



Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա
Yerevan Komitas State Conservatory
Ереванская государственная
консерватория имени Комитаса

11/2021

11/2021

Պրակ
Volum
Выпуск

11/2021

«ԵՊԿ հրատարակչություն»

Պրակ
Volum
Выпуск

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ
ՀՈԴԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

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

СБОРНИК УЧЕБНО–МЕТОДИЧЕСКИХ СТАТЕЙ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЕРЕВАНСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ КОМИТАСА

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

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԴԱՍԱԽՈՄՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ
ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Պրակ 11/2021

EDUCATIONAL METHODOLOGICAL COLLECTION
OF ARTICLES OF YEREVAN STATE CONSERVATORY
AFTER KOMITAS

Volum 11/2021

СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ СТАТЕЙ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА

Выпуск 11/2021

«ԵՊԿ հրատարակչություն»
ԵՐԵՎԱՆ, 2022

“Publishing House YSC”
YEREVAN, 2022

“Издательство ЕГК”
ЕРЕВАН, 2022

ՆԱԽԱԲԱՆ

2021 թվականը Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի 100-ամյակն է, որին էլ նվիրվում է բուհի դասախոսների ուսումնամեթոդական հոդվածների Պրակ 11-րդ ժողովածուն: 100-ամյա գործունեության 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: Կոնսերվատորիայում հրատարակչություն ունենալու պահանջն օրակարգային է եղել կոնսերվատորիայի գիտական և ուսումնամեթոդական ոլորտին վերաբերող հարցերի շարքում:

Այս գործի իրականացման կարևորագույն նախադրյալը «Երաժշտական Հաստատան» 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 հիմնադրելու 2004-ին ռեկտոր Մերգեյ Սարաջյանի նախաձեռնությամբ, պարբերականի խմբագրական կազմի և հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր Գոհար Շագոյանի գործուն մասնակցությամբ հիմնադրվեց «Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հրատարակչությունը»: 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 մոտային գրականության հրատարակման գործընթացը և տեղեկատվական ներկայացուցչություն ապահովել հրատարակված գրականության համար: «ԵՊԿ հրատարակչությունն» իր գործունեության 16-ամյա պատմության ընթացքում լույս է ընծայել շուրջ 90 հրապարակումներ՝ 7 դասագիրք, ուսումնամեթոդական 11 ժողովածու (12 գրքով), ձեռնարկներ, գրքույկներ, տարբեր առարկայական դասընթացների ծրագրեր, բազմաթիվ մոտային գրականություն, որոնք կոնսերվատորիայի ամբիոններում, գիտական խմբերում իրականացվող ստեղծագործական աշխատանքի լավագույն վկայությունն են:

2004-2012 թթ. ընթացքում «ԵՊԿ հրատարակչությունում» պարբերաբար լույս են տեսել ԵՊԿ պրոֆեսորադասախոսական կազմի գիտամեթոդական և ուսումնամեթոդական հոդվածների ժողովածուները, 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՝ վերահիմնադրվեց համաձայն ՀՀ ԲՈԿ-ի 28.12.2018 թ. Հր. 86Ա Հավելված N 86 Ա հրամանի: Ներկա Ժողովածուն, որը հեթքական համարով տասներորդն է, ներառում է 2019 թվականի ուսումնամեթոդական հոդվածները:

Ժողովածուի խմբագրական խորհրդի կազմում են ռեկտոր, պրոֆեսոր Ս. Հ. Հովհաննիսյանը, գիտության գծով պրոռեկտոր, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Ծ. Հ. Մովսիսյանը, «ԵՊԿ հրատարակչության» խորհրդի նախագահ, մեթոդաբան, պրոֆեսոր Ս. Գ. Սարաջյանը, արվեստագիտության դոկտոր, մեթոդաբան և դաշնակահար Ի. Լ. Զոլոտովան, Կատարողական արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ արվեստագիտության թեկնածու, մեթոդաբան, դոցենտ Լ. Կ. Եփրեմյանը, գալարափողահար, պրոֆեսոր, մեթոդաբան Ն. Ե. Գալստյանը, երաժշտագետ, միջնադարագետ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր Ա. Ս. Արևշտայանը, ֆուլկլորագետ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտ. թեկնածու, պրոֆ., մեթոդաբան Ա. Ա. Փահլևանյանը, «ԵՊԿ հրատարակչության» բաժնի վարիչ և գլխավոր խմբագիր, երաժշտագետ, մեթոդաբան Գ. Կ. Շազոյանը 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 պետք է հաստատի իր դիրքերը որպես բուհի գիտական ուսումնական գործընթացի կատարելագործման, նոր ուղիների որոնման արդիական լաբորատորիա:

ԳՈՀԱՐ ԿԱՌԼԵՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ
Ժողովածուի հիմնադիր-կազմող, երաժշտագետ

**ՕՊԵՐԱՅԻՆ ՊԱՏՐԱՍՏՄԱՆ
ԱՄԲԻՈՆ**

**OPERA PREPARATION
DEPARTMENT**

**КАФЕДРА
ОПЕРНОЙ ПОДГОТОВКИ**

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՍԵՐՎԵՅԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

*Օպերային ռեժիսոր, Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ*

E-mail: operahov@yahoo.com

ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԴԻՐԻԺՈՐ

Ներածություն

Օպերայի հզոր ու ազդեցիկ ուժի գաղտնիքը վոկալի, բառի և նվագախմբի ծայների ներդաշնակ հնչողության, նրանց իրար լսելու և միմյանց միջոցով դրսևորվելու կարողության մեջ է: Իսկ այդ ամենը ղեկավարում է Դիրիժորը:

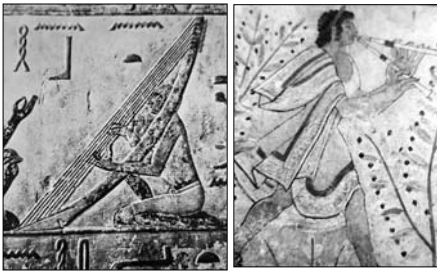
Մի առիթով, Ռիմսկի-Կորսակովը դիրիժորությունը բնութագրել է «մութ գործ» արտահայտությամբ... գուցե նա նկատի է ունեցել անհասկանալի և անմեկնելի այն երևույթը, որի օգնությամբ դիրիժորը կարողանում է ձեռքերի միջոցով նվագախմբի արտիստներին ու երգիչներին հասցնել երաժշտության նրբագույն երանգները:

Դիրիժորություն

Դիրիժորությունը՝ համեմատաբար նոր մասնագիտություն է, սակայն հանճարեղ դիրիժորները կարողացել են այն հասցնել գիտական մակարդակի, իսկ երաժշտությունը դեռ վաղնջական ժամանակներում համարվել է աստվածների հետ խոսելու միակ ու լավագույն միջոցը:

Հին Եգիպտոսում ու Հունաստանում ազնվականներն ու հասարակ քաղաքացիները զվարճանում էին երաժիշտներ-

“Musical instruments” inc
SCOLASTIC VOYAGES OF
DISCOVERY 1993



Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Կ. Թ. Լավչյանի (14.10.2021 թ.)

և օպերային պատրաստման ամբիոնի կողմից՝ (10.9.2021 թ.)

Գրախոսների՝ (6.9.2021 թ.) և (2.9.2021 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է նկարների օրինակներով հրատարակության՝ (1.9.2021 թ.)

րի, երգիչների կատարումներով:

Կատարումներն ընթանում էին տարբեր գործիքների միաժամանակյա նվագակցությամբ, որը նոր երանգ, նոր հնչողություն էր ստեղծում և հավանաբար կար նաև այն անձը, ով ղեկավարում, ուղղորդում էր երաժիշտների միաժամանակյա գործունեությունը:

Երաժշտությունն ուղեկցում էր թե՛ պատերազմների, թե՛ կրոնական արարողությունների, և թե՛ տոնախմբությունների ժամանակ: Ստեղծվում էին նոր երաժշտական գործիքներ՝ փողային, հարվածային, լարային, կատարելագործվում էին հներն ու փոխանցում նոր սերունդներին:



Հին հունական թատրոնում, երաժշտական նվագակցության համար՝ բեմում առանձնացվում են հատվածներ, որոնք կոչվում են օրխեստրա:

Ավելի ուշ շրջանի միջնադարյան գեղանկարչության մեջ հանդիպում ենք՝ երաժշտությունը որպես բարձրագույն արժեք ներկայացնող կտավների:



Բոլոր ժամանակներում, թե՛ մեծ, թե՛ փոքր երաժշտական խմբերում եղել են անհատներ, որոնք ղեկավարել են երաժշտական խմբերի կատարումները: Դա դիրիժոր մասնագիտության սաղմնային վիճակն էր:

Դարեր առաջ նվագախմբերը ղեկավարվում էին կոմպոզիտորների կողմից, ոտքի հարվածով



հաստատելով տեմպը, որոնց բացակայության դեպքում, նույն կերպ էին վարվում՝ կլավեսինահարը կամ առաջին ջութակահարը, ով երբեմն ոտքի հարվածներին օգ-

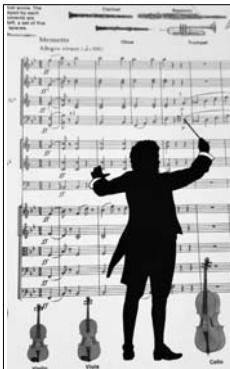
նության էր նաև ջութակի աղեղը:

Մեր ժամանակներում, դիրիժորի ձեռքի փայտիկը, դա հենց դա-

րեր առաջ ջութակահարի աղեղին փոխարինելու եկած «ատավիզմն» է:



Մի քանի դար նվագախմբերի ղեկավարները համերգները ղեկավարել են դեմքով դեպի դահլիճը կանգնած և մեջքով դեպի նվագախումբը, քանի որ, հա-



կառակն՝ անհարգալից վերաբերմունք կլիներ մեջքով դեպի արքայական ընտանիքը կանգնելը: Առաջինը, ով դեմքով կանգնեց դեպի նվագախումբը՝ դա Կառլ Մարիա Վեբերնն էր: Այս դիրքը դիրիժորին հնարավորություն էր ընձեռնում անմիջական կապ հաստատել նվագախմբի յուրաքանչյուր անդամի հետ, ձեռքերի, աչքերի, դեմքի արտահայտության միջոցով, առանց ոտքի հարվածների ստանալ անհրաժեշտ հնչողությունը և տեսալը: Հասարակության համար դժվար էր համակերպվել մեջքով դեպի հանդիսատեսը կանգնելու երևույթի հետ, այստեղ, մի փոքր օգնության եկավ երկարփեշ հագուստը՝ ֆրակը:

Սակայն ամենամեծ օգնությունը, դա նվագախմբի որակական փոփոխությունն էր: Այստեղից կարելի եղավ խոսել դիրիժորի, որպես երաժշտական ղեկավարի, մեկնաբանի, լիդերի մասին: Դիրիժորությունը դարձավ մասնագիտություն, որը խոսում ու ղեկավարում է ձեռքերի միջոցով՝ խմբային կատարումը բարձրարժեք դարձնելով:

Ղեկավարել մեծաքանակ նվագախումբ՝ մեներգիչներին և երգչախմբին, միաժամանակ հետևելով բեմում ընթացող գործողություններին, հնարավոր է միայն դիրիժորի մասնագիտության գաղտնիքների խորապես իմացության և մանուալ տեխնիկային անթերի տիրապետելու դեպքում: Ձեռքերի միջոցով հեռահար կառավարման և դրա շնորհիվ երաժշտական հուզականության ար-

տաբերման փաստն իրավամբ զարմացնող է:

Դիրիժոր

Դիրիժորի մասնագիտությունն ընտրելիս, բացահայտ առվելությունն են ստանում այն երաժիշտները, որոնք արդեն ունեն երաժշտական կրթություն և հմտացել են երաժշտական մտքեր արտահայտելու կարողության մեջ: Սակայն մինչ այդ, հարկավոր է ուսումնասիրել բազմաթիվ դիսցիպլինաներ՝ գործիքավորում գործիքագիտություն, պոլիֆոնիա, պատիտուրի ընթերցում և այլն:

Սա դեռ բավարար չէ: Քիչ չեն օրինակները, երբ արդեն մի երաժշտական մասնագիտություն ստացած բանիմաց երիտասարդն անցնելով ուսումնառության շրջանը, տիրապետելով դիրիժորից պահանջվող համապատասխան գիտելիքին, գործնականում չի կարողանում հասնել արվեստ ստեղծող պրոֆեսիոնալի մակարդակի, վերածվում է պարզունակ «արհեստավորի»:

Դժվար չէ հասկանալ, թե ինչո՞ւն է խնդիրը:

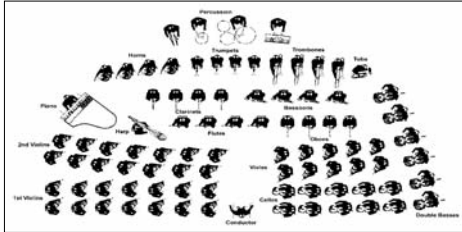
Երաժիշտները բոլոր հնարավորություններն ունեն իրենց գործիքների վրա ամենօրյա վարժանքներ կատարել, մասնագիտական որակը բարձրացնելու և պահպանելու համար: Սակայն դիրիժորի «գործիքը» նվագախումբն է, որն աշխարհի ոչ մի արհեստանոցում չեն պատրաստում: Սա այն հզոր գործիքն է, որը կարողանում է կրկնել բնության մեջ գոյություն ունեցող բոլոր ձայները:

Մարդկությունը դարերի ընթացքում ցանկանալով նմանակել բնությանը, հորինել է գործիքներ, որոնք կրկնել են իր լսողությանը հասանելի՝ տեմբրալ, գունային և տարբեր դիապազոնների բոլոր ձայները: Այս առումով, սիմֆոնիկ նվագախումբը կարելի է դասել համաշխարհային քաղաքակրթության կողմից ստեղծված մշակութային արժեքների առաջնադիրքում՝ պատկերացնելով, թե այդ հրաշալի «գործիքի» առջև կանգնելն ու ստեղծագործելը, որքան պատասխանատու աշխատանք է ենթադրում:

Այս բազմաֆունկցիոնալ մասնագիտությունը, գործողությունների մի ամբողջ փունջ է ենթադրում՝ մեկնաբանություն, կատարողականություն, պարտիտուրի ընթերցում, ղեկավարելու ունակություն, կազմակերպչական ջիղ և այլն: Տիրապետելով այս բոլորին, միշտ չէ, որ դիրիժորն արժանանում է երաժշտասերների հարգանքին ու ընդունելությանը: Գաղտնիքը կայանում է նաև հոգուց եկող

ազնիվ, անկեղծ այն կայծի մեջ, որն անտեսամեղի, անմեկնելի, բայց ջերմ կապ է հասատում լսարանի հետ:

Օպերային արվեստում, դիրիժորի գործունեությունն սկսվում



է պարտիտուրի ընթերցմամբ: Օպերային պարտիտուրի ուսումնասիրության առաջին ընթերցումը շատ կարևոր է նրանով, որ լի է թարմ ու անսպասելի ստեղծագործական մղումներով:

Առաջին անգամ բացելով

նույնիսկ շատ հանրածանոթ ստեղծագործության պարտիտուրը, հարկավոր է մոռանալ միչ այդ եղած երաժշտական ավանդույթների մասին: Միայն խորապես ուսումնասիրելով, հասկանալով ստեղծագործության հենքը, անցկացնելով սեփական ենթագիտակցության շերտերով, կարելի է հասկանալ մինչ այդ արված քննադատությունների պատճառներն ու ավանդույթների կարևորությունը: Պետք է ուսումնասիրել այն ամենը, ինչը կապված է տվյալ ստեղծագործության հետ, ապա նոր վերջնականապես կողմնորոշվել, ստեղծել սեփականը, սկզբնական ուսումնասիրության փուլն ավարտել դիրիժորի և ռեժիսորի, երաժշտական տեքստի, կերպարների բնութագրային առանձնահատկությունների ու տեմպերի բնույթի նկատմամբ վերջնական ընտրության հաստատմամբ: Կերպարների ստեղծումը հաճախ ընթանում է ենթագիտակցության շերտերում ու ժամանակի ընթացքում ձևավորվում է կարևորագույն ասելիքն ու ի հայտ են գալիս իմաստային կողմերը:

Որոշ ժամանակ անց, առաջ է գալիս առավել արժանահավատ ու ավելի շոշափելի կերպարային մտքեր, որն էլ դառնում է պրակտիկ գործողությունների սկզբը: Դիրիժորը, ռեժիսորն ու երգիչները ձգտելով հասնել ստեղծագործական մեծ հաջողությունների՝ գիտեն, որ իրենց համատեղ աշխատանքը դա մանրակրկիտ ու նուրբ մասնագիտական բարդ ընթացք է, իր մեջ ներառելով բազմաթիվ մանր ու մեծ խնդիրներ: Փորձերի ընթացքում, դիրիժորը ռեժիսորի հետ միասին մշակում ու կարգավորում են երաժշտական մասը, բացահայտելով պարտիտուրից բխող կերպարային տարատեսակ

լուծումները, սակայն ներկայացման ընթացքում դիրիժորը մի առավելություն է ստանում ռեժիսորի նկատմամբ՝ ներկայացման միակ ղեկավարը մնում է ինքը:

Օպերային թատրոն

Օպերային թատրոնում բոլորը՝ դիրիժորը, ռեժիսորը, երգիչը ձգտելով հասնել ստեղծագործական հաջողությունների, իրենց համատեղ աշխատանքում պարտավորված են պարզել բազմաթիվ թնջուկներ՝ խնդիրներ, որոնցից ամենակարևորը՝ հարգանքն է դիմացինի մասնագիտության հանդեպ: Մեր ժամանակներում, պահանջներն օպերային ներկայացման հանդեպ այնքան է բարձրացել, որ երբեմն թատերական միջանցքներում վեճեր են սկսվում, թե որն է առաջնայինն օպերայում՝ ռեժիսորի բեմադրական, թե՛ դիրիժորի երաժշտական մտահաղացումները: Այսպիսի մտածողությունն սխալ է, քանի որ պրակտիկան ցույց է տալիս, որ դա բերում է մեկի կամ մյուսի հեգեմոն դերին, ինչը դիրիժորի դեպքում ներկայացումը կվերածի գեղեցիկ հազուստներով համերգային կատարման, իսկ ռեժիսորի դեպքում՝ նվագախմբի նվագակցության ուղեկցությամբ երգող դերասանների կիսադրամատիկ ներկայացման:

Այսօրվա հրամայականն է՝ երաժշտության ու բեմի լիակատար միասնություն: Ներկայացման ղեկավարների՝ դիրիժորի ու ռեժիսորի, ինչպես նաև, նկարիչի ու ներկայացման մեջ ընդգրկված մյուս մասնակիցների մոտ պետք է հաստատվի ստեղծագործական միասնական մտածողություն: Իհարկե, ամենաջերմ համագործակցության ընթացքում էլ կարող են առաջանալ տարաձայնություններ, որոնք անմիջապես պետք է հարթել, միայն ստեղծագործական նպատակներով ապրող մարդկանց հաշտությամբ: Եթե դիրիժորի մոտ բացակայում է երաժշտության ներսից եկող կոնկրետ կերպարային մտածողությունը, դրամատիկական գործողությունների իմաստը, այդ ներկայացումը մատնված է անհաջողության: Եթե նա չի կարողանում տեսնել երաժշտական դրամատուրգիայի ու բեմի կապը, երաժշտության մեջ՝ թատրոնը, ապա նա չի կարող դառնալ օպերային թատրոնի մեկնաբան-դիրիժոր:

Գոյություն ունեն «բռնակալ» դիրիժորներ, որոնք երգիչ-դերա-

սամին վերածում են իրենց ստեղծագործական կամքի հնազանդ կատարողների: Եվ այնուամենայնիվ, երգիչ-դերասանի կողմից կերպարի ճիշտ ընկալումն ու մեկնությունն ամնիջականորեն կապված են նվագախմբի կողմից ներկայացվող երաժշտական կերպարների հետ: Դիրիժորի համար թիվ մեկ աշխատանքային «գործիքը» երգիչն է, ով պիտք է կյանքի կոչի նրա մեկնությունը: Երգչի հետ աշխատելիս նա պետք է կարողանա հնարավորինս ընկալելի ներկայացնել իր գաղափարներն ու նրան դարձնել իր համախոհը՝ կոմպոզիտորի գաղափարների ու մտահղացումների վերծանողը:

Երբեմն ներկայացումներից հետո կարծիքներ են լսվում, որ հիանալի մեկնաբանություն էր, նվագախումբը հիանալի կատարեց իր վրա դրված խնդիրները, դիրիժորը վարպետորեն էր ղեկավարում տեմպերի ու ռիթմերի փոփոխությունները և այլն, սակայն երգիչները գորշ էին ու միջակ: Սա «բռնակալ» դիրիժորի վարքագծի արտահայտության արգասիք է:

Օպերայում, գլխավոր մասնաբաժինը՝ երաժշտությունը, օրգանապես միահյուսված է դրամատիկ գործողությունների հետ: Դիրիժորն օպերայում կկարողանա իր առջև դրված խնդիրները կատարել այն դեպքում, երբ երաժշտական ներկայացումն ընդունի որպես բեմական սինթետիկ միասնություն՝ օրգանիզմ, երբ տրամադրությունը, տեմպերի փոփոխությունները կապված կերպարների հոգեբանության հետ, ակցենտը (շեշտը), դրամատուրգիան ու կոմպոզիցիան տեսնի որպես մի ամբողջություն: Երաժշտադրամատիկ մտածողության բացակայությունը թույլ չի տա դիրիժորին դառնալ երաժշտական դրամատուրգիայի կազմակերպիչը, եթե բեմը «չօգնի» նրան տեսնել կերպարների փոխհարաբերությունները, գործողությունների դինամիկ զարգացումներն ու հանգուցալուծումը:

Որոշ դիրիժորների մասին երբեմն ասում են, թե հարմար դիրիժոր է, մյուսի մասին ասում են, թե խիստ է՝ անհնդուրժող: Հարմար դիրիժորից մեծ վերելքներ սպասելի չէ, քանի որ նա երգչի կամքին ենթարկվելով, նվագախմբի հնչողությունը հարմարեցնելով, «հանգիստ ապրում է երգչի կողքին»: Այս որակի դիրիժորի կողմից ղեկավարած ներկայացումը, որքան էլ ռեժիսորի կողմից գերազանց բեմադրական լուծումներ ունենա, երաժշտական տեսանկյունից կվերածվի նվագակցության: Իսկ դրա արդարացումն իբրև ավան-

դույթն է: Սակայն խնդիրը դիրիժորի ինքնուրույն և ինքնահաստատված չլինելու մեջ է:

Ավանդույթները հիմնականում ստիպում են ապրել, ստեղծագործել վաղուց գտնված նշագծերի շրջանակներում, որտեղ թաքնված են ալարկոտությունը, թափֆիվածությունը, իներտությունը, ճահճացումը: Ավանդույթի հիմքում՝ «*Եթե այդպես է ընդունված՝ ուրեմն դա ճիշտ է*» արտահայտությունն է, որը նորը տեսնելու անկարողություն է, հին մեկնաբանության հետևից գնացող մարդու մտայնություն: Ստեղծագործող դիրիժորն անպայման պայքարում է իրենց արդիականությունը կորցրած մեթոդների դեմ:

Դիրիժորը պարտավոր է փորձերի ընթացքում հստակ և որոշակի արտահայտել իր դիտողությունները: Երգիչները, նվագախմբի երաժիշտները փորձերի և ոչ մի բույն ապարդյուն կորսված չպետք է զգան: Դիրիժորը պարտավոր է արդարացնել ուրաքանչյուր դադար և դրվագ: Թարմ մեկնաբանությունը նոր մտածողություն է, որ երաժշտասերը ցանկանում է լսել և տեսնել:

Ստեղծագործող անհատն իր մեջ ամփոփում է երկու Ես: Ստեղծագործական ֆանտազիա՝ զգացմունք, կիրք, երևակայություն և գաղափար, ինքնատիրապետում, որը հսկում և մտքով առաջնորդում է արարման ընթացքին: Ներկայացումը ղեկավարելիս դիրիժորը ձգտում է ցուցադրել այն ամենը, ինչը նա կարողացել է փորձերի և դրանից առաջ ուսումնասիրությունների ընթացքում իր մտքի ու զգայարանների միջոցով հայտնաբերել: Լեվ Տոլստոյն ասել է. «*Արվեստը, դա մարդկային մտքի այնպիսի գործունեություն է, որտեղ անհատը մեզ հայտնի նշանների՝ գույների գծերի, ձայների, կերպարների և այլնի միջոցներով մյուսներին է փոխանցում իր արդեն ապրած զգացմունքները, իսկ մյուսները վարակվելով այդ զգացմունքներով վերապրում են այն*» (2.):

XVII-XVIII դարերում, երբ դեռ չէին հայտնաբերվել ձայնագրության ու տեսագրություն միջոցները, երբ երաժշտությունը լսվում էր միայն դահլիճներում, այն հասու չէր հասարակ ժողովրդին, տոնավաճառներում երաժշտության հետ հանդիպելը նրանց համար տոն էր դառնում: Տոնավաճառներում հասարակ մարդկանց զվարճացնելու համար գերակշռում էր ավելի արագ *allegro*-ն, իսկ արիստոկրատների սալոններում երաժշտությունը կատարվում էր ավել-

լի դանդաղ *largo* տեմպում: Բայց օպերային երաժշտությամբ ըզբաղվող մարդիկ ստեղծագործում էին հասարակության տարբեր խավերի համար: Այժմ պահանջները բոլորովին այլ են:

Դիրիժորների ռեժիսորների ու երգիչների հիմնական տարածայնությունների առիթը՝ տեմպերի մասին մշտական անհամաձայնությունն է: Օպերային ներկայացումն անընդհատ փոփոխվող տեմպային ամբողջություն է կապված իրավիճակների ու կերպարների հոգեվիճակներից, ապրումներից, իսկ տարբեր մեներգիչների մոտ նույն տեսարանը տարբեր տեմպային մեկնաբանություններ են ունենում, կապված անհատի էմոցիոնալ համակարգից: Այստեղից են գալիս դիրիժորի և երգիչների անհամաձայնությունները: Երաժիշտների մեծամասնությունն ընդունում է, որ կերպարի բացահայտման և մեկնության հիմքում ընկած է ճիշտ գտնված տեմպը: Ավելին՝ ըստ Վազմերի, «գտնված տեմպը դա հենց մեկնությունն է: Ճիշտ գտնված տեմպով կարելի է կարծիք կազմել դիրիժորի տեսակի ու նրա գիտելիքների մասին» (3.):

Վերջաբան

Գուցե ուսումնառության տարիներին հատուկ չեն սովորեցնում մարդկանց հետ հարաբերվելու կանոններ, սակայն դիրիժորն իր կրթության ու ձեռք բերած գիտելիքներից բացի, պետք է կարողանա ճիշտ հարաբերվել նվագախմբի անդամների հետ, որովհետև դա շատ կարևոր գործոն է, ավելին՝ դիրիժորի գինամոնցի պարտադիր բաղադրիչներից մեկն է:

Չաջողությունը, ոգեշնչումը, խորը գիտելիքները, արտիստիզմը, ոգևորությունը, ազատությունն ու անմիջականությունը դիրիժորի ինքնակառավարման, վարպետության և վերջապես տաղանդի արդյունք է:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Римский-Корсаков Н. А.*, Летопись моей жизни., М.: Государственное издательство., Музыкальный сектор., 1928. *Rimskij-Korsakov N. A.*, Letopis' moej zhizni., М.: Gosudarstvennoe izdatel'ctvo., Muzykal'nyj sektor., 1928.
2. *Толстой Л. Н.*, Что такое искусство? 1897-1898., М.: Государственное издательство художественной литературы, 1951. *Tolstoj L. N.*, Chto

takoe iskusstvo? 1897-1898., M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1951.

3. Wagner R., Uber das Dirigieren., 3-Aufi., Leipzig., 1898.

Բանալի-քառեր. նվագախումբ, կերպար, դիրիժոր, դերասան, ինքնատիրապետում, մեկնաբանություն, ավանդույթներ, ներկայացում, օպերա:

Ключевые слова: оркестр, образ, дирижер, артист, самообладание, трактовка, традиции, спектакль, опера.

Keywords: orchestra, image, conductor, artist, self-control, interpretation, tradition, performance, opera

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՍԵՐԳԵՅԻ ծ. 07.12. 1949 թ. Ավարտել է՝ ԵՊԿ նվագախմբային բաժինը բավարարակ մասնագիտությամբ (պրոֆեսոր՝ Լևոն Արամի Գրիգորյանի դասարանը), ԵԳԹԻ-ի ռեժիսուրայի բաժինը՝ Մարատ Մարինոսյանի ղեկավարությամբ: Դասավանդել է՝ ԵՊԿ օպերային պատրաստման ամբիոնում՝ դասախոս՝ 1989-ից և 2001-ից ղոցենտ, 1994-ից՝ պրոֆեսոր: Օպերային պատրաստման ամբիոնի վարիչ 2005–2018 թթ.: Աշխատել է՝ օպերային ստուդիայում 1982-ից ռեժիսորի ասիստենտ և 1986-ից ռեժիսոր: Հեղինակ է՝ 20-ից ավելի բեմադրությունների՝ արևմտաեվրոպական, ռուսական, հայկական օպերաների՝ Հայաստանում, Արցախում և ԱՄՆ ում:

Сведения об авторе: ОГАНИСЯН ОГАНЕС СЕРГЕЕВИЧ (род. 07.12.1949). Окончил оркестровый факультет ЕГК по специальности “Виолончель” (класс проф. Левона Арамовича Григоряна), а также факультет режиссуры ереванского Театрально-художественного института (рук. Марат Мариносян). Преподавал на Кафедре оперной подготовки ЕГК (с 1989-го - преподаватель, с 2001-го - доцент). С 1994-го – профессор ЕГК. В 2005-2018 гг. заведовал кафедрой Оперной подготовки. С 1982 года работал ассистентом режиссера в Оперной студии ЕГК, с 1986-го – режиссером студии. Осуществил более двадцати постановок западноевропейских, русских и армянских опер в Армении, Арцахе и США.

Information about the author: HOVHANNISYAN HOVHANNES SERGEY (b. December 7, 1949). Graduated from the Orchestral Department at the YSC, majoring in cello (class of Prof. Levon Grigoryan), and the Faculty of Theater Directing at the Yerevan Institute of Theatre and Arts (curator

Marat Marinosyan). He has been teaching at the Opera Department at the YSC (since 1989 - lecturer, since 2001 - docent). Since 1994 he was a professor at the YSC. From 2005 to 2018 he was the Head of the Opera Department. Since 1982 he has been working as an Assistant Director at the YSC Opera Studio, and since 1986 as a Director. Hovhannisyan has staged over twenty productions of Western European, Russian and Armenian operas in Armenia, Artsakh, and the USA.

Резюме

*Режиссер, доцент ЕГК
Оганес Сергеевич Оганисян.
— «Оперный дирижер».*

В статье представлено становление профессии оперного дирижера от ее зарождения до наших дней, развитие деятельности музыкального руководителя оперного спектакля на различных исторических этапах. Изложены принципиальные функции оперного дирижера, способности и требования, необходимые дирижеру.

Summary

Director, YSC Docent Hovhannisyan, YSC Docent Hovhannisyan. — “The Opera Conductor”.

This article presents the process of formation of the profession of opera conductor, from its inception to the present day. The development of the activity of a music director at different stages. The fundamental functions of an opera conductor, abilities, and requirements necessary for a conductor are outlined.

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՍԵՐԳԵՅԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

*Օպերային ռեժիսոր, Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ*

E-mail: operahov@yahoo.com

ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԵՐԳԻՉՆԵՐԻՆ ՄԵՐ ՕՐԵՐՈՒՄ ՀԱՃԱԽ ՀԱՆԴԻՊՈՂ ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

*Քո կյանքը ուրիշինով
փոխարինելու կարողություն
ՍԱՌԱ ԲԵՌՆԱՐ*

Ներածություն

Օպերային արվեստը, ինչպես արվեստի մնացյալ ժանրերը, կենդանի, զարգացող օրգանիզմներ են և իրենց վրա կրում են հասարակության կյանքում կատարվող փոփոխությունների արձագանքները: Փոխվում են չափանիշները, փոխվում է նաև հասարակության ակնկալիքները մշակույթից...

