают удивительные ассоциации с технологическими находками Ф. Бузони, который, как известно, отталкивался от листовских идей. “Мягким, плавно закругленным “дугам” пианистов-романтиков, “кистевой рессоре” Лешетицкого Бузони противопоставлял фиксированную собранность игрового аппарата, в частности — вертикальные и горизонтальные движения предплечья, трактуемые как единое целое, при негну-

щемся устойчивом запястье”, - пишет Г. Коган (4. С. 131). Присутствовавший на концертах Бузони Б. Яворский отмечал: “... легкость и ловкость предплечья поразительны” (4. С. 131).

Если концертирующие пианисты часто обходили стороной эстетические принципы Ф. Бузони, то невольная конкуренция с его техническими достижениями заставляла их изучать и осваивать предложенную великим пианистом технологию, которую он сам называл “листовской идеей” (3. С.15)*.

К примеру, молодой Прокофьев, обучавшийся в классе А. Есиповой, так и не воспринял идеи Лешетицкого (“мягкая кистевая рессора”) и в своем “футбольном” пианизме исключил всякие плавно закругленные “дуговые” движения. Фактура фортепианных сочинений Прокофьева очень часто конструировалась из отдельных самостоятельных комплексов. Исполнительская реализация подобной фактуры осуществлялась согласованием позиционной аппликатуры с ловкими горизонтальными движениями предплечья.

В годы становления творческого мастерства Хачатуряна (1920-30-е годы) произошло знаковое для музыкальной общественности страны событие — возвращение в СССР С. Прокофьева. Хачатурян не только посещал концерты Прокофьева-пианиста, но и основательно изучал его фортепианные сочинения. “Особенно нравился Третий концерт”, - признавался Арам Ильич (7. С. 82). Внимательно, с “безграничным восхищением” прислушивался Хачатурян и к советам Прокофьева, который посещал консерваторский класс своего друга Николая Яковлевича Мясковского. Эти со-

*Исследователь творчества Ф. Бузони М. Мельников пишет, что “Бузони, подобно геометру Евклиду, собрал, систематизировал и развил весь накопленный до него опыт”. И далее: “Общезвестно, что почти все результаты пианистической концепции Бузони уже получили высочайшую оценку и широкое признание” (3. С. 21).

веты “давали... большую пищу для размышления” (10.С.85).

Прислушивался Хачатурян к советам пианистов и в процессе работы, в частности, над Фортепианным концертом. Особенно ценил советы Л. Оборина — первого исполнителя Концерта. Р. Хараджанян пишет, что *“некоторые из бесед с этим исполнителем вылились в своего рода уроки пианизма”* (10. С. 84. — *выделено Р. Хараджаняном*). Постоянно посещая концерты пианистов, Хачатурян внимательно присматривался к пианистической технологии, изучал ее зрительно, а затем проверял дома за инструментом. Таким образом, в отличие от композиторов, с детства профессионально обучавшихся игре на фортепиано, у Хачатуряна шел весьма своеобразный и даже уникальный обратный процесс освоения пианистической технологии, - от зрительного восприятия двигательных приемов (в скобках заметим, что в концертах это были, как правило, высокие образцы) к домашнему оформлению этих приемов в конкретные записи фактурных образцов. Записывать “фактурные находки” советовал Прокофьев*.

Подведем итог. Говоря о хачатуряновском пианизме, следует понимать пианистическую технологию, необходимую для воспроизведения текстов, а более конкретно - фактурных форм сочинений А. Хачатуряна. Все написанное для фортепиано Хачатурян проверял за инструментом, проверял “жизнеспособность” фактуры. Поэтому, несмотря на то, что композитор не концертировал в качестве пианиста, можно хотя и опосредованно, но с

* Высказав Хачатуряну свои сомнения в его способности написать фортепианный концерт, Прокофьев говорил: *“Концерт написать это очень нелегко, нужно, чтобы обязательно была выдумка. Советую вам записывать все фактурные находки, не дожидаясь созревания всего замысла. Записывайте отдельные пассажи, интересные куски, не обязательно подряд. Потом из этих “кирпичей” вы сложите целое”* (Хачатурян А. Несколько мыслей о Прокофьеве //С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1956. С. 239 (10. С. 84-85).

достаточной долей уверенности говорить о том, что он владел той фортепианной технологией, которую мы назвали “хачатуряновским пианизмом”.

Хачатуряновский пианизм требует от исполнителя владения наиболее современными фортепианными технологиями. Прежде всего, это владение “крупной техникой”— приемами аккордово-октавной техники. Мелкая пальцевая пассажность у Хачатуряна, как правило, поддается группировке позициями, в которой ясно просвечивается логика композиторского конструирования. Такая пассажность исполнительски реализуется преимущественно горизонтальными сдвигами собранной руки вдоль клавиатуры.

“Неразбуженный пианизм” А. Хачатуряна оказался близок тому “высокому образцу” бузониевского пианизма, пианизма XX века, который выдающийся немецкий теоретик пианизма К. А. Мартинсен описал как “экспансивную (экспрессионистическую) технику”. В соответствии с этой технологией игровой аппарат пианиста должен быть “в целом в высшей степени фиксированным, не оставляя места свободному расслаблению, которое разрушило бы единство действия” (11. С. 120). Мартинсен отмечает, что “фиксация всего аппарата, его установка на фиксированные целостности придают технике и памяти надежность, точность, равномерность и инструментальную красоту, позволяющие допустить, что средства инструмента доведены здесь до последних пределов возможного” (11. С. 124).

К подобной “высшей степени фиксированности” игровой аппарат традиционно воспитанного пианиста приходит (или не приходит, что случается нередко) через последовательное освоение классической (статической по Мартинсену), романтической (экстатической по Мартинсену) технологий. Осваивая пианистическую технологию, Хачатурян “проскочил” эти стадии. Не берем на себя смелость давать оценку этим “потерям”, лишь отметим, что революционеры в пианистической технологии (Лист, Бузони, Прокофьев) абсолютно не были озабочены отсутствием в их ба-

9. <https://www.youtube.com/watch?v=xRtvGGWcAoO>— фильм с Арамом Хачатуряном
10. *Хараджанян Р.*, Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ер.: Айастан, 1973. — 196 с.
11. *Мартинсен К. А.*, Индивидуальная фортепианная техника. М.: Музыка, 1966. — 220 с.
- Zargaryan Ya.*, Pianism: the Beginning of the Path (on some problems of teaching pianists). Yer.: Tigran Mets, 1998. - 375 p.
- Milshtein Ya.*, List. T.2. M.: Music, 1971. - 600 p.
- Melnikov M.*, "Klavier'bung" by Ferruccio Busoni. "Comprehensive Plan" and regularities of the pianistic concept. Abstract of thesis in Art. SPb., 2013. - 22 p.
- Kogan G.*, Ferruccio Busoni. M.: Music, 1964. - 192 p.
- Delson V.*, Prokofiev's Piano Art and Pianism., M.: Soviet Composer, 1973. - 288 p.
- Khachaturian Aram.*, Music Should be Written with the Heart., //Smena, June 1978, N 1225 - [Electronic resource] Access mode: (date of access 09.03.2022).
- Khachaturian Aram.*, Pages of Life and Work (talks with G. M. Schneerson). M.: Soviet Composer, 1982. - 200 p.
- Aram Khachaturian is my father. Interview with K.A. Khachaturian by Maria Grigoryants //Noyan Tapan, N 2 (289), February 2017 - [Electronic resource] Access mode: (accessed 20.02.2022).
- <https://www.youtube.com/watch?v=xRtvGGWcAoO>- film with Aram Khachaturian
- Kharajanyan R.*, Aram Khachaturian's Piano Art. Yer.: Hayastan, 1973. - 196 p.
- Martinsen K.A.*, Individual Piano Technique. M.: Music, 1966. - 220 p.

REFERENCES

1. *Zargaryan Ya.*, Pianizm: nachalo puti (o nekotorykh problemakh obucheniya pianistov), Yer.: Tigran Mec, 1998. - 375 s.
2. *Mil'shtejn Ya.*, List., T. 2., M.: Muzyka, 1971. - 600 s.
3. Mel'nikov M., "Klavier'bung" Ferruchcho Buzoni., Vseobwemlyushchij plan i zakonomernosti pianisticheskoy konceptzii. Avtoreferat kand. iskusst. SPb., 2013. - 22 s.
4. *Kogan G.*, Ferruchcho Buzoni. M.: Muzyka, 1964. - 192 s.
5. *Del'son V.*, Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva. M.: Sovetskij kompozitor, 1973. - 288 s.
6. *Khachaturyan Aram*, Muzyku nado pisat' serdtzem., //Smena, iyun' 1978, N 1225 - [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: (data obrashcheniya 9.03.2022).
7. *Khachaturyan Aram*, Stranitzy zhizni i tvorchestva (besedy s G. M. Shneersonom). M.: Sovetskij kompozitor, 1982. - 200 s.