Ժամանակը նոր խնդիրներ է առաջադրում և պահանջում նոր լուծումներ:

Մշակույթի այլ բնագավառները թողնենք իրենց մասնագետներին, խոսենք օպերային ժանրի հետ կապված մեկ-երկու խնդիրների մասին:

Օպերային ներկայացման կենտրոնը, հետևաբար օպերայի հետ կապված խնդիրների կենտրոնն օպերային երգիչ դերասանն է: Բայց օպերային երգիչն այսբերգի երևացող մասն է միայն, որին հաջողությունը կամ անհաջողությունը, սակայն կիսում են թատրոնի ստեղծագործական և տեխնիկական անձնակազմի բոլոր անդամները:

Վստահաբար կարելի է ասել, որ, իրոք, հաստատված ճշմարտություն է՝ բեմադրությունը հաջողված է, եթե ներկայացման կենտրոնում երգիչն է:

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Կ. Թ. Լավչյանի (14.10.2021 թ.)

և օպերային պատրաստման ամբիոնի կողմից՝ (10.9.2021 թ.)

Գրախոսների՝ (6.9.2021 թ.) և (2.9.2021 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (1.9.2021 թ.)

Երգիչ-դերասանը

Օպերային երգիչ-դերասան մասնագիտության ձևավորման դժվարություններն ակնհայտ են դառնում, երբ կարողանում ենք միասնության մեջ դիտարկել այդ դժվար մասնագիտության երկտեղվածությունը: Իր վոկալին լավ տիրապետող երգիչը, որը կարողանում է ձայնի միջոցով հանդիսատեսին հասցնել տվյալ կերպարին հատուկ հուզականությունը և, միաժամանակ դերասան, որը կարողանում է նյութականացնել երաժշտությունից եկող, աներևույթ հոգևորը, դառնալ շոշափելի, քայլող ու շնչող արարածի ապրումների բացահայտողը (1. էջ 82-94):

Այս գործնթացը ենթադրում է բեմական կերպարին հատուկ տրամաբանությամբ, նրա բնավորության, աշխարհընկալման, տարբեր իրավիճակներում, կերպարին հատուկ պահվածքով, ու կերպարին հատուկ պլաստիկայի խորքային ուսումնասիրություն:

Երգչի կողմից, կերպարի ներքին հոգեկան վերակառուցումը ու լիարժեք վերամարմնավորումը դժվար, սակայն ոչ անհասանելի բարձրունք է: Առաջին հայացքից կերպարի թվացյալ հեշտ բացահայտումը, իրականում, երկարատեվ աշխատանքների արդյունք է: Այն, դերասանի մոտ առաջանում է նախ ենթագիտակցության շերտերում, և միայն հետո, երկարատև, հետևողական փորձերի շնորհիվ, վերածվում է տեսանելի շոշափելի կենդանի կերպարի:

Երաժշտության ու կերպարի, միաձույլ, ճիշտ գտնված մեկնությունն է ստեղծում հաջողված ներկայացում արժեքը:

Անցել են այն ժամանակները, երբ օպերային արվեստը գնահատվում էր միայն գեղեցիկ ձայներով, գեղեցիկ հագուստներով ու բեմական հարդարանքով: Այսօրվա հանդիսատեսը պահանջում է բեմում տեսնել ավելի հավաստի մարդկային փոխհարաբերություններ, երաժշտության ու բեմի միասնական, արժանահավատ բեմական կերպարի արարում:

Բեմական կերպարի ստեղծումը բարդ ու աշխատատար փնտրուտ է, քրտնաջան փորձերի, հաջողությունների ու անհաջողությունների շղթա է, որը վերջապես պսակվում է հաջողությամբ կամ...

Երգիչ-դերասան մասնագիտության համար հավասարապես կարևոր են և՛ վոկալի, և՛ դերասանական արվեստի հմտություններ: Սակայն առաջնահերթությամբ վոկալի գաղտնիքներին լիարժեք

տիրապետելուց հետո միայն կարելի է սկսել վարպետանալ վերամարմնավորման արվեստում:

Վոկալ արվեստը, երգչի համար բացում է նոր աշխարհի դռներ: Աշխարհ, ուր մարդը կարող է իր հույզերը, խոհերն արտահայտել բոլորին հասկանալի մի նոր երգի, երաժշտության լեզվով: Փուլ առ փուլ հղկելով, մշակելով վոկալ տեխնիկան, երգիչը ձեռք է բերում ծայրը տարբեր գույներով ներկայացնելու, կառավարելու, ներկայացնելու բանալիներ, որոնք բացում են վոկալ արվեստի վարպետությունը բարձրունքները տանող դռները (2. էջ 14-57):

Իսկ ինչպես են դառնում երգիչ-դերասան

Դեռ մանուկ հասակում, խաղերի ընթացքում ստացած տպավորություններից ի հայտ է գալիս երևակայության հակումները, ֆանտազիայի զարգացումն ու երևակայական աշխարհի բացահայտումը հենց այս հասակում ստանում է առավել պատկերավոր նկարագրություններով Ծննդյան օրը, տանը կամ մանկական սըրժարանում ընկերների հետ անցկացրած օրվա կրկնությունը, արդեն տանը՝ խաղալիքների հետ: Տիկնիկներով խաղալիս, երբ տիկնիկը «հիվանդ է» երեխան վերարտադրում է այն ինչ տեսել, ապրել է բժիշկի հետ շփման հիշողությունով, մեքենաներով արագընթաց գործողություններ կատարելով կրկնօրինակում է հեռուստացույցից ստացած մեքենաների հետապնդման տեսարանները...

Խաղերը վերամարմնավորման տանելու առաջին փոքրիկ սաղմերն են:

Ուրիշի «ես»-ի մեջ մտնելով ապրելու կարողությունը տրված է բոլոր մարդկանց: Հաճախ մենք ասում ենք «պատկերացրու ինչ են տեսել», «նրա փոխարեն ես այդպես չէի անի», «ինչպես կվարվեիր իմ փոխարեն» և այլն: Այս արտահայտությունների հետևում թաքնված են ուրիշի ցավն ու ուրախությունը կիսելու, ուրիշի կյանքով մտահոգ լինելու կարողությունը, առանց այս շնորքի անհնարին կլիներ ապրել ու հարաբերվել ...Մարդու հոգեբանական զարգացումներն ընթանում են ընկալելու ունակությամբ, մտածելակերպով, երևակայությամբ, խոսքով, դիտողականությամբ, ուշադրությամբ և հետաքրքրասիրությամբ: Այս հատկություններն օգնում են դիտարկել հետաքրքրվել ուրիշի հոգևոր կայնքով: Այս բո-

լորն օգնում են երգչին հասկանալ մարդու տեսակն ու ճակատագիրը, լուծվելու նրա կյանքում:

Հետաքրքրասիրությունն ու դիտողականությունն անօգուտ կլինեին առանց ամենակարևոր որակի՝ հիշողության բացակայության դեպքում: Հիշողության բացակայությունն անհմարի կդարձներ դիտարկել, պահպանել ու վերամարմնավորել, դիտողականություն միջոցով ստացված տպավորությունները: Վերամարմնավորման հիմքում սեփական անցյալի հիշողություններն են: Կյանքի ընթացքում, դիտողականության միջոցով ձեռք բերված հիշողությունները, տարբեր իրավիճակներում ապրած էմոցիոնալ զգայականն են դառնում կերպարի հայտնագործման, դերակերտման սկիզբը: Ֆանտազիան ու ներկայացնելու հմտությունները պայմանավորված են անհատի հոգեկերտվածքով: Հաճախ նույն իրադրության նկարագրությունը, տարբեր անհատների մոտ այնքան տարբեր են լինում, որ թվում է թե նրանք տարբեր դեպքեր են նկարագրում: Երբեմն գունազարդելով այս կամ այն իրավիճակը, փորձելով ավելի հավաստի ու տեսանելի դարձնել հորինված պատմությունը: Դա անհատի ենթագիտակցության, ապրումների ու երևակայության միասնությունն է, որով երգիչը բացահայտում է իր ստեղծագործական էսթետիկան:

Վերամարմնավորումը երգիչ-դերասանի մոտ իրականանում է առավելապես օգտվելով երաժշտությունից եկող ենթագիտակցական, էմոցիոնալ հիշողությունների ու ապրումների վերհիշելու ճանապարհով:

Որտեղ է վերամարմնավորում ֆենոմենի սահմանը:

Խոսելով զգացմունքների մասին, ստեղծագործողը համակվում է, իր կողմից ստեղծվող, սակայն հորինված կերպարի ապրումներով, դուրս մղելով սեփական Ես-ի ապրումները, զգացումների վերհիշելու ճանապարհով: Տարբեր են երաժշտական հուզականության, զգայականության ընկալումները և այստեղից էլ, տարբեր են վերամարմնավորմանը, կերպարի բացահայտմանը տանող ճանապարհները: Երաժշտական կերպարի բացահայտման գործընթացում մեծ դեր է խաղում հուզականության անմեկնելի գործոնը, որը կապված չէ երկարատև կյանքի ընթացքում ձեռք բերված փորձառությունների հետ: Դեռ կյանքի մեծ փորձ չունեցող երիտասար-

դը հաջողությամբ ներկայացնում է կերպարի երաժշտական հենքը: Ճիշտ կլինի այն դիտարկել որպես անհատի հոգեկերտվածք: Երաժշտության զգացմունքայնության ընկալումը նոտաներից, ստացված երաժշտության զգացմունքայինը դարձնել ապրումներ, միաժամանակ վանկը դարձնել բառ, բառը նախադասություն և այս բոլորն ուղղորդել կերպարի տեսակն ու ասելիքը բացահայտելու գործին:

Վերամարմնավորման դրամատիկ տեսակն ավելի արագ ու հեշտությամբ է տրվում դիտողականության, հիշողության, ընկալունականության և խոսքի շնորհիվ: Վերամարմնավորման երաժշտական և դրամատիկ հատվածների միասնությանն է օպերային երգիչ-դերասանի ստեղծագործական աշխատանքի էությունը:

Կերպարի ստեղծումը

Վերամարմնավորումն ակնհայտ դժվարություն է ներկայացնում: Այն իրենից ներկայացնում է բեմական կերպարի մտածողության ու բնավորության առանձնահատկությունների խորն ուսումնասիրություն: Դա նաև աշխարհընկալումն ու տարբեր իրադրություններում կերպարին բնորոշ, հատուկ տրամաբանական գործողություններն են, պահելաձևի, տեմպոռիթմի, գերխնդրի հայտնաբերումներն են: Կերպարի հայտնաբերումը պատահաբար չի կայանում, իրականում այն երկարատև, բարդ գործընթաց է, որը ամեն մի սեղծագործող անհատի համար սուբյեկտիվ գործոն է: Կերպարը, որը ներկայացնում է իր զգացմունքները մտքերն ու իղձերն ստեղծվում է արտիստի ենթագիտակցության մեջ ուղղորդվելով երգչի ինտելեկտով, աշխարհընկալմամբ, մտահորիզոնով: Վերամարմնավորումը դա մեկ ուրիշի, ոչ իրական անհատի, այլ հորինված, թղթի վրա ստեղծված, դեռևս անհոգի ու անշունչ արարածի, կյանքի, հոգեբանության, հոգեկերտվածքի բացահայտումն է, որը հենց արտիստի կողմից պիտի շունչ ու հոգի ստանա: Ի դեպ, կա մի շատ կարևոր պայման - հավատքը, մարդկային տեսակի, այդ հորինված կերպարի հոգեբանական ու ֆիզիկական կերտվածքին ու նրան համապատասխան վարքին հասնելու համար:

Օպերային երգիչը բարդ մասնագիտություն է՝ խոսել երգելով, կարծես թե անբնական վիճակ է, բայց չէ որ մեր խոսքի մեջ գոյու-

թյուն ունի տարբեր արագություններ կապված ասելիքից, շեշտադրություն՝ կապված ոգևորության, ռիթմ՝ ներվայնության հետ, երաժշտություն՝ հարցնելիս, զարմանալիս, հիանալիս և այլն: Կոմպոզիտորներից շատերի ստեղծագործություններում կարելի է լսել խոսակցականից եկող ինտոնացիաներ, որոնք դառնում են երաժշտական մոտիվներ որոնք, այնուհետև զարգանում դառնում են արիաներ, անսամբլներ իսկ վերջում կերպարներ:

Հաջորդը՝ բենում, ուրիշի փոխարեն ապրելու կարողությունն է: Երաժշտության հետ միասին երաժշտական կերպարից եկող զգացմունքներով ապրելը, կատարելով բենադրիչի կողմից առաջադրած բենական աշխարհագրությունը, կերպարին հատուկ վարվեցողությունը և իհարկե, այս ամենի հետ, չմոռանալ երգեցողության մասին: Մարմնավորման հիմքում ընկած է մտածված տրամաբանված երգեցողությունը, որը մոտեցնում է երաժշտական կերպարին: Կատարել ռեժիսորի նշագծած խնդիրները, դիրիժորի հրահանգները և ունենալով գեղեցիկ հրաշալի ծայն, դեռ բավական չի լինել մեծ երգիչ-դերասան: Մի դեպքում երգիչը չի զարգացրել կերպարային մածոողությունը, բավարարվել է միայն ռեմարկաներից հրահանգվող, գործողություններով: Սա կերպարից հեռու, տեքստ արտասանող երգչի տեսակ է: Մյուս դեպքը՝ դա իր «գեղեցիկ» ծայնին սիրահարվածն է: Այս տեսակը հրաժարվում է իր ծայնով իրապես գեղարվեստական կերպարի ստեղծման գործընթացից ուղղակի ցուցադրում է իր ծայնային տվյալները: Հենց այս ամենով էլ առանձնանում են տաղանդավոր երգիչները սովորական միջակություններից, իրենց կատարումները սնելով երաժշտադրամատիկ հոգեբանությամբ, չբավարարվելով միայն տեքստի ու վոկալի հնարավորությունների ցուցադրությամբ: Վերամարմնավորում՝ դա է երգիչ դերասանի բենական կյանքը: Որքան մեծ է հավատն իր գործի ու իր ուժի նկատմամբ, այնքան ավելի ազատ է ստեղծագործող մարդը և բնականաբար ավելի մեծ է ստեղծագործական թռիչքը: Սա՝ երբ անցել ես ուսումնառության երկար ու քրտնաջան, կասկածներով, հաջողություններով ու անհաջողություններով ուղեկցած տարիներ:

Գործիքը որով հնչեցնում ես՝ հենց դու ես, քո անհատական կենսաբանությունը, անատոմիան: Նա չի երևում ի տարբերություն

ջութակի, դաշնամուրի, շեփորի և այլն, գործիքներ, որոնք շոշափելի ու տեսանելի են երաժիշտների համար: Երգչի գործիքը թաքնված է մկանների, մաշկի, իսկ հետո հագուստների տակ: Ուսուցիչները, որոնք հանձն են առել սովորեցնել երգեցողության արվեստը գործում են, բառացիորեն՝ կուրորեն, փորձելով գուշակել երգչի անատոմիական առանձնահատկությունները: Միշտ չի որ ամենաճանաչված հայտնի ուսուցիչը կարողանում է տեսնել դրանք: Խնդիրներից մեկն էլ այն է, որ մեծ դժվարություն է ներկայացնում ձայնաբաժնի ճիշտ ընտրությունը: Մուտացիոն շրջանը դեռ նոր ավարտված երիտասարդների մոտ, անընդհատ փոփոխվող, դեռ ոչ լիովին կազմավորված ձայները դժվարեցնում են ձայնաբաժիններում կողմնորոշվելու գործը: Վոկալում հիմնական ձայնաբաժինները *Soprano, Mezzo soprano, Tenor, Bariton, Bas* ունեն, մաև լիրիկական և դրամատիկ տարբերակները, որոնք մնալով նույն դիապազոնում տարբերվում են իրենց ձայնի գունեղությամբ, որը հետագայում գալու է նկարագրելու կերպարի տեսակը: Կոմպոզիտորների մեծամասնությունը ձայները բաժանում են տարիքային և կամ բնութագրային տեսակների: Օրինակ լիրիկական *tenor*-ները՝ դեռահաս պատանիներ են, *bariton*-ները հասուն տղամարդիկ, *soprano*-ները ներկայացման հերոսուհիներն էին *bas*-երը՝ ծերունիներ, *mezzo*-ները կրքոտ, կամ ծեր կանանց: Մեծ վարպետները ձայնի գունային հատկանիշներով էին կարողանում տեսակավորել, որ ձայնաբաժնում պիտի կերտել այս կամ այն կերպարը: Պատմությանը հայտնի են դեպքեր, երբ երկար տարիներ տվյալ դիապազոնում երգող երգիչը տարիներ անց որոշում է կայացրել փոխել ձայնաբաժինը ու սկսել է երգել ավելի բարձր ձայնաբաժնում: Այդ դժվար է որոշել, գտնել, բացահայտել վոկալի առանձնահատկությունները: Սակայն պետք չէ վիատվել: Պետք է կարողանալ գտնել բնության կողմից տրված միակ ճիշտ, ազատ հնչող, հարմար ձայնաբաժինը: Անշուշտ դժվարություններ կան, սակայն հուսահատությունը վատ ընկեր է: Երգչին, որ դեռ նոր է անցել մուտացիոն շրջանը, դեռ մի քանի տարի է ինչ մասնագիտանում է վոկալի բարդ մասնագիտության մեջ, ծանրաբեռնում են տեխնիկապես և հոգեբանական բարդ դերերգերի կատարումով: 18-19 տարեկան աղջնակը փորձում է երգել «Սանտուցայի», կամ, «Բա-

տերֆլայի», կամ «Կարմենի» դերերգերը, կամ նույն տարիքի երիտասարդին փորձում է երգել «Կամիոյի» կամ «Ֆիլիպի» դերերգերը: Ուրեմն սա այն դեպքն է, որ ուսուցիչն իր ամբիցիաներն է առաջ մղում, որը վնասելու է երիտասարդ երգչին և սա պիտի արգելել:

Հարկավոր է հասկանալ, ճանաչել, այն բազմաթիվ թակարդները, որոնք հանդիպում են մեծ կերպարաստեղծ դառնալու ճանապարհին: Բացահայտել թո սեփական սխալներն ու փորձել օգնել ինքդ քեզ, հաղթահարել դրանք դա ամենօրյա քրտնաջան աշխատանք է:

Մեծ դեր ունեն համերգներն ու մրցույթները երգիչների բեմական ֆորեմներից ազատագրվելու ու ազատություն ձեռք բերելու գործում: Համերգները կարելի է բաժանել երկու մասի: Առաջին դեպքում, երբ դեռ ուսանողական ինքնաճանաչման, ինքնատիրապետման, երաժշտական երկի մեկնաբանության կարողության փորձարկումների ժամանակաշրջանն է: Այս շրջանը լի է սայթալումների ու հաջողությունների փոքրիկ, բայց շատ կարևոր փորձի ձեռք բերման տեսանկյունից:

Երկրորդ դեպքում, արդեն երգչի նկատմամբ ներողամտության բացառումը, պահանջների ու քննադատության ավելացումն է: Եթե համերգային կատարումների ժամանակ երգիչը ներկայանում է, արդեն, որպես հասուն երաժիշտ կատարող, հենվելով իր տեխնիկական հմարավորությունների վրա, ներկայացնում է իր մեկնաբանությունները, ապա մրցույթների ընթացքում, երգչի նկատմամբ այս պահանջներին միանում՝ է մաև սպորտային հոգեբանության պայմանը, որը բացահայտում է երգչի հոգեբանական դիմացկանությունը, ներվային համակարգի ամրությունը, երգչի պրոֆեսիոնալիզմը:

Մրցույթները լավագույն վայրն են դառնում երաժշտական գործակալների մոտ ցուցադրվելու համար: Սակայն միշտ չէ, որ ներկայացնում են ապագայում ճանաչում ունեցող երգիչներին: Հաճախ, մրցույթներում բարձր տեղեր գրաված երգիչների անուններն այլևս չեն հիշվում և նրանց փոխարեն լսվում են ավելի ցածր տեղեր զբաղեցրած երգիչները: Այսպիսով, մրցույթները չեն ներկայացնում են ապագայում ճանաչում ստացող մեծ երգիչներին:

Մրցույթներում անհաջողություն կրելը, դա դեռ ավարտը չի, կյանքը պետք է շարունակել հղկել, զարգացնել մասնագիտական կարողությունները, ապացուցելու համար քո իրական հնարավորությունները:

Օպերային աշխարհում մեծ խնդիր են հանդիսանում թերի կլորթություն ստացած երգիչները, իրենց հոգեբանական խնդիրներով: Երբ հրաշալի տվյալներով՝ ծայն, արտաքին, հասակ ունեցող երգիչներ չեն կարողանում հաղթահարել բեմի նկատմամբ վախի ֆոբիան ու թաքնվում են երգչախմբերում: Կա նաև մի ուրիշ փորձաքար՝ անավարտ վարժածությունը, որը պատճառ է դառնում, դեռևս անփորձ երգչին մեծ խաղացանկերում մասնակցելով, արագ շարքից դուրս գալ, վերջնականապես կորցնել ծայնը... Երիտասարդ, դեռ ոչ այնքան գիտակից, սակայն մեծ ամբիցիաներով, բնությունից օժտված ծայները, ծանրաբեռնում են մեծ, դժվար խաղացանկով ու համերգներով, կրկնելով «վայ» ուսուցիչների սխալները: Վոկալին դեռ ամբողջովին ֆիզիկապես դեռ չամրացած, չդիմանալով ծանրաբեռնվածությանը կորցնում են ծայնի ճկունությունն ու երանգը և դուրս են շարտվում, որպես, արդեն անպիտանի: Երգչի համար, այս դժբախտության մեջ մեծ մեղք ունեն գործակալները, որոնք անխղճորեն շահագործում են անփորձ երգիչներին, բայց մեղադրել միայն գործակալներին սխալ կլինի: Երգիչն ինքը պետք է կարողանա զսպել իր ամբիցիաները, եթե ուզում է ավելի երկար մնալ բեմահարթակներում: Այստեղ մեծ դեր ունեն ուսուցիչները, որոնք պիտի հենց առաջին դասերի ընթացքում սովորեցնեն ծայնի պահպանման, անվնաս աշխատանքի կանոնները: Այո դա նույնպես պիտի սովորեցնել:

Մենք ապրում ենք արագությունների ժամանակներում

Բոլորը շտապում են ...Շտապում են ստանալ ավելի շատ պայմանագրեր, ուղևորություններ, հետևաբար՝ արագ ճանաչում և թե փող...

Այսպիսով սերնդափոխության ժամանակը կարճանում է: Պետք է պատրաստ լինել դիմակայելու այսօր գործող վատ մոտեցումներին:

Այսօր աշխարհում գործում է երկու տիպի օպերային թատրոն,

որոնցից մեկն աշխատում է խաղացանկի հարստացման վրա, պահպանելով ու հարստացնելով խաղացանկը, տարիների ընթացքում ձևավորում, հղկում ու մշակում են ապագայի մեծանուն երգիչների:

Գոյություն ունի թատրոնի մի այլ տեսակ որը, չունի մեներգիչների մշտական խումբ, որտեղ հրավիրյալ երգիչները միանում են մյուս հրավիրյալներին ու մի քանի փորձերից հետո (այնքան որ կարողանան հասկանալ անսամբլային երգեցողության և բեմական աշխարհագրության խնդիրները) ներկայացնում են, ամենքն իր դերամասն իր մեկնությամբ, առանց խորանալու ներկայացման ընդհանուր մտահղացման մեջ:

Սա բիզնես է... կոմերցիոն թատրոն, որտեղ հնարավոր է հանդիպել երգիչների, որոնց ծայնային տեխնիկան բավարար բարձրության վրա չի գտնվում, սակայն ներկայացվում է որպես բարձրարժեք արվեստ: Սա գործակալ-թատրոն անխիղճ կապն է, որտեղ մեծ գումարներ ներդնելով «աստղ»-երով հասարակությանը հրապուրելով արագորեն ետ են բերում ներդրած գումարները: Յեռանկարում՝ շահագործված, ոչ բավարար հասունության հասած, գեղեցիկ ծայնով, երգիչը կորցրել է իր հմայքը: Բնականաբար գործակալներն արդեն դիմում են, նոր երիտասարդ, ամբիջիաներով լեցուն երգչական կարիերայի բաղձալի սպասումով արբած, ոչինչի առաջ կանգ չառնող անհատների:

Եթե 20-22 տարեկան մուտացիոն շրջանը դեռ նոր ավարտած երգչին հրավիրում են մեծ դերերգերի կատարման, ապա 40-45 տարեկան հասկում նրա ծայնն այլևս չէք լսի: «Աստղ» աճեցնում են խնայելով նրան: Միակ ճանապարհը, աճեցնելու, հղկելու, պահպանելու տեսանկյունից մնում է խաղացանկային թատրոնի օրինակը, եթե այնտեղ աշխատում են բարեխիղճ ու պրոֆեսիոնալ մասնագետներ:

Այստեղ են ձևավորվում երաժշտականությունը, ճաշակն ու անսամբլային մտածողությունը, որոնք բացարձակ արժեքներ են:

Կիրթ հանդիսատեսը կարողանում է տարբերել լավ ու վատ կատարումները, իսկ կիրթ հանդիսատես ունենալու համար հարկավոր է դեռ մանուկ հասակից նրան ներարկել սեր գեղեցիկի ու ճշմարիտ արվեստի նկատմամբ:

Վերջաբան

Վիեննայում՝ օպերային արվեստի զարգացմանը մեծ նպաստ բերած քաղաքում երեք տարեկան հասակից սկսում են ծանոթացնել օպերային արվեստի հետ, այսինքն կերտում են ապագայի հանդիսատեսին, զարգացնում են նրա երաժշտական ճաշակը դեռ մանուկ հասակից: Լոնդոնի COVENT GARDEN-ում ներկա են գտնվել ցերեկային ներկայացման, որտեղ 3-4 տարեկանից սկսած տարբեր տարիքի երեխաներն իրենց ծնողների հետ միասին դիտում, իսկ ընդմիջումներին քննարկում էին ներկայացումը: Այսպիսի օրինակներ շատ կարելի է ներկայացնել: Այո, կան երկրներ որտեղ մտածում են վաղվա հանդիսատեսի մասին և ոչ միայն հանդիսատեսի, նրանցից մի քանիսն էլ կսիրեն ու օպերային արվեստը կդարձնեն իրենց կյանքի իմաստը: Մանուկ հասակում ստացած դաստիարակությունը գեղեցիկի նկատմամբ, տարիներ անց, նրանց մոտից կբերի դեպի մնայունը, դեպի հավերժականը: Պիտի նշել, որ կան պետություններ, որոնք օգնում են մշակութային օջախներին՝ հասկանալով, որ սերը գեղեցիկի նկատմամբ կանխարգելում է, նաև հանցագործությունները:

Թե ինչպես կզարգանա օպերային արվեստը՝ ժամանակը ցույց կտա, և որ օպերան կա և կմնա որպես մարդկային քաղաքակրթության չափանիշ՝ կասկած չի հարուցում:

Իսկ երգիչն օպերայի գաղափարակիրը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Հարությունյան Վ. Ա.*, “Basso extraordinaire, Brillant”, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2021 թ., - 98 էջ: *Haruthyunyan V. A.*, “Basso extraordinaire, Brillant”, Yer., YPK hratarakhuthyun, 2021 th., - 98 ejj.
2. *Խաչիկյան Հ. Հ.*, Ձայնակազմավորման հիմունքները երգարվեստում, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2005 թ., - 216 էջ: *Khachikyan H. H.*, *Dzhaynakazmavormian himunqner' yergarvestum*, Yer., YPK hratarakhuthyun, 2005 th., - 216 ejj.

Քանալի-քառեր. օպերային արվեստ, մեներգիչ, օպերային թատրոն, զարգացման ուղիները, մերոդարանական հարցեր:

Ключевые слова: оперное искусство, солист-вокалист, оперный театр, пути развития, методологические вопросы.

Keywords: art of opera, vocal soloist, opera theater, development, methodological issues.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին տե՛ս էջ 15:

Сведения об авторе: См. на С. 15.

Information about the author: Go to P. 15.

Резюме

Режиссер, доцент ЕГК, **Оганес Сергеевич Оганисян**. — «О некоторых проблемах, стоящих перед оперными певцами в наши дни».

Автор статьи описывает пути развития современного оперного театра, роль, значение и особенности искусства солиста на пути к совершенству. Обсуждаются методологические вопросы и предлагаются решения в рамках учебного курса консерватории.

Summary

Director, YSC Docent, **Hovhannes Sergei Hovhannisyan**. — “On Some of the Problems Opera Singers Face These Days”.

The article presents the paths for the development of contemporary opera, as well as the role, the importance, and specific features of the art of the soloist in the striving for perfection. Methodological issues are noted and solutions are suggested within the academic course at a conservatory.

Լվովի Ն. Լիսենկոյի անվան ազգային երաժշտական ակադեմիա

***Львовская национальная музыкальная академия
имени Н. Лысенко***

Lviv National Music Academy after Mykola Lysenko

**ԿՈՆՑԵՐՏԱՍՏԵՐՈՒԹՅԱՆ
ԱՄԲԻՈՆ**

**DEPARTMENT
OF ACCOMPANIMENT**

**КАФЕДРА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА**

ТАТЬЯНА ОЛЕГОВНА МОЛЧАНОВА

Доктор искусствоведения, профессор Львовской

национальной музыкальной академии имени Н. Лысенко

E-mail: prof@molchanova.pro

ORCID-0000-0002-2152-7341

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС И
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКАЯ ПРАКТИКА – ПРОЕКТ
СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ОРИЕНТАЦИИ БУДУЩИХ
ПИАНИСТОВ–КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОВ: ИНТЕГРАЦИЯ В
МИРОВОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО**

*Вечная радость моей профессии состоит в том,
что учиться можно всегда.
Возраст не имеет никакого значения.
И если кто-то открывает
двери и за светит все по-новому,
я с благодарностью вдыху свежий воздух*

Джеральд Мур, британский концертмейстер (1.).

Вступление

Современный этап музыкального исполнительства характеризуется интенсивными поисками возможностей модернизации музыкально-эстетического и специального профессионального образования с приоритетом компетентностного подхода к решению основных задач обучения. Анализ процессов реформирования образовательной системы в европейских странах подтверждает необходимость формулирования новой образова-

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ս. Ս. Գլուկերովայանի (17.6.2020 թ.)

և կոնցերտմայստերության ամբիոնի կողմից՝ (30.5.2020 թ.)

Գրախոսների՝ (16.4.2020 թ.) և (10.4.2020 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է նոտային օրինակներով հրատարակության՝ (1.4.2020 թ.)

тельной парадигмы, которая должна стать общей для всего музыкального мира. В связи с этим, предметом самого внимательного изучения становится усовершенствование содержания, принципов и методов воспитания современных музыкантов (в данном контексте — пианистов-концертмейстеров, далее — концертмейстеров), пересмотр направлений подготовки пианистов в качестве концертмейстеров в учебных музыкальных заведениях среднего и высшего уровней аккредитации, расширение границ их профессиональной ориентации.

Профессия концертмейстера

Как известно, профессия концертмейстера (музыканта, музицирующего с другим музыкантом) — одна из древнейших. Ее появление связано с отношениями людей в обществе, их ролевого и эмоционального взаимодействия. И формирование этой профессии было следствием подобного взаимодействия на всех уровнях общественно-политических процессов, происходивших в социуме. Истоки совместной игры — в искусстве странствующих музыкантов Средневековья, и даже ранее — первобытно-общинного строя, когда отбивание ритма руками, ногами, хлопанье в ладоши — движения, обычно сопровождавшие исполнение песен или танцев первобытными людьми, а также использование предметов (кусочков дерева, камней) в качестве сопровождения уже можно рассматривать как одну из форм примитивного музицирования.

Становление искусства совместной игры (и в этом контексте — пианиста-концертмейстера) прошло сложный и длительный путь эволюции: от универсализации музыканта-исполнителя, отсутствия личного высказывания как проявления индивидуальности, несформированных исполнительских составов и свободной иерархии внутри каждого, пестроты тембровых сочетаний разных инструментов и импровизации (как ведущего исполнительского принципа) — до формирования константных составов, распределения исполнительского партнерства, постепенного ут-

верждения весомой роли аккомпаниатора-концертмейстера с проявлением собственного “я” и паритетными функциями. И каждая историческая эпоха становилась определенным этапом на пути формирования этого вида исполнительства.

На сегодня профессия концертмейстера — важнейшая составляющая творческого процесса. Этот музыкант задействован во всех сферах музыкального исполнительства: в филармонии, на радио и телевидении, в работе с хором и симфоническим оркестром, в функционировании исполнительских отделов и кафедр музыкальных учебных заведений триады: детская музыкальная школа (далее — ДМШ) — музыкальный колледж/училище — высшее музыкальное заведение (академии, консерватории, университеты), в ежедневных занятиях и концертных выступлениях с разными инструменталистами, в хореографических классах и танцевальных кружках, на разнообразных музыкальных конкурсах. Его предварительная работа обеспечивает успех каждого спектакля в театре оперы и балета. Незаменимый партнер и соратник по цеху!

Эта профессия обладает социально—психологической спецификой, эмоционально-интеллектуальной коммуникативностью, предопределенной чертами паритетного взаимодействия солиста и концертмейстера. Анахроничное мнение о второстепенности его функций уже давно опровергнуто как реалиями современного совместного исполнительства, так и композиторской практикой. В отличие от солиста, предпочтениями которого является процесс постепенного изучения произведения, существования этапа “дозревания” концертной программы, концертмейстер обязан в совершенстве владеть нотным текстом с самого начала сотрудничества с солистом, объединяя свое исполнение с помощью солисту в изучении партии, владея высокими реактивными способностями на совместный исполнительский процесс. И каждый солист должен понимать важность творческой поддержки концертмейстера, особенно в условиях подготовки

концертных программ.

Огромный “арсенал” знаний, умений и навыков позволяет смело назвать профессию концертмейстера уникальной. Нельзя не согласиться с утверждением известного концертмейстера, народного артиста Украины С. Савари: *“Концертмейстер, как Атлант, держит на плечах грандиозное здание Исполнительства как вида деятельности музыкантов всех мастей и направлений. Без него замрет все — образование, театры, филармонии, учебные заведения, международные конкурсы и даже любительское музицирование”* (2.С.141).

Очертим пять составляющих уникальности музыканта этой профессии:

- пианистическая оснащенность, крепкая техническая база, понимание тембровых и колористических возможностей фортепиано, обеспечивающих возможность воссоздавать звучание того или иного инструмента (или группы оркестровых инструментов) на рояле. Без этого базиса невозможно грамотное исполнение балетного или оперного клавира, арий из опер;

- способность воссоздавать особую манеру хорового звучания — глубокого, плавного, без толчков, умение играть “по руке” дирижера;

- знание специфики каждого инструмента или голоса, с которым сотрудничает: диапазона подвижности, разнообразия звукоизвлечения, артикуляции, штрихов, дыхания, тесситуры;

- умение импровизировать — главное требование для функционирования танцевальных и балетных классов, грамотное использование фрагментов фортепианных и оркестровых произведений и их трансформация в четкую квадратную структуру;

- владение навыком *a prima vista* (чтение с листа) и транспонированием, умением читать партии транспонирующих инструментов.

Нет сомнения, что концертмейстерский класс на всех этапах обучения пианиста (ДМШ - музыкальное училище - высшее учебное заведение) обязан подготовить его к будущей работе в

этом направлении. И составляющие этой подготовки специалистам концертмейстерского профиля хорошо известны. Но если посмотреть на эту проблему объективно, возникает вопрос: а велики ли возможности?

Прежде всего, отсутствует надлежащая форма приобретения навыков концертмейстерской работы в ДМШ* — скорее аккомпаниаторской, поскольку общеизвестно, что концертмейстер должен владеть педагогической компонентой: уметь очертить солисту ту или иную проблему, подсказать пути ее решения. Для учеников ДМШ эта задача еще непосильна. Но играть вместе, знать, как это осуществляется, они обязаны.

Во-вторых. Предмет “концертмейстерский класс” в музыкальных училищах введен лишь со второго курса, а в специализированных средних музыкальных школах (т. н. “десятилетках”) — с восьмого класса.

В-третьих. На занятия концертмейстерством в учебных музыкальных заведениях как среднего, так и высшего звена отведено мизерное количество часов (для студентов оно ограничивается 45 минутами в неделю).

Анализ ситуации свидетельствует, что работа концертмейстерских классов музыкальных училищ, специальных средних музыкальных школ, высших учебных заведений направлена на ограничение изучаемого репертуара, поскольку в программах студентов преобладают вокальные произведения. В системе обучения концертмейстерству существуют и пробелы практического приложения приобретаемых знаний. До сих пор нет реальной концертмейстерской практики студентов в танцевальных кружках, хореографических студиях. Несмотря на широкое распространение звуковых фонограмм в работе танцевальных кружков, роль “живого” сопровождения (речь идет о пианисте-

* Общение со многими преподавателями государств бывшего СССР подтверждает, что подобная ситуация существует везде.

концертмейстере) не отменяется, и вопрос подготовки концертмейстеров (т. н. “иллюстраторов музыки”) хореографических классов, танцевальных кружков остается актуальным. Вот почему еще во время учебы в высшем учебном музыкальном заведении следует готовить студентов к таким формам работы. Между тем соответствующая специализация до сих пор не входит в концертмейстерскую практику. Нет у студентов и возможности приобрести необходимые знания и навыки для успешной работы концертмейстером в театре оперы и балета.

Часто приходится сталкиваться с непрофессионализмом как студентов, так и концертмейстеров—практиков. Многие не владеют спецификой исполнения оркестровых произведений, неграмотно педализируют, играют тембрально бесцветно, даже не пытаюсь приблизиться в своем исполнении к звучанию инструментов (или групп) оркестра.

Иной раз наблюдается и “интересное” исполнение хорового произведения: концертмейстер, воссоздавая звучание хоровой партитуры, может играть на одной педали несколько звуков, которые должны звучать друг за другом. Интересно, а как он себе это представляет? Если бы один голос мог воспроизвести вместе несколько звуков, это давно бы стало еще одной сенсацией книги рекордов Гиннесса. И подобная безграмотность, без сомнения, возникает в результате отсутствия необходимых и приобретаемых в процессе обучения знаний.

Среди студентов встречаются и такие, которые начинают изучать предмет “концертмейстерский класс” лишь в высшем учебном заведении*.

* В класс концертмейстерства Львовской национальной музыкальной академии периодически поступают такие студенты. В некоторых музыкальных заведениях среднего звена преподаватели по специальности догружены часами по концертмейстерству, поэтому не уделяют этому предмету достаточного внимания.

Поэтому на сегодня объектом самого внимательного изучения и пересмотра системы обучения становятся содержание, принципы и методы воспитания музыкантов этого исполнительского направления, что позволит им самостоятельно сотрудничать с разными солистами и в разных направлениях концертмейстерства, решать задачи совместного, убедительного воплощения художественного образа произведения. В данном контексте процесс обучения студентов этой специализации должен быть направлен не только на расширение границ репертуарной ориентации, выявление творческого потенциала музыканта этого профиля, но и на определенную переориентацию курса обучения, изучение языков, приобретение соответствующих теоретических знаний, умений и навыков, создание новых траекторий концертмейстерской практики.

Пересмотр направлений подготовки пианиста-концертмейстера в музыкальных учебных заведениях и формирование многоуровневой системы обучения должны быть направлены на:

- процесс интеграции музыкальных учебных заведений всех уровней с новыми институциями, обмен информацией, понимание новых инновационных тенденций и направлений специализаций;
- мобильность темпов обучения, выбора будущей профессии и формирования у студентов/магистров потребности овладевать новыми специальностями.

От поэтапности и уровня практической подготовки пианистов-концертмейстеров к будущей профессиональной деятельности зависит успешность их адаптации в профессиональной среде и качество исполнения функциональных обязанностей. К тому же повышенный уровень спроса на музыкантов этого профиля способствует усилению процессов их миграции и очерчивает четкие приоритеты подготовки конкурентоспособного специалиста. Все это позволяет воспринимать музыкальное обра-

зование как мощный механизм развития каждого государства.

Итак, определим основные критерии и направления этого процесса.

Первое и самое главное. Следует ввести обязательное обучение аккомпаниаторству в детских музыкальных школах, что позволит подготовить юных пианистов к восприятию совместного исполнительства как важной составляющей их будущей профессии. И этот навык можно развивать уже с первого класса. Здесь и занятия в форме игры — когда педагог исполняет верхнюю строчку фортепианного произведения, а ученик — нижнюю (потом они меняются). Подобную практику рекомендуется использовать и в занятиях с двумя учениками. Со временем можно подключать к изучению несложные пьесы с учениками инструментальных классов (скрипачами, духовиками, народниками), что позволит им постепенно понимать специфику инструментов, с которыми играют вместе. При этом педагог обязан рассказать ученику о специфике того или иного инструмента, его диапазоне, тесситуре, регистровых возможностях. В старших классах рекомендуется проводить совместные академические концерты-выступления.

С первых классов музыкальной школы необходимо начинать заниматься и развитием навыка *a prima vista* (чтение с листа). На каждом уроке преподаватель обязан читать с учеником небольшие отрывки из музыкальных произведений, анализировать, объяснять и предлагать продолжить эту работу во время домашних занятий. Успешное приобретение этого навыка возможно, в первую очередь, при условии разносторонней музыкально-воспитательной работы с учеником — как повышения уровня его общей музыкальной подготовки, так и систематического чтения, увеличения количества произведений, использования разнообразных форм работы, поощрения. В первую очередь, знакомятся с пьесами в медленном и умеренном темпе, в удобных тональностях, с минимальным количеством дополнительных знаков альте-

рации в тексте. Ритмический рисунок должен быть простым, фактура удобной. По содержанию музыкальные произведения для чтения с листа обязаны быть доступными для ученика, приносить ему удовольствие, вызывать интерес к работе, иметь воспитательную и познавательную ценность. В ДМШ это могут быть интересные фортепианные пьесы, произведения в четыре руки. В старших классах можно знакомиться с легкими вокальными миниатюрами, где партия солиста полностью дублируется в сопровождении (вокальные произведения А. Алябьева, А. Гурилева, А. Варламова, некоторые произведения В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена). Следует практиковать и чтение с листа при одновременном взаимодействии с солистом, что способствует активизации внимания, воли и ликвидирует страх. Полезным может стать такой способ чтения, во время которого вокальную партию исполняет другой ученик. Таким образом, двое учеников одновременно усваивают произведение. К тому же совместная игра активизирует их музыкальные представления, слуховое внимание и самоконтроль, вырабатывает ощущение единого пульса. Безусловно, в этой ситуации наибольшая нагрузка ложится на пианиста, который играет партию сопровождения, поскольку ее исполнение на фортепиано с одновременным пением вокальной партии другим учеником стимулирует зрительный контроль за тремя строками произведения, обучает точнее понимать вокальное дыхание, фразировку, интонирование мелодии.

В музыкальном училище предмет “концертмейстерский класс” необходимо ввести уже с первого курса обучения. Следует расширить и диапазон репертуарной ориентации студентов, внедряя в изучение произведения не только вокального, но и инструментального репертуара, активно заниматься развитием навыка чтения с листа. Для приобретения этого навыка рекомендуется использовать произведения на порядок проще, чем в репертуарном списке. Речь идет о произведениях в медленном темпе, с однотипной фактурой сопровождения (арпеджио, аккорды), постепенно переходя к произведениям с более сложным

темпоритмическим и фактурным рисунком.

Следует прописать и обязательное изучение хоровой партитуры. Сначала изучаются двухголосные хоровые партитуры, затем трех—четырёхголосные. А начинать обучение стоит с исполнения вокального произведения в формате: полный текст сопровождения + вокальная партия. Подобное структурное чтение очень помогает развитию этого навыка. С увеличением количества солистов (речь идет о чтении вокальных дуэтов) такой способ игры может стать начальным этапом ознакомления с партитурой ансамбля или сценой из оперного клавира.

Грамотное исполнение хоровой партитуры предусматривает подчеркивание логических ударений на определенные слоги слова или слов в музыкальной фразе, показ цезур, которые предопределяются вокальным дыханием (подхват дыхания, новый набор — с новой фразой, осознанный набор дыхания при наличии определенных знаков препинания). Ну и, конечно, умение транспонировать партию тенора хоровой партитуры октавой ниже — в соответствии с реальным звучанием голоса. Георгий Ержемский пояснял: *“Процесс дирижирования является неспецифической формой неязыкового общения, в которой оркестр на определенном этапе своего развития абсолютно убедительно приобретает статус равноправного партнера своего руководителя-дирижера”* (3. С. 39). И позволим добавить — и своего концертмейстера, поскольку с его помощью происходит процесс подготовки дирижера к работе с оркестром (когда студентом-дирижером изучается оперно-симфоническое произведение и концертмейстер исполняет роль оркестра), так и в работе с хором (во время изучения хорового произведения, где роль хора опять-таки исполняет концертмейстер).

Предмет “концертмейстерская практика” в музыкальных училищах следует вводить со второго курса, четко распределяя его поэтапное прохождение между классами (вокальными, инстру-

Обучение концертмейстерству в высших учебных музыкальных заведениях предполагает пересмотр некоторых направлений обучения. В первую очередь, речь идет о расширении возможностей концертмейстерской практики, позволяющей ее прохождение в театрах оперы и балета, в хореографических школах и училищах. Особое внимание следует уделить приобретению навыка хореографического аккомпанирования – наименее задействованного в обучении студентов высших учебных заведений, хотя потребность в концертмейстерах этого профиля актуальна. Убедительным прозвучит постулат М. Сапонова: *“Ученик, умеющий импровизировать, проявит особую творческую инициативу в своем отношении к музыке, развитое чувство стиля, цепкую память”* (4.С.65).

41

хореографии заложен принцип периодичности, квадратности, регулярности ритмики соответствующих моторных формул и артикуляционно-интонационных музыкальных элементов). Здесь необходима и ориентация в позициях рук, ног, арабеска, подготовительного движения (*preparaciyn*). И что самое важное — требуется умение импровизировать. В этом контексте обоснованным станет утверждение автора концепции о музыкальной импровизации С. Мальцева: *“Чтобы научиться свободно импровизировать и продуцировать при этом неполные новые варианты, достаточно твердо усвоить сравнительно небольшое количество правильно подобранных элементов”* (6. С. 317).

Обучение импровизации предполагает:

- изучение и запоминание большого количества музыкального материала (в первую очередь, танцевальной музыки, которая станет своеобразным “фондом” балетного концертмейстера);
- стилистический анализ произведений для определения типичных моделей с целью дальнейшего подражания;
- иерархическое упорядочивание в памяти концертмейстера образных представлений музыкальной и хореографической информации, когда основой музыкального материала становится ритмичная комбинация уже известных танцевальных движений, их ритмоформул путем закрепления ассоциативных и содержательных связей между музыкой и движениями;
- постоянная тренировка и развитие технической оснащенности (в соответствии с процессом овладения чтением с листа и транспонированием через активизацию музыкального слуха — отсюда систематичность самих занятий);
- четкое построение процесса: начиная с игры гармонических цифровок, модуляций, секвенций, типичных позиционных формул фортепианной техники (например: гаммы, арпеджио, фигурации); в последующем — подбор известных мелодий, их

транспонирование, фактурное, гармоническое, ритмическое варьирование) и заканчивая свободной импровизацией.

В контексте современных требований в высших музыкальных заведениях также следует ввести и курс обучения студентов (магистров), который может называться “*vocal coach*” (“тренер вокалистов”). Он призван подготовить студентов/магистров к работе в качестве высококвалифицированного оперного/вокального концертмейстера европейского уровня, с овладением языками, на которых исполняются мировые оперные спектакли, чтением *a prima vista*, пониманием технологии пения (7). В задачи этого курса должно входить овладение:

- отечественным и зарубежным репертуаром оперной музыки (партитуры и клавиры);
- спецификой работы с вокалистами (понимание основ и критериев вокального пения: вопросы дикции, орфоэпии, техники постановки голоса, звуковоспроизведения в процессе пения, вокального интонирования, проблем дыхания, фразировки, значения цезур и артикуляции); психологической настройкой исполнителя; классификацией форм вокальной музыки, вокальной терминологией;
- элементами дирижерской техники;
- оркестровой партитурой, характерными особенностями разных оркестровых групп и отдельных инструментов, образно-слуховым представлением в отношении их темброво-динамических свойств, когда и приемы звукоизвлечения, и педализация направлены на поиск на фортепиано возможностей воссоздания соответствующего тембрового звучания каждой оркестровой группы и их динамического равновесия в общем звучании оркестра.

Также умение:

- ориентироваться в стилях и исполнительских традициях оперно-симфонической музыки, ее идейно-художественной концепции;

- найти наиболее целесообразные формы и методы рационализации фактуры, не нарушая при этом авторского замысла;
- владеть языками, на которых исполняются вокальные произведения/клавиры мирового оперного и вокального репертуара: итальянским, немецким, французским (на уровне фонетики, морфологии и синтаксиса каждого языка с целью правильного чтения и произношения);
- владеть навыком чтения *a prima vista*;
- дать собственную оценку той или другой проблеме и суметь разрешить ее.

Безусловно, невозможно обучить всему и стать высококвалифицированным специалистом во всех направлениях *vocal coach*. Поэтому в курсе обучения возможна дифференциация и избрание узкого профиля — к примеру, изучению немецкого языка и вокального направления *Lied*, или определенного стилизового оперного направления (барокковая опера, опера эпохи классицизма, итальянская оперная школа, французская оперная школа и т.п.).

В контексте обучения будущего концертмейстера в высшем учебном заведении необходимо и введение теоретического предмета “Основы концертмейстерской работы”. Подобный курс будет способствовать развитию самостоятельности будущего концертмейстера, что в дальнейшем поможет в решении более серьезных теоретических вопросов (написание методических разработок прикладного назначения, научных исследований). Самообразовательная деятельность будущего концертмейстера является приоритетным направлением его личностно-профессионального совершенствования, способствует пополнению объема теоретических знаний и их практического применения с целью формирования его общей культуры, повышения профессионального уровня. Самообразовательная деятельность охватывает следующие параметры:

- самообучение (углубление знаний путем ознакомления с

- самовоспитание (воспитание способности самостоятельно работать);

Успешной реализации самообразовательной деятельности служат:

- самоопределение (четкая формулировка своих будущих профессиональных интересов);

- самоорганизация (умение планировать, организовывать накопление знаний);

- самоконтроль (способность контролировать приобретение теоретических знаний).

Формами проверки самообразовательной деятельности будущих специалистов этого направления должны стать: коллоквиум, проводимый на каждом курсе обучения студента/магистра, профессиональная олимпиада, а также учебные семинары на основе открытых уроков-лекций опытных преподавателей в формате “вопрос—ответ”.

В этом контексте важным становится и необходимость самостоятельного изучения и показа студентом одного–двух произведений в каждом семестре.

Основным посылом очерченных в статье задач является понимание искусства концертмейстера как приоритетной отрасли исполнительства, обеспечивающей его высокую эффективность путем формирования соответствующей системы обучения. Это исполнительское направление требует пересмотра его алгоритма на уровне Министерств и ведомств с активным внедрением в учебный процесс на всех этапах музыкального образования. Анализ процессов реформирования системы высшего и

среднего образования третьего тысячелетия подтверждает необходимость создания новой парадигмы модернизации специального профессионального обучения (и в этом контексте — профессиональной ориентации концертмейстера). Четко очерченный алгоритм современной концепции профессиональной ориентации будущих концертмейстеров поможет молодым пианистам эффективно подготовиться к этому виду деятельности, способствовать творческому саморазвитию специалиста и его вхождению в мировую музыкальную орбиту как конкурентного специалиста. Глобализация интеграционных образовательных процессов нуждается в формировании такой модели в каждом из профессиональных направлений, которая должна стать общей для мировой образовательной сферы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Мур Дж.*, Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке /пер. с англ. В. Чачавы., М.: Радуга., 1987., - 432 с. *Mur Dzh.*, Pevetz i akkompaniator. Vospominaniya, razmyshleniya o muzyke /per. s angl. V. Chachavi., М.: Raduga., 1987., - 432 s.
2. *Савари С.*, К вопросу профориентации студентов класса концертмейстерской подготовки //Музичне мистецтво: зб.статей /ред.Тукова Т.В., Скрипник О. В. Донецк, 2007. Вип.7. С. 132-141. *Savari S.*, K voprosu proforientacii studentov klassa koncertmeisterskoj podgotovki //Muzichne mistetzstvo: zb.statej /red.Tukova T.V., Skripnik O. V. Donetzk, 2007. Vip.7. S. 132-141.
3. *Ержемский Г.*, Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом., М.: Музыка., 1988. 80 с. *Erzhemskij G.*, Psikhologiya dirizhirovaniya: nekotorye voprosy ispolnitel'stva i tvorcheskogo vzaimodejstviya dirizhera s muzykal'nym kollektivom., М.: Muzyka., 1988. 80 s.
4. *Сапонов М.*, Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения., М.: Музыка., 1982. 77 с. *Saponov M.*, Iskusstvo improvizatzii. Improvizatzionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropejskoj muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya., М.: Muzyka., 1982. 77 s.
5. *Безуглая Г.*, Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: уч. пособие. СПб: Академия

- русского балета им. А. Вагановой., 2005., - 220 с. *Bezuglaya G.*, Kontzertmeijster baleta: muzykal'noe soprovozhdenie uroka klassicheskogo tantza. Rabota s repertuariom: uch. posobie. SPb: Akademiya russkogo baleta im. A.Vaganovoj., 2005., - 220 s.
6. *Мальцев С.*, Музыкальная импровизация как вид творческой деятельности: теория, психология, методика обучения: дисс. докт. искусствоведения., Санкт-Петербург, 1993. 371 с. (рукоп. отдел библиотеки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. Римского-Корсакова). *Mal'tsev S.*, Muzykal'naya improvizatsiya kak vid tvorcheskoy deyatel'nosti: teoriya, psikhologiya, metodika obucheniya: diss. dokt. iskusstvovedeniya., Sankt-Peterburg, 1993., - 371 s. (rukop. otдел biblioteki Sankt-Peterburgskoj konservatorii im. N. Rimskogo-Korsakova).
7. *Молчанова Т.О.*, Модель фахової підготовки vocal coach у контексті наступності навчання піаніста-концертмейстера //Наукові збірки ЛНМА ім. М.Лисенка. Львів, 2019. Вип. 45: Музикознавчий універсум., С. 6—16. *Molchanova T. O.*, Model' fakhovoi pidgotovki vocal coach u konteksti nastupnosti navchannya pianista-kontzertmejestera //Naukovi zbirkі LNMA im. M. Lisenka. L'viv, 2019. Vyp 45: Muzykoznavchij universum., С. 6-16.

Բանալի-քառեր. դաշնակահար-կոնցերտմայստեր, ուսումնառություն, արդիականացում, կոմպոզիցիոն (համեմատական) մոտեցում, նորարարական ձևեր, ունիվերսալ մոդել:

Ключевые слова: пианист-концертмейстер, обучение, модернизация, компетентностный подход, инновационные формы, универсальная модель.

Keywords: pianist—concertmaster, education, modernization, competency-based approach, innovative forms, universal model.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄՈՒՀԱՆՈՎԱ ՏՍՅԱՆԱ ՕԼԵԳԻ, ուկրաինացի դաշնակահար, կոնցերտմայստեր, մանկավարժ, երաժշտագետ, կոնցերտմայստերական վարպետության տեսաբան: Պրոֆեսոր (2002): Արվեստագիտության դոկտոր (2016, «Դաշնակահար-կոնցերտմայստերի կատարողական արվեստը. պատմական և մեթոդաբանական դիսկուրս-վերլուծություն»): Ավարտել է Ստրիսկի երաժշտական դպրոցը (1971), Գրոգորիչի երաժշտական ուսումնարանը (այժմ՝ Վ.Բարվինսկու անվ. քոլեջ, 1975), Լվովի Ն. Լիսենկոյի անվ. պետական կոնսերվատորիան (այժմ՝ Լվովի Ն.Լիսենկոյի անվ. ազգային երաժշտական ակադեմիա, 1980), Կիևի Պ.Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայի կոնցերտմայստերական ամբիոնի մասնաճյուղ-ստաժավորում (այժմ՝ Ուկրաինայի ազգային երաժշտական ակադեմիա, 1986 թ.): 1986-ից դասավանդում է Լվովի Ն. Լիսենկոյի անվ. ազգային

երաժշտական ակադեմիայում կոնցերտմայստերական ամբիոնում, 2017-ից՝ վարիչ: Նրա դասարանն են ավարտել շուրջ 110 շրջանավարտ, այդ թվում Միջազգային և Համաուկրալիանական մրցույթների դիպլոմանտներ, մագիստրանտներ, ասիստենտ-ստաժորներ, հայցորդներ: «Ամառէյ» կոնցերտմայստերների (2003-ից) և Մ. Տարնովեցկայի անվ. դաշնակահարների (Լոդզ «Պողեմբից», Լեհաստան) միջազգային մրցույթների հանձնախմբի մշտական անդամ: Համաուկրալիանական «Фрэнкoвe нiдзiр'я» պատանի երաժիշտների մրցույթի նախագահ (2020 թ.): «Lviv. Kawai. Christmas» պատանի դաշնակահարների II միջազգային առցանց մրցույթի հանձնախմբի անդամ (2021 թ.): Դասավանդում է Դիուգոշի անվ. Համալսարանի երաժշտության ամբիոնում («Warsztaty Artystyczne» դասընթացը, Չենստոխովա, Լեհաստան): Վարում է վարպետության դասեր, դասախոսություններ (Ուկրաինայում, արտերկրներում), մասնակցում է Համաուկրալիանական երաժշտական կրթօջախների ասոցիացիայի վեբինարներին: Հեղինակ է՝ «Դաշնակահար-կոնցերտմայստերի կատարողական արվեստը» ուսումնական ձեռնարկի (2001 թ., 2-րդ հրատ., 2007 թ.), մենագրությունների, հանրագիտարանների, հանրագիտարանային տեղեկատուի, Ուկրաինայի, Բելառուսիայի, Հայաստանի, Վրաստանի, Մոլդովայի, Լեհաստանի, Ռուսաստանի գիտական ժողովածուներում և ամսագրերում ավելի քան 120 հոդվածի: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ դաշնակահար-կոնցերտմայստերի կատարողական արվեստը՝ պատմա-մշակութային գործընթացների և աշխատանքի գործնական սկզբունքների կոնտեքստում: «Քիչ հայտնի կին-կոմպոզիտորներ» ստեղծագործական նախագծի հեղինակ է (2011-ից), «Դաշնակահար-կոնցերտմայստերի կատարողական արվեստը» երաժշտական փառատոնի հիմնադիր (2017-ից): Նրա գիտական աշխատություններն են. «Դաշնակահար-կոնցերտմայստերի կատարողական արվեստը» ուսումնական ձեռնարկ, Լվով, Ազ-Արտ, 2001. 216 էջ, ISBN 966-02-1784-6; Անսամբլային նվագաժողովի պատմությունից: Մենագրություն, Լվով, Սպոլում, 2005 թ. 160 էջ, ISBN 966-665-334-6; «Դաշնակահար-կոնցերտմայստերի կատարողական արվեստը» ուսումնական ձեռնարկ, 2-րդ հրատ., Լվով, Սպոլում, 2007 թ. 216 էջ, ISBN 978-966-665-454-3; «Տարբերվելու» արվեստը (ուկրաինացի կոնցերտմայստերի, Ուկրաինայի վաստակավոր արտիստի Յ. Մատյոխայի ստեղծագործական դիմանկարը), Լվով, Սպոլում, 2009 թ. 172 էջ, ISBN 978-966-665-515-1; «Դաշնակահար-կոնցերտմայստերի փոքր հանրագիտարան, կամերային անսամբլի արտիստի գիտական տեղեկատու», Լվով, Սպոլում, 2013. 288 էջ, ISBN 978-966-665-790-2; Դաշնակահար-նվագակցորդներ, կոնցերտմայստերներ, կամերային և դաշնամուրային անսամբլի արտիստներ. հանրագիտարան, Լվով, Սպոլում, 2015 թ., 636 էջ, ISBN 978-966-919-060-4; Դաշնակահար-կոնցերտմայստերի կատարողական արվեստը մշակութապատմական կոնտեքստում: Պատմություն: Տեսություն: Պրակտիկա: Մենագրություն, Լվով, Լիզա-պրես, 2015 թ., 558 էջ, ISBN 978-966-397-282-7; Դաշնա-

կախար-կոնցերտմայստերի ինքնակրթական գործունեությունը. տեսական տեսանկյուն, Լվով, 2021 թ. 228 էջ:

Сведения об авторе: МОЛЧАНОВА ТАТЬЯНА ОЛЕГОВНА - украинская пианистка, концертмейстер, преподаватель, музыковед, теоретик концертмейстерства. Профессор (2002). Доктор искусствоведения (2016, “Искусство пианиста-концертмейстера: исторический и методологический дискурс-анализ”). Окончила Стрыйскую музыкальную школу (1971), Дрогобычское музыкальное училище (теперь – колледж им. В. Барвинского, 1975), Львовскую государственную консерваторию им. Н. Лысенко (теперь – Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенко, 1980), ассистентуру-стажировку при кафедре концертмейстерства Киевской государственной консерватории им. П. Чайковского (теперь – Национальная музыкальная академия Украины, 1986). Работает на кафедре концертмейстерства Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко с 1986 года. С 2017 года - заведующая кафедрой концертмейстерства. Ее класс окончили более 110 выпускников, среди которых – дипломанты Международных и Всеукраинских конкурсов в номинации “лучший концертмейстер”, магистранты, ассистенты-стажеры, соискатели. Постоянный член жюри Международного конкурса концертмейстеров “Амадей” (с 2003 года), Международного конкурса пианистов им. М. Тарнавецкой (Лодзь, Поддембице, Польша). Председатель Всеукраинского конкурса юных музыкантов “Франкове підзір’я” (2020, номинация “аккомпанирование солистам”). Член жюри II Международного онлайн-конкурса юных пианистов “Lviv.Kawai.Christmas” (2021). Преподает курс “Warsztaty Artystyczne” на кафедре музыки Университета им. Я. Длугоша (Ченстохова, Польша). Проводит мастер-классы, читает лекции (в Украине и за рубежом), участвует в вебинарах Всеукраинской ассоциации музыкальных учебных заведений. Автор первого в Украине учебного пособия “Искусство пианиста-концертмейстера” (2001, 2-е изд., перер., доп., 2007), монографий, энциклопедий, энциклопедического справочника, более 120 статей в научных сборниках и журналах Украины, Беларуси, Армении, Грузии, Молдовы, Польши, России. Сфера научных интересов – искусство пианиста-концертмейстера в контексте историко-культурных процессов и принципов практического функционирования этого вида деятельности. Автор творческого проекта “Малоизвестные женщины-композиторы” (с 2011 года). Основатель музыкального фестиваля “Искусство пианиста-концертмейстера” (с 2017 года). Научные труды: Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. Львів: Аз-Арт, 2001. 216 с.

ISBN 966-02-1784-6; 3 історії ансамблевого музикування: монографія. Львів: "Сполом", 2005. 160 с. ISBN 966-665-334-6; Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник /вид.2-е, доп., перер. Львів: "Сполом", 2007. 216 с. ISBN 978-966-665-454-3; Мистецтво бути "другою" (творчий портрет українського концертмейстера, заслуженої артистки України Я. Матюхи). Львів: "Сполом", 2009. 172 с. ISBN 978-966-665-515-1; Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю: науковий довідник. - Львів: "Сполом", 2013. 288 с. ISBN 978-966-665-790-2; Піаністи-аккомпаніатори, концертмейстери, артисти камерного и фортепианного ансамбля: енциклопедія. Львів: "Сполом", 2015. 636 с.: портр. ISBN 978-966-919-060-4; Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга-прес, 2015. 558 с., іл., рис. ISBN 978-966-397-282-7; Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект. Львів: Вид. Т.Тетюк. 2021. 228 с.