8. Aram Khachaturyan moj otetz., Intervu’u s K. A. Khachaturyanom Marii Grigor’yantz., //Noev kovcheg, N 2 (289), fevral’ 2017 - [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: (data obrashcheniya 20.02.2022).
9. <https://www.youtube.com/watch?v=xRtvGGWcAoO>- fil’m s Aramom Khachaturyanom.
10. Kharadzhanian R., Fortepiannoe tvorchestvo Arama Khachaturyana. Yer.: Ajastan, 1973. - 196 s.
11. Martinsen K.A., Individual’naya fortepiannaya tekhnika., M.: Muzyka, 1966. - 220 s.

Об авторе: *ВЯЧЕСЛАВ АРШАВИРОВИЧ ЕДИГАРЯН (род. 23.8.1947 года, Баку). Окончил с отличием фортепианный факультет Азербайджанской государственной консерватории им. У.Гаджибекова (1970). Работал: по распределению в Сумгаитском музыкальном училище (1970-1974 гг., три последних года в должности заведующего фортепианным отделом); в Армянском государственном педагогическом университете им. Х. Абовяна на кафедре “Музыкальная педагогика” (с 1974 г.); заведовал кафедрой (2009-2012 гг.). Кандидат искусствоведения (2004), доцент (2005). Автор: монографии “Фортепианное творчество Александра Арутюняна” (Ер.: Комитас., 2011), учебного пособия «Դաշնամուրի դասավանդման մեթոդիկա» (Ер.: Комитас, 1999), свыше двадцати научных статей.*

Հեղինակի մասին. ՎՅԱՉԵՍԼԱՎ ԱՐՇԱՎԻՐՐԻ ԵԴԻԳԱՐՅԱՆ (ծ. 23.8.1947 թ., ք. Բաքու) գերազանցությամբ ավարտել է Ուր. Գաջիբեկովի անվան Ադրբեյջանի պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետը (1970): Ուղեգիրով աշխատել է Սումգայիթի երաժշտական ուսումնարանում (վերջի երեք տարին որպես դաշնամուրային բաժնի վարիչ)՝ 1974 թ.-ից աշխատում է Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական համալսարանում, Երաժշտական մանկավարժության ամբիոնում. 2009-2012 թթ. ղեկավարել է սույն ամբիոնը՝ դոցենտ (2005 թ.), արվեստագիտության թեկնածու (2004 թ.): Հեղինակ է՝ *Фортепианное творчество Александра Арутюняна*” մենագրության (Եր., «Կոմիտաս», 2011), «Դաշնամուրի դասավանդման մեթոդիկա» (Եր., «Կոմիտաս», 1999) դասագրքի, քսանից ավելի գիտական հոդվածների:

About the author: VYACHESLAV ARSHAVIR YEDIGARYAN (born 23.8. 1947, Baku) graduated with honors from the piano department of the Azerbaijan State Conservatory named after. Uz. Gadzhibekov (1970). From 1970 to 1974, he worked as the head of the piano department at the Sumgayit Musical College. Since 1974 he has been working at the Armenian State Pedagogical University after Kh. Abovyan at the Department of Music Pedagogy. From 2009 to 2012 he lead the department. Associate Professor (2005), Candidate of Art History (2004). Author of the monograph “Alexander Harutyunyan’s Piano Works” (Yer., “Komitas”, 2011), the textbook “Է” (Yer., “Komitas”, 1999), more than twenty scientific articles.

**ՓՈՓ-ՋԱԶԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ
(ՌՈՒՍԱՍՏԱՆ)**

**JAZZ-POP MUSIC
(RUSSIA)**

**ПОП-ДЖАЗОВАЯ МУЗЫКА
(РОССИЯ)**

ԼԱՐԻԱՆՆԱ ԱԹԱԲԵԿԻ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

*Երգչուհի, ԵՊԿ փոփ-ջազային երաժշտության ամբիոնի՝
երգեցողության բաժնի դասախոս՝ 2009-2012 թթ.,
Ռուսաստան՝ Մոսկվա*

E-mail: lariananersisian35@gmail.com

ID <https://orcid.org/0009-0002-4029-9767>

DOI: 10.58580/29538041-2022.12-163

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝
Ծ. Հ. Մովսիսյանի (26.6.2023 թ.): Գրախոսների՝
(21.6.2023 թ.) և (22.6.2023 թ.), հեղինակը ներկայաց-
րել է հրատարակության՝ (20.6.2023 թ.)

ԵՐԳՉԱԿԱՆ ՉԱՅՆԱԾԱՎԱԼԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ԸՈՒՐՁ

Ամփոփում

Մույն մեթոդական հոդվածը նվիրված է ծայրի զարգացման, դրան ուղղված ամենատարբեր մասնագիտական հնարների, վարժությունների լուսաբանմանը: Ներկայացված դրույթները ձեռք են բերվել ինչպես արդեն գոյություն ունեցող հարուստ և բազմազան մեթոդաբանական գրականության ուսումնասիրման, այնպես էլ գործնական աշխատանքի՝ տարիների ընթացքում բազմաթիվ երգիչների հետ մասնագիտական պարապմունքներից ձեռք բերված փորձի արդյունքում: Նկարագրված է վոկալ հիմունքների կարևորությունը, ծայրի զարգացմանն ուղղված այնպիսի կարևոր մեթոդներ, ինչպիսիք են երգչական ապարատի՝ ծնոտի, խոչակի, լեզվի, քիմքի և շուրթերի դիրքը, ծայնավարժության կարևորությունը, ինչպես նաև երգելիս որոշակի սկզբունքները: Հոդվածում տրված է նաև կանանց և արական ծայրերի միջին ծայնաձավալը, դրանց տարբեր գոտիները և դրանք ընդլայնելու ցանկալի սահմանները:

Բանալի-բառեր. «երգչական հենք», ծայնաձավալ, երգեցողություն, ռեգիստր, երգչական ապարատ, ծայրի դրվածք, ծայնավարժություն:

Abstract

Singer, Pedagogue Department of Pop-Jazz music of the Yerevan State Conservatory after Komitas (2009-2012) Larianna Atabek Nersisyan. - “On the problems of development of the vocal range”. This methodological review is devoted to the development of the voice, various professional techniques and exercises aimed at this. The presented provisions were obtained as a result of studying the existing numerous and varied methodological literature, as well as the practical work of providing professional lessons with many student singers over the years. The value of vocal support, such important methods of vocal development as the position of the singing apparatus, jaw, larynx, tongue, palate and lips, the value of vocal exercises, as well as the principle of certain imitation during singing. The article also presents the average range of female and male voices, its different registers and the desired limits for their expansion.

Key Words: “vocal support”, range, professional singing, register, singing apparatus, voice setting, vocal exercise.

Абстракт

Певица, преподаватель Кафедры поп-джазовой музыки Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (2009-2012гг.), Ларианна Атабековна Нерсисян. - “О проблемах развития вокального диапазона”.

Настоящий методический обзор посвящен развитию голоса, различным профессиональным приемам и упражнениям, направленным на это. Представленные положения были получены в результате изучения существующей разнообразной методической литературы, а также практической работы проведения профессиональных уроков со многими певицами на протяжении многих лет. Значение вокальной опоры, такие важные приемы развития голоса, как позиция певческого аппарата, челюсти, гортани, языка, неба и губ, значение распевки, а также принцип определенного подражания во время пения. Также в статье приведены средняя громкость женских и мужских голосов, разные ее регистры и желаемые пределы их расширения.

Ключевые слова: “вокальная опора”, диапазон, пение, регистр, певческий аппарат, постановка голоса, распевка.