Information about the author: MOLCHANOVA TATIANA OLEG - Ukrainian pianist, accompanist, teacher, musicologist, accompaniment theorist, Professor (since 2002), Doctor of Arts (since 2016, "The Art of the Piano Accompaniment: Historical and Methodological Discourse Analysis"). She graduated from the Stryi Music School (1971), Vasyl Barvinski Drohobych Music College (1975), Mykola Lysenko Lviv State Conservatory (now - Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 1980), assistantship-internship at the Department of Accompaniment of the Kyiv P. Tchaikovsky State Conservatory (now - Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, 1986). Tatiana Molchanova works at the Department of Accompaniment of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (since 1986). Since 2017 - the Head of the Department of Accompaniment. More than 110 students graduated from her class. They have won many International and Ukrainian competitions in the nomination "Best Piano Accompanist". Tatiana Molchanova is a permanent member of the jury in the Amadeus International Piano Accompanists Competition (since 2003), the International Competition of Pianists by M. Tarnawiecka (Lodz, Poddembice, Poland), chairman of the Franko's pidhrya All-Ukrainian Competition of Young Musicians, the 22 International Remote Online Competition of Young Pianists "Lviv. Kawai. Christmas" (2021). She teaches the course "Warsztaty Artystyczne" at the Department of Music, J. Dlugosz University (Czestochowa, Poland). Also, she conducts master classes, lectures (in Ukraine and abroad) and participates in webinars of the All-Ukrainian Association of Art Education Institutions. Professor Molchanova is the author of the first in Ukraine textbook "The Art of the

Piano Accompaniment", monographs, encyclopedias, encyclopedic reference book, more than 120 articles in scientific collections and journals in Ukraine, Belarus, Armenia, Georgia, Moldova, Poland, Russia. Research interests - the art of pianist-accompanist in the context of historical and cultural processes and principles of practical functioning of this type of activity. Tatiana Molchanova is the author of the creative project "Little-known Women Composers" (since 2011) and the founder of the music festival "The Art of the Pianist-Accompanist" (since 2017). MAIN WORKS: 1. Molchanova T. (2001). *The art of the pianist-accompanist*. Lviv: Az-Art. 216 p. ISBN 966-02-1784-6. 2. Molchanova T. (2005). *From the history of ensemble music making: monograph*. Lviv: Spolom. 160 p. ISBN 966-665-334-6. 3. Molchanova T. (2007). *The art of the pianist-accompanist*. Lviv: Spolom. 216 p. ISBN 978-966-665-454-3. 4. Molchanova T. (2009). *The art of being "second" (creative portrait of Ukrainian Concertmaster, Honored Artist of Ukraine J. Matyukha*. Lviv: Spolom. 172 p. ISBN 978-966-665-515-1. 5. Molchanova T. (2013). *Small encyclopedia of pianist-accompanist, artist of chamber ensemble*. Lviv: Spolom. 636 p. ISBN 978-966-665-790-2. 6. Molchanova T. (2015). *Pianists-accompanists, accompanists, artists of chamber and piano ensemble: encyclopedia*. 636 p. ISBN 978-966-919-060-4. 7. Molchanova T. (2015). *The art of pianist-accompanist in the cultural and historical context: history, theory, practice: monograph*. Lviv: Liga-press. 558 p. ISBN 978-966-397-282-7. 8. Molchanova T. (2021). *Self-educational activity of a pianist-accompanist: theoretical aspect*. Lviv: ed. T. Tetyuk. 228 p.

Ամփոփում

Արվեստագիտության դոկտոր, Լվովի Ն. Լիսենկոյի անվ. ազգային երաժշտական ակադեմիայի պրոֆեսոր **Տադյանա Օլեգի Մոլչանովա**. - «Կոնցերտմայստերական դասարան և կոնցերտմայստերական պրակտիկա՝ ապագա դաշնակահար-կոնցերտմայստերների պրոֆեսիոնալ կողմնորոշման ժամանակակից կոնցեպցիայի նախագիծ. համաշխարհային կրթական տալանթում»:

Հոդվածում տրված է ապագա դաշնակահար-կոնցերտմայստերների մասնագիտական կոմպորտոիլ (համեմատական) վերլուծության ժամանակակից կոնցեպտները: Առաջարկված է մասնագիտական մոդալիտի համար ալգառիթմեր կիրառելով կրթության մոդարարական ձևեր: Հիմնավորված է պագա կոնցերտմայստերների կրթության համար անցումն անհրաժեշտ միտումների՝ էքստենսիվ մոդելների ուսուցանելը բազմաշերտ ունիվերսալ մոդելների, որը կազդի կատարելագործելու երաժշտագեղագիտական և կրթության մասնագիտության պրոֆեսիոնալ կրթության վրա առաջնությունը տալով համեմատական մոտեցմանը լուծելու համար ուսուցման հիմնախնդիրները: Նշված է, որ «դաշնակահար-կոնցերտմայստեր» մասնագիտացման մոդարարացման ընթացքում պայմանավորված են համընդհանուր ներգրավածություն համաշխարհային կրթական դաշտում, որն ակնկալում է տարբեր երկրներում երաժիշտների պատրաստման չափանիշների կոնցեպտների մոտեցնելը:

Summary

Doctor of Art History, Professor of the N. Lysenko Lviv National Academy of Music, Tatyana Olegovna Molchanova. - "Accompaniment Class and Accompanist Practice - A Project of the Modern Concept of Professional Orientation for Future Pianists-Accompanists: Integration into the Contemporary Educational Environment".

The comparative analysis of the modern professional orientation's concept of future pianists-accompanists is outlined. An algorithm for the modernization of this specialization using innovative forms of training is proposed. The tendency of the necessity of transition from an extensive training model of future accompanists to an intensive multidimensional universal model, which affects the improvement of musical-aesthetic and special vocational education with a priority of a competency-based approach for solving the main tasks of training, is substantiated. It is noted that the process of modernization of the specialization "pianist-accompanist" is due to integration processes in the global educational field, which involves the concepts convergence of training musicians in different countries and their standardization.

**ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԻ
ԱՄԲԻՈՆ**

**DEPARTMENT
OF SPECIAL PIANO**

**КАФЕДРА
СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО**

ЭРНЕСТ ЭДУАРДОВИЧ МАНГУЛЯН

Пианист, преподаватель Ереванской государственной

консерватории им. Комитаса

E-mail:erneman@mail.ru

ПОСЛЕДНИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ОПУС

СЕРГЕЯ АГАДЖАНЯНА

(исполнительский анализ)

К 90-летию со дня рождения

Сергея Агаджаняна

Фортепианное произведение известного композитора Сергея Агаджаняна (1929-2006) было опубликовано в 2006 в Ереване издательством “Комитас”. Издание триптиха (тираж 100 экземпляров) было осуществлено благодаря бескорыстному предложению издателя и редактора Рузанны Есаян.

Создание композитором оригинального фортепианного произведения имеет свою предысторию. Композитора Сергея Агаджаняна и пианиста Вилли Саркисяна связывала искренняя личная и профессиональная дружба. В одной из бесед, Вилли Саркисян, высоко ценивший его творчество, обратился с предложением написать фортепианное произведение в оригинальном “агаджаняновском” стиле. Сергей Амбарцумович любезно согласился. Это было в 2001 году. Вскоре (в мае того же года) композитор ознакомил Вилли Саркисяна с первоначальным вариантом триптиха, в рукописи которого написано: *“Посвящаю моему любимому другу, беззаветно преданному армянской музыке”*.

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ս. Գ. Սարաջյանի (17.10.2021 թ.)

և մասնագիտական դաշնամուրի ամբիոնի կողմից՝ (30.9.2021 թ.)

Գրախոսների՝ (16.9.2021 թ.) և (10.9.2021 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է նույնպիսի օրինակներով հրատարակության՝ (10.9.2021 թ.)

Прежде, чем довести произведение до конечного результата, Сергей Агаджанян дружески советовался с Вилли, в частности, по вопросам фортепианного изложения.

Вилли Саркисян, отметив несомненные достоинства произведения, впоследствии несколько раз исполнял его публично.

Музыкальный текст предварен аннотацией. Поскольку мысли, выраженные в аннотации, отвечают нашему представлению о творческом стиле, и, в частности, языке произведения, приведем ее полностью. *“Фортепианный триптих известного армянского композитора, заслуженного деятеля искусств Армении, профессора Сергея Амбарцумовича Агаджаняна публикуется впервые. Это произведение, созданное в 2001 году, обозначило новую грань в самобытном творчестве композитора. Основная идейно-художественная значимость цикла обусловлена также тем, что в нем нашло отражение напряженно-драматическое переживание народом Армении известных событий конца XX века. Воплощению этого замысла способствует музыкальный язык, его исконно армянская ладовая основа нашла в произведении остро современное претворение. Оригинальный триптих несомненно найдет достойное место в репертуаре пианистов”* (1.С. 2).

Полностью соглашаясь с аннотационной оценкой произведения, уточним мысли о музыкальном языке триптиха. Мы имеем ввиду, что основой музыкального языка триптиха служит национальная ладовая система в тагово-шараканном интонационном преломлении. Это неслучайно, ведь композитор специализировался в армянской музыкальной медиевистике, став автором беспрецедентных по жанру “Четырех полимонодий” (2.С.6). Вот с такой ладовой основой национальный язык триптиха в его остро современном выражении служит воплощению идейного замысла произведения.

Части триптиха имеют названия. Первая часть — *“Покинутый монастырь”*, вторая — *“У замшелой могильной плиты”*, третья

часть — “Смятенность”.

Первая часть состоит из четырех разделов, построенных по схеме А Б А Б.

Начальный раздел выражает суровое трагическое настроение, порожденное потерей национальной святыни. Выражению этого сурового, щемящего душу чувства способствует аккордовая, “колокольная” фактура. На фоне медленно следующих во времени параллельных секундowych, мрачных созвучий (*quasi tam-tam*), начинают “вещать” остро альтерированные аккорды, изложенные в триольном метре.

Суровый трагизм этого эпизода, исполнитель должен передавать острой колокольной звучностью с дальнейшей таинственно-вибрирующей “тающей”, как бы уходящей в небытие звучностью аккордов.

Пример 1

Andante angoscioso ♩ = 63-66

Piano

p quasi tam-tam *mp* *mf* *f*

quasi campani

secco *simile*

poco rit. *Tempo*

Сменяющиеся попеременно периоды А — Б отмечены совер-

Вторая часть — “У замшелой могильной плиты”.

Вместе с темповым указанием, дается характеристика настроения: *Andante angoscioso*. Второй термин означает тревожно, беспокоино. Скорбный, одинокий образ создается своеобразным фактурным изложением. Под звучанием задержанных секунд “стонут” повторяющиеся синкопированные звуки.

Пример 3

Andante angoscioso ♩ = 63-66

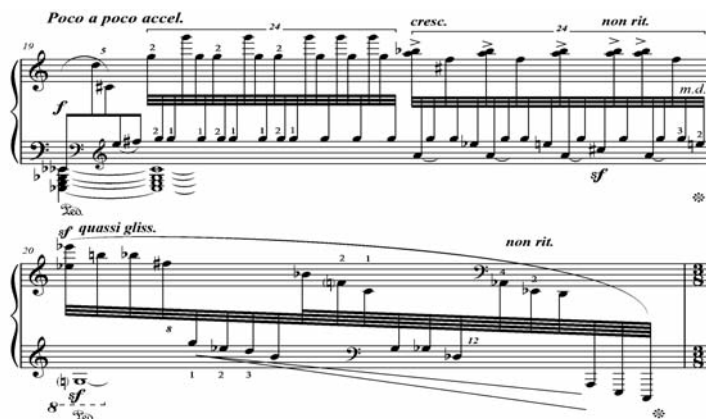
The musical score for Example 3 is written for piano. It begins with a tempo marking of *Andante angoscioso* and a metronome indication of ♩ = 63-66. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts with a mezzo-forte (*mp*) dynamic and includes a first ending bracket. The second system begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a *poco accel.* (slight acceleration) marking, then a *poco rit.* (slight deceleration) marking, and finally a *Tempo* marking. The score concludes with a repeat sign and a final cadence.

Каждый период “стона” заканчивается характерной формулой заключения. Образ, создаваемый репетиционными звуковыми периодами, вариантно развиваясь, достигает драматического накала за счет метрических, ритмических и фактурных преобразований.

Пример 4

rubato, poco accel. *cresc.* *poco allargando* Δ

The musical score for Example 4 is written for piano. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *rubato, poco accel.* (slight acceleration), *cresc.* (crescendo), and *poco allargando* (slight deceleration). The score is divided into two systems. The first system starts with a first ending bracket and a second ending bracket. The second system begins with a second ending bracket and a final cadence. The score concludes with a repeat sign and a final cadence.



Возврат к начальному изложению (варьированному) совпадает с драматургической кульминацией, которую подчеркивает учащенная темповая пульсация (100-104 *bpm*).

Пример 5



Далее совершается постепенный спад напряженной кульминации — эмоционального накала, ослабевающего в последних трех, неопределенно “вопросительных” тактах.

Пример 6



Для убедительного исполнительского воплощения, пианист должен продумать все перипетии развития музыкального содержания этой части и передать их не только с техническим совершенством, но, прежде всего с художественным темпераментом.

Третья часть — “Смятение”.

Уже начальные такты с аккордами призывно-набатного характера как бы предвосхищают смысл дальнейшего изложения.

Пример 7



Характер вступления указывает, что следующий за ним основной раздел (*Vivace inquieto*) передает состояние всеобщего народного смятения, вызванного очередным историческим катаклизмом. Композитор очень удачно нашел подходящую фактурную форму для показа участия “многих” в этой всеобщей тревожной ситуации. Это достигается формой полифонического изложения, адекватной форме коллективного действия, выражающего единое и общее для всех состояние. Основная “тезисная” мысль выражается в двухголосном проведении экспозиции — темы с ее ответом.

Пример 8

Vivace inquieto

mf

5 8 9 12 13 16

Характер музыки беспокойный, порывистый. Претерпевая в развитии определенные имитационные преобразования, общее лихорадочное движение перебивается вторгнувшимся мотивом “набата”, который еще раз властно перебивает восстановившееся было движение.

Пример 9

animato

f

30 33 34 37

Последующее развитие, осуществляемое полифоническими вариантами изложения, приводит к заключительному эпизоду *piu mosso e agitato*, погружающих нас в тишину забвения.

Пример 10

The musical score for Example 10 consists of four systems of music, each with a piano (p) and violin (v) part. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). The tempo/mood is indicated as *piu mosso e agitato*. The score is marked with measures 55, 58, 61, and 64. There are also performance markings like *8* and *4* above the piano part, and *3* and *4* below the piano part. The violin part has various articulations and slurs.

При правильной передаче исполнителем характера, эта часть производит ошеломляющее впечатление. Такой, именно, целью должен руководствоваться исполнитель этого замечательного цикла.

Полагаем, что этим произведением Сергей Агаджанян внес значительный вклад в армянскую фортепианную литературу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Աղաջանյան Ա., Սերգեյ Աղաջանյանը Կոմիտասի ավանդները շարունակողը: //Ազգ, 05.09.2006 թ.: *Aghajanyan A., Sergey Aghajanyan' Komitasi avandner' sharunakoghe.* //Azg, 05.09.2006 th.
2. Брутян М. А., “Четыре полимонодии” Сергея Агаджаняна, аннотация к изданию., М.: Композитор., 2003. *Brutyān M. A., "Chetyre polimonodii" Sergeyā Agadzhanāna, annotatziya k izdaniyu., M.: Kompozitor., 2003.*
3. Золотова И. , История фортепианного искусства., Ер.: Комитас, 2018. *Zolotova I. L., Istoriya fortepiannogo iskusstva., Yer.: Komitas, 2018.*
4. Саркисян М., Немеркнуций свет творчества., //Музыкальная Армения., #2 (33) 2009. *Sarkisyan M., Nemerknush'ij svet tvorchestva., //Muzykal'naya Armeniya., #2 (33) 2009.*
5. Саркисян С., На рубеже веков., М.: Альтекс., 2014. *Sarkisyan S., Na rubezhe vekov., M.: Al'teks., 2014.*

Բանալի-րառեր. դաշնամուրային ստեղծագործություն, Սերգեյ Աղաջանյան, «Դաշնամուրային եռալիտուն», Վիլի Սարգսյան:

Ключевые слова: фортепианный опус, Сергей Агаджанян, “Фортепианный триптих”, Вилли Саркисян.

Keywords: piano opus, Sergei Aghajanyan, “Piano Triptych”, Villi Sargsyan.

Сведения об авторе: МАНГУЛЯН ЭРНЕСТ ЭДУАРДОВИЧ (род. в 1970 в 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 (с1994 до настоящего времени). Начиная 1980 г. начинает активную концертную деятельность как в сольных, так и сборных и ансамблевых концертах, проводившихся как в Армении, так и в других странах. Принимал участие в фортепианных конкурсах: в Италии (Мазара дель Валло, 1995), Югославии (Белград, 1999), Германии (Саарбрюккен, 2003).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄԱՆԳՈՒԼՅԱՆ ԷՌՆԵՍՏ ԷԴՈՒԱՐԴԻ (ծ. 31.03. 1970 թ. Թբիլիսի): Ավարտել է՝ 1988-ին Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԴ դաշնամուրային բաժինը (պրոֆ. Ս. Սարաջյան), 1993-ին՝ ԵՊԿ -ի դաշնամուրային բաժինը (պրոֆ. Ա. Բոգդանյան) և 1995-ին՝ ասպիրանտուրան: Դասավանդել է՝ մինչև 1998-ն՝ ասիստենտ-ստաժոր, 1998-ին դասախոս և միաժամանակ Ռ. Մելիքյանի անվ. քոլեջի դասախոս, 1993-ից Սպենդիարովի անվ. երաժշտական դպրոցում, իսկ 1994-ից առ այսօր Ռ.Մելիքյան անվ. քոլեջում: 1980-ից սկսել է ակտիվ համերգային գործունեություն: Ելույթ է ունեցել ինչպես մենահամերգներով, այնպես էլ համակցված և անսամբլային համերգներով՝ Հայաստանում, և այլ երկրներում: 1995-ին նա մասնակցել է Իտալիայում Mazara del Vallo դաշնակահարների մրցույթի, 1999-ին Հարավսլավիայում (Բելգրադ), 2003 թ.՝ Գերմանիայում (Saarbrücken):

Information about the author: MANGULYAN ERNEST EDUARD (born in 1970 Tbilisi). In 1988 he graduated with honors from the piano department from the Tchaikovsky Special Music School (class S.Sarajyan). In 1993 - 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 name of Spendiaryov, and since 1994 in college. R. Melikyan. Among my students are laureates of national and international competitions. Since 1998 - Teacher of the piano department of the Yerevan State Conservatory name of Komitas, successfully combining teaching activities at the Yerevan State Conservatory with teaching in the College after R. Melikyan. In his class, students are trained in piano special piano department. Graduates of his class work in various theaters and educational institutions of the country, actively participate in domestic and foreign competitions of young performers. Starting 1980 Ernest Mangulyan begins an active concert activity, participating in both solo and national teams and ensemble concerts held both in Armenia and in 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).

Ամփոփում

Դաշնակահար, ԵՊԿ-ի դասախոս Էռնեստ Էդուարդի Մանգուլյան. - «Մերգեյ Աղաջանյանի վերջին դաշնամուրային ստեղծագործությունը»:

Մերգեյ Աղաջանյանը, արտֆեսոր, արվեստի վաստակավոր գործիչ, չափազանց ինքնատիպ երաժիշտ էր, որի բազմակողմանիությունը մեծ ներդրում ունեցավ Հայաստանի երաժշտական արվեստում: Աղաջանյանի ստեղծագործության մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում միջնադարյան վանկարկումների հիման վրա ստեղծված տաղ և շարականները: Սրանք լարային նվագախմբի համար 4 պոլիմոնոդիա են: Դաշնամուրի ժառանգության մեջ անհրաժեշտ է նշել դաշնամուրի սոնատը, ինչպես նաև այս հոդվածում դիտարկված դաշնամուրային եռապատումը (տրիպտիխը), որը կոմպոզիտորի վերջին գործն էր:

Այս հոդվածում մենք փորձեցինք վերլուծել այս կոմպոզիցիայի փոխաբերական կառուցվածքը, խորանալ և յուրովի նայել դաշնակահարական և գեղարվեստական առաջադրանքներին, որոնք կապված են այս բարդ ծրագրային կոմպոզիցիան հասկանալու և մեկնաբանելու հետ, ինչը կատարողից պահանջում է մեծ հմտություն և հասունություն:

Summary

Pianist, teacher of the YSK Ernest Eduard Mangulyan.- “The last piano opus of Sergei Agadzhanian”.

Sergey Aghajanyan, professor, Honored art worker, was an exceptionally distinctive musician. With his multifaceted activities, he made a significant contribution to the development of Armenian music. In Aghajanyan's works, a special place is occupied by medieval tags and sharakans, created on the basis of medieval chants. These are the Four Polymonodies for String Orchestra. Among the composer's piano works the Piano Sonata deserves special mention, as well as the Piano Triptych reviewed in this article, which was the composer's last work. In this article we have tried to analyze in a thorough and new manner the symbolism of the structure of the work as well as to examine the pianistic and artistic tasks. These parameters are directly related to the understanding and interpretation of this complex program composition, which, in turn, requires great skill and maturity from the performer.

**ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ
ԱՄԲԻՈՆ**

**DEPARTMENT
OF CHAMBER ENSEMBLE**

**КАФЕДРА
КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ**

АИДА ГЕОРГИЕВНА БАГДАСАРЯН

Пианистка, педагог Ереванской государственной консерватории им. Комитаса

E-mail: aida.bagdasaryan13@mail.ru

ОТ НАЦИОНАЛЬНОГО ПОЛЬСКОГО ДО ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОГО: ШИМАНОВСКИЙ.

(методический разбор сонаты для скрипки
и фортепиано *d-moll*)

Скрипичная соната Шимановского — яркое, интересное по содержанию произведение. Но, к сожалению, до сих пор никто не обращался к методологическому анализу этой сонаты. Это и послужило толчком для написания данной работы, которая предназначена помочь исполнителям более подробно ознакомиться не только с историей создания произведения, а также с разбором формы, средств выразительности, с исполнительскими особенностями.

К. Шимановский (1882-1937) — выдающийся польский композитор первой половины XX века. Его творчество занимает видное место в музыкальной культуре Польши. Целью Шимановского было создание нового национального стиля в польской музыке.

Музыкальная культура Польши конца XX века находилась в неблагоприятных условиях. В стране не было постоянных симфонических оркестров, концертная жизнь не отличалась интенсивностью. Отсутствие современной национально-самобытной музыки и подражательность вылились в падение вкусов и кри-

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ի. Ս. Բաղդասարյանի (17.10.2021 թ.)

և կամերային անսամբլի ամբիոնի կողմից՝ (30.10.2021 թ.)

Գրախոսների՝ (16.9.2021 թ.) և (10.9.2021 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է հոդվածը նոտային օրինակներով հրատարակության՝

(7.9.2021 թ.)

териев оценки явлений музыкального искусства. В этих условиях контакт с искусством Западной и Восточной Европы был затруднен. Именно в этой художественной атмосфере в 1900-е годы под влиянием эстетики “Молодой Польши” формируются основные линии исканий Шимановского и встает серьезная задача создания национального польского стиля в новую эпоху

Создавшееся на рубеже веков объединение “Молодая Польша” состояло из молодых музыкантов и композиторов и было представлено именами М. Карловича, К. Шимановского, Л. Ружицкого. Однако самой крупной личностью в польской музыке был К. Шимановский (1.С.45). Именно он на рубеже XIX и XX столетий стал той центральной фигурой, чьи принципы и высказывания оказались основополагающими в восприятии и развитии шопеновской традиции.

Шимановский с юных лет полюбил творчество Шопена, традициям которого он никогда не изменял и о верности которым свидетельствует не только его творчество, но и его многочисленные высказывания (2.С.9).

На формировании музыкальных взглядов Шимановского, на его мировоззрении и творчестве сказалось также обращение к различным европейским музыкальным культурам. Отталкиваясь от плодотворного наследия своих предшественников, Шимановский в числе немногих единомышленников, стремился вывести польскую музыку из замкнутого круга и приобщить ее к прогрессивным устремлениям мирового творчества.

Творческая эволюция Шимановского была сложной, в ней можно проследить три периода. В первый период больше всего влияние Шопена, и одновременно воздействие и других представителей романтизма, а также Скрябина. Затем во второй период — влияние немецкой музыки, особенно Р. Штрауса и после — Макса Регера. И, наконец, в третий период композитору становится близким музыкально-художественное мировоззрение импрессионистов, а еще сильнее влияние Стравинского, пе-

Одним словом, творчество Шимановского – это сложный сплав, состоящий из довольно разнородных элементов.

Каждый период творчества композитора имеет непреходящую ценность. Шимановский по-своему чувствовал эпоху и создавал значительные творения на всех этапах творческого пути. Несмотря на сложную стилистическую эволюцию, творчество композитора удивительно цельно. Он умел новаторски использовать разнообразные средства выразительности современного музыкального искусства (2. С. 166-167).

Европейской музыке в начале XX века характерно обращение к камерно-инструментальным жанрам. И именно этот жанр сыграл решающую роль в становлении и развитии национальных композиторских школ.

К этому жанру конечно же обращался и Шимановский. Им написаны многочисленные фортепианные и скрипичные произведения, 2 струнных квартета, фортепианное трио и соната для скрипки и фортепиано.

Сочинять он начал очень рано, еще живя в селе Тимошовка Киевской губернии, где прошло его детство. А когда он приехал в Варшаву, чтобы продолжить свое образование, им уже было написано достаточно сочинений, которые к великому сожалению не дошли до наших дней.

Композитора необычайно рано начал привлекать жанр сона-

ты. Друг Шимановского скрипач Бронислав Громадский в своих “Воспоминаниях о юности Шимановского” упоминает среди его погибших рукописей фортепианные сонаты *g-moll* и *fis-moll*, скрипичную сонату *E-dur*, а также ряд песен и романсов на слова Ницше, Тетмайера и Верлена (2. С. 12).

Тяготение к сонатной форме наблюдается на протяжении всего творческого пути композитора. Среди сочинений, написанных в первый период его творчества, выделяются две сонаты: для фортепиано (*c-moll*) и для скрипки и фортепиано (*d-moll*).

Скрипичная соната *d-moll op. 9*, посвященная скрипачу Брониславу Громадскому, написана в 1904 году. Она такая же неотъемлемая часть романтизма, как и сонаты Шумана, Брамса, Франка, Хиндемита. Иногда кажется, что эта соната, написанная на закате романтизма, выявляет наиболее яркие проявления этого направления, выражаясь через страсть и яркие всплески эмоциональных подъемов и спадов.

Приведем слова самого Шимановского: “Что касается влияния романтизма на мое музыкальное творчество”, действительно, я испытал влияние, но не романтизма, а ряда великих музыкантов, живших как в ту эпоху, так и в предшествующую ” (5. С. 58-59).

Шимановский — мастер формы. И это заметно как в мелких вещах, так и в произведениях крупной формы. Скрипичная соната является ярчайшим образцом обузданного романтического порыва стройной классической формой.

Она состоит из 3-х частей. Первая часть — *Allegro moderato. Patetico*. Уже в самом обозначении темпа заложен характер этой части. Она написана в классической сонатной форме. Темы излагаются полнозвучно, с плотной аккордикой, обилием гармонических фигураций (4. С. 15).

Начинается часть с небольшого вступления, где зарождается основное звено главной партии. Яркий аккорд на 4-й доле такта у скрипки и фортепиано, звучащий на *ff*, переходит в не ме-

нее яркий диссонирующий аккорд на 1-й доле у фортепиано.

Затем на фоне этого аккорда у скрипки происходит стремительный взлет вверх от “g” с ускорением движения и путем сокращения длительностей. Начало — это уже как бы крик души, кульминация еще неначавшейся части. После — трижды повторяется один и тот же мотив, пытаюсь прийти к какому-либо решению.

Скрипачу в 4–5-ом тактах необходимо сделать упор на 2-й доле в виде глубокого взятия и ближе к середине смычка важно замедлить скорость движения для последующего *cresc.* в верхней части смычка, оставив место для последней 16-й, чтобы эта нота была артикулирована жестом правой руки. Общая линия развития поддерживается аналогичным *cresc.*, и в фортепианной партии.

Лишь в третий раз мотив имеет завершение в виде яркого каданса на *f*.

пример



Это настроение подхватывает скрипка: от *f^s ad libitum* постепенно подводит уже непосредственно к первому звену темы, которая, пытаясь сформироваться, вновь через взлет, на этот раз уже в фортепианной партии, приводит к трижды повторяемому мотиву на *ff* в широком расположении. Здесь опорная синкопированная вторая доля поддерживается *arpeggio* в левой руке.

пример



Постепенно успокаиваясь, появляется уже сформировавшаяся главная партия, которая проходит сначала у фортепиано, а затем у скрипки на терцию выше.

Главная партия находится в постоянном развитии, опираясь на остинатную основу в скрипичной партии, на что указывает авторское *poco agitato*, это поддерживается стреттными переключками темы обоих инструментов сначала в восходящем движении, а затем и в нисходящем. Благодаря хроматическому восходящему движению главная партия имеет декламационный характер.



При этом далее расширяется диапазон проведения темы и навал усиливается путем поддержки фортепианными аккордами на *f* и *ff*.

Таким образом темповый сдвиг поддерживается фактурным и динамическим развитием.

Связующая партия построена на материале темы вступления. Развитие приводит к кульминации на небольшом отрывке. Затем резкий спад от *ff* до *pp dolce* и нисходящее движение малыми и уменьшенными интервалами, переходящее в декламационное проведение фортепианной партии *rubato* в шопеновском стиле, что и подготавливает проведение побочной партии.

Она звучит в *F-dur* на *pp dolcissimo*. Благодаря триольному движению, побочная партия имеет лирический напевный характер.

Тема проходит сначала у скрипки, где движение немного успокаивается, а затем в октавно-аккордовом проведении у фортепиано на фоне богатого волнообразного движения в левой руке.

Начинается новая ступень развития от *pp* до *ff* опять же с постепенным ускорением и взлетом скрипичной партии как в начале части. Это уже заключительный раздел, построенный на элементах темы вступления и побочной партий.

После кульминации, когда движение постепенно успокаивается, звучит скрипичная каденция, которая подготавливает последнее более спокойное проведение темы побочной партии. Она постепенно затихает и заканчивается *arpeggiato* с фермой, как бы растворяясь в тишине. Но это лишь иллюзия завершенности. Именно побочная партия является главным звеном разработки.

В фортепианной партии происходит короткий взлет к аккорду на *ff*, на фоне которого также на высокой ноте вступает скрипка.

В скрипичной партии стремительное движение вниз, а в фор-

тепианной — поступенное движение вверх на *cresc.* к *ff*.
пример



Надо отметить, что движение и фактура очень мобильные с постоянными изменениями и темпа, и направления фактуры, и динамики: от *pp* до *ff*.

Исполнители должны обладать определенной гибкостью и в подходе к нюансам, и в подходе к движению, в котором явно заметно влияние шопеновского *rubato*, звучания и брамсовской страсти и полета.

Развиваясь и достигнув своей кульминации, разработка подводит к логическому решению — репризе.

Реприза начинается столь же ярко, как и экспозиция, хотя в ней чувствуется больше философского повествования и глубины. Здесь тематический материал экспозиции представлен в новой плоскости, создавая своеобразный дуэт скрипки и фортепиано.

Главная партия вновь опирается на оstinatную основу и через связующую партию приближается к побочной, которая теперь звучит более уверенно и утверждающе: *D-dur* придает первой части жизнеутверждающее начало.