Ներածություն

Ձայնածավալի զարգացումը և առողջ ծայնային ունակություններ սերմանելը դժվարին գործընթաց է: Հետևաբար, մասնագիտացված ակադեմիական երգեցողության հմտություններին անհմար է լիովին տիրապետել ոչ տասը դասում, ոչ էլ երեսուն: Հստակ հայտնի չէ, թե այս կամ այն երգչից որքան ժամանակ կպահանջվի, որպեսզի տիրապետի իրեն անհրաժեշտ երգչական տեխնիկային: Պարզապես պետք է համբերատար լինել:

Ներկա մեթոդաբանական հոդվածը նվիրված է ծայնի զարգացման, դրան ուղղված ամենատարբեր մասնագիտական հմարների, վարժությունների լուսաբանմանը: Ներկայացված դրույթները ձեռք են բերվել ինչպես արդեն գոյություն ունեցող հարուստ և բազմազան մեթոդաբանական գրականության ուսումնասիրման, այնպես էլ գործնական աշխատանքի՝ տարիների ընթացքում բազմաթիվ ուսանող-երգիչների հետ մասնագիտական դասընթացի պարապմունքների իրականացման արդյունքում:

Ձայնի ձայնածավալի զարգացման խնդիրները

Երգչի ձայնածավալն ամենացածր միմչև ամենաբարձր հնչյունների հեռավորությունն ըստ բարձրության, որը նա կարող է երգել: Գոյություն ունի աշխատանքային ձայնածավալ, այսինքն՝ ձայնի այն հարմար և բարձրորակ հնչող հատվածը, որը երգիչը տարբեր երգերով կազմված երկացանկեր է պատրաստում կատարելու համար, և ձայնավարժություններ ըստ իր ձայնածավալի, որը ներառում է գրեթե բոլոր հնչյունները, որոնք երգիչն ի վիճակի է երգել, բայց որոնք դեռևս բավարար որակի չեն հնչում ցանկացած վոկալ ստեղծագործություն կատարելու համար: Ի տարբերություն ձայների ակադեմիական դասակարգման, որտեղ պրոֆեսիոնալ երգչի ձայնի տիրույթը պետք է լինի երկու օկտավ, փոփ երգիչների ձայնածավալը կարող է լինել մի փոքր ավելի, քան մեկ օկտավ և կարող է հասնել միմչև երեք օկտավի և հնչել բավականին վառ, հնչել և արտահայտիչ՝ իր ամենացածր և ամենաբարձր սահմանագծերում՝ միկրոֆոնի և էլեկտրական սարքավորումների օգնությամբ:

Հաճախ բնությունն ինքն է օժտում այնպիսի ձայնային ապա-

րատով, որը թույլ է տալիս առանց լարվածության երգել ամենաբարձր և ամենացածր հնչյունները: Բայց եթե բնությունից ծայնածավալը փոքր է, ապա ուսուցման կարևոր փուլը և դասավանդողի նպատակը դրա զարգացման է:

Ձայնածավալի զարգացման հիմքը

Ձայնածավալի զարգացման հիմքը դրա կենտրոնական ծայնասահման (ռեգիստրի) ձևավորումն է և ապա աշխատանքն անցումային հնչյունների վրա: Ձայնը, որը ճիշտ ձևավորվում է ծայնածավալի կենտրոնական ռեգիստրում՝ դինամիկայի, շնչառության, «բարձր դիրքի» առումով, նպաստում է անցումային սահուն հնչյուններով ծայնի հնչողությանը: Այդպես, ձայնածավալն աստիճանաբար ընդլայնվում է: Չի կարելի միանգամից աշխատել հնչյունաշարի երիզող հնչյունները արտաբերել և ձայնը «քաշել» վեր կամ վար: Ռեգիստրներից մեկից մյուսն անցումների հարթեցման վրա քրտնաջան աշխատանքը ճանապարհ է հարթում ծայնածավալի բնականոն ընդլայնման համար: Մշտական, համապատասխանաբար ընտրված վարժությունների, համբերատար հետևողականությունն ամենակարևոր պայմանն է ծայնի բնական զարգացման համար՝ չկորցնելով դրա հնչերանգային հատկությունները:

Ձայնատարության կանտիլենան

Երգչական արվեստում ձայնատարության հիմնական տեսակը կանտիլենան է, այսինքն՝ սահուն համահունչ երգայնությունը: Այն պահանջում է ազատ հոսող ձայն: Կանտիլենայի զարգացման պայմաններից մեկը լեզատո երգելու, այսինքն՝ հնչյունները կապակցված արտաբերելու ունակությունն է: Կատարյալ կանտիլենան պահանջում է յուրաքանչյուր ձայնավորի լիարժեք կայուն արտաբերում իրեն հատկացված երաժշտական հատվածում, լինի դա քառորդ, ութերորդ կամ տասնվեցերորդական տևողությամբ: Ձայնավորը պետք է հնչի իր ժամանակին, չկրճատվի և չխցանվի ժամանակից շուտ արտասանված բաղաձայններով: Երգայնության զարգացումը պահանջում է լավ շնչառություն, բարձր դիրքի և թռիչքային ձայն, հստակ, լավ արտասանություն: Կարևոր է զարգացնել համապատասխան ձայնատարությունը մեղեդու շարժման

զանազան տեսակների դեպքում: Վարժությունը կամ երաժշտական ֆրազը պետք է այնպես երգել, որ ծայրը մշտապես մնա նույն դիրքում, վիբրատոն մնա կայուն՝ հնչյունից հնչյուն սահուն անցումով: Սահուն տեխնիկայի զարգացումն անհրաժեշտ պայման է երգեցողության ասպարեզում: Սահունությունն օգնում է հաղթահարել երգչի ծայրի իներցիոն սաստկացումը: Արագ տեմպերով վարժությունները մի տեսակ մարմնամարզություն են ծայնային ապարատի, հատկապես խոչակի համար, որը դառնում է ավելի ճկուն, առածգական՝ բարդ տեխնիկական առաջադրանքներ կատարելու համար: Գիշտ ընտրված վարժությունները վոկալ ապարատն ազատում են ավելորդ լարվածությունից, կոշտությունից, ձգվածությունից կամ չափից ավելի ամենաթողությունից:

Պրոֆեսիոնալ երգչական ծայնի ձևավորումն է և ծայնածավալի ընդլայնումը

Երգչի դաստիարակությունը, որպես կանոն, պահանջում է միմյանց հետ սերտ առնչվող երկու խնդիրների լուծում՝ պրոֆեսիոնալ երգչական ծայնի ձևավորումն է և ծայնածավալի հնարավորինս ընդլայնումը: Այս խնդիրները պետք է լուծվեն միաժամանակ, իսկ ծայնավարժությունը նպաստում է այդ խնդիրների լուծմանը: Պարապմունքներին և համերգին երգելու համար ծայնն աշխատանքային վիճակի բերելու համար անհրաժեշտ է, մի կողմից, մտքով նախապատրաստվել ստեղծագործական առաջադրանքների կատարմանը, իսկ մյուս կողմից՝ ծայնավարժությունների միջոցով «տաքացնել» ծայնային ապարատը: Գիշտ ծայնավարժությունը ենթադրում է հաջողությամբ կատարել հետագա երգչական առաջադրանքը:

Վոկալ դասը ներառում է երկու հիմնական կետ.

- ծայնային ապարատի «տաքացում»,
- աշխատանք տեխնիկայի կատարելագործման և ծայնի հնչողության թերությունների վերացման վրա (1. էջ 41):

«Երգչական հենք»

Երգչական ծայնածավալը և բարձր նոտաներ կատարելու ունակությունը մեծապես պայմանավորված են երգչի տոկունությու-

նից և ֆիզիկական ակտիվությունից: Նշվածն ուղղակիորեն կապված է անհատի երգչական հիմքի աշխատանքի հետ: «Վոկալ հենք կամ երգչական հենք» հասկացությունը մասնագիտական գրականության մեջ օգտագործվում է որպես երգելիս ծայնային ապարատի կարգավորումների համակարգ: Ստոծանային շնչառությունն օգնում է երգիչներին զարգացնել ուժեղ և կայուն օդային հոսք, որն աջակցում է հստակ ծայնարտաբերմանը: Երբ ծայնն ունի ամուր հենարան, այն հնչում է պրոֆեսիոնալ պատշաճ որակով՝ ինքնավստահ, հնչեղ և ծավալային ավարտուն, հարուստ հնչերանգով: Նման զգացողությամբ երգիչը կարող է կատարել բարդ տեխնիկական դարձվածքներ: Առանց հենքի երգելիս հաճախ հայտնվում են ոչ մաքուր հնչյուններ, նույնիսկ եթե կատարողը լավ լսողություն ունի: Այսպիսով, ծայնի պրոֆեսիոնալ կառավարումը կամ պարզապես գեղեցիկ երգելը անհմարին է, եթե չկա «երգչական հենք»:

Ըստ դանիացի մանկավարժ և ծայնի հետազոտող Ք. Սադոլինի՝ «... Յուրաքանչյուր վոկալիստ պետք է ունենա վերին *դո* նոտա: Կանանց ծայների համար սա մինչև 3-րդ օկտավայի *դո*³-ն է, արական ծայների համար՝ մինչև 2-րդ օկտավայի *դո*²-ն: Եթե վոկալիստը չի կարողանում երգել այս նոտան, նշանակում է նրան խոչընդոտում է կոկորդի անվերահսկելի սեղմումը, լարվածությունը, որն առաջացել է սեղմիչ մկանների չափազանց ակտիվ աշխատանքի պատճառով: Անվերահսկելի սեղմումն առավել հաճախ տեղի է ունենում սխալ հենքի պատճառով: Եթե մենք հենքը ճիշտ ենք օգտագործում, հատկապես բարձր հնչյունների համար, ապա խուսափում ենք անվերահսկելի սեղմումից և կարող ենք առանց որևէ խնդիրների կատարել վերին *դո*-ն» (2. էջ 61):

Երբ սեղմիչ մկանները չափազանց ակտիվ են, դրանք խանգարում են ծայնալարերի բնականոն աշխատանքին և առաջացնում են գրգռվածություն, հատկապես բարձր հնչյուններ երգելիս: Զայնալարերն աշխատում են ռետինե ժապավենների պես, դրանք պետք է ձգվեն բարձր հնչյունների հասնելու համար, և եթե կոկորդում ուժեղ կծկում կա, դրանք բավականաչափ տեղ չեն ունենում որոշակի հնչյունին հասնելու համար: Ահա թե ինչու, բարձր հնչյուններին այդքան դժվար է հասնել, երբ չկա համապատասխան

տեխնիկա:

Ի հավելումն ասվածի, նշենք, որ «երգչական հենքի» ճիշտ աշխատանքին կարող են օգնել հետևյալ խորհուրդները.

1. *Օգտակար է կիրառել թվենգ տեխնիկան:* Սա մականակման վրա հիմնված վոկալ տեխնիկա է, (*twang* անգլերենից թարգմանաբար նշանակում է «հնչեղ»): Այն թույլ է տալիս ծայրը դարձնել ավելի խիտ, հարուստ, բարձր, զրնգուն: Այս հնարքը ներմուծվել է ԱՄՆ-ի և Եվրոպայի երգչական մեթոդներից:

2. *Անհրաժեշտ է խուսափել ծնոտն առաջ շարժելուց:* Պետք է ազատ բացել ծնոտը, լայնացնել շուրթերի անկյունները և մերկացնել ատամները ծայնածավալի եզրային հնչյունները երգելիս:

Բնական դիրքում, եթե մարդն ունի ճշտգրիտ կցվածք, ստորին ծնոտը գտնվում է վերևից հետ: Որքան լայն է բերանը բացվում, այնքան ծնոտների միջև այդ հեռավորությունը մեծանում է, այսինքն՝ ստորին ծնոտը վերին ծնոտի համեմատ հետ է շարժվում, այլ կերպ ասած՝ վերին ծնոտը կարծես առաջ է շարժվում, իսկ ստորին ծնոտը մնում է տեղում: Չնայած գործնականում ամեն ինչ ճիշտ հակառակն է, բայց եթե ավելի հեշտ է, ապա հնարավոր է ներկայացնել վերին ծնոտի առաջ շարժումը, ճիշտ դիրքի էությունը սրանից չի փոխվի:

Կան բնականից դուրս ցցված ծնոտով վոկալիստներ՝ «սխալ» կցվածքով: Որտեղ էլ լինի ծնոտը, կարևոր չէ, քանի դեռ երգողը չի սկսում ծնոտը դուրս մղել ավելի շատ, քան նրա բնական դիրքն է: Մեր դասավանդման պրակտիկայում բազմիցս աշխատել ենք «սխալ» կցվածք ունեցող երգիչների հետ: Դիտարկումները ցույց են տալիս, որ ծնոտի ելուստի խնդիրը բնորոշ է բացարձակապես բոլորին և պայմանավորված չէ նրանով, թե ծնոտային, որ դիրքն է բնական մարդու համար: Հենց վոկալ հենքը «խափանվում է», առաջանում է ծնոտի դուրս բերում, իսկ դրանից հետո, շատ հաճախ, անվերահսկելի սեղմում կոկորդում, որը կարող է զգացվել որպես «կոկորդի գունդ», իսկ երբեմն առաջացնել անհարմարություն և նույնիսկ ծայնի խռպոտություն:

3. *Երգելիս չի կարելի շուրթերը լարել:* Դուրս ցցված շուրթերը, հատկապես ծայնածավալի վերին հատվածում, նույնպես հանգեցնում են անկառավարելի կցման, հետևաբար, թույլ չեն տալիս

բարձր հնչյուններ երգել:

4. *Խռչակը պետք է բարձրացնել վերև*, համոզվել, որ այն չի իջնի ցածր հնչյուններն արտաբերելիս: Խռչակն ինքնին բարձրանում է բարձր հնչյուններ երգելիս և ընկնում, երբ մենք երգում ենք ձայնածավալի ստորին հատվածում (3. էջ 396): Այսինքն՝ հնչյունները ճշգրիտ երգելու համար հարկավոր է խռչակը ճիշտ դիրքում դնել՝ ցածր հնչյուններ՝ կոկորդն իջեցված է, բարձր հնչյուններ՝ կոկորդը բարձրացված: Այս սկզբունքի ոչ ճիշտ կառավարումը կարող է հանգեցնել սխալ ինտոնացիայի (4. էջ 82):

5. *Երգելիս բարձրանում է փափուկ քիմքը*: Փափուկ քիմքի թեթև բարձրացումը կարող է օգնել որոշ իրավիճակներում, ինչպես նաև որոշակի վոկալ ռեժիմներում երգելիս և վերացնել գործնականում առաջացող խռպոտությունը, ինչպես նաև բնորոշ ռնգային երանգավորումը (4. էջ 136):

6. *Կարևոր է նաև լեզվի դիրքը*: Կարելի է լայնացնել լեզուն, հարթեցնել այն և փորձել սեղմել այն վերևի սեղանատամներին, դա ձայնն ավելի թեթև կդարձնի և կօգնի խռչակը պահել բարձր դիրքում:

Ձայնածավալը պայմանականորեն կարելի է բաժանել 5 գոտիների: Արական և կանանց ձայների գոտիներն ունեն մոտ մեկ օկտավայի տարբերություն:

- Ձայնածավալի ստորին եզրային մասը կանանց ձայների համար՝ փոքր օկտավի «սոլ» նոտայից ներքև է, արական ձայների համար՝ փոքր օկտավի «դո» նոտայից ցած բոլոր նոտաները:

- Կանանց ձայների միջակայքի ստորին հատվածը փոքր օկտավի «սոլ»-ից մինչև առաջին օկտավի «դո» նոտան է, արական ձայների համար՝ փոքր օկտավի «դո» նոտայից մինչև փոքր օկտավի «ֆա» նոտան:

- Ձայնածավալի միջին հատվածը կանանց ձայների համար առաջին օկտավի «դո-լա» նոտաներն են, տղամարդկանց համար՝ փոքր օկտավի «ֆա»-ից մինչև առաջին օկտավի «դո»-ն:

- Ձայնածավալի վերին հատվածը կանանց ձայների համար՝ առաջին օկտավի «լա» նոտայից երկրորդ օկտավ «մի» նոտաներն են, արական ձայների համար՝ առաջին օկտավի «ռե-լա» նոտաները:

• Վերին եզրային բաժինը կանանց ծայների համար՝ երկրորդ օկտավի «մի» նոտայից բարձր բոլոր նոտաներն են, տղամարդկանց ծայների համար՝ առաջին օկտավի «լա» նոտայից վեր բոլոր նոտաները:

Միջին գոտում բերանը լայն բացելու կարիք չկա: Այստեղ նույնիսկ կարելի է թույլ տալ, որ շուրթերը քաշվեն առաջ, ինչը խստիվ արգելվում է անել միջակայքի վերին հատվածում: Ինչպես ծնոտի ելուստը, այնպես էլ շուրթերի ձգումը կարող է հանգեցնել կոկորդի անկառավարելի սեղմման:

Ձայնածավալի բարձր և ցածր հատվածներում բերանը պետք է բացել ծնոտը վայր գցելով: Եթե բերանը բավականաչափ լայն բացված չէ, ծայնն աստիճանաբար կթուլանա: Վերընթաց գամմա կատարելիս բերանը պետք է աստիճանաբար բացվի: Թռիչքների կատարման ժամանակ բերանը պետք է բացել թռիչքի հետ հիաժամանակ: Որքան բարձր է հնչյունը, այնքան ավելի լայն պետք է բացել բերանը:

Բերանի՝ պահանջվածից ավելի լայն բացումը կարող է նաև հանգեցնել կոկորդի անվերահսկելի կծկման և ծայնի խլացմանը:

Սրանք բերանը բացելու ընդհանուր կանոններն են: Բայց երգեցողության որոշ տեսակների յուրացման սկզբնական փուլերում կարելի է անհատական ճշգրտումներ կատարել այս կանոններում՝ լավագույն և ճշգրիտ ծայնի հասնելու համար՝ կախված տեխնիկական առաջադրանքից:

Յուրաքանչյուր երգիչ յուրահատուկ է: Ձայնածավալի ընդլայնումը ձգվելու նման է՝ այնպես, ինչպես ձգվում են մարզիկները: Կտրուկ շարժումները և մոլեռանդ, բռնի պարապմունքները վտանգավոր են և տրավմատիկ: Այս խորհուրդներից օգտվելիս պետք է լինել զգույշ և ուշադիր: Անհրաժեշտ է մտապահել, որ երգելը միշտ պետք է հարմարավետ լինի: Եթե թվում է, թե կատարման տեխնիկան սխալ է, ամենայն հավանականությամբ դա այդպես էլ կա: Պետք է դադարեցնել, ընդմիջել և սկսել ծայնը մարզել միայն այն ժամանակ, երբ հնարավոր է առավել ներգրավվածությամբ և ջանասիրաբար աշխատել: Մեծ ուշադրություն պետք է դարձնել հատկապես վոկալ հենքի զարգացմանը:

Վերջաբան

Ձայնի անդադար զարգացումը երգչի՝ դեպի վարպետություն տանող ճանապարհի անփոխարինելի մասն է: Այն երգիչներին տալիս է գործիքներ՝ զարգացնելու ձայնային ամուր հիմքեր, ընդլայնելու ձայնածավալը և կատարելագործելու երգչական տեխնիկան: Վոկալ կրթությանը ժամանակ և ջանք նվիրելով՝ նպատակասլաց երգիչները կարող են բացահայտել իրենց ողջ ներուժը, կատարելագործել իրենց կատարողական հմտությունները և վստահություն զարգացնել իրենց կարողությունների նկատմամբ: Անկախ նրանից, թե երգիչը կայանալու է ակադեմիական կամ փոփ-ջազային ոլորտում, ձայնի զարգացման արգասիքներն անզնահատելի են՝ մղելով երգիչներին դեպի կատարելություն և օգնելով նրանց գրավել հանդիսատեսին իրենց դյուբիչ ձայնով և լավագույնս ներկայացնել ցանկացած ժամանակաշրջանի և ոճի երաժշտություն:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Емельянов В.*, Развитие голоса. Координация и тренинг., Санкт Петербург: Лань, 2003.
 2. *Sadolin C.*, Complete Vocal Technique, Copenhagen, Shout Publishing, 2000.
 3. *Дмитриев Л.*, Основы вокальной методики, М.: Музыка, 1968.
 4. *Խաչիկյան Հ. Հ.*, Ձայնակազմավորման հիմունքները երգարվեստում, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2005 թ.:
- Yemelyanov V.*, Development of Voice. Coordination and Training. Saint Petersburg, Lan, 2003.
- Sadolin C.*, Complete Vocal Technique, Copenhagen, Shout Publishing, 2000.
- Dmitriev L.*, Basics of Vocal Techniques, M.: Muzika, 1968.
- Khachikyan H. H.*, The Basics of Sound Organization in the Singing Art, Yer., YSC publishing house, 2005.

REFERECES

1. Yemel'yanov V., Razvitie golosa. Koordinatziya i trening., Sankt Peterburg: Lan', 2003.
2. Sadolin C., Complete Vocal Technique, Copenhagen, Shout Publishing, 2000.
3. Dmitriev L., Osnovy vokal'noj metodiki., M.: Muzyka, 1968.
4. Khachikyan H. H., Dzhaynakazmavorman himunqner' yergarvestum, Yer., YPK hratarakhuthyun, 2005 th.

Հեղինակի մասին. ԼԱՐԻԱՆՆԱ ԱԹԱԲԵԿԻ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ (ծն. 16.01.1986, Դոմբովար, Հունգարիա): Ավարտել է՝ 2007-ին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի փոփ-ջազային երգեցողության բաժինը, 2009-ին՝ ասպիրանտուրան, մենահամերգով Առնո Բաբաջանյանի համերգասրահում (ղեկավար, ԵՊԿ պրոֆեսոր, ՀՀ վաստակավոր արտիստ Ռաիսա Հրանտի Սկրուչյան): Դասավանդում է՝ 2009-ից մասնագիտական մեներգեցողություն ԵՊԿ-ում, որպես փոփ-ջազ երաժշտության ամբիոնի դասախոս: Համատեղությամբ նաև Ռ. Մելիքյանի անվան պետական երաժշտական քոլեջում: Եղել է «Աստղիկ երեխաներ 2», «My name is», «Հայաստանի ձայնը» հեռուստատեսային շոու-հաղորդումների վոկալի մարզիչը: Նրա սաները՝ միջազգային մրցույթների դափնեկիրներ են, Եվրատեսիլի ֆինալիստներ, տարբեր վոկալ շոու ծրագրերի ֆինալիստներ և դարձել են հայկական շոու-բիզնեսի սիրված արտիստներ (մոտ 10 շրջանավարտ): Սաներից են՝ Աննա Դավթյանը, որի ստեղծագործությունն առանձնանում է ձայնի լայն դիապազոնով և մեղիզմատիկայով հատուկ արևմտյան կատարողականությանը, Իվետա Մուկուչյանը՝ «Եվրատեսիլ-2016» երգի մրցույթի եզրափակչում գրվել է 7-րդ հորիզոնականը, միջազգային մրցանակների դափնեկիր, DIAFA մրցանակ՝ վճռականության, աշխատասիրության և ստեղծագործական ինքնատիպության օրինակ, Անդրե Սիմոնյան - ոռք երգիչ, The Beautified Project-ի մենակատար, GRAMMY MTV Awards մրցանակաբաշխության հաղթող: Ուսանողներ Անահիտ Հակոբյանը, Ժաննա Դավթյանը, Մարիամ Պետրոսյանը՝ Եվրատեսիլ երգի մրցույթի ընտրական փուլի եզրափակիչի մասնակից, Սերժ Թանկյանի «7 նոտա» երաժշտա-

կան մրցույթի հաղթող և շատ ուրիշներ: Նրանք դարձան այնպիսի շոու ծրագրերի ֆինալիստներ, ինչպիսիք են՝ «Հայ Սուպեր Սթար», «Հայաստանի ձայնը», «My name is»: 2016 թվականից Լ. Ներսիսյանն ապրում է Մոսկվայում: 2021-ին նա հիմնադրել է Վոկալ դպրոց, որի գլխավոր և հիմնական նպատակը մատչելի մասնագիտական վոկալ կրթությունն է՝ բոլոր ցանկացողների համար առանց տարիքային սահմանափակման: Նա «Չայնի ռուսական հանրային ակադեմիա» համառուսաստանյան հասարակական կազմակերպության անդամ է՝ ակադեմիայի նախագահ Լ.Բ. Ռուդին, ինչպես նաև .IATSE վոկալ ուսուցիչների միջազգային ասոցիացիայի անդամ: 2021 թվականին Լ. Ներսիսյանն արժանացել է «Որակի նշան-2021» մրցանակին ամենամյա «Որակի նշան» հասարակական մրցանակարաշխության՝ հասարակական գործիչ, երգեցողության ուսուցիչ անվանակարգում:

About the author: LARIANNA ATHABEK NERSISYAN (born in January 16, 1986, Dombovar, Hungary). In 2007 she graduated from the Department of Pop-Jazz Singing of Komitas State Conservatory of Yerevan. In 2009 she graduated from PhD with a solo concert at Arno Babajanyan Concert Hall (with the supervision of professor at YSC, Merited Artist of Armenia Raisa Hrant Mkrtchyan). Since 2009 she has been teaching professional solo singing at YSC as a lecturer at the Chair of Pop - Jazz Music, as well as at State Music College named after R. Melikyan. She's been the vocal coach of "Star Kids 2", "My name is", "The Voice of Armenia" TV show programs. Her students are winners of international competitions, finalists of Eurovision, finalists of different vocal show programs and have become popular artists of the Armenian show business (about 10 graduates). Among her students are Anna Davtyan, who is distinguished with a wide vocal range and melisma special to the western performance, Iveta Mukuchyan, who placed 7th at the final of Eurovision Song Contest 2016, and is a winner of international awards, DIAFA prize-winner for determination, diligence and creative uniqueness, Andre Simonyan - rock singer, soloist of The Beautified Project, winner of Grammy MTV Awards. Students Anahit Hakobyan,

Zhanna Davtyan, Mariam Petrosyan are participants of the final of pre-selection stage of Eurovision Song Contest, winner of "7 notes" song contest by Serj Tankian and many others. They became finalists of such show programs as "Armenian Super Star", "The Voice of Armenia", "My name is". Since 2016 L. Nersisyan has been living in Moscow. In 2021 she founded a vocal school, the principal and main purpose of which is the available professional vocal education for everyone without age limit. She is a member of the All-Russian public organization "Russian Public Academy of Voice" under the leadership of the president of the academy L.B. Rudin, as well as a member of the International Association of Vocal Teachers "IATS". In 2021 L. Nersisyan won the "Quality Mark-2021" award in the annual "Quality Mark" public award in the nomination of a public agent, vocal teacher.

Об авторе: ЛАРИАННА АТАБЕКОВНА НЕРСИСЯН (род. 16.01.1986 г. Домбовар, Венгрия). Окончила: отделение эстрадно-джазового пения ЕГК им. Комитаса (2007), аспирантуру (2009, сольный концерт в Концертном зале им. Арно Бабаджаняна (рук. проф., засл. арт. РА Р. Г. Мкртчян). Преподавала вокал: на кафедре поп-джазовой музыки ЕГК им. Комитаса (с 2009), по совместительству в музыкальном колледже им. Романоса Меликяна, а также являлась вокальным тренером телевизионных шоу: «Астхик Дети-2», «My name is», «Голос Армении». Ее студенты - лауреаты международных конкурсов, финалисты «Евровидения», финалистами всевозможных вокальных шоу-программ и популярными артистами армянского шоу-бизнеса (около 10 выпускников, отметим Анну Довлатян, Ивету Мукучян, Андрэ Симоняна, Анаит Акопян, Жанну Давтян, Мариам Петросян С 2016 года живет в Москве. В 2021 г. открыла Школу вокала, является членом Общероссийской общественной организации «Российская общественная академия голоса» (рук. Л.Б. Рудин), а также Международной ассоциации преподавателей вокала «IATS». В 2021-ом Л. Нерсисян стала обладателем премии «Знак качества-2021» в ежегодной общественной премии «Знак качества» в номинации общественный деятель, педагог вокала.

ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՀԱՆՁՆԵՐ

«ԵՊԿ հրատարակչության» բուհական գիտական հրատարակչության ժողովածուում տպագրությանը ներկայացվող հոդվածների

1. ՀՐԱՏԱՐԱԿՄԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՊԱՀԱՆՁՆԵՐ

«Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դասախոսների ուսումնամեթոդական հոդվածների ժողովածուում» 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: Ցրիվ շարվածքի համար չի թույլատրվում անջատել տառերը (*space*-ի օգտագործումը):

Հայերեն տեքստերը ընդունվում են KDVin ծրագրի Arial LatArm, Dallak Time, Times LatArm և մնամատիպ 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՝ “тире”, նշանի համար օգտագործվում է [Ctrl+Alt+միևնույն] ստեղծների կոմբինացիան, իսկ “կարճ” անջատման գիծ՝ “дефис” նշանի համար՝ [Ctrl+միևնույն] կոմբինացիա:

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 հեթքական համարները գրվում են արաբական թվերով և զծիկով, այնուհետև՝ վերջածանցը (օրինակ 1-ին կամ 2-րդ Սոնատ) կամ բառերով:

Ստեղծագործության օր. նշելի՝ 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, 11 հազարամյակ):

Զի թույլատրվում հռոմեական թվերը նշելու համար ռուսերեն “X”, “V”, “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 ցուցական 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 պատկերագրողումները 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 ՊԱՀԱՆՁՆԵՐԸ

«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),

2. հակիրճ ինքնակենսագրությունը (մինչև 1000 նիշ) հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով, որը պետք է հրատարակվի,

3. համգուցային բառեր հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով,

4. հոդվածները 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):

- հոդվածները և աղբյուրները ընդունվում են էլ-փոստով (մեկ ֆայլով նույն տառի օրինակները և պատկերները յուրաքանչյուրն առանձին ֆայլով (ֆայլի անունը բաղկացած է հեղինակի անունից և ազգանունից և պատկերների համարների անվանումից) կամ էլեկտրոնային կրիչներով. ֆայլը անվանվում է հեղինակի անուն ազգանվամբ:

- ֆորմատ՝ Ա4,

- տեքստը համընդ տպած Ա 4 թղթով, առանձին ֆայլով .doc,

- տեքստը հավաքել առանց Tab ստեղծել օգտագործելու և մոտ 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 12,5 սմ,

- նոտաները, աղյուսակները և գրաֆիկան՝ սև սպիտակ,

- ծավալում հոդվածները 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 (մասնույի դեպքում նաև համարը, թերթերի դեպքում՝ տողատակում), էջը:

- ծանոթագրությունը վերջում, համարակալումը՝ միջանցիկ:

- հոդվածների ծավալը 0,5-1,0 մամուլ (20000-40000 նիշ և հղումները ներառված տեքստի ծավալում):

- առանց տողադարձի, առանց էջում տողատակների,

- հոդվածի առանձնահատկություններից ելնելով համաձայնեցնելով խմբագրական խորհրդի հետ հնարավոր է նշված ծավալը ավելացնել:

ա - a	զ - z	ի - i	հ - h	յ - ey	պ - p	տ - t	փ - ph
բ - b	է - ej	լ - l	ձ - dz	ն - n	ջ - j	ր - r	ք - q
գ - g	ը - 'e	խ - kh	ղ - gh	շ - sh	ռ - r'	ց - tz	և - ev
դ - d	թ - th	ծ - ts	ճ - dch	ո - vo	ս - s	ու - u	օ - o
ե - e	ժ - zh	կ - k	մ - m	չ - ch	վ - v	ւ - w	ֆ - f

3. ՀՈԴՎԱԾՆԵՐՈՒՄ ԱՄՓՈՓՈՒՄՆԵՐԻ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐԸ

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 եզրահանգումների համապատասխանությունը կամ անհամապատասխանությունը դիտարկվող աշխատանքի տվյալ բնագավառում գոյություն ունեցող ժամանակակից գիտական շարադրանքին,
- դիտարկվող հիմնախնդրի առնչությամբ առաջարկվող հեղինակային լուծումները,
- աշխատանքի գնահատականը լեզվի, տրամաբանության, նյութի շարադրման, հիմնավորման, ընդհանրացումների և եզրահանգման տեսանկյուններից:

4. ՀՈԴՎԱԾԸ ԶՆՆԵԼՈՒ ԵՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿԵԼՈՒ ԿԱՐԳԸ

Հոդվածները կարող են ամսագրի խմբագրությանը հանձնվել հոդվածի հրապարակման թույլտվության նախնական որոշման դեպքում, ամբիոնների երաշխավորմամբ, համապատասխան խորհրդակցությունների կամ գիտաժողովների արդյունքում (ամբիոնի նիստի քաղվածք) և հանձնվում են մասնագետների (2 գրախոս 1-ին գիտական աստիճան ունեցող երաշխատագետ, 2-րդ համապատասխան ամբիոնի պրոֆեսոր կամ դոցենտ) գրախոսության համար:

Գրախոսը որոշում է հոդվածի հրապարակման նպատակահարմարությունը, հնարավոր է նյութի լրացուցիչ մշակումից և խմբագրումից հետո: Էական փոփոխությունների անհրաժեշտության դեպքում հոդվածը հեղինակային լրացուցիչ մշակումից հետո կրկին ուղարկվում է գրախոսության նույն մասնագետին:

Դասագրքերի և ձեռնարկների դեպքում ռեկտորին և թույլատրությունը պարտադիր է:

Հոդվածները խմբագրությանը տրվում են անհատույց. ձեռագրերը չեն վերադարձվում:

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ СБОРНИКА УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ СТАТЕЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА

(ПАМЯТКА ДЛЯ АВТОРОВ)

Сборник учебно-методических статей преподавателей ЕГК им.Комитаса принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные и нотные издания. Проблематика научных статей, публикуемых в сборнике, охватывает все области исследования, относящиеся к специальности музыкальное искусство. Объем текста статьи - 0,5-1,0 п.л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций - не более 10. В связи со спецификой материала статьи возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных (по согласованию).