Заключение (кода) первой части, *molto tranquillo dolce*, построено на теме побочной партии. В конце части на фоне фортепианного тремоло в скрипичной партии, несмотря на восходя-



Затем, прозвучав у фортепиано, она звучит уже в унисон со скрипкой, а сопровождающий его триольно-двудольный аккомпанемент уже в левой руке фортепианной партии. Таким образом главная тема, звучащая то у фортепиано, то у скрипки, создает своеобразный диалог солирующих инструментов. Здесь сложность воспроизведения заключена в точности метроритмического исполнения и, в тоже время, легатного ведения мелодии. Одновременно необходимо слушать развитие полифонической ткани, обогащенной множеством гармонических изменений.

Тщательное мотивное развитие подводит к среднему разделу 3-хчастной формы — *Scherzando (piu moto)*. Этот раздел более подвижный. На фоне *pizz.* скрипки у фортепиано на левой педали и на *pp* заучат аккорды *staccato*. Нервные *pizz.* придают напряженность и создают большой контраст с крайними частями. Он написан в простой 3-хчастной форме, где третья часть почти полностью повторяет материал первой части.

В конце среднего раздела снова на фоне разложенного D_7 начинается скрипичная каденция, которая подводит к третьему разделу — *Tempo I cantabile*.

Вновь звучит тема у фортепиано в октавном проведении, а в аккомпанементе уже триоли 16-ми, что придает больше динамики. Затем тема переходит к скрипке и вновь, как в первом разделе, звучит стреттное проведение темы: скрипка, затем фортепиано.

пример

The musical score example consists of three systems of music. Each system has a piano part (bottom staff) and a violin part (top staff). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The piano part is marked with measure numbers 72, 75, and 78. The violin part is also marked with measure numbers 72, 75, and 78. The piano part includes a 'cresc' (crescendo) marking. The violin part includes a 'mf' (mezzo-forte) marking. The piano part features a triplet of sixteenth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The violin part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of sixteenth notes in the left hand. The piano part includes a '72' marking. The violin part includes a '72' marking. The piano part includes a '75' marking. The violin part includes a '75' marking. The piano part includes a '78' marking. The violin part includes a '78' marking. The piano part includes a 'cresc' marking. The violin part includes a 'mf' marking.



Третий раздел (сложной 3-хчастной формы) восстанавливает первоначальный тематический материал, однако звучит более насыщенно и утверждающе.

К концу второй части сонаты приходится вторая кульминация. Затем, после небольшого скрипичного речитатива, в заключение в последний раз проходит тема у фортепиано и вновь на фоне разложенного D_7 звучит скрипичная каденция, приводящая снова к стреттному элементу темы, которая завершается совместными аккордами на *ppp*.

В этой части большой контраст создается не только с использованием различного тематического материала, но и благодаря размеру, фактуре и тональному соотношению.

Третья часть, *Allegro molto, quasi presto* написана в форме рондо-сонаты. Эта часть служит органичным завершением сонаты, возвращая к настроениям первой части. Это порыв движения, огонь страстей.

Само начало уже “говорит” об этом. Начинается часть трижды утверждающими октавами на доминантовом звуке “a” и затем происходит взлет от e^1 к f^3 . Несколько раз повторяющаяся гармония приводит к нарастанию напряжения. Скрипка подхватывает и усиливает этот накал стремительным восходящим движением от a до a^3 к кульминации, которая завершает вступительный раздел третьей части также на доминантовом звуке “a”.

В этой части наиболее наглядно прослеживается тяга Шимановского к полифонии.

Рано проявившееся тяготение к полифоническому складу письма метко выделил Г. Нейгауз: *“Очень характерно для творчества Шимановского, для его интеллектуального начала, которое не противоречит лирическому, напевному началу, а только дополняет его, - это любовь к полифонической музыке. <...> Владая в совершенстве контрапунктическим стилем, он создает замечательные вещи...”* (6. С. 96).

Шимановский создает особый тип полифонии, где господствует одна мелодия, но отдельные гармонические голоса, не оспаривающие первенства, ведут небольшие мелодические попевки, расцветивающие аккомпанирующие голоса. В результате, в сопровождении образуется вибрирующая, подвижная “сетка” голосов, то оживающих, то вновь угасающих (4. С.15).

Уже первая тема (главная партия экспозиции) сначала звучит у фортепиано и затем стреттно вступает скрипка. Второй мотив темы проходит на октаву выше и на *ff* ее проведение закрепляется, поддерживающееся яркими пассажами фортепиано.

Пример 14-19



Несколько раз повторяющийся один и тот же мотив стремится вырваться из замкнутого круга, но нисходящий хроматический ход в левой руке фортепианной партии как бы отбрасывает назад это стремление.

Последующее движение вверх мотива главной партии экспозиции повторяется на новой высоте и, достигнув кульминации на доминантовой гармонии, где происходят метроритмические изменения в виде пунктирного ритма и сокращения долей, начинается стремительное движение в обеих партиях к тонике, т.е. к *d-moll*.

И снова тема звучит стреттно скрипка-фортепиано, затем начинается стремительный взлет, напоминающий вступительный раздел.

Связующий раздел — имитационно-разрабатываемый первый мотив главной партии. Тема проходит в 3-х голосах у фортепиано и затем передается скрипке, причем здесь тема звучит зеркально, т.е. после основного звука продолжение не со следующей ноты, а с предыдущей нижней.

пример



Затем наоборот, уже в фортепианной партии зеркальное проведение темы.

Постепенно путем развития и отклонений происходит переход к побочной партии, которая является антиподом главной и

звучит в *F-dur*. Ее можно рассматривать как первый эпизод рондо. Это кантиленная нежная мелодия, звучащая на *pp* у скрипки.

Потом, перейдя к фортепиано и звуча в правой руке, она органично сочетается с главной партией в левой руке.

Вновь появление темы главной партии заставляет ее рассматривать как рефрен, отмечая ее роль во всей третьей части. Шимановский, одновременно проводит главную и побочную партии, противопоставляет их друг другу, создавая полифоническое многоголосие и применяет таким образом контрапункт.

пример



Побочная партия довольно активно развивается, доходя до яркой кульминации, и переходит в заключительный раздел, однако из-за нисходящих движений получает завершающий и угасающий характер.

Следующий раздел — центральный эпизод рондо-сонаты, который можно рассматривать как разработку сонатной формы. Здесь представлен контрастный эпизод (C), который в некотором смысле создает связь со скерцандо второй части, передавая напряжение третьей части.

Разработочный раздел начинается неожиданно: заключительные аккорды экспозиции звучат в *F-dur* на *ppp*, а разработка начинается октавами *Fis-dur* в фортепианной партии на

sff с фермой.
пример



На этом фоне вступает скрипка. Тема, построенная на вступительном материале, столь же ярко и стремительно движется вверх, как и в начале части.

Затем у фортепиано звучит тема побочной партии. Изменение тональности и проведение темы в минорном ладу способствуют общему накалу. Здесь наблюдается постоянное волнообразное движение с авторскими указаниями динамики ($<$ $>$, *ff* $<$ *mf*) и повторением материала на новой высоте.

Разработка подводит к репризе, которая также начинается со вступительного материала экспозиции.

Взлет в фортепианной партии сочетается с нисходящим ходом скрипичного *ponticello*, причем динамика идет по нарастающей от *ff* до *fff*. Мотивное развитие, аккордовое изложение фортепианной партии увеличивают напряжение, которое приводит к логическому разрешению в репризе и утверждению в аккордах главной партии (рефрена).

Здесь опять Шимановский прибегает к полифоническим приемам: в фортепианной партии после октавного проведения тема сначала проходит в малой октаве, затем в первой октаве и стреттно вступают скрипка и фортепиано. Здесь *d-moll* звучит очень уверенно и победоносно.

Связующая часть через многочисленные отклонения под-

водит к побочной партии, которая проходит в *D-dur* и создает связь с первой частью, где окончание также в тональности *D-dur*. Здесь опять композитор применяет контрапункт: побочная партия звучит у скрипки, а главная — у фортепиано.

пример

The image displays two systems of musical notation. The first system, measures 18-23, features a violin part in the upper staff and a piano part in the lower staff. The violin part begins with a circled measure number '18'. The tempo is indicated as 'a tempo ma tranquillo'. Dynamics include 'p con passione' and 'cresc.'. The second system, measures 218-223, continues the piano part in the lower staff, with measure numbers '218' and '223' marked. It includes a 'poco rit.' marking. The piano part consists of descending octaves, while the violin part has some melodic lines.

Затем побочная партия проходит уже у фортепиано в октавном проведении и на ее фоне вступает скрипка. Здесь очень насыщенная динамика, достигающая до *ff*.

Затем *cresc.* и через *rall.* и *rit.* на *p* тема побочной партии у скрипки звучит на фоне нисходящего фортепианного аккомпанемента секстами.

Далее контрапунктически разрабатываются элементы обеих партий.

Заключительная часть — *Tempo I*. Здесь опять и яркая динамика ($p < f$), и темповые изменения (*accel.*, *rit.*, *rubato*).

После утверждения *D-dur* более смело и победоносно звучит конец сонаты, где постоянные повторения основного эле-

мента главной партии играют роль заключения (коды). Коду подготавливает последний взлет в скрипичной партии *poco rubato* от *mf* < *fff*. Она очень яркая в темпе *presto* на *ff*, где главная партия проходит стреттно у фортепиано и у скрипки. Три ее вступления звучат каждый раз на октаву выше.

Заканчивается соната очень ярко совместными аккордами. Здесь утверждается и тональность *D-dur*, и первостепенное значение и роль рефрена, и светлое настроение.

Очень важно, чтоб каждый ансамблист умел вовремя подхватить и продолжить проведение темы.

В заключение разбора скрипичной сонаты еще раз хотим обратить внимание на важные аспекты творчества Шимановского.

Во-первых, это специфика фортепианной стилистики композитора, которая нашла полное воплощение в фактуре его произведений, отличающаяся многослойностью, полиритмией, полифоничностью музыкальной ткани и богатым артикуляционным и темповым разнообразием, что способствует созданию особой красочности и колорита. И об этом напоминают фортепианные партии скрипичной сонаты.

Аналогичным фактурным разнообразием отличается и яркая виртуозность скрипичной партии с несколькими каденциями, импровизационными связками *ad libitum*, *quasi cadenza*, *a piacere*, *quasi recit.* с использованием широкого диапазона и разнообразием штрихов.

Терпкие, полные отчаянной страсти мелодии скрипки буквально “сжигают” душу. При этом в ней присутствует немецкая основательность и серьезность.

Следует подчеркнуть и разнообразную динамику в сонате, где наряду с яркими контрастами (от *ppp* до *sff*, *pp* – *ff*) используется волнообразная динамика, подкрепленная частым употреблением *rubato*, а также и другими темповыми изменениями в виде *poco agitato*, *meno mosso*, *piu mosso*, не говоря о *rit.* и *rallentando*.

У Шимановского действие, драматизм и нервная пульсация уравниваются лиризмом, изысканной мягкостью, чувственностью (3. С. 15).

Музыка Шимановского по-своему отразила сдвиги и перемены в жизни польского народа, и он направил все свои усилия на то, чтобы преодолеть дистанцию, отделяющую польскую музыку от европейской. С его именем связан поворотный момент в развитии польского музыкального искусства начала XX века. Именно ему суждено было вновь, после Шопена, вернуть польской музыке мировое признание и международный авторитет.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Раабен Л., Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Исследование., Л.: Советский композитор., 1986. -200 с. *Raaben L., Kamernaya instrumental'naya muzyka pervoy poloviny XX veka. Strany Evropy i Ameriki. Issledovanie., L.: Sovetskij kompozitor., 1986. - 200 s.*
2. Шимановский К., Воспоминания, статьи, публикации., М.: Советский композитор., 1984. — 296с. *Shimanovskij K., Vospominaniya, stati, publikatzii., M.: Sovetskij kompozitor., 1984. - 296 s.*
3. Лисса Зофья., Шимановский — композитор и музыкальный мыслитель., /Шимановский., Избранные статьи и письма., Л.: Госмузиздат., 1963. —256 с. *Lissa Zofya., Shimanovskij - kompozitor i muzykalnij myslitel'. , /Shimanovskij., Izbrannye stati i pis'ma., L.: Gosmuzizdat., 1963. - 256 s.*
4. Вольнский Э., Кароль Шимановский. Краткий очерк жизни и творчества., Л.: Музыка., 1974.-88с. *Volynskij E., Karol Shimanovskij. Kratkij ocherk zhizni i tvorchestva., L.: Muzyka., 1974.- 88 s.*
5. Шимановский К., Романтизм в музыке., /Шимановский., Избранные статьи и письма., Л.: Госмузиздат., 1963. — 256с. *Shimanovskij K., Romantizm v muzyke., /Shimanovskij., Izbrannye stati i pis'ma., L.: Gosmuzizdat., 1963. - 256 s.*
6. Левтонова О., Портрет художника в письмах., //Советская музыка 04.1987. *Levtanova O., Portret khudozhnika v pis'makh., //Sovetskaya muzyka 04.1987.*

Բանալի-քառեր. Շիմանովսկի, Տիմոշովկա, «Երիտասարդ Լեհաստան» միավորում, ջութակի և դաշնամուրի *d-moll* Սոնատը, Վարչավա, պոլիֆոնիա:

Ключевые слова: Шимановский, Тимошовка, объединение “Молодая Польша”, соната для скрипки и фортепиано *d-moll*, Варшава, полифония.

Keywords: Szymanowski, Tymoszywka, “Young Poland” Movement, Violin Sonata, Warsaw, polyphony.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԲԱԴԴԱՍԱՐՅԱՆ ԱԻԴԱ ԳԵՈՐԳԻԻ (ծ. 26.01.1956 թ. թ. Կրասնոդար): Ավարտել է՝ 1982 թ. Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի (պրոֆ. Յ. Ս. Հայրապետյանի դասարանը): Բուհ-ն ավարտելուն պես աշխատել է որպես կոնցերտմայստեր, մինչև այժմ դասավանդում է Կամերային անսամբլի ամբիոնում: Ելույթ է ունեցել, որպես անսամբլի արտիստ տարբեր կազմերում, որպես կոնցերտմայստեր մասնակցել է ջութակահարների միջազգային և հանրապետական՝ Յամպոլսկու անվ. 1-ին միջազգային (1996 թ., Դուբնա), Ա. Խաչատրյանի անվ. 1-ին հանրապետական (1997 թ. Երևան): «*Heirs of Orpheus*» միջազգային մրցույթներում (Բուդապեշտ՝ 1999 թ., Լիբեց, 2019 թ., սեպտեմբերին), «Կամերային անսամբլ» անվանակարգում արժանացել է դափնեկրի կոչման:

Сведения об авторе: БАГДАСАРЯН АИДА ГЕОРГИЕВНА (род. 26 января 1956 года в Краснодаре). В 1977 году поступила в Ереванскую консерваторию им. Комитаса в класс проф. Ю. С. Айрапетяна. После окончания вуза с 1982 года начала работать в Ерзосконсерватории концертмейстером, а затем педагогом кафедры камерного ансамбля, где и работает по настоящее время. Выступает на концертах в качестве ансамблиста в разных составах. Участвовала в качестве концертмейстера в республиканском и международном конкурсах скрипачей: 1-ый международный конкурс им. Ямпольского (1996, Дубна); 1-ый республиканский конкурс им. А. Хачатуряна (1997, Ереван). В сентябре 2019 года стала лауреатом в номинации "камерный ансамбль" международного конкурса "Heirs of Orpheus" в г. Альбена (Болгария).

Information about the author: BAGHDASARYAN AIDA GEORGI (b. 1956 in Krasnodar). In 1977 she was admitted at the Komitas State Yerevan Conservatory, prof. Yuri Hayrapetyan's class. Upon graduation in 1982

she started working as an accompanist and later on as a pedagogue at the Chamber Ensemble Department at YSC, where she currently works. A. Baghdasaryan performs on stage as a member of various chamber ensembles. As an accompanist she has participated in Republican and International Violin Competitions, such as the First International Yampolsky Competition (Dubna, 1996) and the First Republican Khachaturyan Competition (Yerevan, 1997). In September, 2019 became the prize winner in the Chamber Ensemble category at the Heirs of Orpheus International Competition in Albena, Bulgaria.

Ամփոփում

Դաշնակահար, ԵՊԿ դասախոս Աիդա Գեորգիի Բաղդասարյան. - «Ազգային լեհականից մինչև համաեվրոպական. Շիմանովսկի (ջութակի և դաշնամուրի d-moll Սոնատի մեթոդաբանական վերլուծությունը)»:

Հոդվածում՝ կոմպոզիտորի ստեղծագործության առանձնահատկությունների ներկայացված համայնապատկերին զուգընթաց, առաջին անգամ տրված է այս ստեղծագործության մեթոդաբանական վերլուծությունը՝ հեղինակի մտադրության մեջ ավելի խորը քափանցելու և անհատական հետաքրքիր մեկնաբանություններ կատարելու նպատակով: Աշխատանքը կոչված է օգնել կատարողներին ավելի մանրամասն ծանոթանալ ոչ միայն ստեղծագործության ստեղծման պատմությանը, այլև ձևի, արտահայտչամիջոցների, կատարողական առանձնահատկությունների վերլուծությանը:

Summary

Pianist, pedagogue at the YSC Aida Georgi Baghdasaryan. - "From Polish National to Pan-European: Szymanowski (Methodological Analysis of the Sonata for Violin and Piano d-moll)".

The article along with the presented panorama of the composer's art, introduces for the first time, a methodological analysis of this work in order to better understand the author's concept, thus creating new and original individual interpretations. The work is intended to help performers learn in more detail both the history of the composition, as well as the analysis of form, means of expression, and performance particularities.

ԿՈՆՑԵՐՏԱՍՏԵՐՈՒԹՅԱՆ
ԱՍԲԻՈՆ

DEPARTMENT
OF ACCOMPANIMENT

КАФЕДРА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

ИРИНА ГЕКТОРОВНА ГРИГОРЯН

Пианистка, преподаватель Ереванской государственной консерватории им. Комитаса

E-mail: ira.igrigoryan@mail.ru

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО К. ДЕБЮССИ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНЕНИЯ

*Не нужно слушать чьего-либо совета,
только совет ветра,
который напевает историю мира.*

К. Дебюсси (1.С.22)

Направление, возникшее в конце XIX века, впервые наиболее ярко проявилось в творчестве художников. Оно берет свое начало, да и название с картины Клода Моне “Впечатление. Восход солнца”. Общая тенденция этого направления выражалась не созданием или отображением реальности, а впечатлением от изображаемого. Впоследствии это течение широко распространилось и в литературе, и в музыке. Импрессионизм был весьма созвучен общему настрою общества, являлся своеобразным “современным” языком, отображающим мысли и идеи эпохи. Возникнув на эмпирической основе, он превозносил чувственное перед интеллектуальным, сенсуализм перед рациональным.

Как говорил Э. Мане, “не создается пейзаж, марина, лицо, создается впечатление от времени дня, пейзажа, Марины, лица” (2.С.30). Произведения Моне, наиболее глубоко отражающие идеи импрессионизма, вызывают к нашему воображению и эмо-

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ս. Ս. Գյուլբուդաղյանի (18.12.2021)
և կոնցերտմայստերական ամբիոնի կողմից՝ (25.11.2021 թ.),
գրախոսների՝ (18.11.2021. թ.) և (10.11.2021. թ.),
հեղինակը ներկայացրել է նույնպիսի օրինակներով հրատարակության (19.11.2018 թ.):

циям, как у синтетистов, а позднее — и у фовистов (З.С.475). Пруст делился своими впечатлениями от пейзажей Эльстира (читай Моне)? *“Вы неожиданно проникались несказанною нежностью, и Вам хотелось только одного: обежать весь мир в погоне за умчавшимся днем с его быстротечной и дремотной прелестью”*. “Чувственный носитель духовного содержания” — так определяет понятие символа Э.Кассирер в своей статье “Проблема символа и его место в системе философии”. Символ передает смысл в незаконченном, допускающем разные интерпретации, виде, и уже сама интерпретация носит динамический характер

Г.Ферреро делит символы на две категории: те, что “предназначены вызывать картины и идеи” — “интеллектуальные”, и те, которые призваны возбуждать чувства — “эмоциональные” (4.С.26). Но это правильнее толковать как понятия, взаимопроницающие и дополняющие друг друга.

В 1886 году вышел известный манифест символистов, написанный Ж.Мореасом, в котором великие поэты — Бодлер, Верлен, Малларме и Рембо (последний не был отмечен в нем), провозглашались метрами “новой” литературы, новой поэзии, которая впоследствии сыграет важную роль в становлении и развитии камерно-вокального творчества Дебюсси.

О безошибочном вкусе Дебюсси можно судить с первых же его песен 1876-1878 годов на стихи Банвиля, Мюссе, Бурже, позже он напишет песни на тексты Верлена, Малларме, Бодлера, а в 1881-82 годах будет создан цикл из 5 песен на основе произведения Верлена “Галантные празднества”.

“Единственная музыка, которую я хочу писать — это та, которая будет достаточно гибкой, достаточно контрастной, способной передать лирические движения души, капризы мечтаний”.

В контексте освещения его ранних произведений примечательны 5 поэм на слова Бодлера. Часто в них видят кульминацию его вагнерианских увлечений. Действительно, можно найти

какие-то параллели с Вагнером эпохи “Тристана”, но все-таки присущая Дебюсси нежная и тонкая музыкальная декламация и богатый фортепианный колорит отличают и выгодно оттеняют его манеру и стиль письма. В первой поэме – “Балкон” - лирический экстаз и широта мелодии, с встречающимися ходами на большие интервалы, подразумевает очень проникновенное исполнение. Третья поэма мотивационно перекликается с музыкальными приемами Бородина: знаменитыми секундами из его романа “Спящая княжна”.



Лучшая из поэм – “Сосредоточенность”. Исполнитель должен следовать всем изгибам текста, а исполнение должно быть лиричным и мечтательным, а где-то величавым и сдержанным.





Следующий вокальный сборник был написан в 1888 году на тексты Верлена “Ариетты, бельгийские пейзажи и акварели”. Первый романс цикла — “Экстаз” — полон хроматизмов, гармонический язык очень насыщен. Вокальная партия должна исполняться очень напевно, с большой непосредственностью интонирования.

В произведении “Плачет сердце мое” фортепианная и вокальная партии как бы составляют единое целое, отличаясь грустной, сдержанной лирикой. Фортепианное сопровождение пронизано повторяющимся коротким мотивом.

116 **Moderement anime (triste et monotone)**

Piano *pp con sordini*

pu peu en dehors

II



“Тень от деревьев” — медленная и грустная короткая песня, финал которой выражает тихую безнадежность.

Романс “Деревянные лошадки” требует “звонкой и радостной игры” (примечание автора), несет в себе народные интонации и требует от исполнителя довольно активного участия: как от пианиста, так и от вокалиста.

117 Allegro non tanto

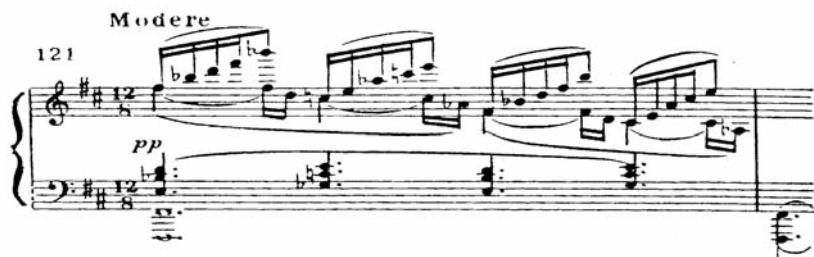


Заканчивается романс “грустным” проведением темы перед кодой с модуляциями.

Романс “Зелень” так же основан на повторении одного и того же короткого мотива на протяжении всего произведения. Мотив, основанный на нисходящей квинте и восходящей кварте от одной и той же ноты, придает музыке невесомость и полетность. “Сплин” (“Меланхолия”) передает тему любовного отчаяния, безнадежности. Примечательна кульминация: неожиданная и взрывная.

Некоторое время спустя Дебюсси возвращается к своим старым произведениям на слова Верлена: в 1892 году появляется новое издание “Галантных празднеств”, дополненное романсами “Под сурдиной”, “Фантоши” и “Лунный свет”. Лирический романс “Лунный свет”, со свободно льющейся мелодией, очень нежен и эмоционально прост. В стихотворении Верлена скрывающиеся под масками персонажи замышляют свои темные дела, и Дебюсси, при всем изяществе и тонкости, воплотил в музыке злую иронию и настороженность, в итоге получив эмоции и воплощённый сюжет, не столь ему свойственный.

“Лирические прозы” были созданы в 1893 году и состоят из четырех романсов: “О сне”, “О песчаном берегу”, “О цветах”, “О вечере”. Примечательно то, что романсы написаны на тексты самого Дебюсси. Естественно, они не могут претендовать на большую художественную ценность, но являются прекрасным примером синтеза его музыки и поэзии. Первая песня полна мягкими гармониями и естественной декламацией.



Интересные интонационные решения встречаются при упоминании о рыцарях (напоминают фанфары).

Musical score for the section 'Plus lent'. It features a piano accompaniment in G major (one sharp) and 12/8 time. The tempo is marked 'Plus lent'. The score includes the following lyrics: 'Les che - va - liers sont merts sur le che - min du Gräall très retenu'. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *plus p* (pianissimo).

Вторая песня — “О море” - наполнена глухими, отдаленными звучностями, напоминающими рокот волн. В песне “О цветах” Дебюсси вновь использует излюбленный метод повторения трезвучий, а музыка обладает гармоническим своеобразием.

Песня “О вечере” - настоящая лирическая поэма, сочетающая в себе и народные мотивы на фоне праздничного звона,

123 **Modérément animé**

Di - man - che sur les

vil - les, Di - man - che dans les coeurs!

и постепенно усиливающуюся печаль, “выливающуюся” постепенно в два-три символа.

124

125 **Plus lent**

ppp

Сборник “Песня Билитис” (1898) был написан на слова Пье-

ра Луиса и являет собой пример одного из самых тонких и совершенных по стилю произведений Дебюсси. Сборник является весьма эстетским по содержанию и представляет собой классический пример квинтэссенции импрессионизма.

“Флейта Пана” замечательна свободным интонированием, и в то же время лаконизмом. Нужно быть очень внимательным в отношении педализации, не нагружая, и в тоже время не “обедняя” музыкальную ткань произведения.



Та же интонационная простота присутствует и во второй песне – “Волосы”. Последняя песня - “Гробница наяда” - отражает гибель нимф и наяда, гробница которых находится в ручье подо льдом. Очень тонко передана эта картина при помощи непрерывного движения шестнадцатыми нотами в очень медленном темпе.

В 1904 году был издан второй сборник “Празднеств любви” на слова Верлена, состоящий из трех песен: “Простушки”, “Фавн” и “Сентиментальный разговор”. В “Простушках” вокальная партия-речитатив, столь свойственная для композитора, нежна и прозрачна.



“Фавн” менее интересен, отличается гротескно-танцевальным мотивом, основанным на двух звуках в басу. Третий романс — “Сентиментальный разговор” - отличается большой выразительностью, музыкальное повествование ведется на сплошном органному басу, на фоне которого идет смена сложных созвучий.

130 *Triste et lent.*

— Ton coeur bat-il toujours à mon seul

nom? Toujours vois-tu mon âme en rê-ve? — Non.

The image shows a musical score for a song titled "Triste et lent." (Sad and slow). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment starts with a bass clef and the same key signature. The lyrics are in French: "— Ton coeur bat-il toujours à mon seul". The second system continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "nom? Toujours vois-tu mon âme en rê-ve? — Non." The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *pp* and *p* (piano) in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Этот сборник завершает собой вокальные произведения, созданные в 90-ые годы.

Вершиной и квинтэссенцией импрессионистических мыслей и устремлений композитора является опера “Пеллеас и Мелизанда”, незримые нити от которой тянутся и к раннему творчеству Дебюсси, искавшему свой собственный музыкальный язык, стремящемуся синтезировать связь слова и мелодии, освободиться от влияния “старой” музыки и их догм и подготовившему почву для появления глубокого и зрелого произведения, и к позднему творчеству, где композитор уже выходит за рамки им-

прессионизма, используя стихи старофранцузских поэтов, да и свои собственные, все более упрощая фортепианное сопровождение и стремясь к простоте и лаконизму изложения.

Большую часть вокальных произведений, созданных после 90-х годов, составляют четыре цикла по три песни на тексты старофранцузских поэтов: Шарля Орлеанского, Тристана л' Эрмита и Франсуа Вийона. Здесь в музыке Дебюсси появляются новые веяния, созвучные с интонациями, отраженными в стихах. Музыка становится более светлой, ясной и простой, обновляется музыкальный язык. Таковы “Три песни Франции”. “Рондель” описывает приход весны. Партия фортепиано насыщена движением восьмых нот, с вкраплением в музыкальную ткань коротких выразительных мотивов. Господствуют средневековые лады. Большой контраст представляет собой песня “Возле этого сумрачного грота”, написанная в динамических оттенках *p* и *pp*, более сложная по музыкальному языку, являющему собой очень медленное движение густых диссонирующих созвучий. Позже Дебюсси перенесет ее в другой цикл. Третья “Песня Франции” — тоже “Рондель” на слова Шарля Орлеанского, является как бы “мысленным” продолжением первой песни, также воспевая приход весны.

Следующий сборник — “Три песни Шарля Орлеанского” - написан для четырехголосного хора *a cappella*: первый хор — “Бог, что сделал ее прекрасной”, второй — “Когда я слышу тамбурин”, и третий — “Зима, ты просто озорница”.

Следующий цикл — “Прогулка двух любящих” на слова Тристана л' Эрмита состоит из трех песен для голоса и фортепиано, в этот же цикл Дебюсси перенес романс “Возле сумрачного грота”. Вторая песня — “Верь моему совету, Клементина» - отражает в музыке уговоры влюбленного, начинающиеся в нижнем регистре, и заканчивающиеся в верхнем. Третья песня — “Я дрожу при виде твоего лица” — отличается широтой мелодики, в средней части сменяющейся на более подвижные гармонии.

Одним из самых значительных и “совершенных” произведений Дебюсси этого периода являются Три баллады на слова Вийона (1910). “Баллада Вийона, обращенная к его подруге” - это ода любви, отраженная в постоянном повторении простенького напева, сопровождаемая порывистыми вздохами в фортепианном аккомпанементе.



Вторая баллада, написанная Вийоном для своей матери, является собой как бы молитву, обращенную к Деве Марии. Здесь Дебюсси вновь использует средневековые лады и аккордовые последовательности.



Третья баллада “Женщины Парижа” – яркая живая песня с токатным сопровождением.





Еще один музыкальный шедевр, созданный в 1913 году- это “Три песни Малларме”: “Вздых”, “Пустынная просьба” и “Веер”. Здесь Дебюсси доводит свою технику до возможного минимализма (нисколько не порывая с импрессионизмом), проводя параллели с японской живописью, столь ценимой импрессионистами.



retenu

miè-vres Et que sur moi je sais ton re-gard clos tom-bé

p *pp*

Музыка соткана из полунамеков, ассоциаций, мгновенных переходов настроения.

137 Calme et expressif

p *doux et soutenu*

pp *piu* *pp*

p très soutenu

Mon â-me ver-son front où rê-ve o-cal-me

soeur, un au-tom-ne, jon-ché de ta-ches de rou-sse Et

p *pp* *p*



В этих песнях наиболее четко видно слияние импрессионизма и символизма, требующее субъективных ассоциаций и трактовок.

Последние произведения Дебюсси это “Героическая колыбельная” (1914) и “Рождественская песня для детей, у которых нет больше дома” (1915), также написаны на тексты Дебюсси, и несут в себе патриотический смысл, созвучный времени.

В этих песнях наиболее четко видно слияние импрессионизма и символизма, требующее субъективных ассоциаций и трактовок.

Самым важным в трактовке и интерпретации вокально-камерных произведений Дебюсси является синтез музыки и поэзии. Перед исполнителем стоит непростая задача - передать речитатив, напоминающий естественные речевые интонации, а концертмейстер должен уметь богатым и сложным сопровождением поддержать интонации вокальной партии. Прекрасный инструментальный “живописец”, Дебюсси использует все возможности фортепиано, богатую палитру динамических оттенков, педализацию, используемую широкими, порой густыми пластами, чтобы передать все оттенки и глубину поэтической мысли. Пианист должен быть очень подкован в “литературном” смысле слова, должен быть эстетом, чтобы прочитав текст, пропустив его через собственные эмоции и чувства, смочь передать поэтический смысл произведения, не нарушая при этом замысла композитора. Все должно быть подчинено слову, символу. В

вокальных произведениях Дебюсси на первый план выходит партия фортепиано, которая как бы “окутывает” вокальную партию, более полно раскрывая замысел поэтического слова.

Искусство Дебюсси всегда будет пленять слушателя и исполнителя, воздействуя на самые тонкие и нежные струны души, являя собой пример гениального синтеза и взаимопроникновения слова и музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Vallas L.*, Les idees de claude Debussy musicien francais.
2. *Яроцинский Ст.*, Дебюсси, импрессионизм и символизм., М.: Прогресс., 1978. *Yarotzin'skij St.*, Debyussi, impressionizm i simvolizm., М.: Progress., 1978.
3. *Пруст М.*, Под сенью девушек в цвету. *Prust M.*, Pod sen'yu devushek v tzvetu.
4. *Ферреро Р.*, Закон психологии символизма., Париж, 1894. *Ferrero R.*, Zakon psikhologii simvolizma., Parizh, 1894.

РЕКОМЕНДОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Мартынов М.*, Клод Дебюсси., М.: Музыка., 1964. *Martynov M.*, Klod Debyussi., М.: Muzyka., 1964. *Martinov M.*, Klod Debyussi., М.: Muzika., 1964.
2. *Альшванг А.*, Произведения К. Дебюсси и М. Равеля., М.: Государственное музыкальное издательство., 1963. *Alshvang A.*, Proizvedeniya K. Debyussi i M. Ravelya., М.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo., 1963. *Alshvang A.*, Proizvedeniya K. Debyussi i M. Ravelya., М.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo., 1963.

Բանալի-բաներ. Կ. Դեբյուսի, իմպրեսիոնիզմ, փոկալ կամերային երաժշտություն, երգ, րոմանս, Սալարմե, Վերլեն, Բոդլեր:

Ключевые слова: К. Дебюсси, импрессионизм, камерно-вокальная музыка, песня, романс, Малларме, Верлен, Бодлер.

Keywords: Claude Debussy, impressionism, chamber vocal music, song, romans, Mallarmé, Baudelaire.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ ԻՐԻՆԱ ԷԿՏՈՐՐԻ (ծ. 21.09.1974 թ. ք. Երևան): Ավարտել է՝ Պ. Չայկովսկու անվ. մասնագիտական միջնակարգ երաժշտական դպրոցի (1992 թ., պրոֆ. Լ. Ե. Գրիգորյանի դասարան), Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային (1997 թ., պրոֆ. Յ. Հ. Առաքելյան) բաժինները և ասպիրանտուրան՝ (1999 թ., պրոֆ.՝ Ն. Ա. Գևորգյան) մենակատար դաշնակահար: Աշխատում է՝ 2002-ից ԵՊԿ-ի կոնցերտմայստերության ամբիոնում՝ դասախոս, 2021-ից դոցենտ: Հեղինակ է 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 կոնցերտմայստերները» /Մշակութային երկխոսություն, Գյումրի, 2018, էջ 236-245:

Сведения об авторе: ГРИГОРЯН ИРИНА ГЕКТОРОВНА (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.

Information about the author: GRIGORYAN IRINA HECTOR (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.

Ամփոփում

Դաշնակահար, կոնցերտմայստեր, ԵՊԿ դասախոս **Իրինա Հեկտորի Գրիգորյան**. - «Կ. Դեբյուսիի վոկալ-կամերային ստեղծագործությունները և նրանց կատարման որոշ ասպեկտները»:

Հոդվածը նվիրված է Կ.Դեբյուսիի վոկալ - կամերային ստեղծագործությունների ուսումնասիրությանը՝ առանձնապես այնպիսի ռոմանսներին, որոնք հանդիսանում են իմպրեսիոնիստական երաժշտական ուղղության հիմքը:

Հեղինակը լուսաբանում է գրական և երաժշտական խնդիրները, նրանց փոխներթափանցումը և համադրությունը, որոնք շատ արդիական են և՛ վոկալիստների, և՛ կոնցերտմայստերների համար, ցուցաբերելով իմաստային և կատարողական դժվարությունների հաղթահարման հնարավորությունները:

Summary

Pianist, accompanist, pedagogue at the YSC **Irina Hector Grigoryan**. - "Chamber-Vocal Works by Claude Debussy and Some Aspects of Their Performance".

The article examines chamber-vocal works by Claude Debussy, particularly his romances, which represent the foundation of musical impressionism. The author considers literary and musical problems, their comparison and interpenetration. The article is relevant both for voice students and for the accompanists, as it reveals the possibilities of overcoming the semantic and performance difficulties.

**ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ
ԱՍԲԻՈՆ**

**DEPARTMENT
OF HISTORY AND THEORY
OF PERFORMING ARTS**

**КАФЕДРА
ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**

ԼԻԼԻԹ ԿԱՌԼԵՆԻ ԵՓՐԵՄՅԱՆ

Արվեստագիտության թեկնածու

Երևանի Կոմիտասի անվան

պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ

E-mail: mikaelterlemez@gmail.com

ԽԱՂԸ ԲՈՒՀԱԿԱՆ ԿՐԹԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ. ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ

Երևանի Կոմիտասի անվ. Պետական Կոնսերվատորիայի Կատարողական արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնում մեր կողմից 1996 թվականից դասավանդվող «Հոգեբանություն» (բակալավրական ուսուցման երրորդ կիսամյակ, 2 կրեդիտ) և Մանկավարժություն (բակալավրական ուսուցման չորրորդ կիսամյակում 2 կրեդիտ) դասընթացները կազմակերպված են ինտերակտիվ ձևաչափով՝ ըստ Բոլոնյան համակարգի պահանջների: Ուստի թեմաների ամեն անգամ նորովի ներկայացման մեր ձգտումը պայմանավորված է մասնակիցների անհատական և մասնագիտական առանձնահատկություններով, որոնց նորանոր հարցադրումները ու պատասխանների փնտրտուքը ավելի անմիջական և անկաշկանդ է դարձնում դասախոս-ուսանող հարաբերությունները: Այդ մթնոլորտում դասախոսը շատ զգայուն է ուսանողի ուշադրության կենտրոնացման աստիճանի տատանումների հանդեպ՝ 1 ժամ 30 րոպե տևողությամբ հազեցած դասի ընթացքում, և շատ բնական է, որ պարապմունքի ավարտին մոտ հատվածում լսարանի ուշադրությունը զրավելու համար դասախոսից հավելյալ ճիգեր և վարպետություն է պահանջվում:

2018-2019 թթ., 2019-2020 թթ. ուսումնական տարիների ընթացքում ես դիմեցի մի փորձարարական հնարքի՝ բազմազանելու դա-

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Կ. Շագոյանի (17.8.2021 թ.)

և կատարողական արվեստի պատմության և տեսության

ամբիոնի կողմից՝ (30.7.2021 թ.)

գրախոսներ՝ (28.7.2021 թ.) և (26.7.2021 թ.)

Հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (27.7.2021 թ.)

սավանդման մեթոդաբանությունը, ներգրավելով դասընթացին լսարանային խաղերի մի առանձին բաժին: Դասընթացների՝ «Հոգեբանության» և «Մանկավարժության» բնույթն ինքին այնպիսինն է, որ դրանք ի սկզբանե խաղարկային տարրեր են պարունակում՝ զանազան թեստերի և առաջադրանքների տեսքով: Օրինակ, հենց այդպիսի խաղերի մաս են կազմում «Հոգեբանության» դասընթացում «Իմ ընտանիքը, երբ 3-5 տարեկան էի» նկարչական թեստը, «Պացիենտ-այցելու-ունկնդիր» դերերով խաղը կամ «Մանկավարժության» դասընթացում «Երաժշտության ունկնդրումը նկարչության ուղեկցությամբ» վարժանքը, երբ ուսանողը բացահայտում է, դիցուք, Պ. Չայկովսկու «Ռոմեո և Ջուլետտայի»-ի հուզական աշխարհն արվեստի այլ ճյուղի լեզվով և ակտիվ ներգրավվածությամբ, զգալով ակնհայտ տարբերություն լսողական փորձի և այս նոր՝ անսովոր ձևաչափի միջև:

Սակայն դրանք երբեք չեն ներկայացվում որպես խաղ, այլ առավել խորը, դժվարին հանձնարարությունների շարքին են պատկանում: Պատճառներից մեկն (բայց ոչ որոշիչը) այն է, որ ուսանողները հիմնականում գտնվում են անցումային, այսպես կոչված թինեյջերական տարիքում, որի համար բնորոշ է մանկական տարիքից ընդգծված տարբերվող՝ «մեծական» պահվածքը, հատկապես ընկերների շրջապատում: Եվ եթե մանկական տարիքի համար դոմինանտ գործողությունը՝ խաղը, մեծ ոգևորություն է առաջացնում, այս տարիքային խմբում դա հաճախ կտրականապես մերժվում է:

Այնուամենայնիվ, դասն առավել աշխույժ ռիթմի մեջ պահելու համար դիմեցինք այդ ոչ սովորական քայլին և հայտարարեցի դասի վերջին բաժինը երբեմն խաղի ձևաչափում անցկացնելու մեր որոշման մասին: Միանգամից նշենք, որ արդյունքներն անսպասելի է եղան:

Ի. Սնեգիրյովի այն գաղափարը, որ Տոնը հոգսերով և աշխատանքով լի առօրյայի հակապատկերն է. «Праздник есть антитеза будней с их трудом и заботами...» (1. էջ 5), ամենալայն՝ փիլիսոփայական իմաստով կիրառելի է նաև խաղի վերաբերյալ (2.): Այնպես որ. «որտեղ խաղ, այնտեղ տոն» տրամադրվածությունը որոշակիորեն փոխեց լսարանում տիրող մթնոլորտը, տրամադրելով

ուսանողներին անկանխատեսելի զարգացումների հաճելի սպասումների՝ «որտեղ դաս, այնտեղ տոն» տրամաբանությամբ:

Որպես հիմնական նյութ ընտրվեց Ջո Վիտենբերնի «Թիմային խաղեր և գործողություններ» (3.) ձեռնարկը, որը թարգմանվեց հայերեն հենց ուսանողների կողմից և բաժանվեց խմբային աշխատանքի ընթացքում, երբ ուսանողները սեփական նախաձեռնությամբ էին կատարում առաջադրանքի ընտրությունը, դառնալով նախաձեռնող կողմ: Այդ ընթացքում խմբում առանձնացան մի քանի անհատներ, ովքեր լիդերային խառնվածքի շնորհիվ չեզոքացրին հնարավոր ժխտողական մոտեցումները և մոբիլիզացրին խմբի անդամներին մեկ ընդհանուր նպատակի շուրջ: Այդ իրավիճակում արդեն դասախոսն ստանձնեց հոռետեսի դեր և, դիտավորյալ հարցականի տակ դնելով խաղի կարևորությունն այդչափ լուրջ դասընթացների ուսումնասիրման փուլում, հակառակ՝ ոգևորիչ գնահատականներ կորզեց լսարանից:

Աշխատանքը ցույց տվեց, որ առավել դժվար ընթացք ունեցան այն գործնական խաղերը, որոնք մեծ կենտրոնացում և մասնագիտական հմտություններ են պահանջում, օրինակ, մեկ ռոպեում ամբիոնից արագ տեմպով ներկայացնել ընտրված մասնագիտության առավելություններն և կարևորությունը, կամ «Եթե ես հիմների նոր ուսումնական հաստատություն» խաղը: Իսկ հաջողություն ունեցան թիմային կապերի ամրապնդմանն ուղղված խաղերը, հատկապես շարժուն բնույթի:

Խաղերի ընդգրկումն, այսպիսով, ուներ մի քանի նպատակ.

1. Նպաստել ուսանողների ինքնաբացահայտմանը:
2. Լարված ռիթմով ընթացող ուսումնական պրոցեսը որոշակի փուլում ընդմիջել հանգստանալու, հոգսերից կտրվելու, նյարդային հավասարակշռությունը վերականգնելու հնարավորությամբ, ստեղծելով լսարանում տոնական տրամադրություն, նպաստելու է երիտասարդների նյարդային համակարգի առողջացմանն այն պարագայում, երբ երաժշտի մասնագիտությունն իր բնույթով մեծապես նյարդային է: Իհարկե, այդպիսի արդյունքին կարելի է հասնել բազմաթիվ այլ ուղիներով, սակայն այս ճանապարհը նույնպես կիրառելի է:

3. Կարևորագույն նշանակություն է ստանում խաղի իմպրովի-

զացիոն բնույթը: Խաղի անկանխատեսելի ընթացքը ձևավորում է անսպասելի իրավիճակներում վայրկենական լուծումներ մշակելու և որոշումներ ընդունելու ունակություն և հմտություն՝ կադապարված պաշտոնական պահվածքը փոխելով ավելի անկաշկանդ, ազատ, բնական վարքագծի:

4. Նոր պատկերացումներ ստեղծել դասախոսի մասին, քանզի խաղի ակտիվ մասնակից ուսուցիչը դրսևորվում է բոլորովին անսպասելի, առավել անմիջական կերպարով և առավել խորն է ընկալվում ուսանողների կողմից իր լավագույն մարդկային հատկանիշներով:

5. Ոչ միայն բացահայտել խմբի առաջատարներին, այլև ձևավորել նոր առաջատարներ, որոնք մրցութային իրավիճակում կապահովեն իրենց ենթախմբերի հաջողությունը: Խաղարկային իրավիճակներում անհնարին դարձնել պասիվ դիրքը, որը ոմանց հաջողվում է պահպանել դասի մյուս հատվածներում: Սակայն ստիպողական մոտեցումը բացառվում է:

6. Խաղերը մեթոդական հնարք են դառնում ուսանողների առկա կամ հետագա մանկավարժական գործունեությունում՝ հատկապես երեխաների հետ աշխատանքում, այսպիսով ստանալով նաև դիդակտիկ նյութի պրակտիկ կիրառման նշանակություն:

7. Ամրապնդել միջանձնային կապերը խառը բաժիններից կազմված հոսքերում, իրար անուն-ազգանուն չիմացող կամ չմտաբերող ուսանողներին վերածել հաշտ, սիրալիր, ընկերական մթնոլորտում ուսանողական կյանքով խանդավառված խմբերի:

8. Նույն կուրսի ներսում ստեղծել նոր կապեր, ավելի մտերմիկ դառննել հարաբերությունները, որը կարևոր է ինքնաճանաչման և դիմացիմին բացահայտելու հոգեբանական հմտությունների զարգացման տեսակետից:

9. Ամրացնել ազգամիջյան կապերը, առավել սերտ կերպով խմբում ինտեգրելով այլազգի ուսանողներին, որոնք առանձնաճանաչում են մշակութային ավանդույթներով և վարքագծով, ինչը զուգակցվում է նաև հայերենի վատ իմացությամբ: Ուստի օտարված լինելու զգացողությունն ընդհանուր խաղի մեջ ընդգրկվելու միջոցով մեղմանում և չեզոքացվում է:

10. Նույնը վերաբերում է սփյուռքահայ ուսանողներին:

11. Երաժշտի համար, ով ավանդաբար դաստիարակվում է իր զգացմունքները միայն երաժշտության միջոցով բավական զուսպ՝ կիրթ ձևով դրսևորելու հորդորով, չափազանց կարևոր են դերասանական խաղի հմտությունները, որոնք ուղղված են առավել արտիստիկ պահվածքի զարգացմանը:

Ամենամեծ գնահատականը ես ստացա 2020 թվականին՝ մոլորակի համար բախտորոշ արքայավարակի հետևանքով հեռավար ձևաչափին անցնելու հետևանքով, երբ ուսումնական տարվա վերջում ուսանողներն անդրադարձան դասերի այս բաժնին երանելի հուշի թախիծով՝ վերստին ապրելով միմյանց հետ անհմարին դարձած սերտ շփման չգիտակցված երջանկությունը:

Ամփոփելով իմ այս փորձառությունը, մշեմ, որ խաղերն այսօր դիտարկվում են մոր մանկավարժական արդյունքին հասնելու կարևորագույն մորարարական միջոցների համատեքստում: Տարբեր գիտնականների կողմից մշակված են համակարգեր՝ խմբավորելով խաղերն ըստ տևողության (կարճատև իրավիճակային, երկարատև զարգացնող), առարկայի (գրականություն, մաթեմատիկա, մարմնավարժություն), խաղարկային ուղղվածության (սյուժետային, դերասանական վարպետության, գործնական) և այլն (4.):

Առանձակի ուշադրության են արժանի այսպես կոչված գործնական խաղերը, որոնք ընդգրկված են ինչպես ԵՊԿ ուսումնական պլանի «Հոգեբանության» և «Մանկավարժության» ծրագրերում, այնպես էլ «Մանկավարժական պրակտիկայի» (բակալավրական ուսուցման՝ 7-8 կիսամյակ) և «Գիտամանկավարժական պրակտիկայի» (մագիստրոսական ուսուցման՝ 1-ին տարում, 1-2 կիսամյակ) դասընթացներում: Դրանք առանձնանում են ռեալ ուսումնական գործընթացի իմիտացիոն գործունեությամբ, երբ դասախոսի կողմից առաջարկվում է վերլուծել կոնկրետ իրավիճակ՝ տվյալ աշակերտի խառնվածքի, աշխատասիրության բացակայության, բեմի հանդեպ վախի կամ այլ խնդրի հետ կապված: Դա կարող է լինել նաև որևէ ստեղծագործության վրա երևակայական աշխատանքի կամ մեթոդաբանական մոտեցումների նկարագրություն: Բոլոր պարագաներում ուսանողները գործնական խաղերում փորձում են ուսուցչի դերը և սովորում են ընդունել համապատասխան պրոֆեսիոնալ որոշումներ, տալ արդարացված լուծումներ: Որպես

կանոն, դրանք դառնում են կոլեկտիվ քննարկման առարկա, թույլ են տալիս գտնել բազմազան լուծումներ և ուղղված են ազատ ստեղծագործական մրթնոլորտում գործնական արդյունք ստանալու դժվարին գործընթացին:

Այսպիսով, խաղը դառնում է ոչ միայն դպրոցի, այլև բուհի մանկավարժական մեթոդաբանության կարևոր մասնիկը՝ նորարարական արդյունք ստանալու արդյունավետ միջոցներից մեկը:

Որպես դիդակտիկ նյութ, առաջարկում են ծանոթանալ Ջո Վիտենբերնի «Թիմային խաղեր և գործողություններ» վերը նշված մեթոդաբանական ձեռնարկում որոշ խաղերին (5.), որոնք ես մասամբ կիրառել եմ, երբեմն ամբողջությամբ պահպանելով խաղի կանոնները, հաճախ մասամբ վերափոխելով հեղինակի առաջարկները:

Ջո Վիտենբերն

ԹԻՄԱՅԻՆ ԽԱՂԵՐ ԵՎ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐ* Թարգմանությունը՝ Մարիամ Հովհաննիսյանի (ԵՊԿ Ակադեմիական երգեցողության բաժնի բակալավրական ուսուցման 3-րդ կուրսի ուսանողուհի)

Թիմային խաղերը շատ զվարճալի են, բայց կարող են նաև ծառայել որպես գործիք ձեր խմբակային աշխատանքն ամրապնդելու համար: Դրանք կարող են կոտրել հանդիպման «սառույցը» նոր խմբում կամ լինել ամուր կապեր հաստատելու միջոց այն խմբի համար, որոնց անդամներին դուք արդեն ծանոթ եք: Դրանք կարող են նպաստել ավելի սերտ ընկերական կապերի ձևավորման այն մարդկանց միջև, ում հետ աշխատում եք:

Կամ թիմային աշխատանք ստեղծելու շատ մակարդակներ: Մենք բաժանել ենք դրանք 3 փուլի: Շատերի համար դժվար էր որոշակի կատեգորիա ընտրելը, այնպես որ, այս թիմային աշխատանքները կատարելիս, օգտագործեք ձեր սեփական դատողու-

* Հրատարակվում է որոշ կրճատումներով՝ պայմանավորված նյութի տեղայնացման խնդրով:

թյունը և հաշվի առեք ձեր խմբի կարծիքը

- Սկզբնական՝ կենտրոնացեք ծանոթանալու և անունները հիշելու վրա:

- Միջին՝ կենտրոնացեք զվարճանալու և մասնակիցների հետ մտերմանալու վրա:

- Վերջին՝ կենտրոնացեք թիմը ամրապնդելու և ձեր թիմակիցների ուժեղ ու թույլ կողմերը հասկանալու վրա*:

Սկզբնական

Այս խաղերը և աշխատանքները պետք է կանոնավոր օգտագործել առաջին հանդիպման, սկզբնական հավաքի ժամանակ, կամ ուսանողական կոնֆերանսների ու workshop-երի սկզբում: Փոքր ֆիզիկական կապով այս խաղերը կօգնեն թուլացնել նյարդերը, հիշել անունները և ավելի ազատ զգալ նրանց հետ, ում քիչ առաջ եք հանդիպել:

Ներկայացնում ենք միմյանց գործողությամբ

(Կենտրոնացումը՝ անունները սովորելու վրա)

Շրջան կազմել: Թող մասնակիցներից մեկն սկսի խաղն ասելով մի գործողություն և իր անունը: Ե՛վ անունը, և՛ գործողության անվանումը պետք է սկսեն նույն տառով, օրինակ՝ վազող Վարդան, կամ թռվռվող Թամարա: Երբ նրանք ասում են իրենց անունն ու գործողությունը նրանք նաև կարող են կատարել տվյալ գործողությունը: Այսպիսով, «թռվռացող Թամարան» կսկսի թռվռալ վեր ու վար: Եվ թող ամբողջ խումբը կրկնի ամեն մի մասնակցի գործողությունը և անունը նրա հետ միասին:

* Հեղինակն առաջարկում է ևս մեկ բաժին, որը բնութագրում է հետևյալ կերպ. «Ուրախություն (կամ մեր կենացը) այս խաղերը ձգվելու, թարմանալու, խումբը բարձր տրամադրությամբ պահելու և զվարճանալու համար են»: Առաջարկվող մեկ խաղն իր բնույթով ավելի շուտ մանկական է, ուստի նպատակահարմար չգտանք այստեղ մեջբերելու:

Շրջանակներ

(Ուշադրության կենտրոնում՝ ծանոթությունը միմյանց հետ)

Բաժանեք բոլորին 2 խմբի: Թող խմբերից մեկը շրջան կազմի, սակայն կանգնի դեմքով դեպի դուրս, իսկ մյուս խումբը՝ շրջապատի նրանց: Այսինքն երկրորդ խմբի անդամները կանգնեն առաջին խմբի անդամների հետ դեմ դիմաց: Ամեն մեկը կարող է զրուցել իր դիմացինի հետ մեկ կամ երկու րոպե, մինչև որ Դուք կհայտարարեք «փոխվե՛ք տեղերով»: Թող շրջաններից մեկը կատարի մի քանի քայլ դեպի աջ կամ ձախ, և մասնակիցները շարունակեն նույն գործողությունը: Եթե նրանցից որևէ մեկը կամաչի կամ թեմա չի գտնի խոսելու, դուք առաջարկեք որևէ մի թեմա ամեն շրջապատույթից հետո (օրինակ ֆիլմեր, ուտեստներից, համալսարանից և այլն):

Տեղափոխվեցինք

(Ուշադրության կենտրոնում անունները մտապահելն է)

Շրջան կազմեք և թող մասնակիցներից մեկը կանգնի շրջանի կենտրոնում: Երբ վերջինս կհայտարարի խաղի մեկնարկը, մյուս մասնակիցները 30 վայրկյանից մինչև 1 րոպեի ընթացքում պետք է մտապահեն իրենցից աջ և ձախ կողմերում կանգնած մարդկանց անունն ու ազգանունը: Երբ 1 րոպեն ավարտվի, կենտրոնում կանգնած մարդը պետք է մատնանշի մասնակիցներից մեկին և ասի «աջ» կամ «ձախ»: Առանց վարանելու, մատնանշված մարդը պետք է միանգամից ասի նրա կողքին գտնվողի անուն ազգանունը: Եթե այդ ընթացքում նա սխալվի կամ կանգ առնի, ապա արդեն նա պետք է կանգնի կենտրոնում: Իսկ եթե բոլորը ճիշտ էին մտապահել անունները և չէին սխալվել, ապա կենտրոնում կանգնած մարդը կարող է բացականել. «տեղափոխվեցինք», և բոլորը պետք է շտապեն դեպի նոր տարածք, արդեն այլ հերթականությամբ շրջան կազմեն և կրկին փորձեն մտապահել անունները:

Սիջին

Այս խաղերն ու գործառնությունները նրանց համար են, ովքեր ավելի մտերիմ են դարձել և միմյանց ներկայությամբ ավելի ազատ են զգում: Մարդը չի ամաչում կամ խուսափում ուրիշի ներկայությամբ

հիմար երևալուց, եթե այդ ուրիշն էլ նույն գործողությունն է կատարում: Շատ կոնտակտային ուղղվածությամբ խաղերը, երբեմն, շատ նորմալ են և սովորական, բայց դա պետք է չափվի՝ դիտելով մասնակիցների արձագանքները: Երբեմն այս խաղերը շատ լավ են կարճ հանդիպումների ավարտին խաղալու համար: Միշտ հիշեք, որ կա էական տարբերություն, թե երբ է տեղի ունենում հանդիպումը. տարվա սկզբին, կեսին, թե տարեվերջին:

Փակ աչքերով ծննդյան օրեր

(Կենտրոնացումը՝ բանավոր հաղորդակցության վրա)

Այս խաղն ունի շատ տարբերակներ: Խաղի սկզբին թող բոլոր մասնակիցները կապեն իրենց աչքերը (կամ ուղղակի փակեն աչքերը, բայց վա՛յ նրան, ով խարդախություն կանի ու կնայի): Հանձնարարեք նրանց շարք կանգնել ըստ ծննդյան տարեթվերի հաջորդականության: Կան նաև այլ տարբերակներ. կանգնել ըստ հասակի հաջորդականության, կամ ըստ քաշի: Կամ թույլ տվեք նրանց տեսնել, սակայն ոչ խոսել:

2 ճշմարտություն և մեկ սուտ

(Կենտրոնացումը միմյանց բացահայտելով է)

Շրջեք խմբի միջով, և թող բոլորը հերթով ասեն 2 ճիշտ և 1 սուտ փաստ իրենց մասին: Խմբի մյուս անդամները պետք է կռահեն, թե դրանցից որն էր սուտը: Եթե մասնակիցները կդժվարանան տեղում մտածել, տվեք նրանց թերթիկներ, և թող այդ 3 փաստերը գրեն դրանց վրա: Հետո հավաքեք թերթիկները: Ընթերցելով դրանք պետք է գուշակել, թե ում է պատկանում թերթիկը և որ փաստն է սուտ: Դուք շատ կգարմանաք, քանի որ կբացահայտեք շատ հետաքրքիր փաստեր միմյանց մասին:

Խոսք 60 վայրկյան տևողությամբ

(Ուշադրությունը՝ միմյանց ճանաչելու և խոսակցականը զարգացնելու վրա)

Թղթերի վրա գրված են տարբեր թեմաներ՝ հրուշակեղեն, հեռուստատեսություն, ամառ, ծնողներ, քաղաքական գործիչներ և այլն: Մասնակիցները մեկը մյուսի հետևից վերցնում են մի թուղթ

ու 60 վայրկյանում պետք է խոսեն ինչպես կցանկանան (տրված թեմայի շուրջ): Սակայն կա մեկ անհրաժեշտ պայման. Մասնակիցը պետք է չկանգնի ու չկմնա խոսքի ընթացքում: Դուք կգարմանաք տեսնելով, թե ինչպես կարտահայտվեն որոշ մարդիկ տվյալ թեմայի շուրջ և ինչե՞ր կխոսեն այդ մեկ թույլի ընթացքում:

Վերջին փուլ

Կոնֆերանսների, տարեվերջյան հանդիպումների ժամանակ, և հատկապես երկար տարիներ միմյանց ճանաչող մարդկանց համար այս խաղերը դրական լիցքեր հաղորդող և հանդիպման լավ ավարտի միջոց կարող են հանդիսանալ: Որոշ խաղեր ֆիզիկական շփում և մեծ վստահություն են պահանջում խմբի անդամների միջև: Խաղերին անցնելուց առաջ համոզվեք, որ բոլոր մասնակիցները պատասխանատու են իրենց ամեն մի գործողության համար:

Մարդկանց քարկապ

(Շեշտը՝ թիմային աշխատանքի վրա)

Բոլորը շրջանով կանգնում են և աջ ձեռքը պարզում կենտրոն: Այդ ձեռքերով դիպչում են իրենց դիմաց կանգնած մասնակիցներից մեկի ձեռքին: Հետո պարզում են ձախ ձեռքերը և միացնում մեկ այլ մասնակցի ձեռքին: Խումբը քարկապվում է: Անհրաժեշտ է ազատվել քարկապից առանց ձեռքերը բաց թողնելու:

Բարձր և ցածր

(Ուշադրության կենտրոնում՝ միմյանց հետ կապերի ամրապնդում)

Նմանատիպ խաղը լավ է փոքր խմբերի կամ ուսումնական տարվա վերջում խաղալու համար: Բաժանեք յուրաքանչյուր մասնակցին դեֆորմացվող մի որևէ իր, օրինակ պլաստիլին և սկսեք խաղը ինքներդ: Սկզբում հանգույց կապեք մի ծայրին և ասեք, թե որտեղ եք ծնվել և երբ: Այնուհետև, վերհիշեք ձեր կյանքից որոշ դրվագներ, որոնք համարում եք վերելք կամ վայրէջք և դեֆորմացրեք պլաստիլինը վեր կամ վար, այդպիսով ցույց տալով ձեր կյանքի վերելքներն ու վայրէջքները: Նույնը թող կատարեն մասնակիցները: Եթե անհարմար կզգան իրենց կյանքից խոսել կամ որոշ

դեպքեր բարձրաձայնել, նրանք կարող են տալ իրենց ավագ դպրոցի կամ անցյալ տարվա նկարագրությունը:

*Ճանաչողության շրջանակ
(Կենտրոնացումը՝ միմյանց դրական հատկանիշների մասին խոսելու վրա)*

Այս խաղը հիմնալի կլինի խաղալ մթության մեջ՝ աստղերով լի երկնքի տակ կամ ուսումնական ծանր տարվա վերջում: Բոլորը նստում են շրջանով և ամեն մեկը գրում է իր անունը թղթի վրա: Բոլորը գցում են արկղիկի (կամ գլխարկի) մեջ: Թուղթը քաշողը կարդում է անունը և սկսում է առանց անունը բարձրաձայնելու նկարագրել այդ մարդուն, սակայն, ոչ թե նրա տեսքը կամ հագուստը, այլ բնավորության դրական գծերը, պետք է հաճոյախոսություններով նկարագրել նրան: Գուշակելուց հետո տվյալ մարդը քաշում է հաջորդ անունը և նույն կերպ փորձում նկարագրել նրան: Եվ այդպես շարունակ, մինչև որ բոլոր անունները չվերջանան: Խաղը տևում է մոտ կես ժամ, սակայն շատ մոտիվացնող է, քանզի կլսեք Ձեր մասին շատ դրական կարծիքներ և հաճոյախոսություններ:

Այս ամենը միայն գաղափարներ են, որոնք կարող են օգնել թիմային աշխատանքներում: Հիշեք՝ յուրաքանչյուր թիմ տարբեր է: Եթե մեկ գործողություն այնպես չի կատարվում, ինչպես նախատեսված է, ապա դա չի նշանակում, որ թիմը չի ստացվի: Որպես կազմակերպիչ, ձեր գործն է համոզվել, որ շփումը թիմակիցների միջև հանգիստ է ու ազատ, և որ բոլորը մասնակցում են: Դուք մաս պետք է հստակ սահմանեք, թե ինչպես պետք է ընթանա խաղը, որպեսզի խառնաշփոթ չլինի: Եվ վերջապես, արեք հնարավոր ամեն բան, որպեսզի մարդիկ իրենց ացատ զգան:

Մենք հուսով ենք, որ այս խաղերը կարող են լավ ծառայել ձեզ և ձեր խմբին կարող են ևս մեկ քայլով մոտեցնել թիմ դառնալուն:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Снегирев И. М.* Русские простонародные праздники и суетверные обряды // *И. М. Снегирев*, Вып. 1, М., 1937. *Snegirev I. M.*, Russkie prostonarodnye prazdniki i suevernye obryady // *I. M. Snegirev*, Vyp. 1, М., 1937.

2. Бахтин М. М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса //М. М. Бахтин, 2-е изд., М.: Худож. лит., 1990. *Bakhtin M. M., Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekovya i Renessansa //M. M. Bakhtin, 2-e izd., M.: Khudozh. lit., 1990.*
3. By Joe Wittneben, Courtesy of: SSC Teambuilding Games and Activities Ohio DECA Summer Leadership Retreat <http://nmctso.com/wp-content/uploads/2015/10/DECA-teambuildinggames.pdf>
4. Феномен игры: сущность, основные характеристики и научные подходы., //Учебный кейс для повышения квалификации педагогов: Инновационные образовательные технологии в преподавании предмета как средство достижения нового образовательного результата, глава 2-ая. <https://sites.google.com/site/innovobraz/1-metodiceskij-potencial-igrovyyh-tehnologij/2-4-funkcii-pedagogiceskih-igr> Fenomen igrы: sushchnost', osnovnye kharakteristiki i nauchnye podkhody., //Uchebnij kejs dlya povysheniya kvalifikatzii pedagogov: Innovatzionnye obrazovatel'nye tekhnologii v prepodavanii predmeta kak sredstvo dostizheniya novogo obrazovatel'nogo rezul'tata, glava 2-aya. <https://sites.google.com/site/innovobraz/1-metodiceskij-potencial-igrovyyh-tehnologij/2-4-funkcii-pedagogiceskih-igr>
5. By Joe Wittneben, Courtesy of: SSC Teambuilding Games and Activities Ohio DECA Summer Leadership Retreat <http://nmctso.com/wp-content/uploads/2015/10/DECA-teambuildinggames.pdf>

Բանալի-քաղեր. Մերողարանություն, ինտերակտիվ ձևաչափ, Երևանի պետական կոնսերվատորիա, խաղ, խումբ, Ջո Վիտենբեն, հոգեբանություն, մանկավարժություն, գործնական խաղեր:

Ключевые слова: методология, интерактивный формат, Ереванская государственная консерватория, игра, группа, Джо Виттенбен, психология, педагогика, деловые игры.

Keywords: methodology, interactive mode, Yerevan State Conservatory, game, group, Joe Wittenben, psychology, pedagogy, business games.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԵՓՐԵՄՅԱՆ ԼԻԼԻԹ ԿԱՌԼԵՆԻ (ծ.14.05.1963, ք. Երևան) երաժշտագետ, հոգեբան, սոցիոլոգ, լրագրող, քարզմանիչ, ցեղասպանագետ: Ավարտել է՝ ԵՊԿ-ի երաժշտագիտական բաժինը (1989 թ., դեկ.՝ պրոֆեսորներ Ռ. Հ. Ստեփանյան, Ն. Վ. Դերոյան), Ռուսաստանի Պետական արվեստաբանության ինստիտուտի (ՊԱՐ, Մոսկվա, դեկ.՝ արվ. դոկտոր Ի. Ռ. Յոլյան) ասպիրանտուրան ԵՊԿ-ի հետ

համատեղ (1993 թ.), նույն ինստիտուտում պաշտպանել է թեկնածուական թեզը, 1995 թ., Մոսկվա: 2001-ին ավարտել է Երևանի պետական համալսարանի Գործնական հոգեբանների պատրաստման կենտրոնը, 2006-ին՝ ՋԼՄ Կովկասյան ինստիտուտը՝ «տարածաշրջանագիտություն» մասնագիտացմամբ: 19987-ից աշխատում է ԵՊԿ-ում, դոցենտ է (2002 թ.)՝ դասավանդում է «Հոգեբանություն», «Մանկավարժություն», համընդհանուր երաժշտության պատմություն դասընթացները, 1996-ից՝ «Новое Время»-ի թղթակից է: Իր երաժշտագիտական ուսումնասիրություններում հաճախ օգտագործում է այլ գիտությունների մեթոդաբանությունը՝ նորովի լուսաբանելով շատ արդիական երաժշտագիտական հարցեր, աշխատում է միջառարկայական հետազոտությունների ոլորտում, պրակտիկ հոգեբան է: Հեղինակ է մենագրության «Էդվարդ Միրզոյան» մամակներում և երկխոսությամբ», Եր., Տիգրան Մեծ, 2011 թ., (ռուսերեն, 616 էջ): Մասնագիտացած է էթնիկ ավանդույթի, քաղաքային ֆոլկլորի, ինչպես նաև Հայոց ցեղասպանության սերնդ-սերունդ փոխանցվող խեղման խնդիրներով: Ավելի քան 30 գիտական և շուրջ 500 հրապարակախոսական հոդվածների հեղինակ է: Կոմպոզիտորների (1997-ից) և Գրողների (2016-ից) միությունների անդամ է:

Сведения об авторе: ЕПРЕМЯН ЛИЛИТ КАРЛЕНОВНА (род.14.05.1963, Ереван) - музыковед, психолог, социолог, журналист, переводчик, геноцидовед. В 1989 окончила Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса по специальности "музыковедение" (кафедра теории музыки, классы проф.: Р. О. Спепаняна, Н. В. Дерояна), 1993 - аспирантуру Государственного института искусствознания (Москва, класс докт. иск. И. Р. Еолян) совместно с ЕГК. В 1995 в ГИИ (Москва) защитила канд. диссертацию. В 2001 окончила Центр подготовки практических психологов при Ереванском Государственном университете, в 2006 - Кавказский институт СМИ по специальности "Регионоведение". С 1996 по настоящее время в ЕГК ведет курс лекций по психологии, педагогике, истории музыки (бакалавриат), основы музыкальной научно-педагогической деятельности (магистратура). Доцент (2002). С 1996 является корреспондентом газеты "Новое Время". Автор монографии о композиторе Эдварде Мирзояне ("Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах", Ер., 2011), занимается феноменом этнической традиции, вопросами городского фольклора, проблемой трансгенерационной травмы Геноцида армян, практикующий психолог. Рабо-

тает в области междисциплинарных исследований, в музыковедческих исследованиях использует методы других наук, по-новому освещая проблемы музыкознания. Автор более 20 научных статей, в том числе "Этнокультурный подход в социологии музыки", "Лики этнической традиции", "Виноваты ли мы, или "Усвоенная беспомощность" как гибель "внутреннего агента", "Маргинальность как судьба", "Судьбоносный выбор (к проблеме осмысления векторов развития армянской музыки XX века)" и др., более 500 публицистических статей. Практикующий психолог, член Союзов композиторов РА (с 1997) и писателей РА (с 2016).

Information about the author: YEPREMYAN LILIT KARLEN (born of 14.05. 1963, Yerevan) - the musicologist, the psychologist, the sociologist, the journalist, the translator, genocide examiner, art candidate, In 1989 graduated from YSC on specialty of musicologist (chair of the theory of music, a class of the prof. N. V. Deroyan). In 1993 got a postgraduate degree in YSC together with the State institute of Art Studies (Moscow, a class of PhD of art I. R. Eolyan). In 1995 in SIA (Moscow) protected master's thesis. In 2001 graduated from the Center of training of Practical psychologists at the Yerevan State university, in 2006 from the Caucasian mass media Institute on specialty of regional studies. In her researches uses methods in the field of musicological and interdisciplinary sciences. From 1996 to the present she teaches in YSC and she is a docent since 2002. She worked as correspondent in the newspaper "Novoe Vremya". The author of the monograph "Edward Mirzoyan in letters and dialogues", Yer., Tigran Mets., 2011., -616 P. The practicing psychologist is engaged in a phenomenon of ethnic tradition, questions of city folklore, a problem of a transgeneration trauma of Genocide of Armenians. She is the author of more than 20 scientific articles, including "Ethnocultural approach in the sociology of music," Liks of ethnic tradition, "Whether we are guilty, or " Learned helplessness "as the death of " internal agent, "Marginalization as fate," Fateful choice (to the problem of understanding the vectors of development of Armenian music of the 20th century), "etc., more than 500 journalistic articles. She is a practicing psychologist, member of the RA Composers Union of RA (since 1997) and Writers (since 2016).

Резюме

Музыковед, кандидат искусствознания, доцент ЕГК Лилит Карленовна Епремян. - "Игры в образовательном процессе вуза: методологические заметки".

Рассматривается практический опыт автора по применению деловых и ролевых игр в качестве вспомогательного метода в лекционных курсах вуза, анализируется их функциональная роль и преимущества в интерактивном формате обучения. Впервые в переводе на армянский язык представлены выдержки из исследования Джо Виттенбена с описанием игр для начального, среднего и окончательного этапов формирования обучаемой группы, в которой созданию и укреплению межличностных связей придается важное значение.

Summary

Musicologist, PhD, Docent of YSC Lilit Karlen Yepremya. - "Games in the educational process of the university: methodological notes".

The article introduces the author's practical experience on the use of business and role games as an auxiliary material for lecture courses in Conservatory, and analyzes their functional role and advantages of the interactive learning. For the first time, excerpts from Joe Wittenben's research are presented in Armenian, describing games for the initial, midterm, and final stages of forming a student group, in which the importance is given to creating and strengthening interpersonal relationships.

**ՓՈՂԱՅԻՆ ԵՎ
ՀԱՐՎԱԾԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ
ԱՍԲԻՈՆ**

**DEPARTMENT
OF WIND AND PERCUSSION
INSTRUMENTS**

**КАФЕДРА
ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ**

АРМЕН ГАРРИЕВИЧ МАИЛЯН

*Трубач, преподаватель Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

E-mail: armen79@mail.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ В СОНАТЕ ДЛЯ ТРУБЫ И ФОРТЕПИАНО ГЕГУНИ ЧИТЧЯН

*Поскольку я много писал для трубы,
смело могу сказать, что очень высоко ценю
произведения Г. Читчян, написанные
для этого инструмента.*

**Композитор, Народный артист СССР
Александр Арутюнян**

*Гегуни Читчян—прекрасная пианистка,
гибкий концертмейстер и ансамблист.
Мы с ней первыми исполняли все ее произведения,
написанные для трубы, в которых всегда
узнавался оригинальный композиторский
почерк и чувствовался армянский дух и колорит.*

Некоторые из них удалось записать.

Я всегда с воодушевлением играл с ней.

Гегуни Читчян — надежный и чуткий партнер.

Трубач, заслуженный артист Армении

Юрий Баян (I. С. 517-518).

Известного и любимого композитора, пианистку, ансамблистку и концертмейстера, народную артистку Армении, профессора Гегуни Оганесовну Читчян не надо представлять, ведь ее бога-

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Ա. Մուրադյանի (15.10.2021 թ.)

և փողային և հարվածային գործիքների ամբիոնի կողմից՝ (22.6.2021 թ.)

Գրախոսների՝ (10.6.2021 թ.) և (1.6.2021 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է նույնպիսի օրինակներով՝ հրատարակությանը՝ (1.6.2021 թ.)

тое, жанрово разнообразное творчество внесло свою свежую неповторимую струю в музыкальное искусство Армении второй половины XX века, “удивительно одухотворило армянскую музыку” (2.С.167), что и определило значимость ее музыки наряду с ее старшими современниками. Произведения Читчян сегодня продолжают исполняться не только в Армении, но и за ее пределами. Она всей своей жизнью и деятельностью служит своей родине — Армении, достойно представляя на различных сценах — престижных и малоизвестных свои прекрасные произведения. Начиная с 1960-х, Читчян многократно участвовала с исполнением своих произведений (солистка, ансамблист и концертмейстер) в Декадах, Неделях, Днях Армении в Ливане и Сирии (1969), Польше (1967), Чехословакии, Болгарии (1988), в республиках СССР; в десятках авторских концертов, творческих встреч (начиная с 1972, когда состоялся ее первый авторский концерт в БКЗ им.А.Хачатуряна в Ереване, городах и районах Армении и бывшего СССР). Примечательными были выступления Читчян в качестве пианистки и концертмейстера с певицей Флорой Хоренян в городах США и Канады в 1986 году. Тогда, в Сан-Франциско состоялся ее авторский концерт (она выступила как солист-пианист и концертмейстер). В 1990 году состоялся ее авторский концерт в Москве (зал Государственного музея музыкальной культуры им.Глинки).

Гегуни Читчян: *“...Всю жизнь я играла не только свои сочинения: в зарубежных поездках приходилось играть произведения и классиков, и современных авторов. Мое владение инструментом считаю заслугой А. М. Мнацаканян. она воспитала меня как пианиста, и я глубоко благодарна ей за это”* (3.С.174).

Как уже сказано выше, Гегуни Читчян первой исполняла свои произведения как солист и в ансамбле с известными музыкантами Армении и представителями других стран.

Композитор Тигран Мансурян: *“Как для любого композитора,*

так и для Г. Читчян радость создания музыки это “каторжный труд”. Действительно, какие грани внутреннего напряжения должны быть, чтобы создать такую живую, трепетную, глубоко пережитую музыку. Своеобразное, неповторимое искусство Г.Читчян, впитанное национальными истоками, вызывает во мне такое чувство уважения и признательности к ее “каторжному труду”, какое было к славной женщине-творцу Хосровидухт из глубокого прошлого” (4. С. 4).

Произведения Читчян для трубы - Соната для трубы и фортепиано, “Пять концертных пьес” и “Юношеские пьесы для трубы” - заняли прочное место в концертном репертуаре армянских трубачей, начиная с известного трубача, Засл.артиста Армении профессора Юрия Баляна (1938-2016) — первого непревзойденного интерпретатора (вместе с композитором) всех произведений для трубы. Произведения эти исполняются на концертах, конкурсах и всегда находят самый теплый прием как у профессионалов, так и среди неискушенной публики, что лишний раз свидетельствует о яркости и самобытности этих сочинений.

Соната для трубы и фортепиано сочинена в 1979 году. Она посвящена первому исполнителю - Юрию Балян, трубачу-виртуозу, с удивительной легкостью преодолевавшему все рифы этого прекрасного произведения, музыканту, определившему высокую планку музыкально-профессионального уровня для будущих исполнителей Сонаты (осуществлена запись Сонаты в прекрасном исполнении Гегуни Читчян и Юрия Баляна).

Произведение включает 3 части: *Allegro vivace, Funebre u Presto*. По словам Юрия Баляна, по своей структуре эта Соната напоминает ему концерт для трубы. Он даже предлагал автору оркестровать этого произведение. Соната Читчян — эффектное произведение, позволяющее ансамблистам включить свои творческие импульсы, раскрыть исполнительские возможности в полном объеме (особенно это касается трубача).

Первая часть начинается с сигналов трубы, чередующихся с



пример 4



пример 5



пример 6



Allegro в первой части сменяется *Cantabile*, где присутствует красивая мелодия у трубы, которую следует играть певучим звуком, следуя динамическим указаниям автора.

пример 7





В конце первой части трубочка должен показать, что обладает достаточным объемом дыхания, красиво сфилеровав звук на пианиссимо и протянув его довольно долгое время.

пример 8



Музыка второй части Сонаты может навести слушателя на мысль о трагической судьбе армянского народа.

пример 9

II



Во второй части автор использует длинные фразы от пианиссимо в нижнем регистре до фортиссимо в верхнем, что требует от трубочки определенной выносливости.

пример 10





“Искрящаяся” музыка третьей части Сонаты ставит перед трубачем определенные сложности. Триольные пассажи, напоминающие пассажи армянского народного инструмента зурны, требуют от исполнителя серьезной подготовки.

пример 11

III



В этой части композитор использует тему армянского народного танца кочари.

пример 12





Используя трубу с сурдиной, автор снова имитирует зурну.

Сложная по исполнению разработка третьей части переходит в репризу. Слышится знакомая тема сигнала первой части, но уже в нюансе фортиссимо.

пример 13



Гегуни Читчян четко и глубоко понимает и чувствует специфику, особенности и закономерности исполнения на одном из сложнейших инструментов — трубе, чередуя в ее партии скачкообразные мелодические рисунки в верхнем регистре с плавными низкими звуками, либо с фортепианными сольными проигрышами. Тем самым, композитор позволяет передохнуть и “восстановиться” трубачу, а пианисту-проявить свою индивидуальность. Партия фортепиано ярка и интересна неповторимостью музыкального языка, пропитана пульсирующим армянским ритмом. Как пишет профессор Аракси Сарьян, “Читчян радуется новизной и свежестью музыки. Ощущение света, ярких

красок, богатство творческого воображения, знакомые по ее ранним произведения, в этой Сонате выступают наиболее отчетливо” (4. С.14).

Народный артист СССР Арно Бабаджанян писал: *”Гегуни Читчян — один из талантливых композиторов Армении. Эмоциональность, мелодическая пластичность, тонкий вкус и национальный колорит придают ее творчеству особое своеобразие”* (4. С. 3).

В основе музыки Читчян всегда лежат красивые мелодии, изложенные интересным необычным языком. Ее произведения были высоко оценены выдающимися современными композиторами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Магакян С. А.*, Концертмейстеры Армении., Ер.: Лусакн, 2019. *Magakyan S. A.*, Kontzertmeistry Armenii., Yer.: Lusakn, 2019.
2. *Рухкян М. А.*, Портреты армянских композиторов., Ер.: Напри, 2009. *Rukhkyan M. A.*, Portrety armyanskikh kompozitorov., Yer.: Nairi, 2009.
3. *Будагян А. Г.*, Анна Мнацаканян, Ер.: Крунк тпагратун., 2017. *Budagyan A. G.*, Anna Mnatzakanyan, Yer.: Krunk tragratun., 2017.
4. *Аматуни С. Б.*, Жизнь и творчество Гегуни Читчян, Ер.: Арчеш., 2003. *Amatuni S. B.*, Zhizn' i tvorchestvo Geguni Chitchyan, Yer.: Archesh., 2003.

Բանալի-բառեր. Գեղունի Չրչյան, Յուրի Բալյան, սոնատ, սոնատ շեփորի համար:

Ключевые слова: Гегуни Читчян, Юрий Баян, соната, соната для трубы.

Keywords: Geghuni Chitchyan, Yuri Balyan, sonata, Trumpet Sonata.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄԱԻԼՅԱՆ ԱՐՄԵՆ ԳԱՐԻԻ (ծ. 17.10.1979 թ., ք. Թբիլիսի): Ավարտել է Չայկովսկու անվ. ՄՍԵՂ Գ. Թոփիկյանի շեփորի դասարանը (1996 թ.), Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆ. Յ. Բալյանի շեփորի դասարանը (2001 թ.) և ասպիրանտուրան (2005 թ.): Աշխատել է՝ 1997-2001 թթ. Երևանի սիմֆոնիկ նվագախմբում, Պետական ջազ նվագախմբում (2004-2007 թթ.), Հայաստանի երիտասարդական նվագախմբում (2008-2010 թթ.), Ժամանակակից երաժշտության “Convergence” անսամբլում (2010-2013 թթ.), Հայաստանի ազգային ակադեմիական

ֆիլիարմոնիկ նվագախմբում (2010-ից), Հայաստանի մենակատարների անսամբլի մենակատար (2008-2015 թթ.), Ա.Սպենդիարյանի անվ. օպերային և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի նվագախմբի կոնցերտմայստեր (2006-ից): Դասավանդում է՝ 2006-ից ԵՊԿ-ի փողային և հարվածային գործիքների ամբիոնում որպես ասիստենտ և 2013-ից՝ դասախոս: Ելույթներ է ունեցել համերգներով և մենահամերգներով տարբեր հյուրախաղերում 30-ից ավելի երկրներում, որպես նվագախմբի արտիստ և մենահամերգներով: Նրա ուսանողներից 2-ը միջազգային մրցույթների դաբնեկիր են: Մաիլյանն Ա. Մ. Կոնչաևի շեփոքի և նվագախմբի Կոնցերտի առաջին կատարողն է, դիրիժոր՝ Վ. Մարտիրոսյան:

Сведения об авторе: МАИЛАН АРМЕН ГАРРИЕВИЧ (родился 17.10.1979, г. Тбилиси). Окончил: муз. школу им. Чайковского, класс Г. Потикян (1996); Ереванскую консерваторию им. Комитаса, класс проф. Ю. Баляна (2001); аспирантуру, класс проф. Ю. Баляна (2005). Работал: в Ереванском симфоническом оркестре (1997-2001); в государственном джаз оркестре (2004-2007); в Молодежном оркестре Армении (2008-2010); в ансамбле современной музыки “Convergence” (2010-2013). Артист Национального академического филармонического оркестра Армении (с 2010), солист ансамбля солистов Армении (2008-2015), концертмейстер Театра оперы и балета им. Спендиаряна (2006). С 2006 г. преподает на кафедре духовых и ударных инструментов как ассистент и педагог (2013). Выступал с сольными концертами, как солист с оркестрами в Армении и в составе оркестров на гастролях в более, чем 30 странах. Среди его студентов 2 лауреата международных конкурсов. Первый исполнитель Концерта для трубы с оркестром А. М. Кокжаева, дирижер В. Мартиросян (2016).

Information about the author: MAILYAN ARMEN GARRI (born in 1979, Tbilisi). In 1996 graduated from the Tchaikovsky Music School (class of G. Potikyan). In 2001 he graduated from the Yerevan State Komitas Conservatory (class of Professor Yuri Balyan). In 2005 he completed his postgraduate studies (class of Prof. Yuri Balyan). He has participated in the Yerevan Symphony Orchestra (1997-2001); State Jazz Orchestra (2004-2007); Youth Orchestra of Armenia (2008-2010); Convergence Contemporary Music Ensemble (2010-2013). Since 2010 he is a member of the National Academic Philharmonic Orchestra of Armenia. In 2008-2015 he was a Soloist at the Armenian Soloists Ensemble. Concertmaster at the Spendiaryan Opera and Ballet Theatre (2006). Since 2006 has been teaching at the Department of Wind and Percussion Instruments at the YSC as an assistant, and since 2013 as a pedagogue at the same department.

He has performed in recitals and as soloist with orchestras in Armenia. As an orchestra musician he took part in touring performances in more than thirty countries. Among his students are two laureates of international competitions. He is the first performer of Concerto for Trumpet and Orchestra by Mikhail Kokzhaev (2016, conducted by V. Martirosyan).

Ամփոփում

Շեփորահար, ԵՊԿ դասախոս Արմեն Գարրիի Մաիլյան. - «Գեղունի Չօչյանի շեփորի և դաշնամուրի համար Սոնատի կատարողական խնդիրները»:

Ուսումնամեթոդական աշխատանքում հիշեցնելով սիրված կոմպոզիտորի շեփորի համար գրված և լայն ճանաչում ստացած գործերը, որոնք այսօր հաճախ կատարվում են կոնսերվատորիայի շեփորի դասարանում, իր ուշադրությունը սևեռում է Սոնատի կատարողական դժվարությունների և դրանց հաղթահարման խնդիրների վրա, քանի որ այդ գործը բազմիցս կատարել է տարբեր համերգներում: Ա. Մաիլյանի աշխատանքը համեմված է հայ կոմպոզիտորների ջերմ խոսքերով, ուղված ՀՀ ժողովրդական արտիստ Գեղունի Չօչյանի կոմպոզիտորական արվեստին:

Summary

Trumpeter, pedagogue at the YSC Armen Garry Mailyan. - "Performance Challenges in Sonata for Piano and Trumpet by Geghuni Chitchyan".

This article presents an overview of works for trumpet by the popular composer, which are often performed during trumpet lessons today. The author analyses in detail the difficulties faced by the performer of the Sonata, as well as the possibilities for overcoming them, as he has personally performed this work quite often. The work also contains words of appreciation of Armenian composers regarding the art of Geghuni Chitchyan, People's Artist of Armenia.

АРМЕН ГАРРИЕВИЧ МАИЛЯН

*Трубаач, преподаватель Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

E-mail: armen79@mail.ru

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ Ю. БАЛЯНА

В данной работе автор этих строк ссылается на этюды и упражнения Ю. Баляна. Все материалы взяты из его личного архива и архива самого Ю. Баляна. Сами рукописи готовятся к изданию в ближайшем будущем. В упражнениях и этюдах изложена методика профессора Ю. Баляна за годы практики как исполнителя и педагога. Несмотря на многолетний опыт педагогической деятельности, Ю. Балян писал свой труд, учитывая мнение студентов, упражнения часто писались конкретно для студента, учитывались его сильные и слабые стороны. Будучи студентом, аспирантом и ассистентом в классе Ю. Баляна, автор этих строк на протяжении многих лет наблюдал пользу и эффективность этих упражнений и этюдов. Надеемся, что данная работа будет способствовать “росту” студентов в будущем. Работа автора содержит 8 упражнений и 16 этюдов, которые предназначены для улучшения выносливости, звучания, звуковедения, штрихов, гибкости, ритма. Все они довольно сложные и подойдут студентам с хорошей подготовкой и профессиональным трубачам. Некоторые из упражнений выходят за рамки “стандартов”. К примеру, в одном упражнении может несколько раз меняться цель, которую ставит автор, и в связи с этим характер, ритм и т. д.

Юрий Балян преподавал в консерватории с 1967 года, с 1992-

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Ա. Մուրադյանի (15.10.2021 թ.)

և փողային և հարվածային գործիքների ամբիոնի կողմից՝ (22.6.2021 թ.)

Գրախոսների՝ (10.6.2021 թ.) և (1.6.2021 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է մուտային օրինակներով հրատարակությանը՝ (1.6.2021 թ.)

го - профессор, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов.

Упражнение N 2 начинается с *Andante*. В этом темпе удобно играть упражнения для разыгрывания. Некоторого усилия потребует начало с фа-диез малой октавы в нюансе *piano*. В диапазоне октавы используется штрих легато.

(пример 1)



Вторая половина упражнения уже играется штрихом деташе и диапазон упражнения увеличивается до двух октав.

(пример 2)



Упражнение N 3 написано для улучшения гибкости губ. Используется прием "скольжение" (пассажи исполняются без изменения аппликатуры). Аппликатуру обозначил сам автор.

(пример 3)





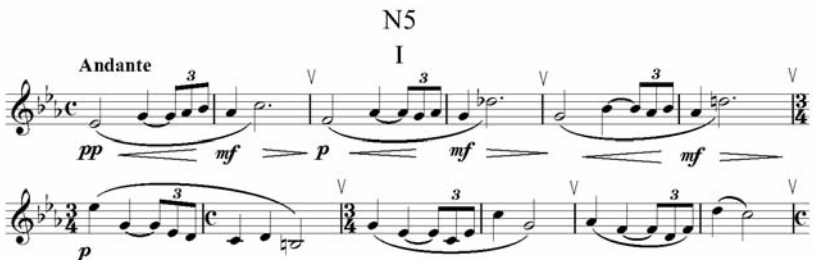
Упражнение N 4 также написано для гибкости губ. Фразы длиннее, чем в упражнении N 3, что повышает сложность исполнения.

(пример 4)



Упражнение N 5 написано в 3-хчастной форме. 1 часть - кантилена.

(пример 5)



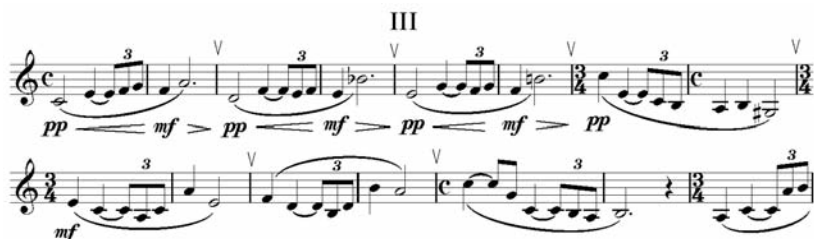
2 часть написана скачкообразными артикулированными пассажами.

(пример 6)



3 часть - это транспонированная на малую терцию 1 часть, что создает определенную сложность для нижнего регистра.

(пример 7)



В упражнении N 6 похожие друг на друга музыкальные элементы с каждым разом поднимаются все выше и выше. С помощью этого упражнения можно увеличить гибкость в вернем регистре.

(пример 8)



Этюд N 1 написан для развития штриха “маркато”. Сигналы играют в разных диапазонах и нюансах.

(пример 9)



Этюд N 4 предназначен для занятий над интервалами, используя штрих двойное стаккато.

(пример 10)



Этюд N 5 озаглавлен “В классическом стиле”. В основе этюда чередование штрихов “легато” и “стаккато”.

(пример 11)





Этюд N 6 написан в темпе 3/8 и напоминает вальс. Он также написан для улучшения штриха двойное стаккато у трубача.
(пример 12)

N6



В этюде N 11 с первого же такта можно встретить очень сложный интервал почти в две октавы.
(пример 13)

N11



Этюд N 12 написан для улучшения штриха “маркато”.

(пример 14)

N12



Середину этюда следует играть напевно штрихом “деташе”.
(пример 15)



Этюд N14 написан для развития ритма. Встречаются триольные и синкопированные фактуры в чередовании с неудобными пассажами на легато.

(пример 16)

N14





Этюд N 15 написан с целью развития пунктирного ритма у исполнителя.

(пример 17)



(пример 18)



Բանալի-բառեր. սոնատ, Գ. Չրչյան, Յ. Բալյան, գրունտ, շեփոր:

Ключевые слова: соната, Г. Читчян, Ю. Баян, зурна, труба.

Keywords: Sonata, G. Chitchyan, U. Balyan, zurna, trumpet.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տես էջ 132:

Сведения об авторе: см. на С. 133.

Information about the author. Go to P.133.

Ամփոփում

Շեփորահար, ԵՊԿ դասախոս, Արմեն Գարրիի Մաիլյանը. - «Յուրի Բալյանի դասավանդման մեթոդիկան»:

Ուսումնամեթոսական աշխատանքում բավականին մանրամասն ուսումնասիրում է շեփորի ուսուցմանը նվիրված տարբեր հեղինակների հայտնի դասագրքերը, որոնցից յուրաքանչյուրը հետապնդում է որոշակի նպատակներ, զարգացնելով ձայնարտադրման բնորոշ առանձնահատկությունները շեփորի ուսուցման բարդ գործընթացում: Ա. Մաիլյանը շեշտում է ուսուցման տարբեր մեթոդների և վարժությունների գործածության անհրաժեշտությունը ամենօրյա պարապմունքների ընթացքում, ինչը, անկասկած, կհանգեցնի գործիքի հնարավորությունների ազատ տիրապետմանը, կզարգացնի ռիթմի զգացողությունը և այլ անհրաժեշտ հմտությունները շեփորահարների մոտ:

Summary

Trumpeter, professor at the YSC Armen Garry Mailyan.- "Teaching Methodology by Yuri Balyan".

The presented educational-methodical work considers in rather detail the known teaching manuals by various authors concerning trumpet playing, each of which pursues the certain purposes in development of characteristic features of sound production in a complex educational process of trumpet playing. A. Mailyan stresses the necessity of applying different teaching methods and exercises during daily lessons. This will undoubtedly contribute to fluency in playing the instrument, the development of the rhythmic sense, and other skills necessary for a trumpeter.

**ՍՏԵՓԱՆԱԿԵՐՏԻ ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՅԻ ԱՆՎԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԶՈԼԵՋԻ
ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԲԱԺԻՆ**

**STEPANAKERT MUSIC COLLEGE AFTER
SAYAT-NOVA
DEPARTMENT OF MUSIC THEORY**

**ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
СТЕПАНАКЕРТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
УЧИЛИЩА ИМ. СЯТ-НОВЫ**

НИНА ВЛАДИМИРОВНА АКОПЯН

*Музыковед, преподаватель колледжа им. Саят-Новы
(Степанакерт, НКР)*

E-mail: nina.akopyan.69@mail.ru

**ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА
“МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА” В МУЗЫКАЛЬНЫХ
УЧИЛИЩАХ И МЕТОДЫ ИХ РЕШЕНИЯ**

Преподавание любого вида искусства или отрасли науки предполагает наличие определенных качеств у самого преподающего, таких, как углубленное познание своего предмета, владение ораторским мастерством, умение заражать аудиторию.

Но самое главное, человек, занимающийся каким-либо видом деятельности и заинтересованный в ее результатах, тем более человек, выбравший профессию педагога и имеющий дело с “живым материалом”, обязан любить свою профессию.

Сольфеджио, теория музыки, гармония, инструментовка, полифония, анализ музыкальной формы, народное музыкальное творчество — далеко не полный перечень обязательных дисциплин, составляющих теоретическую базу музыкальной программы в музыкальных колледжах.

В ряду специальных предметов, изучаемых в музыкальных колледжах, “Музыкальная литература” стоит особняком. Музыкальная литература — предмет специфический уже потому, что включает в своем названии два вида искусств — музыку и литературу. Заметим, что эти виды искусств относятся к темпоральным видам искусства. Это означает, что в отличие от пространственных —

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Կ. Շազոյանի (24.9.2021 թ.)

և փողային և հարվածային գործիքների ամբիոնի կողմից՝ (22.9.2021 թ.)

Գրախոսների՝ (10.8.2021 թ.) և (1.8.2021 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է հրատարակությանը՝ (1.7.2021 թ.)

графики, живописи, архитектуры - они (литература, музыка) требуют определенного количества времени для осмысления и изучения.

Обычная форма преподавания литературы в образовательных учреждениях проходит в виде лекций или совместного чтения материала педагогом и учащимися. Чтобы сформировалось более полное представление об изучаемом художественном материале, учащиеся самостоятельно вне класса знакомятся с полным содержанием художественного произведения. Это создает дополнительную возможность для совместного обсуждения педагогом и подопечными исторических, стилистических тенденций в искусстве, осмысления сути произведения и выявления особенностей письма конкретного автора.

Немаловажную роль в осмыслении и усвоении художественного материала играет и “правильное” чтение. Имеется в виду выразительное чтение, предполагающее изменение высоты голоса, сопровождаемое паузами, с определенным ритмом, агогикой — одним словом, всех средств, приводящих в действие работу правого полушария, вследствие чего включается эмоциональная реакция и работает воображение учащихся.

Не останавливаясь на процентном срезе обучающихся с узким кругозором и поверхностными знаниями, отметим все же, что “слово” является уникальным средством человеческого общения, средством, с помощью которого становится доступным осмысление и освоение транслируемой информации.

Музыка, так же, как и литература, относится к временному виду искусства. Музыка, появившись на заре возникновения человеческого общества, охватывает все стороны человеческого бытия, начиная с трудового процесса и заканчивая празднествами. Будучи одним из самых эмоциональных видов искусства, музыка, по большому счету, не нуждается ни в переводе, ни в дополнительных картинах, ибо ей подвластно путем создания в воображении виртуальных образов, донести до слушателя требуемую

информацию, не прибегая к помощи слова.

Рассмотрим, как большей частью проходит урок “Музыкальной литературы” в музыкальном колледже.

Обычная схема проведения урока практически не отличается от схемы, принятой еще более полувека назад. она состоит из лекций, бесед, опросов, а если повезет, и слушания музыкального материала. Повезет, потому как и в XXI веке встречаются проблемы, связанные с возможностями технического оснащения кабинетов в учебных заведениях.

Однако нас тревожит другое: точно следуя за мнением авторов учебника, создается ситуация бесспорного принятия диктуемого взгляда. Именно эта причина побудила обратить внимание на существующее положение учебного процесса и подойти к решению вопроса с иного ракурса.

В качестве изучаемой темы обратимся к жанру оперы. Как известно, оперное искусство является синтезом нескольких видов искусств: музыки, литературы, живописи, хореографии, ораторского и сценического мастерства, дизайна и т. д.

На анализируемую оперу учебным планом отведено два академических часа. За это определенное время педагог должен успеть опросить учащихся по предыдущему материалу, представить новый материал, рассмотреть по клавиру новое произведение и, наконец, послушать аудиозапись или видеозапись. Два академических часа составляют в общей сложности чуть менее двух часов. Нам известно, что порой действие одной оперы длится такое же время, а иногда и намного превышает это время.

И здесь возникают два вопроса: во-первых, какой процент обучающихся самостоятельно, вне занятий, обратится к повторному прослушиванию или просмотру данного произведения, и второе - что может дать разовое прослушивание в классе? По поводу второго пункта можно привести массу доводов, в числе которых важное место занимают комментарии ведущего педагога и диалог с учащимися. В ходе такой беседы обсуждаются и разъяс-

няются средства музыкальной выразительности, применяемые композитором в конкретном произведении: гармонические, оркестровые, интонационные, формообразующие и другие.

Что же касается относительно первого пункта — самостоятельной работы — он не внушает столь оптимистичных прогнозов. Опять же, все оправдывается отсутствием соответствующих условий, нехваткой времени и просто нежеланием работать.

Но даже при благоприятных обстоятельствах очень часто материал, изученный на первом году обучения, не всегда в “целости и сохранности” доносится до четвертого курса, и дело здесь не в “плохой” памяти.

Чтобы создать условия для активного участия студентов в учебном процессе, и как следствие, повысить качество обучения, предлагаем следующую форму организации учебного процесса. Но прежде сделаем небольшое отступление.

Известные психологи, такие, как Л. Выготский (1.), Д. Эльконин (2.), А. Леонтьев (3.), из современных психологов М. Мелия и др. утверждают, что именно в игре реализуются потребности и желания индивида. Игра — как явление с непредсказуемым течением процесса, всегда привлекательна для участников вне зависимости от их возраста.

Итак, опера, являясь синтезированным видом искусства, тем не менее, базируется на музыке и слове. Ознакомившись в классе с поэтическим и музыкальным текстом, мы иногда предлагаем инсценировать фрагмент оперы — из какой-либо картины или акта. Выбор, конечно, остается за самими учащимися. В данном случае в качестве “игроков” — в роли действующих лиц — выступают сами студенты. Это становится важной предпосылкой для заучивания и нотного, и литературного текстов.

Придерживаясь данной позиции, можно убить двух “зайцев”: во-первых, музыка, заученная с конкретным текстом, прочнее удерживается в памяти, нежели музыка просто инструментальная. Особое преимущество такой метод заучивания предоставляет студентам вокального отделения в их дальнейшей испол-

нительской практике.

Во-вторых, литературный текст оперы становится известным в подробностях, что становится предпосылкой и реальной базой для дискуссии. Становится реально возможным и сопоставление с известными уже произведениями, представляющими близость по идейному или тематическому принципу.

Далее, для каждого отдельного героя нами предлагается найти оправдывающие и обвинительные мотивы. Мы называем это выступлениями “адвоката” и “прокурора”. Например, в “Кармен” Ж. Бизе Хосе относится к положительному типу героя, однако он бросил любящую его Микаэлу, дезертировал из армии, вошел в сговор с бандитами, становится виновником и собственной гибели, и гибели Кармен; или же “Риголетто” Дж.Верди, где бедный честный шут, доведенный обстоятельствами, прибегает к услугам наемного убийцы, что претит принципам несправедности и гуманности и т.д.

Следуя такому подходу, в ходе подобных дискуссий полнее раскрываются психологические, философские проблемы, а также особенности действующего исторического режима. А самое главное — при таком анализе учащимся сопутствует личное эмоциональное сопереживание, без чего, собственно говоря, не обходится настоящее приобщение к искусству в самом высоком смысле этого понятия. Ведь в реальности ситуация, когда учащийся запомнил либретто (литературный текст) и в состоянии привести несколько музыкальных примеров из заданного материала, уже считается положительным результатом. Проблема в том, что в количественном отношении таких учащихся, бесспорно, очень мало. Остается открытым вопрос: где найти “это” время? Предлагаемая нами форма классной работы вовлечет большую часть группы в изучение материала, и, в то же время, приведет к овладению большими сведениями об изучаемом предмете. Однако для этого необходимо создать междисциплинарные связи. Речь идет о тесном содружестве двух предметов

— “Сольфеджио” и “Музыкальная литература”.

Но прежде, чем открыть скобки, рассмотрим имеющиеся в арсенале учебники по сольфеджио. На сегодняшний день существует множество учебно-методических пособий по сольфеджио. Все они сходятся в одном — в большинстве сборников литературный текст отсутствует, и точно также разнятся по другим пунктам.

Например (порядок перечисления книг произвольный):

1. Сольфеджио (М., 1982), сост. Н.Качалина. 2-х и 3-хголосие, для музучилищ (есть единичные примеры в сопровождении фортепиано, и единичные с текстом).

2. Сольфеджио (М., 1982.) сост. И.Способин. 2-х и 3-хголосие (без текста).

3. Сольфеджио, сборник примеров из музлитературы. Для музучилищ и десятилеток (М., 1954), сост. В.Рукавишникова, В. Слетов, В. Хвостенко. Примеры из инструментальной музыки русских и зарубежных композиторов XVIII -XIX веков; в вокальной литературе текст отсутствует.

4. Сольфеджио (М., 1971). В.Кириллова, В.Попов. Для консерваторий. 4-х и 1-ноголосие; примеры и интонационные упражнения под сопровождение фортепиано, однако текст отсутствует.

5. Курс многоголосного сольфеджио (М., 1971). И.Г. Лиценко, для вузов и музучилищ. Здесь примеры чередуются с диктантами.

6. Сольфеджио. А.Л. Островский, С.Н.Соловьев, В.П.Шокин. (М., 1974) Одноголосие без текста, примеры из национальных народных песен адаптированы.

7. Курс сольфеджио. А.Агажанов. (М.,1985) двухголосие без слов

8. Сольфеджио. Е. Кацахян (Ер., 1969). Одно- и двухголосные примеры, некоторые с текстом.

9. Сольфеджио. Сост.И. Гаспарян (Ер.,1989) из произве-

дений армянских композиторов. Только одноголосные примеры. Текст отсутствует. Предназначено для вузов и училищ.

10. 2-хголосное сольфеджио. Г.Бурштейн (Б., 1960) для музшкол и училищ. Без текста.

11. Сольфеджио. С.Манвелян, С.Нагдян (Ер., 1982) Одно- и двухголосие на примере народных песен и из профессиональной музыки. Текст отсутствует.

12. Сольфеджио. В.В.Хвостенко. (М., 1961) На материале мелодий народов СССР. Текст, за исключением единичных примеров, отсутствует.

13. Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музучилища. К.Пигров, В.Шип (М., 1970). Есть подробные методические предположения.

14. Трехголосное сольфеджио. Сост.Б.Калмыков, Г.Фридкин (М., 1958)

15. Сольфеджио. А.Писаревский (К., 1963). Одноголосие и многоголосие, текст в основном отсутствует.

16. Сольфеджио. Э.Геворкян, Ц.Бекарян (Ер., 1980). Изучает гипероктавные лады диатонического квартового звукоряда (без текста).

17. Сольфеджио. А.Агажанов, Д.Блюм (М., 1972), для музучилищ и вузов. Примеры из полифонической литературы, не имеют текста.

18. Сольфеджио. Р.Атаян, М.Терьян (Ер., 1965). Основано на материале из произведений армянских композиторов (текст отсутствует)

19. Сольфеджио. В.Соколов (М., 1962). Примеры из полифонической литературы, без текста.

Список примеров можно продолжить, однако, картина, как нам кажется, ясна.

Предлагаемая нами схема нового учебника по сольфеджио проста и одновременно эффективна. Сборник составлен на основе тридцати оперных произведений армянских, русских и за-

рубежных композиторов. Его содержание продиктовано следующими положениями:

- 1) материал отобран в соответствии с перечнем обязательных по учебной программе авторов;
- 2) все примеры приведены с текстом, что дает возможность знать сюжет “изнутри”;
- 3) включены 1-о, 2-х, 3-х, 4-хголосные примеры;
- 4) охвачен период с XVII по XX века;
- 5) создается возможность для более продолжительного изучения.

Например, если на уроке “Сольфеджио” в старших курсах исполнять примеры из зарубежной музыкальной литературы начальных курсов, то это становится своеобразным повторением и закреплением пройденного материала.

И если на уроках сольфеджио помимо пения “сухих” упражнений — гамм, аккордов, интервалов, безусловно, необходимых для развития слуха и чистого интонирования, будем петь в качестве “читки с листа” предлагаемые примеры, то не будем ли мы в итоге иметь подготовленных студентов и в плане музыкальной эрудиции, и в художественном отношении?

Таким образом, имея в арсенале и применяя в качестве обучающего материала данный сборник, в выигрыше остаются все стороны образовательной системы, ибо:

- 1) создается возможность для более тесного непосредственного изучения учебного материала: особенностей стиля, музыкального мышления, мелодико — ритмических оборотов, ладо-гармонического языка, характерных для того или иного композитора;
- 2) момент театрализации оживит и вызовет неподдельный интерес к изучаемому материалу;
- 3) эмоционально подкрепленный материал надолго сохранится в памяти, что скажется на эффективности обучения;
- 4) помимо всех положительных моментов, отпадает необхо-

димось в увеличении почасового учебного плана, предусмотренного программой, то есть, экономится и рационально используется предоставленное время;

5) особенно результативно такой метод обучения скажется на дальнейшей судьбе учащихся вокальных отделений;

6) предлагаемый подход предоставляет педагогу возможность широкого выбора примеров для пения на уроках сольфеджио

7) междисциплинарная связь “сольфеджио — музыкальная литература” даст прекрасную возможность на всех этапах обучения не “отходить” со временем от пройденного на начальном этапе материала.

“Со временем” означает, что на уроке “Сольфеджио” вплоть до четвертого курса студент будет непосредственно возвращаться к материалу, заученному на уроке “Музыкальной литературы” первого года обучения.

Окончив же музыкальный колледж, независимо от выбранного отделения, учащиеся без особых усилий проявят себя в дальнейшей профессиональной деятельности — учебной (в качестве студента консерватории) или трудовой (в качестве преподавателя) как грамотные и, следовательно востребованные специалисты.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Выготский Л. С.*, Психология искусства., М., 1987 (эл. pec.: http://elbib.gnpbu.ru/textpage/download/html/?bookhl=&book=vygotsky_psihologiya-iskusstva_1987). *Vygotskij L. S.*, *Psikhologiya iskusstva.*, М., 1987 (el. res.: http://elbib.gnpbu.ru/textpage/download/html/?bookhl=&book=vygotsky_psihologiya-iskusstva_1987).
2. *Эльконин Д. Б.*, Психология игры. М., 1999 (эл. pec.: http://pedlib.ru/Books/3/0018/3_0018-220.shtml). *El'konin D. B.*, *Psikhologiya igry.* М., 1999 (el. res.: http://pedlib.ru/Books/3/0018/3_0018-220.shtml).
3. *Леонтьев А. Н.*, http://www.koob.ru/leontjev_a_n/psyc_issues... *Leont'ev A. N.* http://www.koob.ru/leontjev_a_n/psyc_issues...

Բանալի-բառեր. սոլֆեջո, ինտոնավորում, երաժշտական գրականություն, երաժշտական քոլեջ, վարժություններ:

Ключевые слова: сольфеджио, интонирование, музыкальная литература, музыкальный колледж, упражнения.

Keywords: solfeggio, intoning, music literature, music college, exercises.

Сведения об авторе: АКОПЯН НИНА ВЛАДИМИРОВНА (род. в 1969 году в г. Ханларе). В 1988 г. с отличием окончила Степанакертское музыкальное училище им. Саят-Новы по специальности “Теория музыки”. В 1993 г. окончила Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса (отделение “Музыковедение”). Около 30 лет преподает теоретические дисциплины в Степанакертском музыкальном колледже им. Саят-Новы. В 2012 г. при содействии Министерства Культуры и по вопросам молодежи НКР издала учебно-методическое пособие по сольфеджио “Музыкальные диктанты”. В 2013 и 2018 годах участвовала в Международной научной конференции “Арам Хачатурян и современный мир”, организованной Домом-музеем А. Хачатуряна. В 2014 и 2018 годах приняла участие в состоявшемся в г. Гюмри в рамках Международного конкурса-фестиваля “Возрождение” (“Верацунд”) Международном научном форуме “Мировая культура и Армения - “Диалог культур”. Публикует статьи на профессиональные и общественные темы на страницах Республиканской газеты “Азат Арцах”. Принимает активное участие в жизни музыкального колледжа: проводит теоретические викторины, читает доклады, выступает на Арцахском телевидении. В 2017 году по заказу Министерства культуры и по делам молодежи Республики Арцах издала монографию “Эдгард Газаров” и сборник статей “Музыкальная культура. Страницы истории”.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՀԱԿՈՔՅԱՆ ՆԻՆԱ ՎԼԱԴԻՄԻՐԻ (ծ. 1969 թ. Խանլարի, նախկին Ելենդորֆ): 1988 թ. ավարտել է Ստեփանակերտի Սայաթ-Նովայի անվ. երաժշտական քոլեջի երաժշտության տեսության բաժինը, 1993-ին՝ ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական բաժինը: Ավելի քան քսան տարի դասավանդում է տեսական առարկաներ Ստեփանակերտի Սայաթ-Նովայի անվ. երաժշտական քոլեջում: 2012 թ. ԼՂՀ մշակույթի և երիտասարդության հարցերով նախարարության աջակցությամբ հրատարակել է սոլֆեջո առարկայի ուսումնամեթոդական ձեռնարկ՝ «Երաժշտական թելադրություններ»: Մասնակցել է՝ 2013-ին միջազգային գիտաժողովի «Արամ Խաչատրյանը և արդի աշխարհը» (110-ամյակին նվիրված), (հրատ.՝ 2014 թ.): 2014-ին Գյումրիում «Վե-

բաժնունդ» միջազգային մրցույթ-փառատոնի շրջանակներում միջազգային գիտական ֆորումի «Համաշխարհային մշակույթը և Հայաստանը. Մշակույթների երկխոսություն»։ Հեղինակ է նաև մասնագիտական և հասարակական թեմաներով հոդվածների հանրապետական «Ազատ Արցախ» թերթում։ Եռանդուն մասնակցում է ԼՂՀ երաժշտահասարակական կյանքում Բոլեջում տեսական վիկտորիաներ կազմակերպում, կարդում է զեկուցումներ, հանդես գալիս Արցախի հեռուստատեսությամբ։

Information about the author: HAKOBYAN NINA VLADIMIR (born in 1969 in of Khanlar). In 1988 graduated with honors from the Department of Music Theory at Stepanakert Sayat Nova Music College. In 1993 graduated from the Yerevan Komitas State Conservatory, Department of Musicology. For over twenty years she teaching the theory of music in the Stepanakert Musical College. In 2012, with the support of the Ministry of Culture of NKR, she published a manual on solfeggio and musical dictations. In 2013, she participated in the international conference Aram Khachaturian and the Modern World, dedicated to the 110th anniversary of the composer with the report "Children's Album of A. Khachaturian. Music and Mathematics". In 2014 at the international scientific conference within the framework of the Renaissance Festival she made a report on "World Culture and Armenia. Dialogue of Cultures". Author of numerous special and journalistic articles in the national newspaper Azat Artsakh. She takes an active part in musical and public activities in NKR. She organizes theoretical quizzes at the music college, reads reports, and also appears on Artsakh TV.

Ամփոփում

Երաժշտագետ, Ստեփանակերտի (Արցախ) Սայաթ-Նովայի անվ. երաժշտական քոլեջի դասախոս **Նինա Վլադիմիրի Հակոբյան.** - «**Երաժշտական գրականություն» առարկայի դասավանդման հիմանխնդիրները երաժշտական քոլեջներում և դրանց լուծումն մեթոդները:**

Հոդվածում դիտարկվում են «Երաժշտական գրականություն» առարկայի դասավանդման լուծման մոտեցումների մեթոդները օպերային օրինակների վերլուծությունների հիման՝ խորհուրդներ ուսանողներին ինքնուրույն աշխատանքի համար, երաժշտական նյութի ունկընդրան ժամանակ, երաժշտական ստեղծագործության երաժշտական գրականության տեքստի ուսումնասիրման ընթացքում: Միաժամանակ առաջարկվում է սոլֆեջոյի դասավանդման նոր դասագրքի սխեմա (հիմանված XVII-ից մինչև XX դարի հայ, արևմտաեվրոպական և ռուսական կոմպոզիտորների օպերային ստեղծագործությունների ավանդույթներին), նյութը ընտրված է համապատասխան ուսումնական ծրագրի պարտադիր ստեղծագործությունների ցանկի, բոլոր օրինակները բերված են տեքստով, որը հնարավորություն են տալիս բովանդակությունն իմանալ «ներսից», ներառված են 1, 2, 3, 4-ձայն օրինակներով:

Summary

Musicologist and teacher at the Sayat-Nova Music College in Stepanakert Nina Vladimir Hakobyan. - "Problems in Teaching "Musical Literature" at Music Colleges and Solution Strategies".

The article considers the methodology of teaching Music Literature based on the analysis of opera examples. Recommendations are given for the students' independent work both while listening to the musical material and during the work with the text of the musical literature. At the same time, a new scheme of teaching solfeggio is offered, based on the traditions of opera works by Armenian, Russian and Western European composers of the 17th-20th centuries. The material is chosen according to the list of obligatory pieces of the curriculum. All examples are given with texts, which allows learning the content "from within". One-, two-, three, and four-voice examples are used.

ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐ

«ԵՊԿ հրատարակչության» բուհական գիտական հրատարակչության ժողովածուում տպագրությանը ներկայացվող հոդվածներին

1. ՀՐԱՏԱՐԱԿՄԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐ

«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 նմանատիպ այլ տառատեսակներով, միայն ոչ Unicode:

Փակագիծ նշանի համար ընդհանուր առմամբ օգտագործվում է (), մեջբերման դեպքում՝ [] ներսում սովորական՝ () իսկ չակերտների նշանի համար՝ « »:

Ռուսերեն հոդվածներում մեջբերման դեպքում օգտագործվում են չակերտներ « », իսկ մեջբերման ներսում՝ “ ”:

Ռուսերենում անջատման գիծ՝ “-type”, 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: Միմֆոնիաների, կոմպերտների, սոնատների հեքթական համարները գրվում են արաբական թվերով և գծիկով, այնուհետև՝ վերջածանցը (օրինակ 1-ին կամ 2-րդ Սոնատ) կամ բառերով:

Ստեղծագործության օր. նշելի՝ այն չի առանձնացվում ստեղծագործության անվանումից ստորակետով (ղաշնամուրի ***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):

Չի բույլատրվում 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 ՊԱՀԱՆՋՆԵՐԸ

«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. հանգուցային 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 նույնիսկ 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 հանձնել տպած Ա 4 թղթով, առանձին ֆայլով .doc,

- տեքստը հավաքել առանց Tab ստեղծել օգտագործելու և մոր 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 (մամուլի դեպքում մաս համարը, թերթերի դեպքում՝ տողատակում), էջը:

- ծանոթագրությունը վերջում, համարակալումը՝ միջանցիկ:

- հոդվածների ծավալը 0,5-1,0 մամուլ (20000-40000 նիշ և հոլումները ներառված տեքստի ծավալում):

- առանց տողադարձի, առանց էջում տողատակների,

- հոդվածի առանձնահատկություններից ելնելով համաձայնեցնելով խմբագրական խորհրդի հետ հնարավոր է նշված ծավալը ավելացնել:

3. ՀՈԴՎԱԾՆԵՐՈՒՄ ԱՄՓՈՓՈՒՄՆԵՐԻ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐԸ

Ամփոփման գրելածը ազատ է: Պետք է արտահայտվեն հետևյալ տեսանկյունները որպես գիտական աշխատանքի բնութագրիչ հիմք.

- գիտական հիմնախնդիրը, հեղինակի լուծումը և նրա գիտական նորույթը,
- 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 մախնական որոշման դեպքում, ամբիոնների երաշխավորմամբ, համապատասխան խորհրդակցությունների կամ գիտաժողովների արդյունքում (ամբիոնի նիստի քաղվածք) և հանձնվում են մասնագետների (2 գրախոս 1-ին գիտական աստիճան ունեցող երաժշտագետ, 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 մույն մասնագետին:

Դասագրքերի և ձեռնարկների դեպքում ռեկտորին և թույլատրությունը պարտադիր է:

Հոդվածները խմբագրությանը տրվում են անհատույց. ձեռագրերը չեն վերադարձվում:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ CONTENTS СОДЕРЖАНИЕ

**ՕՊԵՐԱՅԻՆ ՊԱՏՐԱՍՏՄԱՆ ԱՍԲԻՈՆ
OPERA DEPARTMENT PREPARATION
КАФЕДРА ОПЕРНОЙ ПОДГОТОВКИ**

Հ. Ս. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ *Օպերային դիրիժորը 6*

Օ. Տ. ՕԳԱՆԻՏՅԱՆ *Оперный дирижер*

H. S. HOVHANNISYAN *The Opera Conductor*

Հ. Ս. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ *Օպերային երգիչներին մեր օրերում հաճախ
հանդիպող մի քանի խնդիրների մասին 17*

Օ. Տ. ՕԳԱՆԻՏՅԱՆ *О некоторых проблемах, стоящих перед
оперными певцами в наши дни*

H. S. HOVHANNISYAN *On Some of the Problems Opera Singers
Face These Days*

**ԼՎՈՎԻ Ն. ԼԻՍԵՆԿՈՅԻ ԱՆՎԱՆ ԱԶԳԱՅԻՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ЛЬВОВСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ Н. ЛЫСЕНКО
LVIV NATIONAL MUSIC ACADEMY AFTER
MYKOLA LYSENKO**

**ԿՈՆՑԵՐՏԱՍՏԵՐՈՒԹՅԱՆ ԱՍԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF ACCOMPANIMENT
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА**

T. Օ. МОЛЧАНОВА *Концертмейстерский класс и концертмейстерс-
кая практика — проект современной концепции п
рофессиональной ориентации будущих пианистов —
концертмейстеров: интеграция в мировое
образовательное пространство 31*

S.O. ՄՈԼՉԱՆՈՎԱ *Կոնցերտմայստերական դասարան և
կոնցերտմայստերական պրակտիկա՝ ապագա դաշնակահար-
պրոֆեսիոնալ կողմնորոշման ժամանակակից կոնցեպցիայի մախազի՝
համաշխարհային կրթական տարածքում*

- T. O. MOLCHANOVA** *Accompaniment Class and Accompanist Practice - A Project of the Modern Concept of Professional Orientation for Future Pianists-Accompanists: Integration into the Contemporary Educational Environment*

ՍԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԱՍԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF SPECIAL PIANO
КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

- Յ. Յ. МАНГУЛЯН** *Последний фортепианный опус Сергея Агаджаняна (исполнительский анализ) 54*
- Է. Է. ՍԱՆԳՈՒԼՅԱՆ** *Սերգեյ Աղաջանյանի վերջին դաշնամուրային ստեղծագործությունը*
- E. E. MANGULYAN** *The last piano opus of Sergei Agadzhanian*

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԱՐԼԻ ԱՍԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF CHAMBER ENSEMBLE
КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

- A. Г. БАГДАСАРЯН** *От национального польского до общеевропейского: Шимановский (методический разбор сонаты для скрипки и фортепиано d-moll) 67*
- Ա. Գ. ԲԱԴԴԱՍԱՐՅԱՆ** *Ազգային լեհականից մինչև համաեվրոպական. Շիմանովսկի (ջութակի և դաշնամուրի d-moll Սոնատի մեթոդաբանական վերլուծությունը)*
- A. G. BAGHDASARYAN** *From Polish National to Pan-European: Szymanowski (Methodological Analysis of the Sonata for Violin and Piano d-moll)*

ԿՈՆՑԵՐՏԱՍՏԵՐՈՒԹՅԱՆ ԱՍԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF ACCOMPANIMENT
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

- И. Г. ГРИГОРЯН** *Камерно-вокальное творчество К. Дебюсси: некоторые аспекты исполнения 89*
- Ի. Գ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ** *Կ. Դեբյուսիի Վոկալ-Կամերային ստեղծագործությունները և նրանց կատարման որոշ ասպեկտները*
- I. H. GRIGORYAN** *Chamber-Vocal Works by Claude Debussy and Some Aspects of Their Performance*

**ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ
ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF HISTORY AND THEORY
OF PERFORMING ARTS
КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**

- L. Վ. ԵԲՐԵՄՅԱՆ** *Խաղը բուհական կրթական համակարգում.
մեթոդական դիտարկումներ* 108
- Л. К. ЕПРЕМЯН** *Игры в образовательном процессе вуза:
методологические заметки*
- L. K. YEPREMYA** *Games in the educational process of the university:
methodological notes*

**ՓՈՂԱՅԻՆ ԵՎ ՀԱՐԿԱԾԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԱՄԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF WIND AND PERCUSSION INSTRUMENTS
КАФЕДРА ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

- A. Г. МАИЛЯН** *Исполнительские задачи в Сонате для трубы и
фортепиано Гегуни Читчян* 124
- Ա. Գ. ՄԱԻԼՅԱՆ** *Գ. Չթչյանի շեփորի և դաշնամուրի համար Սոնատի
կատարողական խնդիրները*
- A. G. MAILYAN** *Performance Challenges in Sonata for Piano and
Trumpet by Geghuni Chitchyan*
- A. Г. МАИЛЯН** *Методика преподавания Ю. Баляна* 135
- Ա. Գ. ՄԱԻԼՅԱՆ** *Յուրի Բալյանի դասավանդման մեթոդիկան*
- A. G. MAILYAN** *Teaching Methodology by Yuri Balyan*

**ՍՏԵՓԱՆԱԿԵՐՏԻ ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՅԻ ԱՆՎԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ՔՈԼԵԶԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ԲԱԺԻՆ
STEPANAKERT MUSIC COLLEGE AFTER SAYAT-NOVA
DEPARTMENT OF MUSIC THEORY
ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ СТЕПАНАКЕРТСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ИМ. САЯТ-НОВЫ**

Н. В. АКОПЯН <i>Проблемы преподавания предмета “Музыкальная литература” в музыкальных училищах и методы их решения</i>	145
Ն. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ «Երաժշտական գրականություն» առարկայի դասավանդման հիմնախնդիրները երաժշտական քոլեջներում և դրանց լուծման մեթոդները	
N. V. HAKOBYAN <i>Problems in Teaching “Musical Literature” at Music Colleges and Solution Strategies</i>	
ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐ	157
ПРАВИЛА И НОРМЫ	
NORMS AND REQUIREMENTS	

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

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԴԱՍԱԽՈՄՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԵԹՈՂԱԿԱՆ
ՀՈՂՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Պրակ 11/2021

EDUCATIONAL METHODOLOGICAL COLLECTION
OF ARTICLES OF YEREVAN STATE CONSERVATORY
AFTER KOMITAS

Volum 11/2021

СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ СТАТЕЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ КОМИТАСА

Выпуск 11/2021

Կազմող և պատասխանատու խմբագիր՝ Գոհար Կառլենի Շագոյան
Գլխավոր խմբագիր՝ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյան
Խմբագիր՝ Սոֆա Մաթևոսի Ազնաուրյան (ռուս.)
Թարգմանիչ՝ Նարինե Լեոնիդի Միքայելյան (անգլ.)
Կազմի և գեղարվեստական խմբագիր (էջադրում,
մակետավորում, ձևավորում)՝ Գոհար Վիլենի Հովհաննիսյան

Տպագրությունը՝ օֆսեթ, թուղթը՝ օֆսեթ, չափսը՝ $60 \times 84^{1/16}$,
ծավալը՝ 10,5 տպագրական մամուլ:
Տպաքանակը՝ 101 օրինակ:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա
«ԵՊԿ հրատարակչություն» - Երևան, 2021
ՀՀ, ք. Երևան, Մարկ Գրիգորյան 2 #103
Հեռ.՝ + 37410 523993+118, + 37455 002162
E-mail: YSCPublishingHouse@gmail.com