Статьи большего объема могут быть приняты в виде исключения по решению редакционной коллегии. Авторам необходимо также предоставить:

- 1) краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации;
- 2) краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
- 3) перевод названия статьи на английский язык;
- 4) ключевые слова на русском и английском языках;
- 5) краткая аннотация статьи (до 600 знаков на русском языке и до 1000 знаков на английском языке). Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте или на электронном носителе. Именем файла является фамилия автора.

Текст статьи и все сопровождающие публикацию текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются каждая единица отдельным файлом (имя файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации).

Текст представляется в электронном виде на диске с приложением распечатки, которая точно соответствует электронной версии. В электронной версии каждая статья дается отдельным файлом. Файлы пронумерованы в соответствии с порядком следования статей в сборнике.

ПРОГРАММА НАБОРА: Word for Windows (файлы: doc).

ШРИФТ: RusAria.

КЕГЛЬ: в основном тексте — 12, в сносках - 8.

МЕЖСТРОЧНЫЙ ИНТЕРВАЛ: в основном тексте и в сносках - полуторный.

СНОСКИ (включают как примечания, так и библиографические ссылки): постраничные, ставятся с использованием функции “сноска” в программе Word.

НУМЕРАЦИЯ СНОСОК: сквозная в пределах отдельной статьи.

ЗНАК СНОСКИ: арабская цифра с верхним регистром.

МЕСТО УСТАНОВКИ ЗНАКА СНОСКИ: перед запятой или точкой, но после вопросительного, восклицательного знаков и многоточия.

АБЗАЦЫ отмечаются отступом в 1 см, но не с помощью табуляции или пробелов (Формат - Абзац - Первая строка - Отступ); интервал между абзацами обычный.

ШРИФТОВЫЕ ВЫДЕЛЕНИЯ: курсив.

КАВЫЧКИ: так называемые типографские: §:, кавычки внутри цитат: “”.

ЦИТАТЫ: даются обычным шрифтом (не курсивом), в кавычках.

НАЗВАНИЯ. Оригинальные названия музыкальных, литературных произведений, фильмов и т. п. - как русские, так и иноязычные - везде даются обычным шрифтом, с прописной буквы, в кавычках. Жанровые названия - без кавычек. Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами (не цифрой). Обозначения опусов не отделяются от названия запятой. Например: Прелюдия h-moll, op. 7 № 2, Второй фортепианный концерт op. 29.

ИНИЦИАЛЫ: даются полностью (двойные у русских персон, одинарные или двойные у иностранцев) и через неразрывные пробелы (комбинация клавиш Ctrl+Shift+пробел): С. В. Рахманинов, И. Гайдн.

ТОНАЛЬНОСТИ записываются по-латыни: *C-dur, g-moll*.

НАЗВАНИЯ ЗВУКОВ записываются латинскими буквами и выделяются курсивом: *h, F, a²*.

ДАТЫ обозначаются цифрами: века - римскими, годы и десятилетия - арабскими. Использование русских букв “Х”, “У”, “Ш”, “П” в написании римских цифр, буквы “О” вместо цифры “ноль” не допускается. Слова “год(ы)”, “век(а)” пишутся без сокращений.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ пишутся на языке оригинала: *staccato, rubato, diminuendo*.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ. Каждый нотный пример предоставляется на диске отдельным файлом в двух видах: в формате tif с разрешением 600 точек на дюйм (при размере на весь формат - шириной 11 см) и в формате тиз (нотный набор в программе Finale). В виде распечатки примеры предоставляются на отдельных листах, прилагаемых к статье. В текст статьи нотные примеры не вставляются: в тексте дается ссылка на номер нотного примера, который соответствует номеру на прилагаемой распечатке и номеру в названии файла на диске. Нумерация нотных примеров внутри статьи сквозная.

Помимо нотного набора, необходимо также представить сканированные оригиналы нотных текстов, с которых делался набор.

ИЛЛЮСТРАЦИИ. Предоставляются на диске отдельными файлами в формате tif черно-белые - с разрешением 600 точек на дюйм, цветные - с разрешением не менее 300 точек на дюйм (при сканировании: сканирование осуществляется в размере оригинала - 100%). В виде распечатки иллюстрации предоставляются на отдельных листах, прилагаемых к статье. В текст статьи иллюстрации не вставляются: в тексте дается ссылка на номер иллюстрации, который соответствует номеру на прилагаемой распечатке и номеру в названии файла на диске.

ССЫЛКИ НА ЦИТАТЫ: Фамилия автора дается курсивом. При первом упоминании приводится полное библиографическое описание источника

(см. Приложение 1). При повторном упоминании указывается только имя автора, название работы и цитируемая страница. Если ссылки на один и тот же источник даются подряд, то оформлять их следует так: Там же. С. 30. Если цитируемое издание иноязычное, то: Ibid. P. 79.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТРАНСЛИТЕРАЦИЯ ПРИМЕЧАНИЙ ЛАТИНСКИМИ БУКВАМИ

a-a	ж-zh	h-n	ф-f	ы-y
б-b	з-z	o-o	х-kh	ь-‘
в-v	и-i	п-p	ц-tz	э-ej
г-g	й-j	р-r	ч- ch	ю-yu
д-d	к-k	с-s	ш-sh	я-ya
е-e	л-l	т-t	щ-shch	
ё-eo	м-m	у-u	ь-‘	

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ОБРАЗЦЫ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ОПИСАНИЙ

Авторская монография	<i>Покровский Б. А.</i> , Моя жизнь - опера., М.: Музыка., 2000., - 200 с. <i>Pokrovskij B. A.</i> , Moya zjizn'-opera., M.: Muzyka., 2000., -200s.
Издание в нескольких томах	Переписка М. А. Балакирева со В. В. Стасовым., Т. 1., М.: Советский композитор., 1935. Perepiska M. A. Balakireva s V. V. Stasovym., Т. 1., М.: Sovetskij kompozitor., 1935.
Сборник	/Воспитание музыкального слуха., Вып. 4 (сост. Л. Н. Логинова)., М.: Музыка., 1999. /Vospitanie muzykal'nogo slukha., Vyp.4 (sost. L. N. Loginova)., М.: Muzyka., 1999.
Статья из сборника	<i>Петров Н. А.</i> , О моем Учителе (воспоминания о Я. И. Заке)., /Профессора исполнительских классов Московской консерватории., Вып. 1 (ред.-сост. А. М. Меркулов)., М.: Музыка., 2000.
Статья из периодического издания	<i>Конен В. Дж.</i> , Легенда и правда о джазе., //Советская музыка., 1955 № 2. Konen V. Dj., Legenda I pravda o djaze., //Sovetskaya muzyka., 1955 № 2.
Статья из энциклопедии	<i>Орелович А. А.</i> , Оперетта., Музыкальный энциклопедический словарь (гл. ред. Ю. В. Келдыш)., М.: Музыка., 1991.

Диссертация	<i>Польдяева Е. Г.</i> , Русский музыкальный авангард 10-х годов: к вопросу об истоках “новой музыки”: дис. ... канд. иск. СПб., 1993.
Автореферат	<i>Польдяева Е. Г.</i> Русский музыкальный авангард 10-х годов: к вопросу об истоках “новой музыки”: автореф. дис. ... канд. иск., М., 1993.
Иностранное издание	<i>Perle J Serial composition and atonality</i> , Berkeley, 1977. P. 232.
Архивный источник	ОР РНБ. Ф. 416. Оп. 1. Д. 26. Ед. хр. 14. Л. 1.
Электронный ресурс	Российская книжная палата: сайт. URL: http://www.bookchambe.ru

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ТАБЛИЦА НЕКОТОРЫХ СОКРАЩЕНИЙ

<i>Сокращаемые слова и словосочетания</i>	<i>Сокращения</i>	<i>Сокращаемые слова и словосочетания</i>	<i>Сокращения</i>
до нашей эры	до н. э.	номер, номера	№ (Vol., Н. -в иностранном изд.)
и так далее	и т. д.	страница, страницы	с. (не стр. !)
и тому подобное	и т. п.	столбец, столбцы	стб.
смотри	см.	цифра, цифры	Ц.
сравни	ср.	такт, такты	т.
прочие (ее)	пр.	опус	ор.
другие (ое)	др.	доктор	д-р

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԼԱՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԱՄՔԻՈՆ

- Ն. Գ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ** Ժամ-Լուի Դյուպոր և
նրա «Դյորոց»-ը6
- Ն. Գ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ** Թավջութակային կատարողական
արվեստի «Ոսկե դարը» Մստիսլավ Ռոստրոպովիչ17
- Ջ. Ա. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ** Մանկական երաժշտական և Արվեստի
երաժշտական դպրոցներում կոնցերտմայստերի
աշխատանքի առանձնահատկությունները25
- Ջ. Ա. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ** Աղեղնավոր լարային գործիքների
դասարանում կոնցերտմայստերի աշխատանքի
առանձնահատկությունները35

ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԱՄՔԻՈՆ

- Է. Է. ՄԱՆԳՈՒԼՅԱՆ** Բեթհովենի ջութակի Կոնցերտի հեղինակային
դաշնամուրային գործիքավորման որոշ ասպեկտներ45

ԿՈՆՑԵՐՏՄԱՍՏԵՐՈՒԹՅԱՆ ԱՄՔԻՈՆ

- Ի. Հ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ** Մ. Ռավելի կամերային-վոկալ ստեղծագործու-
թյունները որպես իր ժամանակի ոգու արտացոլումը61
- Ի. Հ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ** Ս. Վ. Ռախմանինովի «Գարնանային ջրեր»
op.14 No.11 ռոմանսի կատարողական հարցերի շուրջ80

ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ ԵՐԳԵՅՈՂՈՒԹՅԱՆ ԱՄՔԻՈՆ

- Լ. Հ. ՄԱՐԿՈՍՅԱՆ** Ակադեմիական երգեցողության
դասավանդման մեթոդները95

ՋԱԶ-ՓՈՓ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՄՔԻՈՆ

Ա. Լ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ Ջազ-փոփ երգեցողության դասընթացի ծրագրի
մեթոդաբանությունը և առաջարկվող օրինակելի ցանկերը107

Ա. Լ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ Շնչառական ապարատը զարգացնելու
վարժություններ131

**Խ. ԱՔՈՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ԱՄՔԻՈՆ

Վ. Ա. ԵՂԻԳԱՐՅԱՆ Խաչատրյանական պիանիզմի կայացման
ինքնատիպությունը, բնորոշ գծերը և հատկանիշները145

**ՓՈՓ-ՋԱԶԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ
(ՌՈՒՍԱՄԱՏԱՆ)**

Լ. Ա. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Երգչական ձայնաձավալի զարգացման
խնդիրների շուրջ163

Նորմեր և պահանջներ176

CONTENTS

DEPARTMENT OF STRIGED INSTRUMENTS

- N. G. HARUTYUNYAN** *Jean-Louis Duport and her “school”* 6
- N. G. HARUTYUNYAN** *The Golden Age of Chello Performing Art: Mstislav Rostropovich*17
- Z. A. KHACHATRYAN** *Peculiarities of the Concertmaster's work at Children's Music School and Children's Art School*25
- Z. A. KHACHATRYAN** *Peculiarities of Concertmaster's Work in the Class of String-and-Bow Instruments*35

DEPARTMENT OF SPECIAL PIANO

- E. E. MANGULYAN** *Some Aspects of Author's Piano Transcription of Beethoven's Violin Concerto*45

DEPARTMENT OF CONCERTMASTERING

- I. G. GRIGORYAN** *M. Ravel's Chamber-Vocal Works as a Reflection of the Spirit of His Time*61
- I. G. GRIGORYAN** *Some issues of performing the romance op.14 No.11 "Spring Waters" by Sergei Rachmaninov*80

DEPARTMENT OF ACADEMIC SINGING

- L. H. MARKOSYAN** *Methods of Teaching Academic Singing*95

DEPARTMENT OF JAZZ-POP MUSIC

- A. L. HAKOBYAN** *Methodology and exemplary lists of the
“Popular-Jazz Singing Course Syllabus”.107*
- A. L. HAKOBYAN** *Exercises For Developing the respiratory
system131*

KH. ABOVYAN ARMENIAN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY

DEPARTMENT MUSICAL PEDAGOGUE

- V. A. EDIGARYAN** *The peculiarity of formation and features
of Khachaturian pianism145*

JAZZ-POP MUSIC

(RUSSIA)

- L. A. NERSISYAN** *On the problems of development of the
vocal range163*
- Norms and Requirements176*

СОДЕРЖАНИЕ

КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

- Н. Г. АРУТЮНЯН** *Жан-Луи Дюпор и его "школа"*6
- Н. Г. АРУТЮНЯН** *Золотой век виолончельного исполнительского искусства: Мстислав Ростропович*17
- З. А. ХАЧАТРЯН** *Особенности работы концертмейстера в ДМШ и ДШИ*25
- З. А. ХАЧАТРЯН** *Особенности работы концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов*35

КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

- Э. Э. МАНГУЛЯН** *Некоторые аспекты авторского фортепианного переложения скрипичного концерта Бетховена*45

КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

- И. Г. ГРИГОРЯН** *Камерно-вокальные произведения М. Равеля как отражение духа его времени*61
- И. Г. ГРИГОРЯН** *О некоторых вопросах исполнительства романса op.14 No.11 "Весенние воды" С. В. Рахманинова*80

КАФЕДРА АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ

- Л. Г. МАРКОСЯН** *Методы преподавания академического пения* ..95

КАФЕДРА ДЖАЗОВОЙ И ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

- А. Л. АКОПЯН** *Методология и примерный список произведений программы дисциплины “Джаз-поп вокал”*107
- А. Л. АКОПЯН** *Упражнения для развития дыхательного аппарата*131

АРМЯНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Х. АБОВЯНА

КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

- В. А. ЕДИГАРЯН** *Своеобразие становления и черты хачатуряновского пианизма*145

ПОП-ДЖАЗОВАЯ МУЗЫКА (РОССИЯ)

- Л. А. НЕРСИСЯН** *О проблемах развития вокального диапазона*163
- Памятка для авторов*180

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

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԴԱՍԱԽՈՄՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱԹԹՈՂԱԿԱՆ
ՀՈԳՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Պրակ 12/2022

EDUCATIONAL METHODOLOGICAL COLLECTION
OF ARTICLES OF YEREVAN STATE CONSERVATORY
AFTER KOMITAS

Volum 12/2022

СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ СТАТЕЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ
КОМИТАСА

Выпуск 12/2022

Կազմող և պատասխանատու խմբագիր՝ Գոհար Կառլենի Շագոյան
Գլխավոր խմբագիր՝ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյան
Խմբագիր՝ Սոֆա Մաթևոսի Ազնաուրյան (ռուս.)
Թարգմանիչ՝ Լիլի Հայկի Կարապետյան (անգլ.)
Կազմի և գեղարվեստական խմբագիր (էջադրում,
մակետավորում, ձևավորում)՝ Գոհար Վիլենի Հովհաննիսյան

Տպագրությունը՝ օֆսեթ, թուղթ՝ օֆսեթ, չափսը՝ $60 \times 84^{1/16}$,
ծավալը՝ 12 տպագրական մամուլ:
Տպաքանակը՝ 101 օրինակ:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա
«ԵՊԿ հրատարակչություն» - Երևան, 2023
ՀՀ, ք. Երևան, Մարկ Գրիգորյան 2 #02
Հեռ.՝ + 37410 523993+118, + 37455 002162
E-mail: YSCPublishingHouse@gmail.com

Տպագրվել է «Գևորգ և Հրայր» ՍՊԸ տպարանում: