

**ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ  
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ**

**ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎ. ԵՊԿ ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ  
ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ  
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ**

**ՊՐԱԿ 6/2009**

**ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ**

**ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ.КОМИТАСА**

**ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎ. ԵՊԿ ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ  
ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ  
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ**

**ՊՐԱԿ 6/2009**

**СБОРНИК  
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ  
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЕГК ИМ.КОМИТАСА**

**ВЫПУСК 6/2009**

**«ԵՊԿ հրատարակչություն»  
“Издательство ЕГК”  
ԵՐԵՎԱՆ ԵՐԵՎԱՆ  
2009**



ՀՏԴ 78  
ԳՄԴ 85.3  
Կ 685

**ՀԱՍՏԱՏՎԱԾ Է**

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական  
կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդուն

Խմբագրական խորհուրդ

նախագահ՝ Ս.Գ.Սարաջյան, Հ.Հ.Սմբատյան, Է.Զ.Թադևոսյան,  
Դ.Գ.Ղազարյան, Ի.Մ.Յավրյան, Ի.Գ.Տիգրանովա, Ս.Վ.Կոլոսարյան

Գրախոսներ՝ պրոֆեսորներ Ա.Ա.Սարյան, Է.Ս.Գասպարյան, Ս.Ա.Գյուլ-  
բուդաղյան, Ս.Վ.Կոլոսարյան, Ա.Ս.Բերբերյան, Դ.Գ.Ղազարյան, Ի.Լ.Զոլո-  
տովա, Ե.Դ.Երզնկյան, Լ.Ա.Մաթևոսյան, Գ.Յ.Սմբատյան, դոցենտ  
Վ.Խ.Թովմասյան:

Հիմնադիրներ՝ ռեկտոր, պրոֆեսոր Ս.Գ.Սարաջյան,  
«ԵՊԿ հրատարակչության» տնօրեն, երաժշտագետ Գ.Կ.Շազոյան  
Կազմեցին և խմբագրեցին՝ Ս.Գ.Սարաջյան, Գ.Կ.Շազոյան  
Խմբագիրներ՝ Ս.Մ.Ազնաուրյան, Հ.Ն.Մուրադյան, Վ.Խ.Թովմասյան,  
Ս.Բ.Կիրակոսյան, Ա.Հ.Եսայան

Լուտային շարվածքը՝ Ս.Բ.Կիրակոսյան  
Պեղարվեստական խմբագիր՝ Ս.Ս.Ղուկասյան  
Կազմի գեղարվեստական ձևավորող՝ Ս.Ս.Ղուկասյան

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎ. ԵՊԿ ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ ՌԻՍՈՒՄԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ  
ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ, ՊՐԱԿ 6.

Կ 685 - եր. «ԵՊԿ հրատարակչություն», 2009.- 124 էջ:

Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածուն նախատեսված է երաժշ-  
տական բուհերի դասախոսների համար: Այն նպատակ ունի ծանոթացնելու ու-  
սումնական գործընթացի անհրաժեշտ մեթոդների հետ:

ԳՄԴ 85.3

ISBN 978-9939-802-11-4

© «ԵՊԿ հրատարակչություն» 2009,  
"Издательство ЕПК" 2009,  
"YSC Publishing House", 2009

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՇՆԱՄՈՒԻԻ ԱՄԲԻՈՆ

КАФЕДРА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

Казумян Инга Мкртычевна  
доцент ЕГК им.Комитаса

### **“КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ” М.МУСОРГСКОГО: ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ И ЗАДАЧИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Фортепианное творчество Модеста Мусоргского – само-бытная и весьма значительная ветвь русской музыкальной культуры. Будучи превосходным пианистом, М.Мусоргский внес в область фортепианной музыки смелые новаторские черты, расширил ее выразительные возможности.

Фортепианный стиль композитора отличается яркой картинностью и образностью. Большое влияние на формирование самобытного почерка композитора оказали народно-песенные интонации. Стремясь, как и в вокальной музыке, к правдивой передаче человеческих характеров и переживаний, композитор смело вводит в фортепианную музыку выразительные интонации человеческой речи.

Инструментальные произведения композитора, как правило, программны. Программностью обусловлено обращение к живописно-колористическим, звукоизобразительным приемам письма. Образ, взятый из внешнего мира, будь то пейзаж, портрет или бытовая зарисовка, помогал композитору полнее раскрыть свой замысел.

Один из самых выдающихся образцов русской фортепианной музыки – цикл “Картинки с выставки” М.Мусоргского. Произведение написано в период наивысшего расцвета композиторского дарования и занимает особое место в творчестве композитора.

В 1874г. Мусоргский посетил посмертную выставку ху-

дожника В.Гартмана. Выставка имела большой успех (среди экспонатов были архитектурные проекты, зарисовки с натуры, эскизы художественных изделий) и произвела на композитора сильное впечатление. Возник оригинальный замысел создать цикл музыкальных картинок на сюжеты рисунков В.Гартмана. Из всех картин и проектов художника М.Мусоргский отобрал те, которые были ближе всего его творческим интересам: портреты, жанровые сцены, сказочные образы и создал замечательную по яркости и живости красок “музыкальную картинную галерею” (1.С.175).

Музыкальный язык цикла необычайно самобытен, основным его источником является русская народная песня.

Этот цикл – не просто сюита для фортепиано, состоящая из ряда независимых друг от друга пьес. Это цельное произведение, пьесы которого объединены посредством интонационных, тематических связей.

“Картинки с выставки” состоят из десяти характерных пьес. Цикл начинается пьесой “Promenade”, т.е. “Прогулка”, как бы переход автора от одной картины выставки к другой. Выполняя роль вступления, она затем появляется в виде связки между отдельными картинками, объединяя их в единое художественное целое. Тема вступления имеет ярко выраженный народнопесенный характер. Ощущается это во всей манере изложения: и в интонации, и в ритме, и в аккордовой фактуре. Музыка “Прогулки” служит ярким примером огромного влияния вокального начала на фортепианный стиль М.Мусоргского. Как и в народных песнях, тема сначала звучит одностольно, а затем как бы подхватывается хором, излагается в многоголосной аккордовой фактуре. Исполнитель должен прочувствовать и передать ощущение мощи и богатырской силы. Этому способствует дальнейшее уплотнение аккордовой фактуры. Тема “Прогулки”, возвращаясь неоднократно на



протяжении сюиты, постоянно варьируется, меняет свой облик в зависимости от характера картин, с которыми она сопоставляется. То сближаясь, то контрастируя с картинами цикла, она, однако, неизменно сохраняет свой народный склад и величавость.

Вслед за “Прогулкой”, с ее размеренной неторопливой поступью, следуют “причудливой пестрой вереницей образы” (2.С.215), полные неожиданных смен настроения и колорита.

“Гном” – первая пьеса цикла. На рисунке В.Гартмана изображена кривоногая деревянная фигурка щелкунчика. Мусоргский “очеловечил” гнома, наделил образ этого уродливого существа сложным духовным миром. Пианист, посредством изломанных интонаций, чередования быстрого движения с длительными остановками, резких скачков, ритмических перебоев, внезапной смены настроения, должен создать образ гнома, который то гримасничает, то жалуется и стонет. Тревожная, сумрачная музыка пьесы проникнута чертами трагического отчаяния. Автор внезапно прерывает повествование и переходит к следующей картине.

Пьеса “Старый Замок” написана в жанре элегической пасторали с напевной плавной мелодией. Особую выразительность придает ей постоянное возвращение каждой фразы к тонике “*gis*”. Мелодический рисунок ни разу не повторяется, каждая фраза слегка варьируется. Ровный, с однообразным лютневым наигрышем аккомпанемент, создает приглушенный сумрачный фон. В пьесе композитор изобразил “средневековый замок, перед которым трубадур поет печальную песню” (3.С.165).

Следующая пьеса – “Тюильри”<sup>\*</sup>.

В.Гартман изобразил детей, которые поссорились после игры. Оживленное движение, легкий скерцозный

<sup>\*</sup>Название сада в Париже.

характер музыки создают контраст к предшествующим номерам. Исполнителю следует выделить выразительные, метко найденные Мусоргским, штрихи, которые передают капризные, “хнычущие” интонации.

“Быдло”. На картине В.Гартмана изображена польская телега на огромных колесах, запряженная волами. Грузные, медлительные аккорды в басах передают тяжелое, затрудненное движение скрипящей телеги. Это – фон для простой, заунывной мелодии, напоминающей народные песни. В печальной интонации этой мелодии композитор передал ощущение давящей тяжести, отчаяния и безысходности. Эта пьеса очень динамична. Она начинается громко и ярко, затем звучность возрастает, достигает кульминации (эпизод *con tutta forza*), после чего наступает постепенное затихание. Для того, чтобы слушатель ощутил это приближение и удаление тяжеловесной телеги, пианист должен средствами динамики создать музыкальную перспективу.

И снова контрастное, брызжущее весельем, грациозное скерцино – “Балет невылупившихся птенцов”. Оживив изображенных на картине “детенышей канареек”, композитор заставил их танцевать. Частые, легкие форшлаги как бы передают их писк, а стремительное восходящее движение и хроматизмы – причудливый танец “балерин”. В средней части (трио) звучат светлые трели и подголоски. К концу снова появляются интонации писка, жалобные и комические одновременно. Наряду с трелями и форшлагами, особую воздушность придает музыке полное отсутствие звуков низкого регистра.

“Два еврея, богатый и бедный” – разговор двух евреев. В этой пьесе особенно наглядно обнаруживается воздействие речевых интонаций на инструментальный язык М.Мусоргского. Оба персонажа имеют яркие индивидуальные портреты, в которых музыкальными средствами на-



глядно даются их характеристики. Исполнителю предстоит передать образ властного и грубого богача многозначительным подчеркиванием каждого звука, замедлениями, ритмическими “перебоями”, резкими акцентами. Речь бедного основана на жалобных, суетливых интонациях, форшлагах и “дрожащих” повторениях, нисходящих, заискивающих и назойливых оборотах. После музыкальной обрисовки каждого персонажа, М.Мусоргский как бы сталкивает их. Во второй половине пьесы, при полифоническом проведении тем, музыка становится наиболее драматичной. Тема богача звучит в басу в ритмическом увеличении и октавных удвоениях, тема бедняка – в верхнем регистре (также в октавном удвоении). Интонации безнадежности и отчаяния усиливаются и в конце пьесы звучат две короткие фразы – мольба бедняка и резкий окрик богача. В интонациях пьесы прослеживаются мелодические обороты с национальным еврейским колоритом.

“Лимож. Рынок” (“Большая новость”). Здесь перед исполнителем встает задача воплотить живую жанровую картину, изображающую лиможский рынок. Музыка изображает безостановочную болтовню рыночных кумушек, обменивающихся последними новостями. Это еще одно скерцо и вместе с тем – самый веселый и жизнерадостный номер сюиты. Эта сочная и яркая пьеса написана несколько грубоватыми мазками, без особого изящества.

В пьесе чувствуется яркий солнечный свет, слышен то нарастающий, то убывающий гомон. Шумную и суетливую сценку пианисту помогают передать короткие лиги, острые *sf* в верхнем регистре, оживленное движение. В конце пьесы начинается спор: говор переходит в крик, что передано посредством большого динамического нарастания, но вдруг все обрывается, словно взгляд внезапно падает на другую картину.

“Катакомбы” (“Римская гробница”). Мрачные аккорды

безжалостно, словно сама смерть, врываются в веселую суету предыдущей пьесы. Ряд застывших в неподвижности аккордов вызывает представление об образах мрачного подземелья, смерти. Тональной неустойчивостью музыки, неразрешенностью гармоний, введением интонаций горестного возгласа М.Мусоргский обрисовал еще не успевшее угаснуть острое чувство боли от утраты своего друга.

Пьеса “Катакомбы” распадается на две связанные друг с другом части. Первая часть – *Largo* – сдержанна, но полна большого напряжения. Низкие, мрачные басы и остро звучащие, неустойчивые аккорды рисуют картину величавую, таинственную и жуткую. Возникает ощущение настороженности и ожидания неизвестного.

Вторая часть – “С мертвыми на мертвом языке” – является непосредственным продолжением “Катакомб”. Это самая скорбная и суровая пьеса цикла, в которой чувство скорби по умершему другу выражено наиболее сильно. На зыбком фоне прозрачного тремоло в верхнем регистре тихими аккордами проходит тема “Прогулки”. Однако эта жизнерадостная и светлая тема здесь изменилась и звучит печально и проникновенно, напоминая церковные песнопения. Исполнителю следует особенно выделить остро диссонирующие гармонии с интонациями вопроса, жалобы.

“Избушка на курьих ножках” – пьеса в народно-фантастическом духе, посредством которой осуществляется постепенный переход от тяжких раздумий к праздничному финалу. Музыкальные образы пьесы сказочно причудливы. Отсутствие песенности, резкие скачки, обилие *sf*, утроенное звучание темы, короткие острые лиги – мы словно слышим выкрики, свист, треск сучьев и шум ветра во время полета Бабы-Яги в ступе по лесу. В образах этой пьесы есть нечто жуткое, зловещее, что роднит ее с мрачными образами предыдущих частей. Эта связь особенно



заметна в средней части пьесы, в которой исполнителю следует обратить внимание на настойчиво повторяющиеся мелодические ходы по интервалам тритона и октавные скачки в мелодии, которые звучат на фоне хроматических тремоло. Вместе с тем, в музыке этой “картинки” чувствуется размах и сила народного духа. Быстрая и стремительная, она вливается в величавый, торжественный финал цикла.

“Богатырские ворота” (“В стольном городе во Киеве”). Место, где предполагалось построить городские ворота по проекту В.Гартмана и их древнерусский стиль навели композитора на мысль показать картину богатырского торжества в древнем “стольном городе”. Музыка финала заставляет вспомнить классические образцы русской музыки с их могучими народными величальными хорами. В этой пьесе сопоставляются три главных образа. Финал начинается мощной аккордовой темой, которая интонационно близка к теме “Прогулки”. В ее основе диатоника и простые, ясные гармонии. Общий рисунок темы воспринимается как свободный, данный в ритмическом увеличении вариант начальной темы. Таким образом, устанавливается арка между крайними пьесами цикла. Первый образ пьесы – торжественный, величавый, богатырский, второй – суровый, молитвенный, словно звучит четырехголосный церковный хор. Пьеса построена по принципу постепенного нарастания звучности. Первые две темы возвращаются, несколько изменившись, но приобретают все более торжественный характер.

Третий музыкальный образ пьесы – праздничный колокольный звон, в звуках которого улавливаются интонации “Прогулки”. Тема начинается как бы издали, постепенно звучание нарастает, приближается. Исполнителю предстоит выдержать одно большое *crescendo*, колокольный звон усиливается и подводит к заключительному,

мощному звучанию главной “богатырской” темы. При этом кульминационном проведении она дается в ритмическом увеличении – каждая гармония занимает по два такта. Движение триолями придает гармониям большую красочность и полнозвучность. Заключительные аккорды звучат с жизнеутверждающей силой.

“Картинки с выставки” первое и единственное значительное произведение М.Мусоргского для фортепиано. В этом цикле композитор раскрыл новые, еще никем не использованные возможности фортепиано в области передачи речевых, вокальных интонаций. “Звуки человеческой речи как наружные проявления мысли и чувства должны...сделаться музыкой правдивой, точной и значит художественной”, – писал М.Мусоргский (З.С.166). Острота и характеристичность музыкального языка цикла сочетаются с богатой тембровой многокрасочностью и оркестральностью фортепианного звучания. Перед исполнителем стоит трудная задача: средствами фортепиано воспроизвести зрительные образы, переданные художником и гениально дополненные богатой фантазией композитора – характерные лица, блеск южного солнца, мрак катакомб, бытовые сцены, таинственный мир сказки, былинные образы русского народного творчества.

Яркая живописность “Картинок с выставки”, обилие разнообразных колористических эффектов способствовали созданию ряда переложений для оркестра. Особенно интересна блестящая и широко известная оркестровка М.Равеля.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Келдыш Ю., История русской музыки., М–Л.:Музгиз., 1947.
2. Попова Т., Мусоргский., М.:Музгиз., 1955.
3. Туманина Н., М.Мусоргский., М–Л.:Музгиз., 1939.



Казумян Инга Мкртычевна  
доцент ЕГК им.Комитаса

## О ПИАНИЗМЕ “МИМОЛЕТНОСТЕЙ” С.ПРОКОФЬЕВА

*В каждой мимолетности вижу я миры,  
Полные изменчивой радужной игры.*

К. Бальмонт

Фортепианное творчество Сергея Прокофьева – одна из наиболее ярких и интересных страниц музыкального искусства XX в. Фортепиано сопровождало композитора на протяжении всей жизни. Первые его произведения были написаны для фортепиано и последнее, что он успел написать в своей жизни – это эскизы к фортепианным сонатам (N10 и N11). Композиторский стиль и пианизм С.Прокофьева тесно связаны друг с другом. Как и многие композиторы-пианисты, С.Прокофьев впервые проявил себя в области пианизма. Б.Асафьев, говоря о Прокофьеве-пианисте, подчеркивал, что в нем “суровый конструктивизм сочетается с психологической выразительностью” (1.С.50).

Фортепианный стиль С.Прокофьева сложился достаточно рано и сразу поразил всех своей новизной, свежестью, остротой характерных индивидуальных черт, необычностью образов и средств музыкальной выразительности. Композитор искал и находил новые интонации и гармонии, избегал привычных мелодических оборотов. Мелодическая линия у С.Прокофьева порой разорвана, темы лишены привычной певучести и плавности. Особое

внимание композитор уделял ритмической четкости произношения. Творческая изобретательность Прокофьева привела его ко многим открытиям в области мелодики, гармонии и ритма. Вместе с тем, как указывают исследователи его творчества, “наряду со звуковыми нагромождениями он пользовался прозрачными, светлыми гармониями” (2.С.248).

Новаторство Прокофьева – это не только использование новых средств и приемов, но и новое использование старых средств и традиционных приемов. Композитор обновляет как жанры, так и формы, происходит настоящий синтез традиционного и нового.

Формы и жанры фортепианной музыки С.Прокофьева почти всегда традиционны, тесно связаны с классическими. Композитор “омолаживает” танцевальные жанры, такие, как гавот, менуэт, вкладывая в них новое музыкальное содержание. Прокофьевский “неоклассицизм” – это своего рода “реконструкция”, новое прочтение музыкальных жанров, форм и приемов. Творческий принцип С.Прокофьева – “опираться на традиции лишь для дальнейшего движения вперед, новаторски переосмысливать их и оставаться до конца художником своего времени” (3.С.10). Истоки отчетливого фортепианного стиля С.Прокофьева, – четкая пассажная техника, характерные фортепианные приемы, скачки – восходят к творчеству Скарлатти, Гайдна, раннего Бетховена.

Уже в ранних фортепианных сочинениях композитора обращает на себя внимание чисто инструментальная и очень “материальная” трактовка фортепиано как клавишно-молоточкового, ударного инструмента. Это было обусловлено новым музыкальным содержанием его произведений. Токкатные эпизоды, острые акценты, страсти к штрихам *non legato, martellato, staccato*, склонность к отчетливой мелодике, прозрачная, контрастная

графическая фактура, аккордовые фигурации, металлическая звучность – вот основные средства для выражения энергичного, динамичного, стремительного прокофьевского пианизма.

Вместе с тем, другие тенденции его фортепианного стиля – тяготение к образности, “сильным эмоциям”, психологизму – побуждали его искать на фортепиано необычные, острохарактерные мелодические обороты, смелые тембровые сочетания, мощные динамические эффекты. Исследователи усматривают связи с Шуманом и Мусоргским, а также с импрессионистическими достижениями в области фортепианного колорита. Одним из излюбленных приемов композитора становится дебюссиевский прием игры в крайних регистрах, создающий эффект пространства, который С.Прокофьев трактует по-своему, более контрастно, отчетливо и обнаженно.

Фортепианное творчество С.Прокофьева поражает сочетанием резко контрастных, в какой-то мере даже противоречивых черт: стальные ритмические “конструкции” и буйная красочность, суховатые, “прозаические” пассажи и полные богатейшей фантазии лирические и сказочные эпизоды, простота, нарочитый “примитивизм” и утонченность, своеобразная элегантность.

Лаконизм фортепианного стиля Прокофьева, отказ от виртуозных пассажей, орнаментики обусловлен новым содержанием, новым отношением к явлениям действительности, иной психологией восприятия. Это был путь, по которому шли также Барток, Пикассо, Маяковский. “Прокофьев стремился к простоте, выражающей внутреннее эмоциональное напряжение и большую мысль во внешне сдержанных, лаконичных формах высказывания”, – пишет В.Дельсон (З.С.20).

Рассматриваемый цикл из двадцати миниатюр – “Мимолетности” – это своего рода “дневниковые записи”

Прокофьева, отличающиеся сжатой и яркой выразительностью” (З.С.151). Название цикла возникло под впечатлением стихотворения К.Бальмонта. Прокофьева заинтересовала импрессионистическая идея – передать мимолетные впечатления, игру “мгновенья”. Но его пьесы не просто “изменчивые и неуловимые”, а скорее отчетливо образные и очень характеристичные. Его миниатюры очень яркие и отличаются по своему образному ряду и настроению. Они расположены по принципу контраста: лирические пьесы чередуются с шуточными, драматические с танцевальными.

По характеру образов и настроений пьесы цикла можно разделить на несколько групп. Прежде всего, это лирические, мечтательные, порой сказочные, нежные, интонационно “очень русские” (NN1, 2, 8, 16, 17, 18, 20).

Следующая группа – скерцозные, задорные, шуточные, юмористические (NN3, 5, 10, 11). Эти образы интересовали композитора всегда, они насыщены оптимизмом и жизнерадостностью.

Другая группа пьес – очень динамические, драматические и экспрессивные миниатюры. В них исполнителю предстоит передать эмоции тревоги и беспокойства, в основе содержания этих пьес – конфликт.

Есть и группа пьес, которые решают образные задачи.

В фортепианном творчестве С.Прокофьева цикл миниатюр “Мимолетности” занимают отнюдь не “мимолетное” положение. Они с краткостью и лаконичностью афоризма выражают многие типичные образы прокофьевской музыки: сказочные, лирические, юмористические, возбужденно-драматические, воплощенные в специфически прокофьевском пианистическом выражении. При этом, общим в цикле является отсутствие чрезмерных резкостей, ощущается склонность к мягкости и одухотворенности. Общими чертами почти всех пьес является их



повествовательный характер и насыщенность. Первое, что бросается в глаза исполнителю, это частое отсутствие традиционных темповых указаний. Мы встречаем такие необычные термины, как *con eleganza* (изящно), *pitresco* (живописно), *commodo* (спокойно), *ridicolosamente* (насмешливо), *feroce* (свирепо), *inquieto* (беспокойно), *dolente* (скорбно), *poetico* (поэтично), *irrealmente* (призрачно). Несомненно это связано с желанием композитора сконцентрировать внимание исполнителя на образной стороне музыки.

В “Мимолетностях” стремление композитора дать законченный образ в крошечной пьесе приводит к концентрации формы: в периодах, в двух- и трехчастных композициях каждый элемент формы образно насыщен и выразителен. Удивительно разнообразие гармоний, словно композитор хотел испытать выразительные возможности различных ладово-гармонических средств.

Первая “Мимолетность” (*Lentamente*) определяет основной “тон” всего цикла, в таком же духе написана и последняя пьеса цикла. Образ простой, предельно искренний, мечтательное раздумье с оттенком сказочности. Исполнительски воплощать его нужно с минимумом “игры”. Характер замысла и исполнительскую концепцию выявляют авторские ремарки *pp, con una semplicità espressiva*. Простой прозрачной мелодии верхнего регистра отвечают загадочные аккорды в нижнем с оттенком мрачного *misterioso*. Необходимо выделить прихотливый подголосок, который присоединяется к простой и бесхитростной теме.

Первую пьесу можно рассматривать как эпиграф ко всему циклу, настраивающий на лирическое восприятие, естественность и простоту исполнения.

Вторая пьеса (*Andante*) – глубоко выразительная, лирически сосредоточенная. Поражает интонационная свежесть и лаконичная четкость пьесы. Перед исполнителем

встает задача регистровых сопоставлений – сочетать глубокие басы с быстрыми и легкими переливами фигураций в верхнем регистре. Ремарка *pp, misterioso* настраивает исполнителя на сказочную таинственность повествования.

“Мимолетность” N3 (*Allegretto*) – изящная и скерцозная. Особенность этой пьески в разнообразии штрихов (*legato и non legato, portamente и staccato*). Основная тема проходит в постепенном движении параллельными сектаккордами. В средней части музыка становится шуточной и танцевальной, но общий характер пьесы мягкий.

Пьеса N4 (*Animato*) – токката. Контрастность достигается не только сопоставлением *forte и sforzando* с чуть слышимым *pianissimo*, но также внезапным появлением диатонических гамм в среднем разделе. А в заключении (*Piu sostenuto*) – резкая смена темпа, быстрое движение переходит в размеренный шаг, тема звучит в увеличении, остро и без педали, что создает впечатление торможения.

Пятая пьеса (*Molto giocoso*) – своеобразная жанровая сценка. Это веселая озорная пьеса, построенная на свободной смене мажорных трезвучий. “Капризная” мелодическая линия излагается в прямом движении с неожиданными поворотами.

Шестая “Мимолетность” (*Con eleganza*) – короткий изящный танец, с порхающими лигами. Элементарная ритмика, простые штрихи, классическое двухголосие сочетаются здесь с острыми гармониями.

Седьмая пьеса цикла (*Pitresco*) очень живописная и красочная. С помощью арпеджированных аккордов исполнитель должен создать иллюзию арфообразного исполнения. Эта пьеса импрессионистически картинна, в ней композитор словно испытывает различные возможности гармонии, ритма, фортепианной фактуры.

Восьмая миниатюра (*Commodo*) наиболее близка по

характеру первой. Те же ласковые обороты, чистота выражения, эпизоды на белых клавишах. Мягкая песенная мелодика напоминает русскую колыбельную. Фигурации в левой руке ассоциируются с моцартовской фактурой.

Миниатюра N9 (*Allegretto tranquillo*) по фактуре и звуковой прозрачности напоминает клавесинную пьесу с ее своеобразной моторикой. Несмотря на быстрый темп, исполнитель должен избегать некоторой этюдности, исполнять ее достаточно спокойно: пассажи должны быть легкие, мелодические обороты интонироваться мягко.

Десятая “Мимолетность” (*Ridicolosamente*) насмешливо-танцевальная, полная забавных скачков и выкриков, акцентов и всплесков. Эта пьеса, словно воспроизводящая комический театральный персонаж, представляет собой блестящий образец юмора. Пианисту необходимо сочетать свободный ритм, резкую смену темпов, острые *staccato*, акценты и *tenuto* с неизменной ровностью аккомпанемента, соединить сложное с простым, создать впечатление забавных выходов, которые делаются с невозмутимым видом. Этому способствует также и несовместимость элементов гармонии и мелодии.

В пьесе N11 (*Con vivacita*) интонационные и ритмические “выходки” преподносятся в форме гротескного танца. Но в контрастной средней части в форме восьмитактного периода появляется тихая русская мелодия, несколько грустная по своему характеру, изложенная параллельными голосами и прозрачная по фактуре.

Двенадцатая миниатюра (*Assai moderato*) в ритме медленного и сумрачного вальса. Фактура прозрачная, очень характерны квинты и хроматические терции.

“Миниатюра” N13 (*Allegretto*) написана в трехчастной форме. Крайние части имеют некоторую ладовую неопределенность, центральный раздел более устойчивый. По характеру – это гротескный танец.

Пьеса N14 (*Feroce*) – одна из наиболее значительных в цикле. Эта пьеса необузданно динамического характера, в которой нервная возбужденность внезапно сменяется светлой мечтательностью. В ней проявляется характерная способность Прокофьева сочетать внутренний драматизм с меткими изобразительными штрихами. В музыке слышатся возгласы, вскрики, шум толпы. Исполнителю предстоит достичь этого при помощи острой интонационной и ритмически характерной мелодии, разделенной на короткие мотивы. Большое значение имеет аккордовый фон. Тревожную атмосферу передают беспокойные диссонирующие репетиции, синкопированные акценты, резкая динамика.

Пятнадцатая пьеса (*Inquieto*) еще более тревожная. Пьеса исполняется без педали, ощущение смятения и тревоги создает оstinatный тонический звук, на фоне которого звучат параллельные квартсекстаккорды. Пьеса основана на контрасте мелодии и аккордового сопровождения. Небольшая кода в виде канона в ритмическом расширении еще больше усиливает тревогу. Пьеса не имеет темпового обозначения и исполнитель может внести небольшие *rubato*, характер музыки позволяет значительные изменения темпов. Здесь мы опять сталкиваемся с характерным для композитора сочетанием метрической равномерности с темповой свободой.

Следующие три “Мимолетности” NN16,17,18 – своего рода лирическая передышка перед бурной драматической девятнадцатой миниатюрой. Здесь нет обозначений темпа, только обозначения характера.

Скорбная шестнадцатая (*Dolente*) с жалобным напевом напоминает образ народных причитаний. Здесь мастерски использован прием многопланового письма.

Следующая – легкая и поэтичная семнадцатая (*Poetico*) – несет образ мягкой элегии. Фактура требует максималь-



ного *legato*, необычайной легкости, предельного *piano*, деликатной “дышащей” педали.

Нежная и задумчивая восемнадцатая (*Con una dolce lentezza*) создает образ спокойного ожидания. Сложность исполнения заключается в гибком и бесконечном движении арпеджио, тающих в конце пьесы.

Все три пьесы должны исполняться с подлинной проникновенной лиричностью, тихо, поющим звуком.

“Мимолетность” N19 (*Presto agitatissimo e molto accentuato*) представляет собой зарисовку с натуры. По словам автора, она передает взволнованную атмосферу петроградской улицы в дни февральской революции 1917 года. Нервное смятение и беспокойство этого времени выражено в пьесе очень образно. Энергичные короткие интонации, тремоло, акценты, синкопы, хроматизмы, динамика, ладовая неустойчивость — все это средства для передачи этого образа.

Сильнейший контраст возникает в самом конце, когда после яростной девятнадцатой звучит последняя пьеса цикла — N20 (*Lento. Irrealmente*) — прозрачная и нереальная. Ее мелодия движется светло и таинственно высоко в верхнем регистре на фоне мерного и спокойного баса, создавая ощущение звукового пространства. Настроение пьесы грустное, спокойно светлое, гармонический колорит сложный. В завершении возникает ощущение многозначности: милая, личная пьеса-эпилог.

Классическая ясность и чистота прокофьевского стиля в “Мимолетностях” обязывает к простоте интерпретации цикла, к сдержанности и строгости, фортепианная фактура предельно экономна, опирается, в основном, на сочетание двух-трех выразительных линий.

Цикл не представляет собой неразрывного целого, здесь нет сюжетных линий, тональных связей. Но все же, “Мимолетности” — целостное произведение. Эти пьесы

объединяет творческий метод, отношение автора к “событиям”. Это своего рода целостность дневника, куда записываются мимолетные переживания и впечатления.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Нестьев И., Жизнь Сергея Прокофьева., М.:Советский композитор., 1973.
2. Данилевич Л., Книга о советской музыке., М.:Советский композитор., 1968.
3. Дельсон В., Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева., М.:Советский композитор., 1973.

## ԼԱՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԹԻՎ 1 ԱՄԲԻՈՆ

### КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ N1

Պողոսյան Նունե Էդուարդի  
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

### ԷՄԻԼԻՈ ՊՈԽԻՈՆԻ ՂԱՍԱՎԱՆԴԱՆ ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԸ

Էմիլիո Պոխիոնի նման տաղանդավոր մարդու կյանքին ու գործունեությանն ծանոթությունը բերում է մեզ մասնագիտական կատարելության մասին հավանականության տեսության: Նրա «Կիթառի դասավանդման մեթոդիկան» (1.) նախատեսված է կիթառի կատարողական արվեստի թե՛ պրակտիկայի, թե՛ տեսության բնագավառում բավականին փորձ ունեցող կիթառահար ուսանողների համար:

Այդ ձեռնարկի շնորհիվ տարիներ շարունակ ուսանողներին է փոխանցվել բազում նոր հմտություններ, որոնք նրանց մասնագիտական աճի ճանապարհին դարձել են անմար ջահ:

Պոխիոնը ավելի մեծ ուշադրություն է դարձնում մանկավարժական և գիտահետազոտական գործունեությանը: Լինելով Լիսաբոնի և Բարսելոնայի կոնսերվատորիաներում վիոլելայի և կիթառի դասարանների պրոֆեսոր, ինչպես նաև Իտալիայում վիոլելայի և դասական կիթառի դասընթացների ղեկավար, նա մեծ ներդրում է ունեցել կիթառի երաժշտության զարգացման և նորանոր մեթոդների կիրառման գործընթացում (1. էջ 3, 7):

Անցած ճանապարհը որպես դասական կիթառի մասնագետ՝ տողերիս հեղինակին բերել է մի եզրահանգման՝ ամուր հիմք ունենալու համար, այն պետք է հիմնվի հայտնի կիթառահարների և փորձառու մասնագետների աշխատանքին, ավելացնելով ժամանակակից կիրառվող տարրեր:

Է. Պոխիոնը, անշուշտ, կիթառի դասավանդման մեթոդների բարելավման գործում մեծ դեր ունի: Ընդհանրապես, ամենաօգտավետ տարբերակը, որը որդեգրել ենք Է. Պոխիոնի տեսությունից և բազմիցս կիրառել մեր դասավանդման գործընթացում, (6. էջ 43,



63) առաջին դասը գործիքի պատմությանը նվիրելն է, նրա տեսակներին ու առանձնահատկություններին:

Այնուհետև կատարվում է մեղմ անցում դեպի հարմոնիան: Նման դասընթացներ կազմակերպում էր հայտնի կիթառահար, Է.Պուխտլի ուսուցիչ Ֆրանցիսկո Տառնեգան (6. էջ 23):

Ընդհանրապես, որքան էլ հասարակ լինի երաժշտական գործիքը, իր հնչողության շնորհիվ ունկնդրին փոխանցում է ոչ միայն մեծ կիթառահարի ոգին, այլ ամբողջ մի դարաշրջան՝ իր երաժշտական հակումներով ու ստեղծագործությունների ամբողջական պաշարով:

Լավ կիթառահար դառնալու համար պետք է առաջին հերթին լինել լավ երաժիշտ և քանի որ հայտնի մասնագետ դառնալու ցանկությունը մեծ է, անպայման պետք է ապահովել մի քանի նախապայման և առաջին հերթին.

- կիթառի արվեստին ծանոթացումը,

- հայտնի կիթառահարների արվեստի և անցած ուղու ուսումնասիրումը,

- սեփական ուղիների և տարրերի մշակումը (3. էջ 126, 158):

Է.Պուխտլի դասավանդման դպրոցը անջնջելի հետք է թողել կիթառի երաժշտական գրականությունում: Նրա շարադրած երաժշտական գրքերում առկա է իսպանական մշակույթի Ոսկե դարի կատարյալ գրավչությունը: Կիթառահարի դասավանդման մեթոդիկայի առանձնահատկությունը կայանում է ժամանակակից կատարողականության բոլոր հնարավոր գաղտնիքների մանրամասնումը, քանի որ այն աշակերտին փոխանցում է գիտելիքների և փորձի համալիր:

Է.Պուխտլի մեթոդաբանական ձեռնարկներն ունեն ցայտուն մի առավելություն՝ ի տարբերություն նախկինում գոյություն ունեցող բոլոր դասագրքերի, որոնք մանրամասնորեն ներկայացնում են կիթառի նվագի բարդությունները, դրանց մեթոդները ներկայացված են այդ դժվարությունների հաղթահարման միջոցները:

Նա ամենայն մանրամասնությամբ փոխանցում է իր ձեռք բերած փորձն ու հմտությունները և ներկայացնում կիթառի նվագի տեխնիկայի մանրամասները (5. էջ 100, 106):

Տեղեկությունների տեղաբաշխման հերթականությունը պայմանավորում է կիթառահարի տեխնիկական և գեղարվեստական պատրաստման գործընթացը: Նրա դպրոցի առանձնահատկությունը հիմնավորապես կառուցված է երաժշտական յուրօրինակ նյութի հիման վրա: Բացառությամբ մի քանի պիեսների, բոլոր էտյուդներն ու վարժությունները հեղինակի ստեղծագործություններ են (4. էջ. 10, 18):

Ներառելով անհրաժեշտ տեխնիկական տարրերը, այդ էտյուդներն ու վարժությունները առանձնանում են իրենց բացառիկ մեղեդայնությամբ, ինչը և դարձել է կիթառահարի մեթոդների ու ձեռնարկների արժեքը բարձրացնող թերևս ամենակարևոր գործոնը:

Է.Պուխտլը լուրջ ներդրում ունի կիթառի գրականության բնագավառում. նրա առաջին հավաքածուն, “EMILIO PUJOL, Bibliotheque de Musique, Ancienne et Moderne, pour Guitarre” խորագրով, լույս է տեսել 1928 թ.: Մինչև 1980թ-ը նրա և Էշիգի համագործակցությունը աշխարհին տվեց մի քանի երկերի ժողովածու: Դրանք լայն տարածում ունեցան վիուելահարների և լյուտնահարների շրջանում (6. էջ 185, 217):

Թեև նա գերադասում էր վեց լարանի կիթառը, սակայն կոչ էր անում բոլոր երաժիշտներին չսահմանափակվել իրենց արվեստով, այլ ընդարձակել այն՝ մշտապես ձգտելով դեպի բարձունքների: Նրա հստակ դիրքորոշումներից մեկն էլ այն էր, որ չի կարելի լինել լավ կիթառահար, եթե օժտված չես բազմակողմանի երաժշտական գիտելիքներով և ունակություններով:

Դպրոցը Պուխտլը հիմնում է հինգ գրքերով: Առաջին գիրքը ներածական, պատմատեսական ձեռնարկ է, երկրորդը և երրորդը ընդգրկում են չորս գործնական դասընթաց, որոնցից յուրաքանչյուրը նախատեսված է մեկ ուսումնական տարվա համար:

Քանի որ ամբողջ ձեռնարկը բավական լայնածավալ է, հրատարակման ժամանակ որոշ գլուխներ բաց են թողնվել, ինչպես նվազ կարևորություն ունեցող և արդեն պրակտիկայից դուրս մնացած տեսական և պրակտիկ մասեր:

Երաժշտական անընդմեջ էվոլյուցիան անմիջական կապ ունի

կատարողական արվեստի հետ, որն էլ իր հերթին սերտորեն կապված է տվյալ դարաշրջանի ընդհանուր զարգացման մակարդակի հետ: Գործիքի զարգացման մեջ յուրաքանչյուր թռիչք դրա պատմությունը հարստացնում է կիթառի տեխնիկան և կատարողական արվեստը նոր մեթոդների և հնարների կիրառմամբ (1. էջ 20, 32):

Ընդհանրապես, կիթառի պարապմունքները պետք է կազմված լինեն երկու անկախ, սակայն միևնույն ժամանակ սերտ փոխկապակցված մասերից:

Առաջինն ներառում է երաժշտության տեսական մաս՝ սոլֆեջ՝ ջոյի, հարմոնիայի, երաժշտության պատմության, երաժշտական ստեղծագործությունների, անվանի կիթառահարների կենսագրությունների և նրանց անցած ստեղծագործական ուղիների ուսումնասիրությունը: Երկրորդը՝ Է.Պուխոլի դպրոցի հիմնական մասը կիթառի կատարման տեխնիկային է վերաբերում. մատերի ուժի և ճկունության տեխնիկան ռացիոնալ զարգանում է զամմաների, վարժությունների, արպեջջոների, ակկորդների կիրառմամբ:

Եթե աշակերտը տվյալ ձեռնարկով պարապում է պարբերաբար, ապա նա ոչ միայն հեշտությամբ հաղթահարում է, այլ նաև այդ բարդությունների հաղթահարման հատուկ մեթոդներ է մշակում պիեսների կատարման համար:

Որպես կանոն, երաժշտության և հատկապես կիթառի պարապմունքները կարող են հետապնդել տարատեսակ նպատակներ՝ համերգային գործունեություն, դասավանդում, հեղինակային գործերի ստեղծում և պարզապես սիրողական նվագ (1. էջ 56, 90, 129):

Հայտնի կիթառահարները շեշտադրում են գործնական աշխատանքը, այսինքն նրանց համար կարևոր են պարբերական և երկարատև պրակտիկ պարապմունքները: Դասախոսի ուշադրության կենտրոնում պետք է լինի գործիքի տեսական նյութի մանրամասն ծանոթացումն ու տիրապետումը:

Կոմպոզիտորին, բացի ստեղծագործական օրենքներից, անհրաժեշտ է իմանալ կիթառահարի ձեռքերի ֆիզիոլոգիական, լա-

րերից յուրաքանչյուրի հնչյունի հնարավորությունները (2. էջ 36, 77), ինչպես նաև կիթառի ընդհանուր նվագի առանձնահատկությունները:

Է.Պուխոլի դպրոցը հիմնված է դասերի և վարժությունների վրա: Բացի ներածությունից, հաջորդ թեմաներում ներառված է վարժությունների և զամմաների մի ամբողջություն: Յուրաքանչյուր դասընթացում տեղակայված է միջին հաշվով 40-70 թեմա և միայն գրքի մի փոքր մաս է ամբողջովին նվիրված էսյուդներին:

Թեմաներում մանրամասն ներկայացված է կիթառի հիմնական տեսական դրույթները պրակտիկ մասին միացնող մի զգալի կանուրջ, որի ամեն մի բաղկացուցիչ մասը ներառում է անփոխարինելի խորհուրդների և մեթոդների վրա հիմնված ունակությունների ամբողջություն (2. էջ 10, 14):

Ձեռնարկում բերված յուրաքանչյուր էսյուդ պարունակում է կիթառի կատարողական տեխնիկա: Հենց այդ պատճառով էլ ուսանողներին խորհուրդ է տրվում դրանք ընդգրկել ամենօրյա պարապմունքներում:

Թերթից ընթերցման ունակությունների կատարյալության հասնելու համար շատ օգտակար է նվագել Սոռի, Կառուլլիի, Ագուադոյի, Ռեբայի և այլ մեծ կիթառահարների դուետները (4. էջ 108, 118):

Միայն էսյուդներին վարժ տիրապետելուց հետո կարելի է կազմել դասական և ժամանակակից ստեղծագործությունների մի ամբողջական նվագացանկ: Այդ ստեղծագործությունների շնորհիվ հնարավոր է դառնում կատարողական տեխնիկայի տարրերի պրակտիկ կիրառումը:

Կատարողական արվեստում կատարյալության հասնելու համար անհրաժեշտ է ունենալ համբերություն և կատարել մանրակրկիտ աշխատանք՝ ի հեճուկս այն երաժիշտների, որոնք անհամբերության հետ միասին հաշվի չեն առնում անհրաժեշտ տեսական և պրակտիկ դասերի հաջորդական անցկացումն ու անհրաժեշտ վարժությունների սերտումը (3. էջ 242, 186):

«Աշխատեցեք, - գրել է Է.Պուխոլը. - որ ամեն մի հնչյուն կատարելապես մաքուր և հավասար հնչի, իսկ շեշտը դրեք հիմնա-



կան ձայնի վրա»: Օրինակ, այն դասը, որը նվիրված է մորդենտի կիրառմանը, պետք է անպայման շեշտը դնել մորդենտի առաջին հնչյունի և զուգորդող հնչյունների նվագի տեխնիկայի, նաև դրա առանձնահատկությունների և կիրառման վրա:

Այստեղ, կարևոր է նշել նաև, որ էտյուդի դանդաղ տեմպը հեշտացնում է մորդենտի կատարումը, քանի որ հատկապես կրկնակի մորդենտի դեպքում բավական դժվար է արագ տեմպ պահել (1. էջ 129):

Է.Պուխոլը գտնում էր, որ յուրաքանչյուր վարժություն անհրաժեշտ է կատարել մի քանի անգամ, որպեսզի ապահովվի կատարողական տեխնիկայի զարգացումն ու հստակության պահպանումը: Նա խորհուրդ էր տալիս նաև խիստ հետևել թեմաների հաջորդականությանն ու կատարման մեթոդների անմիջական կիրառմանը (6. 99, 125):

Ամեն մի մանրուքի նա հատուկ ուշադրություն է դարձնում, օրինակ՝ լեգատոյի կատարումը պետք է թողնի հնչյունների մեղմ միաձուլյ տպավորություն, որն իր հավասարությամբ ու հնչյունի փոխանցման մեղմությամբ ականջ չոյի: Ըստ նրա, ոչինչ այնպես չի զարգացնում ձախ ձեռքի ուժն ու կատարողական հնարավորությունները, ինչպես լեգատոյի կատարումը: Սակայն վերը նշվածը կիրառելի է միայն հետևողական և երկար աշխատելու պայմաններում: Դա ձեռքերի ճկունությունը զարգացնելու և մատերին ուժ ու կատարողական հստակություն հաղորդելու ամենակարևոր նախապայմաններից է:

Գրքում ներառված են՝ տարածության վրա գտնվող մատերի և տարբեր լարերի վրա նվագելու վարժություններ: Որպեսզի նման վարժությունները առավել օգտակար լինեն, պետք է ապահովել հետևյալ պայմանները.

- մեծ ուշադրություն դարձնել մատերի դիրքին,
- յուրաքանչյուր լադի կատարման ժամանակ կիրառել կատարման համապատասխան ձևեր,
- ուշադրություն դարձնել մատերի, լարվածության բաշխմանը և այլն (1. էջ 92):

Մոտիվները պետք է առանձին կատարել, ընդ որում ամեն լա-

րի վրա պետք է կանգ առնել մեկ ռոպեից ոչ ավելի: Պետք չէ մոռանալ, որ այդ վարժությունների հիմնական նպատակը կայանում է մատերի ճկունությամբ նպաստելուն:

Ակկորդի հնչյունները անհրաժեշտ է կատարել միաժամանակ, որոնք ստացվում են ցուցամատի կամ չորրորդ մատի օգնությամբ, պետք է հնչեն մույն ուժգնությամբ, ինչ որ ակկորդային մյուս հնչյունները, որը կնպաստի մեղեդու երգային փոխակերպման ապահովմանը:

Մեծ ուշադրություն պետք է դարձնել մատերի դիրքի և շարժումների հաջորդականությանը: Հիմնական հնչյունը, որը կատարվում է չորրորդ մատով, ինչպես նաև այլ հնչյուններ, պետք է անպայման շեշտվեն՝ համապատասխան նրանց արտահայտչական մակարդակի (1. էջ 64):

Պետք է հասնել բոլոր հնչյունների գեղեցիկ հնչողության, ինչպես նաև արպեջջոյի հավասար կատարման: Ամեն մի երաժշտական հատված պետք է նվագել միակցված, նշված դինամիկ արտահայտչամիջոցներով: Թեև էտյուդների մեծ մասը տեխնիկական բնույթ ունի, երաժշտի գեղարվեստական և արտիստականության մասին պետք չէ մոռանալ:

Հնարավորինս պետք է երգային կատարել արպեջջոն, գամմանման հատվածները, միայն այդ դեպքում է հնարավոր դառնում էտյուդի հնչողությունը ապահովել անհրաժեշտ արագության մեջ, բոլոր դինամիկ արտահայտչամիջոցների և ռիթմիկ շեշտերի կիրառմամբ:

Անընդհատ պետք է հետևել մատնաշարի ճշգրտությանը, դինամիկ շեշտերին ու արագությանը: Էտյուդները սկզբում պետք է նվագել դանդաղ, որպեսզի հստակորեն կիրառելի լինեն բոլոր անհրաժեշտ վարժություններն ու շեշտերը, այնուհետև պարբերաբար կարելի է այն արագացնել, մինչև կատարման անհրաժեշտ արագություն ապահովելը (6. էջ 259):

Հնչյունները պետք է արտաբերել կատարելապես մաքուր և հավասար: Մարգարտաշար ասվածը հենց այս դեպքի մասին է: Թեմաները ներառում են էտյուդներ, որոնք հետաքրքրական են նաև գեղարվեստական տեսանկյունից: Է.Պուխոլը խորհուրդ է

տալիս նաև մեծ ուշադրություն դարձնել խրոմատիկ գամմաների կատարմանը, աջ և ձախ ձեռքերի մատնաշարին և այլն:

Նա անհրաժեշտ է համարում ապահովել հետևյալ նախապայմանները.

- մատերի, աջ և ձախ ձեռքերի մատնաշարի հստակ դիրքի շտկումը,

- մատերի միջև եղած հեռավորության պահպանումը,

- մատերի շարժումների և ճկունության ապահովումը,

- արագության կանխորոշումն ու դրանց հետևելը ըստ սահմանված կանոնների,

- բարրեի, լեգատոյի, տերցիաների ճիշտ կատարումը, բոլոր դիրքերի ապահովումն ու դրանց կիրառումը:

Յուրաքանչյուր մատ լարի հանդեպ պետք է զբաղեցնի դիրք, որն անվանվում է կամ ակտիվ, կամ պասիվ: Այն ակտիվ է, երբ մատը լարը սեղմում է կիթառի գրիֆին և պասիվ, երբ լարի վրա գտնվելով, այն ուժ չի գործադրում:

Դասավանդման բնագավառն ընդհանրապես ամենաբարդ և հուզական կողմն է, որը հաջողվում է հաղթահարել սակավաթիվ մանկավարժների: Կիթառի դասավանդումն ամենակին բացառություն չի կազմում:

Կատարյալ մասնագետ լինելու համար պետք է կարողանալ ապահովել կատարելության հասնելու անհրաժեշտ պայմաններն ու ապահովող հիմքերը: Այն իր մեջ ներառում է մի քանի գործոնների բարդ սինթեզ, բաղկացած մասնագիտական ունակություններից, հմտություններից և անմիջական, հուզական շփումից:

Սիայն այդ բոլոր պայմանների ապահովումն ու փորձի մասնագիտական փոխանցումն է հանդիսանում կիթառի արվեստին կատարելապես տիրապետելու և այն որպես մասնագիտական գործունեության հիմք կիրառելու ամենակարճ ու արդյունավետ ճանապարհը:

#### ՃԱՆՈՑԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Пухоль Э., Школа игры на шестиструнной гитаре., М.:Советский композитор., 1977.

2. Бочаров О.А., Азбука гитариста., М., 2002.

3. Martin Juan – Guitar Method, перевод на русский язык Дмитрием Заливиным., Новосибирск.

4. Иванников П.В., Хрестоматия игры на шестиструнной гитаре. Популярные мелодии русских и зарубежных авторов в оригинальной обработке для гитары., Харвест., 2008.

5. Волман Б., Гитара и гитаристы., Л.:Музыка., 1988.

6. Pujol Emilio, "Tarrega", Valencia, 1978.



Պողոսյան Նունե եղուարդի  
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

### ՊԱՍՏԱՎԱՆՂԱՆ ՄԵԹՈԴՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ուսանող կիթառահարին դասավանդման յուրաքանչյուր մեթոդ կամ մոտեցում պահանջում է տարատեսակ հասկացությունների և գիտելիքների ամբողջություն: Պարտադիր է կիրառումը այնպիսի բնագավառներից, ինչպիսիք են հոգեբանությունը, մանկավարժությունը, սոցիալական հոգեբանությունը և այլն: Միայն մասնագիտական կրթությունը չի կարող բավարար լինել ուսանողի լիարժեք ուսումնառության երաշխիքը համարվելու համար: Տարբեր մասնագետներ ընտրում են տարբեր մեթոդներ իրենց դասավանդման ճանապարհով ուղղորդելու համար, սակայն կան նախապայմաններ, որոնց առկայությունը պարզապես պարտադիր է «լավ մասնագետ կամ լավ մանկավարժ» լինելու համար (3. էջ 56-57):

Դասավանդման երկար տարիների փորձից ելնելով ակամա հանգում ենք այն եզրակացության, որ այն հիմնված է բազում տաղանդավոր մարդկանց գիտելիքների և սեփական հույզերի ու ապրումների բարդ սինթեզի վրա:

Ծանոթանալով կոմպոզիտորի կյանքին ու գործունեությանը հանգում ենք մասնագիտական կատարելության մասին հավանականության տեսությանը (5. էջ 22, 23): Կիթառի դասավանդման մեթոդները նախատեսված են այդ գործիքի թե՛ պրակտիկայի, թե՛ տեսության բնագավառում բավական փորձ ունեցող կիթառահար մանկավարժների համար: Այդ ձեռնարկների միջոցով, տարիների ընթացքում հաջողվում է փոխանցել ուսանողներին անթիվ նոր հմտություններ, որոնք նրանց մասնագիտական աճի ճանապարհին կարող են անմար ջախ դառնալ:

Այդ դասընթացների հիմնական նպատակը կայանում է ուսանողներին ինքնուրույն ձեռքբերումների ուղի նշել: Աշակերտներն ու ուսանողները, նախ և առաջ, պետք է սովորեն և կարողանան

իրենց տաղանդը բացահայտել և ճիշտ ուղու վրա դնել: Համոզված ենք՝ կիթառի դասավանդման մեթոդիկային ծանոթանալուց հետո, կիթառահար ուսանողները պետք է պարզ պատկերացում ունենան, թե ինչ գիտելիք են ստացել, ինչպիսի հմտությունների պակաս ունեն, և թե ինչ է դեռ անհրաժեշտ, որպեսզի կարողանան իրենց փորձն ու գիտելիքը որպես հմուտ մասնագետներ փոխանցել իրենց աշակերտներին:

Դասընթացի իմաստն այն է, որ նորավարտ ուսանողը, որին մասնագետ կոչվելու համար դեռ բազում հմտություններ են անհրաժեշտ, կարիք ունի ճիշտ ուղղորդման, որպեսզի կարողանա իր աշակերտներին փոխանցել երաժշտական տեսական տարրական գիտելիքներ, ինչպես նաև նրանց մեջ անսահման սեր առաջացնել կիթառի հանդեպ (4. էջ 4-5):

Պրոֆեսիոնալիզմը մի երևույթ է, որը կարիք ունի անընդհատ համալրելու և կատարելագործելու արվեստը: Մեր օրերում, ցավոք, դասական կիթառի հետևորդներն այնքան էլ շատ չեն: Ինչպես հայտնի է, երաժշտական կրթության ամենակարևոր բաղկացուցիչ մասը երաժշտական դպրոցներն են, ուսումնարանները և կրթական այլ օջախներ: Թերևս լավագույն և ամենահամալիր կրթությունը ակնհայտորեն վերը նշված կրթական օջախներից որևէ մեկում լիարժեք կրթություն ստանալն է, սակայն հաճախ պատահում են դեպքեր, երբ նման հնարավորություն ընձեռված չէ՝ ի հեճուկս մեծ ու անկեղծ ցանկության:

Ինչ վերաբերում է կիթառի դասավանդման մեթոդների բարելավմանը, ապա բոլոր ժամանակաշրջաններն իրենց հետքն են թողել: Ընդհանրապես դասավանդման պրակտիկայում, տեսությունից ամենաօգտավետ տարբերակը, առաջին դասը գործիքին նվիրելն է՝ նրա պատմությանը, տեսակներին ու առանձնահատկություններին: Այնուհետև, կատարվում է մեղմ անցում դեպի տեխնիկայի զարգացմանը:

Նոր դասավանդման մեթոդների որոշակի առանձնահատկությունը կայանում է ժամանակակից կատարողականության բոլոր հնարավոր գաղտնիքների մանրամասնումը՝ նվագելու տեխնիկան, գործիքի առանձնահատկությունները, (4. էջ 9) ճիշտ

հնչյունաարտաբերման նվագի գաղտնիքները, յուրահատկությունները և այլն:

Նյութի հաջորդականությունը, անշուշտ, նպաստում է կիթառահարի կատարման տեխնիկական հմտություններ և գեղարվեստական դաստիարակության զարգացմանը: Մեթոդների ու մոտեցումների մանրամասնումը բերում է կիթառի կատարողական տեխնիկայի լավագույն ընկալման:

Կիթառին նվիրված գրականության մեծ մասը կարելի է անգամ ընդունել որպես ինքնուսուցման ձեռնարկ: Դասավանդման մեթոդներում հիմնականում կիրառում են հնչյունաարտաբերման մեթոդը առանց եղունգի օգտագործման, համարելով, որ միայն այդպես է հնարավոր ստանալ կատարելապես մաքուր, մեղմ և գեղեցիկ հնչողություն: Սակայն, որոշ ժամանակ անց կիթառահարները եզրահանգեցին, որ եղունգային ձայնի հնչողությունը թույլ է տալիս ստանալ տեխնիկական և արտիստական ավելի մեծ հնարավորություններ (3. էջ 41, 47):

Հակված ենք պնդելու, որ երաժշտական կրթությունը պետք է բաղկացած լինի երկու մասից՝ երաժշտական տվյալների զարգացում, լսողական վարժություններ, կիթառի տարատեսակ ստեղծագործություններին ծանոթացում, համերգային համարների դիտում և վերլուծություն մասնագետի հետ: Երկրորդը՝ դասավանդման մեջ ամենակարևորը ռացիոնալ պարապմունքի մեթոդի որդեգրումն է: Այն ճիշտ մեթոդ է և կատարյալ տեխնիկային հասնելու ամենակարճ ձևը: Հաջորդ կարևոր նախապայմաններն են պարապմունքների որակական և քանակական կողմերը, սակայն թերևս այս երկուսից իր կարևորությամբ որակը դոմինանտ է:

Կատարման ժամանակ ամեն մի հնչյուն պետք է ենթարկվի մանրակրկիտ վերլուծության (5. էջ 40): Պետք է նաև հաշվի առնել, որ յուրաքանչյուր ուսանողի նկատմամբ դասավանդման մոտեցումները փոփոխվում են ըստ նրանց անհատական առանձնահատկությունների և երաժշտական տվյալների: Եթե կան աշակերտներ, որոնց համար օրական 2 ժամը տաղանդի զարգացման օգտավետ ուղին է, մյուսների համար, 5 ժամն էլ կարող է բավարար չլինել: Առավոտյան, բնականաբար, ուժերով և եռանդով լի

կարգավիճակում ավելի հեշտ է կատարել պիեսներ, իսկ երեկոյան, երբ եռանդը գնալով նվազում է, կարելի է կատարել տեխնիկայի զարգացմանն ուղղված վարժություններ: Սակայն կա մի նախապայման, որի առկայությունը որևէ արդյունքի հասնելու պարագայում հույժ անհրաժեշտ է, որ պարապմունքները լինեն կանոնակարգված: Ընդամենը 2-3 դասաժամ բաց թողնելուց հետո, նվագին վերադառնալիս մատները ծանրանում են ու դառնում ճկուն շարժումներին անընդունակ: Նույնիսկ վիրտուոզները կատարման տեխնիկայի պահպանման համար ամենօրյա վարժությունների մի ամբողջական կոմպլեքս են իրականացնում (5. էջ 54):

Կիթառահարի համար շատ կարևոր են մատերի ուժն ու ճկունությունը: Այդ ունակությունների զարգացման համար անհրաժեշտ է ստատիկ վարժությունների կիրառումը, որը դանդաղ և ուժի կիրառմամբ հերթականությամբ զարգացնում են բոլոր մատերը: Նույնքան օգտակար են մատերի և դաստակի համատեղ վարժությունները: Լավ լսողության առկայությունը նույնպես կարևոր է, քանի որ դրա շնորհիվ է հնարավոր արագ սովորել և հիշել երաժշտական ստեղծագործությունը: Ունակությունների զարգացումը ևս, համալրելով վերը նշված նախապայմանների շարքը, լավ մասնագետի պատրաստման միակ և ամենակարճ ուղին է: Գաղտնիք չէ, որ երիտասարդության հոգևոր կրթության դերի մեծ բաժինը հասնում է երաժշտական և գեղարվեստական կրթությանը: Երաժշտության նկատմամբ երեխաներին սեր սերմանելը իր արմատներով տանում է նախ և առաջ դեպի երաժշտական դպրոցական կրթություն:

Երաժշտական դպրոցները, ուսումնարաններն ու կոնսերվատորիաները հետագայում դառնում են նաև արդեն մասնագիտացման բնագավառ: Հենց այդ պատճառով երաժշտական միջնակարգ կրթության մակարդակով է պայմանավորված հետագայում լավ մասնագետ և կատարող դառնալու հավանականությունը:

Այսօր, դասավանդման ամենատարածված ձևերից է հայացքը դեպի վիրտուոզ կիթառահարների կենսագրությունն ու ստեղծա-



գործական անցած ճանապարհը: Սակայն նման ունիվերսալ մեթոդիկան բավական չէ բացահայտելու համար գործիքի առանձնահատկությունների ամբողջականությունը (6. էջ 135, 144): Միայն հայտնի կիթառահարների մեծ թվով ստեղծագործությունների վերլուծությունն ու ուսումնասիրությունն է թույլ տալիս առանձնացնել կատարողի համար անհրաժեշտ ունակությունների ամբողջությունը:

Հաշվի առնելով, որ դասավանդման որակի բարձրացմանը նպաստում է մանկավարժական տարբեր մեթոդների օպտիմալացումը և կիրառումը, հաստատված փաստ է արդեն, որ կիթառահարների ուսուցումը երաժշտական դպրոցում կանցնի ավելի արդյունավետ, եթե.

- խնդրի տեսական վերլուծության հիման վրա կազմավորվեն կիթառահարի պատրաստման բաղադրիչները, առանձնացվեն դրա չափորոշիչները, առանձնահատկությունները և ընկալման ունակություններն ու աստիճանը,

- կատարողական ունակությունների և հմտությունների խնդիրը ուսումնասիրվի մանկավարժի կողմից որպես կրթական պրոցեսի առանցքային կետ,

- կատարողական հմտությունների և ունակությունների կազմավորումը տեղի ունենա աշակերտների անհատական առանձնահատկություններից ելնելով (տարիք, բնավորություն, ունակություններ և այլն), ունակություններին համապատասխան կատարել հանձնարարվող նյութերի ընտրություն (2. էջ 118, 200):

Ընդհանրապես, այսօր գոյություն ունեն կիթառ նվագելու չորս հիմնական ձև.

1) նվագ մատների միջոցով, որի մեջ մտնում է դասական նվագի տեխնիկան, ֆլամենկոն, Finger Style, որը սերում է ամերիկյան «քանթրի» կոչվող երաժշտությունից և այլն: Այս մեթոդն իր մեջ կուտակել է բազմաթիվ լարային գործիքներ նվագելու յուրահատկությունների ամբողջություն: Կիթառի նվագի այս բնագավառն իրապես անսպառ է, քանի որ ամեն կիթառահար իր ստեղծագործական ուղին անցնելիս հստակորեն մշակում է իր նվագելու ձևն ու տեխնիկան:

2) Նվագ պլեկտորի «մեղիատոր» կիրառմամբ: Շատերը մտածում են, որ մեղիատորը 20-րդ դարի ծնունդ է: Այս հաստատումը ճիշտ է միայն մասամբ: Ժամանակակից մեղիատորները կիրառվել սկսել են միայն նրա համար, որ ակուստիկ կիթառը նվագախմբում լավ լսվի, սակայն պատմական առումով կիթառի հնչյունաարտաբերումը տեղի էր ունենում ոսկրի և այլ համապատասխանեցված գործիքների օգնությամբ (1. էջ 28):

Այսպիսով, կիթառի բազում տեսակներով մարդիկ նվագում էին դեռևս հին Հունաստանում, այնպես որ անգամ այդ առումով նվագի և դասավանդման մեթոդներն ու մոտեցումները անցել են երկար ճանապարհ:

3) Նվագի միախառնված տիպ, երբ կիթառի նվագը տեղի է ունենում և՛ մատերի և՛ մեղիատորի օգնությամբ միաժամանակ: Մի կողմից այդ տեխնիկան հնարավորություն է տալիս նվագել կարճ պասսաժներ անհրաժեշտ արագությամբ և ուժգնությամբ, մյուս կողմից՝ մատերի կիրառումը թույլ է տալիս կատարել բարդ հարմոնիաներ: Այս մեթոդների սինթեզը կիրառող երաժիշտները կոչվում են ունիվերսալներ:

4) Թեփինգ կամ Touth Style – այս մեթոդով նվագը տեղի է ունենում երկու ձեռքերի մատերի հարվածներով կիթառի գրիֆի շրջանում: Թեև կիթառի նվագի այս մեթոդը հայտնի էր 19-րդ դ., սակայն ամենահետաքրքրականն այն է, որ այս մեթոդն էին կիրառում նաև ռուսական բալալայկա նվագողները (1. էջ 17):

Այսօր, կիթառի կատարողականության մեջ գոյություն ունեցող տեխնիկայի ամբողջությունը թույլ է տալիս կիրառել դրանց համալիր սինթեզը՝ ստանալու համար հնչյունի կատարյալ որակ: 20-րդ դարի դասական կիթառահարներն ունեն իրենց նոր ստեղծած տեխնիկան, որի կիրառումն այսօրվա իրականության մեջ և կատարողական արվեստի համար հույժ կարևոր է: Այդ տեխնիկայի ամբողջական կիրառումն ապահովելու համար անհրաժեշտ է ուսումնասիրել ժամանակակից կիթառահարների մեթոդները, որոնցից են՝ Ջ.Բրինը, Ջ.Վիլյամսը, Լ.Բրաուերը, Ա. և Ռ. Վալդես Բլեերները և ուրիշներ: Յուրաքանչյուր մեթոդ պարունակում է կատարման առանձնահատուկ տարրեր, որոնցից ամեն կատա-

րող ընտրում է այնպիսիք, որոնք առավելագույնս են համապատասխանում իր ունակություններին և բնորոշ առանձնահատկություններին (6. էջ 33, 51):

Վերը նշված հատկանիշները հույժ կարևոր են ապագա մասնագետի կայացման և տեխնիկայի որդեգրման ու զարգացման համար:

#### **ՃԱՆՈՑԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Ehgade Guitar, Musikverlag, Berlin, 1986.
2. J. Powrozniak – Gitarren – Lexikon, Verlag New Musik, Berlin, 1979, 1980, 1986.
3. Vladimir Bodri – Eine Gitarrenstunde mit Andre Segovia, Hallwag Ag Bern, 1977; Verlag Macmillanm New York, 1972.
4. Робер Ж. Видаль., Заметки о гитаре Андре Сеговии., М.:Музыка., 1990.
5. Фан Динь Тан., Гитарное искусство Вьетнама., Киев., 1996.
6. Вольман Б., Гитара и гитаристы, Л.:Музыка., 1988.

Ինտերնետային ռեսուրսներ

<http://ru.wikipedia.org>

<http://www.infanata.org>

**ԶԱԶ-ԷՍՏՐԱԴՆԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ**

**КАФЕДРА ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ**



Зарифьян Нарине Карловна  
композитор, преподаватель ЕГК им.Комитаса

### ЗНАЧЕНИЕ ПРЕДМЕТА “ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ” В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ

С появлением музыкальных электронных инструментов намного обогатилось тембровое звучание эстрадных, эстрадно-джазовых и эстрадно-симфонических оркестров. Постепенно электронные инструменты стали вытеснять традиционные, появились полностью состоящие из электронных инструментов ансамбли и оркестры, которые лишили эстрадного певца возможности прочувствовать и услышать звучание эстрадного произведения в реальном оркестровом звучании.

Сегодня, в XXI веке, наметилась обратная тенденция – многие певцы – “звезды” западной и отечественной эстрады, вновь стали отдавать предпочтение традиционному оркестру.

К сожалению, сегодняшние студенты эстрадно-джазовых факультетов средних и высших музыкальных учебных заведений предпочитают петь в сопровождении фонограммы, что, несомненно, приводит к механическому исполнению и тормозит творческий рост, т.к. певец должен, в первую очередь, почувствовать себя частью живого организма (оркестра) и слышать вместе со своим пением “дыхание” сопровождающего оркестра. Такая практика будет только способствовать творческому росту исполнителя. Но для того, чтобы услышать сопровождение оркестра, необходимо иметь определенные знания

по инструментоведению: знать звучание, тембровые особенности и значимость каждого инструмента, звучащего в составе симфонического или эстрадно-симфонического оркестра. Такие знания студенты получают на уроках инструментоведения, основной задачей которого является ознакомление студента:

1) с составом симфонического, эстрадно-симфонического, джазового оркестров;

2) с группами музыкальных инструментов, входящих в состав оркестра (духовые, ударные, клавишные, струнные, а также электронные);

3) с характерными особенностями каждого музыкального инструмента, входящего в состав вышеперечисленных оркестров: внешний вид, способ звукоизвлечения, диапазон, тембровые особенности (1.), что наглядно демонстрируется посредством исполнения небольшой фразы или целого музыкального произведения профессиональным музыкантом или, в случае отсутствия музыканта, при помощи аудио- или видеозаписи.

Так как почти все инструменты симфонического оркестра используются и в эстрадных, и в джазовых произведениях, студенту необходимо объяснить, что меняется только специфика музыкального инструмента. Необходимо указать на разницу употребления тех или иных оркестровых групп в классической и в эстрадно-джазовой музыке. Так, Э.Денисов в книге “Ударные инструменты в современном оркестре” пишет о том, что если рассмотреть ударную группу в классической музыке XVIII – XIX веков, можно заметить, что даже такой небезразличный к оркестровому колориту композитор, как Николай Андреевич Римский-Корсаков в своих “Основах инструментовки” подчеркивает подчиненную роль группы ударных в оркестре: “Ударные применяются лишь изредка и большей частью не во всем составе, но по одиночке, по два

или по три". И далее отмечает, что "применение ударных всегда желательно в связи с ритмическим рисунком какого-нибудь из голосов данного оркестрового куска" (2.С.11).

Г.Гаранян в книге "Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей" пишет, что в эстрадной и джазовой музыке ударные – это основа ритмической группы, "цементирующая" партитуру эстрадных и джазовых ансамблей (3.С.6).

В настоящее время разработана четкая система записи партий на нотном стане всех инструментов, входящих в ударную установку.

Если сравнить новаторства в классической и в эстрадно-джазовой музыке, то можно заключить, что и в том, и в другом жанре необходимо применение новшеств, которые требует данное время.

В классической музыке одним из первых сочетание ударных и электронных инструментов использовал К.Г.Штокхаузен (1.С.185). В произведении "Контакты", написанном для фортепиано, ударных и магнитофонной записи, композитор вводит новую тембровую сферу, расширяя звуковую палитру произведения.

Э.Денисов в книге "Ударные инструменты в современном оркестре" пишет: "Расширение инструментария и разработка разнообразных приемов звукоизвлечения настолько раздвинули возможности звуковой палитры группы ударных, что композиторы в ряде случаев отказывались от применения оркестра, заменяя его одной сильно развитой группой ударных. Луиджи Ноно в своей опере "Под жарким солнцем любви" нередко соединяет колокола с арфой (с усилителем). Электроусиление слегка изменяет тембр арфы, усиливая впечатление "колокольности". Колокола соединяются в унисон с арфой, играющей уже не в низком регистре, а в среднем" (2.С.187).

В наши дни группа ударных не имеет того подчиненного значения, которое у нее было в оркестре предшествующих эпох. Она справедливо обрела равнозначное по отношению к другим оркестровым группам место, чему способствовало и качественное изменение ее состава.

В начале XX века композиторы впервые по настоящему почувствовали выразительные возможности тембра. Это не означает, что выразительность тембра была недоступна для композиторов XIX века – вспомним характеристику Графини в "Пиковой даме" или начальные такты VI симфонии П.И.Чайковского, – но тембровая выразительность всегда сочеталась с выразительностью интонационной, в то время как в XX веке композиторы часто применяют краску, несущую в себе большую выразительность, вне прямой связи с интонацией. Один из первых композиторов, ощутивший самостоятельные возможности тембра – К.Дебюсси. В связи с увеличением интереса к тембру, способам его варьирования и образованию новых тембров, увеличился и интерес к изучению возможностей оркестровых инструментов.

Новые приемы звукоизвлечения получили широкое распространение в современной музыке, особенно, в последние десятилетия. На струнных инструментах стали играть не только *arco*, *pizzicato*, *col legno*, но и за подставкой, на грифе, на деке и даже применять приемы, в которых струны уже не участвуют – стучать пальцами и смычком по различным частям корпуса.

У деревянных духовых инструментов композиторы открыли совершенно новую тембровую сферу – так называемые "аккорды", многозвучные сочетания, большинство из которых имеет нетемперированную структуру. Значительно расширились и приемы звукоизвлечения на духовых инструментах – стало широко применяться *glissando*, *frullato*, различные типы *tremolo*, простые и тройные



трели. В отдельных случаях композиторы прибегают и к таким приемам, как игра на одних клапанах, на мундштуке, пение в инструмент и усиление некоторых слабых звучаний (например аккордов) микрофоном. Все это не только расширяет тембровые возможности оркестровых инструментов, и в некоторых случаях настолько отчуждает тембр, что он становится почти неузнаваемым.

Г.Гаранян отмечает, что бурное развитие электроники позволило создать новые электронные инструменты, ставшие достойными партнерами традиционных. Синтез электронных и акустических инструментов в эстрадно-джазовой музыке является потребностью экспериментировать, приводит к созданию новых тембров, новому звучанию (3.С.3).

В эстрадной музыке применение электроусилителей дало дополнительную возможность варьирования тембра гитары, введения ряда новых способов звукоизвлечения. Г.Гаранян отмечает тот факт, что несмотря на широкое распространение электромузыкальных инструментов, было бы преждевременным делать окончательные выводы о правилах их использования в партитуре. В произведениях, где электроника сочетается с традиционными акустическими эффектами, не нужно злоупотреблять чисто электронным звучанием: использование электроники принесет гораздо больший эффект, если ее яркое звучание будет использовано как прием.

Для придания звучанию эстрадного произведения особого тембра, целесообразно использование соло-синтезатора (с эффектом фильтра) в нижнем регистре для дублирования бас-гитары. Аккордовое звучание медных в кульминационных моментах можно поддерживать педалями "*string*", реже — "*brass*" у синтезатора.

Яркое, открытое звучание электроники следует использовать по мере необходимости, чередуя с приглу-

шенным. Во избежание динамической и тембровой монотонности использовать сочетание и чередование имитаций обычных инструментов с чисто электронным звучанием.

Студент эстрадно-джазового факультета должен отличать специфику инструментов различных групп и употреблять их в классической и джазовой музыке учитывая их тембральные и технические особенности. Изучая различные особенности инструментальных групп классической и эстрадно-джазовой музыки, студент постепенно начинает слышать и различать инструменты не только по внешнему виду, но и по тембровым особенностям, а также приобретает умение следить при прослушивании музыкального произведения за развитием тембральной драматургии инструментов. При изучении специфических особенностей акустических и электронных инструментов, приобретаются навыки переложения и замены записи электронных инструментов акустическими и наоборот, а также навыки оркестровки небольших произведений.

Изучение и прослушивание большого количества симфонических и эстрадно-джазовых партитур приводит к развитию музыкального вкуса студента, т.к. в процессе обучения изучается большое количество классических, эстрадно-симфонических и джазовых партитур.

Теоретические уроки по инструментоведению должны чередоваться с практическими занятиями для полного усвоения тембральных, технических и динамических особенностей инструментов. Освоив полный курс инструментоведения, студент может сам оркестровать небольшое произведение и силами своих товарищей-инструменталистов исполнить его. Это является огромным стимулом к совершенствованию знаний, более глубокому изучению возможностей симфонического оркестра, а также народных и электронных инструментов для даль-

нейшего использования в своей творческой деятельности.

На практических занятиях студент следит по партитуре за развитием тембровой динамики, что способствует комплексному развитию мелодико-гармонического интонационного слуха, благодаря чему он в дальнейшем с легкостью сумеет сделать нотную запись услышанного произведения для эстрадного или джазового оркестра.

Таким образом, значимость инструментоведения заключается в том, что студент, имея сопричастность к предмету, проявляет активность в изучении и желание продолжить творческий учебный процесс, а продолжительность и систематические углубленные занятия приводят к творческому развитию и профессиональному росту будущего музыканта.

Сегодня, когда везде царит безвкусица, необходимо, чтобы новое поколение молодых музыкантов имело крепкую профессиональную основу, на которой будет базироваться их творчество.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чулаки М., Инструменты симфонического оркестра., М.: Музыка., 1983.
2. Денисов Э., Ударные инструменты в современном оркестре., М.: Советский композитор., 1982.
3. Гаранян Г., Аранжировка для эстрадных инструментов и вокально-инструментальных ансамблей., М.: Музыка., 1983.

ՀԱՆՐԱՊԵՏԱՅԻՆ ՄԱՅՐԱՆԱԿԱՆ  
ՊԱՏՈՒՍՄԱՆ ԱՄԲԻՆ

#### КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ



Кюрегян Гоар Мкртычевна  
преподаватель ЕГК им.Комитаса

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ПЕСЕН ШОПЕНА

В творчестве Фридерика Шопена песни занимают большое место. Их всего девятнадцать. Они написаны в разные периоды его жизни исключительно на стихи польских поэтов: С.Витвицкого, В.Поля, Л.Осинского и А.Мицкевича.

Песни Шопена не сложны и отличаются по стилю письма от его фортепианных произведений. Здесь нет характерного для Шопена разнообразия фактурного изложения: прихотливых фиоритур, сложных ритмов, богатых гармоний, артистической утонченности мазурок, блеска и салонности полонезов. Вокальная партия также не имеет ни технических, ни интонационных трудностей. В песнях Шопена больше, чем в крупных формах, выступает национальное своеобразие и культурно-просветительская направленность его творчества. "Здесь вся Польша, — писал Б. В. Асафьев, — ее народная драма, ее быт, чувствования, культ красоты в человеке и человечность, рыцарственный гордый характер страны, ее думы и песни" (1.С.320).

С конца XVII века Польша потеряла свою независимость и была разделена между тремя государствами — Россией, Австрией и Пруссией. Полтора столетия народ жил в кабальных условиях, но бережно хранил свои духовные ценности и родной язык. Патриотическая тема становится ведущей для Шопена. Метко охарактеризовал историческое значение музыки Шопена его современник Роберт Шуман: "Если бы самый могущественный монарх Севера

Николай I знал, какой опасный враг скрывается в шопеновских произведениях, в простых мелодиях его мазурок, он запретил бы его музыку. Произведения Шопена — это пушки, спрятанные в цветах".

В польской профессиональной музыке обработкой народных песен занимались предшественники Шопена — К.Курпиньский, Ю.Эльснер и другие, но яркая творческая индивидуальность Шопена сказалась и в отношении к музыкальному фольклору. Элементы польской песни — склад мелодий, характер ритмики, особенности гармоний — пронизывают все песни Шопена, но их использование является новаторским, творческим. И хотя в песнях Шопен не использовал ни одной народной цитаты, при знакомстве с ними создается впечатление нетронутости первоисточника.

Что же из себя представляла польская народная песня? Это своеобразный сплав крестьянского фольклора, музыки городских мещанских слоев, патриотических и повстанческих песен. Еще одна специфическая особенность польской народной музыки — исключительно важная роль танцевального элемента, теснейшая связь песни с танцем. Эта связь определяет ритмическую остроту польской песни, ее сочетающуюся с напевностью подвижность. Польская народная песня одноголосна и куплетна. "Куплетная форма чрезвычайно распространена в народной музыке самых различных народов, равно как и в музыке профессиональной. Преимущества этой формы, как и ее недостатки, очевидным образом связаны с самой ее природой" (2.С.239). Преимущество куплетной формы прежде всего в простоте, ясности и легкой запоминаемости музыки. Очевидно именно эту задачу и ставил перед собой Шопен, создавая свои песни.

Очень важную роль играет связь инструментального и вокального начал, благодаря которой инструментализм в широкой мере пропитывается песенностью.

Изучая элементы и особенности польского народа, Шопен создал индивидуальный, оригинальный язык песен.

По характеру песни Шопена можно разделить на три группы:

1. Поэтические, лирические романсы ("Весна", "Вестница", "Моя баловница").

Особенно выделяется песня "Моя баловница" на слова Адама Мицкевича. Образ обаятельной светской баловницы раскрывается уже в первых тактах фортепианного вступления. Гибкий мелодический рисунок песни, ритм и интонации мазурки создают портрет кокетливой красавицы.



Прежде всего, надо обратить внимание учащегося на танцевальный характер песни, характерный для мазурки темп, и, конечно, проследить, чтобы студент брал правильную педаль, снимая ее на третьей доле.

На слова А. Мицкевича романсы писали и выдающиеся русские композиторы: М. И. Глинка, М. А. Балакирев, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков. Интерес представляет тот факт, что и их сочинениям присуща танцевальность.

2. Народно-бытовые песни ("Пригожий парень", "Гулянка").

3. Патриотические ("Меланхолия", "Мелодия", "Лист летит с деревьев").

Последние отличаются и глубиной поэтического содержания. Мелодика и форма более свободны, гармонии богаче.

Песню "Лист летит с деревьев" Шопен написал в 1836 году в Париже. Она является еще одним напоминанием о кровавых событиях 1830 года. По форме песня напоминает балладу. На протяжении всей песни выдержан тон трагически-сурового повествования. "Это плач над порабощенной Польшей и ее сынами. Развитие песни от мрачной речитативной декламации к торжественному мажорному маршу (вспоминанию о героической борьбе) и далее, к заключению, звучащему еще более безотрадно, чем начало, соответствует замыслам целого ряда сходных по своей образной структуре инструментальных произведений Шопена (вспомним хотя бы полонез *es-moll*, этюд *c-moll*") (З.С.419).

Шопен дает картины народного бедствия: одна картина сменяется другой, одно настроение – другим. Тональность песни *es-moll*. Первые такты вступления написаны в трехдольном размере, в ритме мазурки. Интонации мазурки, на фоне оstinатных аккордов, звучат с величавой торжественностью похоронного марша.





Вокальная партия повторяет мелодию вступления, но без сопровождения. Звучание вокальной партии *a cappella* подчеркивает теплоту и задушевность мелодии. Метр меняется на 2/4. Проходят образы покоренной отчизны, разорения, нищеты и голода. Все фразы вокальной партии устремлены вниз. В мелодии как будто слышны скорбные, приглушенные интонации вздохов. Неожиданно звучат победные аккорды. Минор сменяется одноименной мажорной тональностью. Если в начале романса звучала мазурка, то теперь она сменяется полонезом, символизирующим бывшее величие Польши.

rit. Lento

хлеб сто-ит но-сжа-ты...  
w ro - im gi. na kio - zu.

В дни, ко-гда сте-ка-лась дру-го все к Вар-ша-ве,  
Kia - du pod Warsza - wa dnia - twa się zbie - ra - ła,

Мечты о победе и героический порыв к свободе выражаются в торжественных аккордах и в ликующем взлете мелодии на октаву.

И вновь мажор сменяется минором, полонез – мрачно-трагическим реквиемом, а напевная мелодия вокальной партии – драматическим речитативом на ноте “es”. Мелодия как будто застыла, она скованна, замкнута и безжизненна. Монотонно, на одной ноте “es” описывается горечь

поражения и падение Варшавы. Драматическая декламация звучит на фоне оstinатной поступи басов на *pp*. Опеваётся одна и та же нота на протяжении всего отрывка, и каждый раз мелодия возвращается к исходной точке. В следующем разделе вокальная партия приобретает характер народного причитания.

но о по-лей ора-же-вля-ма-до-кто вер-  
a - le ru - cia pra - sa, do - ka - go - nu -

нул-ся вновь в сво-е ов-де-нью...  
zno - je niel s dra - ci nie mka - sa.

Перед самым концом снова появляется робкая надежда на свободу. Мелодия как будто выходит из оков, становится певучей и выразительной. Кончается песня музыкой вступления. Исполнение песни требует особого внимания к тексту, перемене темпа, нюансам. Здесь перед учащимся стоят более сложные задачи. Следует обратить внимание студента на контрастность динамических оттенков, играющих важную роль в создании художественного образа и помочь найти правильное темповое соотношение между частями.

“Гулянка” – небольшая веселая сельская песня. Бравый старик танцует мазурку с молодой шинкаркой. Мазурка кажется неотесанной, нарочито грубой. Написанная в куплетной форме, песня проста по своему построению. В

ней соединены три основных элемента польской народной песни: песенный, танцевальный, и инструментальный. Надо обратить внимание учащегося на особенности песни – трехдольность с перемещением акцента с сильной доли на слабую, ритмическая острота, упругость мужской темы и напевность, кокетливость женской, которая украшена форшлагами.



Странствующие музыканты и инструментальные ансамбли были непременными участниками сельских празднеств и гуляний. В “Гулянке” Шопен имитирует звучание народных инструментов: скрипки, контрабаса, волынки, ударных. Небольшой фортепианный отыгрыш, которым завершается каждый куплет, воссоздает жизнерадостный нрав польского народа.

Создавая свои песни, Шопен как будто умышленно не подчеркивает своего мастерства. Он экономен в средствах выражения. Все содержание поэтического текста песен заключено в мелодии, так как Шопен находил, что инструментальное сопровождение не должно искажать национальной сущности, что национальные интонации нельзя вместить в уже выработанные европейские формы.

Изданы песни были только в 1855 году, уже после смерти композитора, т.к. Шопен не хотел издавать их,

считая что они значительно уступают его фортепианным произведениям.

Песни предельно лаконичны и просты по фактуре, поэтому их можно рекомендовать включить в репертуар для развития навыков аккомпаниатора на ранних стадиях обучения концертмейстерству – чтения с листа, транспонирования и игры в 3 строчки.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Асафьев Б.В., Мазурки Шопена., Избранные труды., т.IV., М.:АН СССР., 1935.
2. Мазель Л., Строение музыкальных произведений., М.: Музыка., 1979.
3. Кремлев Ю., Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества., М.: Музыка., 1971.



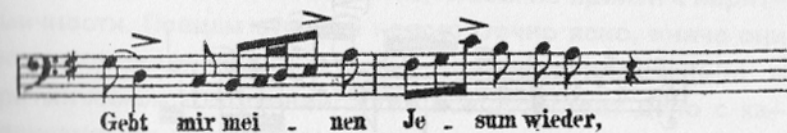
Саркисян Маргарита Альфредовна  
доцент ЕГК им.Комитаса

### ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАСОВЫХ АРИЙ “СТРАСТЕЙ ПО МАТФЕЮ” И.С.БАХА

В настоящее время идет оживленный спор о том, как интерпретировать баховские вокальные произведения: исполнять ли “Страсти” и кантаты по подлинным партитурам или в переработанном, современном духе. Быть может, увлекшись этой дискуссией мы забываем о других более важных вопросах. Прежде всего, это касается проблем фразировки, которым уделяется слишком мало внимания. Только баховская фразировка одухотворяет темы. Надо понять ее своеобразие, иначе вместо подлинно баховской фразировки появляется общая, применимая к любой другой, но не к его музыке: краски бледнеют, четкость линии стирается, слушатель не может живо воспринять музыку, следить за движением голосов. Он слышит запутанную, утомительную последовательность нот.

Первое основное положение, которое можно найти в отредактированных Бахом партиях, говорит о том, что его фразировке всегда присущ затактовый характер. Он соединяет ноты в группы, начиная не с сильной доли такта, а со слабой. Обобщая, можно сказать, что Бах акцентирует не начало, а конец звукового комплекса. Следовательно меняются и акценты в развитии фразировки. Мотивы с формулой  $\text{♪♪ ♩}$  акцентируются вопреки тактовому ритму. Сильный акцент на первой ноте должен быть только “трамплином”, чтобы выделить главный звук – второй. Яркий тому пример вторая басовая ария “*Gebt mir meinen Jesum wieder*” (“Верните мне моего Иисуса”) из

“Страстей по Матфею” (1.С.471–488), где нужно освободиться от размера 4/4 и акцентировать:



Или же возьмем его первую басовую арию “*Gerne will ich*” (“Желал бы я решиться”):



Таким образом, акцентировать надо характерные интервалы и те ноты, которые являются вершиной или заключением некоторой звуковой линии, – независимо от того попадают ли они на сильные или слабые доли такта. В качестве иллюстрации приведем третью арию “*Komm, Süßes Kreuz*” (“Приди сладостный крест”):

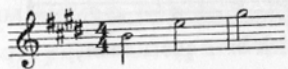


Главный акцент подготавливается многими предшествующими “предакцентами” и исчерпывает себя в последующих, более слабых, но подготовка всегда значительно длительнее заключения. Баховская мелодическая линия звучит совсем иначе, если исполнитель не стремится выделять сильные и относительно сильные доли такта. Например, в заключительном хоре первой части “Страстей по Матфею” инструменталисты исполняют восходящую линию шестнадцатых так, как это им кажется наиболее

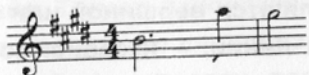
естественным, и выделяют "е" на первой шестнадцатой третьей четверти.



При таком исполнении для слушателя пропадает скачок на септиму. Если же акцент перенести на "а" первой шестнадцатой последней четверти, то смысл всей линии будет ясен. Раньше он слышал:



Теперь же:



Только правильное понимание и прочтение законов развития баховской фразеологии может передать всю выразительность и глубокую осмысленность его гениальной музыки, не говоря о скрытой библейской символике, которая запечатлена в баховской нотографии.

Вторая крупная проблема – правильное определение темпа. Вообще, что касается обозначения темпа, то в ранних произведениях Бах обычно помечал его, в более поздних – только в виде исключения.

Определить темп пьесы обычно не очень трудно, если принять во внимание текст и сущность музыки. В прежние времена Баха играли немного медленнее. И сейчас многие арии исполняются недостаточно оживленно. Иногда требуются длительные поиски и опыты, прежде чем приходишь к правильному темпу. Темп правилен, когда в одинаковой мере ясны и детали, и целое. Своеобразная труд-

ность исполнения Баха заключается не в выборе, а в сохранении избранного темпа. При этом требуется очень большая ритмическая гибкость, чтобы не прийти к неритмичности. Певцам это еще недостаточно ясно, иначе они не исполняли бы Баха так неудовлетворительно в ритмическом отношении. Хуже всего обстоит дело с кадансами. Их чрезмерное растягивание и выделение проходящего каданса приводит к разрыванию арии на куски и лишения ее целостности по форме. Золотое правило для певцов – соблюдать меру в кадансовых *rallentando* и понимать их назначение и цель. Певец всегда должен чувствовать оркестр. Очень часто может показаться, что вокальная партия, взятая сама по себе, требует замедления, тогда как с оркестром это замедление недопустимо. Этим и отличаются баховские арии от итальянских: оркестр у Баха не просто сопровождает вокальный голос, но выступает самостоятельно и необязан подчиняться произволу певца или певицы. К примеру, в третьей басовой арии "Komm, Süßes Kreuz" ("Приди, сладостный крест") музыка имеет характер марша. И темп этой арии будет правильным в том случае, если будет соответствовать тяжелому размеренному шагу Симона из Кирены, несущего крест. И гамбист, играющий свою партию утвердительно и твердо, не смазывая тридцатьвторые ноты, должен вместе с певцом, правильно держа темп, воссоздать тот образ, который так ярко и выпукло запечатлен Бахом в его бессмертном шедевре.

Больше всего певцы грешат против баховских темпов в речитативах, в которых надо отказаться от всяких бесмысленных затягиваний и замедлений, и находить выразительность исполнения в декламационном выделении характерных слов. Только в том случае, если смысл такта этого требует, можно менять темп в рамках ритма. Итак, речитатив следует не "петь", но "говорить" с



определенным музыкальным эффектом, что, конечно, требует хотя бы минимальных знаний немецкого языка. Всякое глубоко продуманное восприятие текста вернет певца к простоте. Многое, что в начале он считал родственным, при новом изучении баховской музыки покажется дурным внешним эффектом. Если у певца хорошая и ясная дикция, если он естественно декламирует, а инструменталисты с чувством фразируют и акцентируют даже там, где сопровождают *piano*, то уже разрешен и вопрос о динамике. У Баха обычно речь идет не о больших периодах нарастания и уменьшения звучности, а о выделении отдельных слов, хотя бывает так, что эти подъемы и спады передают руководящую идею его музыки. Бах обычно любил резкие противопоставления *forte* и *piano*, не допуская *diminuendo* и *crescendo* для смягчения контрастов. Особенно важно это для арий. Оркестровые вступления звучат в хорошем *forte*, с вступлением голоса инструменты играют внезапно *piano*. В ариях, после вступления вокального голоса, Бах уже не ставил никаких оттенков, считая, что они уже определяются правильной декламацией. *Crescendo* и *diminuendo* рассматривались уже как живое внутреннее волнение. Быть может, будет нелишним вновь напомнить, что всякое форсирование звука приносит вред баховскому исполнению. Хороших баховских певцов сравнительно мало (Дитрих Фишер-Дискау, Петер Шрайер). Большинству не хватает технической подготовки. Часто говорят, что баховское пение не имеет ничего общего с искусством *bel canto*. Это совершенно неверно: баховское пение предполагает его и даже требует большего. Бах был воспитан на итальянском вокальном искусстве. Певцы обычно исполняют его арии тяжеломерно или снятым с дыхания. Вопрос заключается в том, чтобы объединить искусство *bel canto* с естественной поэтической декламацией, которая свойственна

немецкой музыке. Баховская колоратура едва ли имеет что-либо общее с итальянской. У Баха она не самоцель, но служит декламации. Здесь более уместна напористость, нежели сдержанность. Совершенство вокальной техники – не цель, а средство при исполнении баховских арий и речитативов. Пение должно быть свежим, непосредственным, “детским” в лучшем смысле этого слова. Тот, кто погружается в мир чувств Баха, кто живет с ним и думает, кто вместе с ним стал простым и скромным, – только тот может правильно передать его другим. Этим руководствуется автор этих строк, когда слушает и работает с певцами над четвертой басовой арией “*Mache dich, mein Herre, rein*” (“Сердце мое, будь чистым”). Эта ария – гениальная чистая музыка чувств, проникнутая бесконечной и, в тоже время, спокойной, умиротворенной радостью. Никакой вычурности, помпезности. Все предельно просто и ясно.

Пианистам, играющим эти арии, можем посоветовать только одно: очень внимательно вслушиваться в оркестровое звучание и попытаться найти средства для максимального приближения к имитации оркестровой версии фортепианного звучания.

Каждый раз слушая это монументальное творение Баха (2.), которое и сегодня, в XXI веке, можно считать музыкальной Библией, поражаешься тому насколько глубока в нем духовная и музыкальная информация. Бах и сегодня может помочь нам добиться столь необходимой духовной собранности и осознания чувства ответственности перед Богом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Швейцер А., И.С.Бах., М.:Музыка.,1965.
2. Друскин М.С., И.С.Бах., М.:Музыка., 1982.

## КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Хачатрян Джульетта Сергеевна  
преподаватель ЕГК им.Комитаса

## КАМЕРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МОРИСА РАВЕЛЯ

В 1913–14 годах Морис Равель жил в местечке Сибур, недалеко от испанской границы, около города Сен-Жан-де-Люз. Эти места, где сохранилось баскское население называют “страной басков” (мать Равеля происходила из старинной баскской семьи). Равель был хорошо знаком с культурой басков, изучал сдержанные, ярко темпераментные песни и танцы, которым присущ пентатонный склад мелодии, своеобразная переменная ритмика.

Объявление войны в августе 1914 года застало композитора за сочинением **Трио для фортепиано, скрипки и виолончели**. “В пять недель я проделал работу пяти месяцев”, – писал он (1.С.62).

Произведение отличается широким размахом и интенсивным эмоциональным тоном. В нем привлекает своеобразие мелодического языка, истоки которого в крайне своеобразной мелодике басков.

Многое в Трио определяется особенностями избранного состава: моменты простой линейной полифонии сочетаются с одnogолосными эпизодами.

Первая часть Трио написана в размере 8/8 ( $3/8 + 2/8 + 3/8$ ). Главная партия (так называемая “тема басков”) – гибкая, одухотворенная мелодия, в начале звучит у фортепиано, а затем проводится у скрипки и виолончели – написана в характерном для произведений композитора дорийском ладу.





Мелодия побочной партии, содержащая в себе нежный поэтический образ, крайне выразительна. Поражают неожиданные смены ярких картин в сопоставлении частей: мягкому лиризму первой части – “*Modere*” – противопоставляется стремительное скерцо второй части – “Пантум”, в котором преобладают острые стаккатные звучания, пестрая цветовая мозаика, неисчерпаемый поток инструментальной виртуозности, неожиданных ритмов.

С появлением новой темы образуется сложнейшая полиритмия. Здесь использованы разные приемы игры на струнных (флажолеты, *pizzicato-glissando* и т.д.).

Третья часть “Пассакалия” – эпический рассказ о прошлом баскской страны и ее народа. Сурово, по-генделевски торжественно и величаво звучит тема “Пассакалии”. В ней много мудрой величавости и глубокого раздумья. Ее скорбная и мрачная самоуглубленность подчеркнута медленным, размеренным движением. Композитор применяет полифонические приемы развития. Искрящийся светом и радостью финал Трио передает стихию баскского танца – страстного, стремительного, увлекающего властным движением. Картина народного празднества завершается кодой. Продолжительные трели струнных инструментов создают неповторимое ощущение трепетной взволнованности и радостного возбуждения. Исполнителям этого произведения нужно учесть, что Равель не любил, когда “слишком” интерпретировали его произведение, о чем он говорил первым его исполнителям – А.Корто, Ж.Тибо, П.Казальсу.

Трио Равеля занимает достойное место среди наиболее

выдающихся камерно-инструментальных ансамблей в истории мировой музыки.

В конце 1925 года некий мистер Кулидж – американский меломан, попросил Равеля написать несколько мелодий для голоса, сопроводив их – “если это возможно” – аккомпанементом флейты, виолончели и фортепиано. Равель в это время зачитывался Эваристом Парни. Неожиданно возникла мысль оттенить экзотику “Мадагаскарских песен” Э.Парни предложенным американцем инструментальным ансамблем. Так возникли 3 “Мадагаскарские песни” – нежные, хрупкие миниатюры, к которым композитор относился с особой любовью. Стремясь к слитности звучания инструментов, Равель в процессе работы мыслил произведение “чем-то вроде квартета, где человеческий голос играет роль главного инструмента”. Отсюда самостоятельность, относительная развитость партий аккомпанирующего ансамбля. Многое роднит “Мадагаскарские песни” с Сонатой для скрипки и фортепиано\* скупые, тщательно отобранные средства, жесткий гармонический язык. Интеллектуализм, проскальзывающий в “Мадагаскарских песнях”, в Сонате выступает более отчетливо. Если в песнях мелодические “нити” одухотворяют произведение, то в Сонате доминирует холодноватость, бесстрастность музыкального материала.

Первая часть сонаты (*Allegretto*) начинается с изложения главной партии у фортепиано соло, затем вступает скрипка, продолжающая мелодию:



\* Соната посвящена другу Равеля, Элен Журдан-Моранж, первой исполнительнице ряда его сочинений. Впервые Соната прозвучала в Париже 30 апреля 1927 года.

Прозрачные гармонические арабески образуют подвижный фон, на котором развивается основная мелодия, переходя то к фортепиано, то к скрипке.

Вторая тема (побочная партия) – протяженная диатоническая (*e-moll*) мелодия скрипки:



Эту тему сопровождают только квинты (интонационно выходящие за пределы чистой диатоники, в которой выдержана мелодия скрипки), образуя политональность.

В репризе, вместо обычного проведения главной и побочной партии, звучит новая тема спокойного, торжественного характера (метр  $3/4=9/8$ ). Новая мелодия скрипки, как и побочная партия экспозиции, протяженна. Использование нового мелодического материала в сочетании с первой темой – смелый новаторский прием.

В коде у фортепиано вновь устанавливается первоначальный размер  $6/8$ , появляются параллельные квинты из побочной партии. Первая часть произведения представляет собой небольшую одночастную сонату, которую можно исполнять и отдельно.

Равель, не пропускавший ни одного выступления гастролеров в Париже негритянских джаз-бандов и питавший огромный интерес к негритянской народной му-

зыке, в беседе с музыкальными критиками заявил: “Не могу не удивляться тому, что американские композиторы до сих пор не воспользовались этим источником, в то время, как они комбинируют и копируют музыку всех других народов” (2.С.85).

Откликом на веяния времени является перенасыщенная сухими ритмическими уколами, построенная на специфических интонациях джазовой музыки с имитациями звучания банджо и саксофона вторая часть сонаты – “Блюз”.

“Блюз” произведение не типичное для камерной музыки. При исполнении многочисленных подражаний звучаний трубы, саксофона, тромбона пианист должен стремиться к максимальной имитации тембров медных духовых.

В начале “Блюза” (*Moderato*) Равель обыгрывает двусмысленность гармонии (аккорды скрипки *pizzicato*): то ли политональное наложение, то ли не разрешающееся в тонику длительное задержание (очень характерный для Равеля прием). На фоне сопровождения (фортепиано) развертывается грустная, щемящая мелодия “Блюза”. Равель отмечает: *nostalgico*.

“Блюз” Равеля представляет собой интересную художественную стилизацию блюза с его характерными ритмическими смещениями мелодии.





Вторая тема насыщена острыми, характерными ритмами:



После проведения этой темы начинается разработка, основанная на новой эпизодической теме (наиболее “негритянской”), после чего звучит “диалог” двух основных тем.

Первую тему исполняет скрипка в высоком регистре. Вторая тема (фортепиано), по замыслу автора, должна звучать то как саксофон, то как труба, далее – как тромбон.

Таким образом “Блюз” представляет собой сонатную форму с эпизодом в разработке. Интересен прием объединения двух основных тем в момент наступления репризы, что воспринимается как кульминация всего произведения (1.С.102–103).

Третья часть – “Perpetum mobile” – вихревая, этюдная, пролетающая на едином дыхании – по смысловому значению не равноценна первым двум.

На основе мотива первой части Равель создал токкату, которую исполняет скрипка в непрерывном движении:

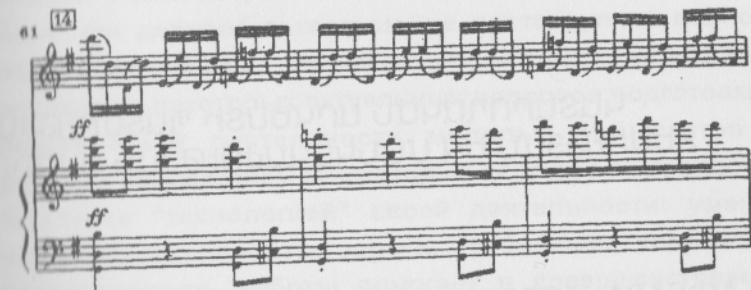


Для скрипачей это демонстрация смычковой техники, легкости и беглости. Хотя Равель здесь не указал этот штрих Сигети в книге “Воспоминания. Заметки

скрипача” пишет: “Я знаю, так как исполнял ее с ним, что он имел в виду именно этот штрих, когда писал Perpetum Mobile.

Мануэль Розенталь, занимавшийся у Равеля, когда последний сочинял эту сонату, подтвердил это предположение на основании репетиций, на которых он присутствовал” (3.С.234).

В финале, написанном в форме рондо-сонаты, в качестве эпизода использована вторая тема из “Блюза” (пример N7) и основная тема из первой части.



Виртуозный характер скрипичной партии – результат того, что произведение было задумано как концерт, и только впоследствии композитор решил остаться в рамках жанра сонаты. Это объясняет и ограничение партии фортепиано аккомпанирующей ролью.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Крейн. Ю., Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля., М., 1966.
2. Цыпин Г., М.Равель., М., 1959.
3. Сигети Й., Воспоминания. Заметки скрипача., М., 1969.

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱՐԿԵՍՏԻ ՊԱՏՈՒԹՅԱՆ,  
ՏՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄԱՆԿԱԿԱԺՈՒԹՅԱՆ ԱՄԻՈՆ

**КАФЕДРА ИСТОРИИ,  
ТЕОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА  
И ПЕДАГОГИКИ**

Налбандян Аида Жораевна  
преподаватель ЕГК им.Комитаса

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МЕТОДИКИ РАБОТЫ  
С ДЕТСКИМ КАМЕРНЫМ ОРКЕСТРОМ**

Настоящая статья, в основе которой лежит системный подход к рассмотрению деятельности музыканта-руководителя детским оркестром, не претендуя на полноту охвата проблемы, является попыткой комплексного освещения некоторых актуальных вопросов подготовки к практической деятельности молодых музыкантов в работе с коллективом и некоторых аспектов этой работы. Владение “технологией” своей деятельности: умение четко сформулировать задачи, требования, творческая направленность работы помогает в совершенствовании процесса развития опыта работы с музыкальным коллективом.

Коллективное музицирование в музыкальном воспитании учащихся играет огромную роль. Сейчас, пожалуй, нет музыкальной школы, где не создавались бы разного рода ансамбли. Оркестров, к сожалению, значительно меньше. Вместе с тем, игра в оркестре приносит юным музыкантам неоценимую пользу. Коллективная игра раскрывает перед ними новые грани музыки, дарит радость совместных выступлений. Конечно, трудностей в создании оркестра значительно больше, чем при организации ансамбля однопородных инструментов. Ансамбли позволяют объединить юных музыкантов в большие коллективы. Участие в них дает возможность ученику ощутить результат работы – широкий общественно-значимый резонанс выступле-



ний, а непосредственные живые контакты со слушателями имеют большую педагогическую ценность. Именно благодаря первым успехам перед массовой аудиторией юный ансамблист начинает острее ощущать полезность своего труда, проявляет целеустремленность, работоспособность в овладении исполнительским мастерством. Таким образом, процесс обучения для него становится более интересным, интенсивным и целенаправленным.

Участие в ансамбле прививает детям чувство коллективизма, повышает общую дисциплинированность, формирует ответственность перед окружающими за порученное дело. Участник ансамбля обогащает свой кругозор, музыкальное восприятие, оттачивает профессионализм, эстетический вкус, ощущение стиля.

Таким образом, становится очевидным, что коллективные формы музицирования играют важную, общественную роль в процессе музыкального образования, воспитания и развития.

Специфические особенности детского коллектива зависят от уровня профессионализма участников, обусловлены особенностью работы педагога, репертуарных поисков, творческих достижений коллектива. Знание детской и подростковой психологии является непременным условием для успешной творческой работы с детским музыкальным коллективом, способствует созданию оптимального психологического климата. Общаясь в коллективе, юные музыканты соревнуются, равняются на лучших, перенимают друг у друга опыт, совершенствуют профессиональные навыки. Ответственные выступления, концертная поездка в другой город, участие в творческом соревновании способствуют объединению коллектива, активному совершенствованию профессиональных навыков.

Творческая сплоченность, характер взаимоотношений

юных музыкантов во многом определяются личностью руководителя, его умением организовать и направить творческую работу коллектива. Уважение, доверие со стороны руководителя к учащимся, требовательность и готовность помочь им активизируют творческие силы коллектива, создают хорошее настроение, вдохновляют на новые трудовые усилия. Не изучив по-настоящему психологические особенности учащихся, руководитель не может эффективно осуществлять управление коллективом: подбирая сложную программу без учета профессиональной подготовленности юных музыкантов, он тем самым увеличивает степень вероятности неудач коллектива, отрицательно влияющих на стремление учащихся к коллективному музицированию.

В процессе работы в оркестре у юных музыкантов постепенно устраняются резкие индивидуальные различия, появляются ансамблевые навыки, однородное распределение смычка, штрихов и других выразительных средств, а также характер коллективного звучания. В подготовке участников оркестра руководитель должен последовательно осуществлять организационные и творческие задачи.

Одной из начальных задач руководителей является обзор наиболее инициативных сознательных членов коллектива, из которых в будущем формируется ядро, актив. В дальнейшем это ядро коллектива должно активно содействовать решению как творческих, так и общественных, организационных задач. К довольно значительной группе в детском оркестре можно отнести хотя и недостаточно инициативных, но добросовестных ансамблистов, хорошо выполняющих творческие задачи, не нарушающих дисциплину. Есть в каждом коллективе и пассивные участники. Они стремятся к минимальной нагрузке, избегают общественной, организационной работы, стремят-

ся получить партию, где нет особых трудностей и т.п.

Есть также и нарушители дисциплины, активно мешающие проведению репетиций. Необходимо проанализировать, что является причиной подобного поведения, подобрать соответствующий метод педагогического воздействия.

В результате длительной совместной работы, решения ряда труднейших творческих задач возникает сплоченность коллектива, привязанность юных музыкантов к своему ансамблю, товарищам по музицированию.

Одним из важных признаков формирования и развития детского оркестра является накопление и сохранение традиций. Поэтому в детском оркестре с его постоянно меняющимся составом участников очень важно сохранение ядра, "носителя традиций" коллектива.

Активизации творческого роста в детском оркестре способствует проверка партий, выработка ансамблевых навыков в группах, развитие творческого воображения, связанного с характером наглядно-образного мышления. Как правило, над начинающими ансамблистами, пришедшими в детский оркестр, довлеет инерция сольной игры. Они не слышат игры своих товарищей, общего звукового результата. Юным скрипачам и другим инструменталистам необходимо уяснить роль своей партии в каждом эпизоде исполняемого произведения. Они должны осознать, где исполняется основная тема, где подголосок, когда звучит аккомпанемент или гармонический фон. Ансамблист рождается тогда, когда он начинает слышать общее звучание и свою партию в нем, подчиняя свое исполнение общим задачам интерпретации коллектива.

Для выработки качественного коллективного звучания рекомендуется изучать кантиленные произведения как классиков, так и современных композиторов. Работа над ними способствует развитию широкого дыхания смычка,

его целесообразному распределению, плавной смене, а также обогащает динамическую и тембральную палитру детского музыкального оркестра. Необходимо также с первых шагов коллективного музицирования начать осваивать полифонические произведения, постепенно наращивая трудности. В этом отношении полезны сочинения Корелли, Вивальди, Баха и других. Изучение их формирует четкость, ясность, синхронность вступления каждой группы, ритмическую устойчивость, характерность звучания каждого голоса. При этом обостряется восприятие проведения соседних голосов. Наряду с классическими произведениями рекомендуется изучать и полифонию современных авторов.

Вопрос репертуара детского оркестра является одним из сложных. Нередко работа с оркестром задерживается из-за того, что оркестру нечего играть, т.к. многие произведения бывают слишком сложны для исполнения. Этот вопрос легко разрешим, если руководитель умеет грамотно оркестровать. Желательно, чтобы руководителем оркестра был педагог-оркестрант, знающий специфику работы, а также в должной мере разбирающийся в особенностях игры на струнных инструментах. Он должен уметь разъяснить и показать какой-либо прием игры, штрихи, аппликатуру, объяснить, как надо работать дома, наиболее рационально расположить группы в струнном оркестре. Ввиду того, что слабых учащихся обычно больше, чем сильных, руководитель оркестра нередко допускает иную пропорцию расположения групп, не нарушающих баланса звучания. Рекомендуется время от времени пересаживать учеников, менять местами. Полезно также периодически производить замену концертмейстеров, отдельных участников разных групп.

Методика работы с оркестром имеет свои закономерности и специфику. В то же время, она во многом иден-



тична методике работы с учащимися в специальных классах, т.к. на занятиях с оркестром ведется та же тщательная работа над интонацией, ритмом, динамикой, музыкальной фразой, текстом. На репетициях учащимся прививаются навыки игры с дирижером, что способствует выработке ансамблевой культуры, воспитывает способность одновременно видеть ноты и руку дирижера, а выступления оркестра на эстраде является мощным фактором, стимулирующим детей к занятиям и воспитывающим любовь к музыке.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гинзбург Л., О работе над музыкальным произведением., М., 1981.
2. Гертович Р., Оркестр в детской музыкальной школе: вопросы организации и руководства., /Вопросы музыкальной педагогики., 7 вып., М.:Музыка., 1986.
3. Раабен Л., Вопросы ансамблевого исполнительства., М., 1960.

Նալբանդյան Արդա ժողայի  
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

#### ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ՄԱՍԻՆ

Արտասահմանում, 20-րդ դ., երբ երաժիշտ կատարողների արվեստում ավելի շատ ուշադրության կենտրոնում էին վիրտուոզ, տեխնիկական կատարելության հիմնական դժվարությունները կատարողի առաջին գլխավոր խնդիրն էր, «չկորցնել իրեն», այլ քաջահայտել իր անհատականությունը, այլապես կատարողական արվեստը կսպառվի: Իհարկե, կատարողը պետք է զգա ստեղծագործությունը, տարբեր կոմպոզիտորների ոճը, մտահղացումները:

Այժմ, մարդիկ հազվադեպ են հաճախում համերգների և գերադասում երաժշտություն լսել տանը:

Երաժշտությունը ներագդող է և պետք է օգնի մարդկանց հաղորդակցվելու: Այժմ չեն զարմանում, երբ պատանի երաժիշտը կատարում է Պագանինի կապրիսները, Բրամսի, Չայկովսկու և այլ կոմպոզիտորների տեխնիկապես բարդ ստեղծագործությունները: Մանկավարժների առջև խնդիր է դրված դաստիարակել կիրք, խորը և գեղարվեստորեն մտածող երաժիշտ կատարողներ (1, էջ 62):

Կատարողը պետք է ունենա հարուստ գեղարվեստական և կատարողական փորձ, որպեսզի կարողանա պահպանել անցյալի նվաճումները և ըմբռնել արվեստի նոր խնդիրները: Դրա համար անհրաժեշտ է առաջին հերթին գիտելիք ունենալ՝ կոմպոզիտորների մտահղացումների, ոճերի մասին:

Ունենալով նվագախմբային արտիստի հարուստ փորձ, այս հոդվածում ցանկանում եմ անդրադառնալ մի քանի խնդիրների:

ԴՆՈՍՏԱԿՈՎԼԻՋԻ վերջին ստեղծագործությունը՝ ալտի և դաշ-

մամուրի Սոնատը, որը գրվել է մահից մեկ ամիս առաջ, նվիրված է հայտնի ալտահար Ֆ.Ս.Դրուժինին:

Այս Սոնատում կոմպոզիտորը հրաշալի է բացահայտել ալտի գեղարվեստաարտահայտչական հնարավորությունները, օգտագործել է բազմաբնույթ տեմբրային երանգներ և տեխնիկական հնարներ: Դրանք գամմային պասսաժներն են զուգահեռ կվարտաներով, գլիսանդոն նշանակալի է *pizzicato*-ի (կվինտային) դեռ, որով սկսվում է ալտի մենանվագը 1-ին մասում (*Moderato*), որը մեղմ քնարական երանգ է հաղորդում ստեղծագործությանը:

2-րդ մասը (*Allegretto*) տեխնիկապես բավական բարդ է և՛ ալտի, և՛ դաշնամուրի համար: Ժանրային առումով կոնտրաստային, բայց ինչպես 1-ին, այնպես էլ 2-րդ մասը չունի վերջաբան. Սոնատի 3-րդ մասը դրամատուրգիապես կարևոր է:

3-րդ մասը (*Adagio*) սկսվում է ալտի մենախոսությամբ, լուսավոր և վեհ. «կվարտետների քնքշություն» է անվանել այս մասը կոմպոզիտոր Բ.Անիշչենկոն: Եթե 2-րդ մասում կվարտային մենախոսությունը կրքոտ և հուզախառն է, ապա այստեղ այն բյուրեղի պես զուլալ է (N48 կլավիրում): 3-րդ մասում ալտի հնարավորությունները բացահայտվում են նորովի:

Օրինակ, կատարելով Բեթհովենի սոնատներից մեկը, երաժիշտը պետք է բոլոր սոնատներն իմանա, որպեսզի ամբողջական կարծիք կազմի ստեղծագործության և կոմպոզիտորի ոճի մասին:

Երկրորդ. կատարողը պետք է դարաշրջանը, ուղղությունը, շտրիխների օգտագործումը անթերի իմանա: Անհրաժեշտ է ոչ միայն իմանալ, այլև տիրապետել կատարողական բոլոր ձևերին, կոմպոզիտորի տվյալ ստեղծագործության մտահղացումը ճիշտ կարողանա արտահայտել:

Հաճախ, մեր օրերում, պատահում է, որ կատարողը Բախի, Բեթհովենի, Շոստակովիչի ստեղծագործությունները կատարում է միանման: Հենց այստեղ է կատարողի արվեստի կայացումը, նա պետք է ճիշտ բացահայտի յուրաքանչյուր կոմպոզիտորի անհատականությունն ու ոճը ամեն մի ստեղծագործության մեջ (2. էջ 86):

Ինչպես արդեն ասվեց, կատարողի արվեստի կարևորագույն

խնդիրն այն է, որ նա կարողանա գտնել իր անհատական կատարողական ոճը: Իսկ ո՞րն է իր ոճը՝ անհատականությունը: Դա տվյալ ստեղծագործության կատարողի յուրովի ըմբռնումն ու արտահայտումն է: Հաճախ կատարողն արտահայտում է այն, ինչ ինքն է ցանկանում, անկախ նրանից, թե դա համապատասխանում է այդ ստեղծագործությանը, թե ոչ:

Այժմ, հետաքրքրություն կա բարոկկո դարաշրջանի երկերը ուսումնասիրել: Հետաքրքիր և արդիական են այսօրվա գործիքներով և աղեղներով հնչում այն ժամանակաշրջանի ստեղծագործությունները: Ուսումնասիրել այդ ձևը, կատարման եղանակները անհրաժեշտ է, սակայն մոտենալ նրան կարելի է միայն այն դեպքում, երբ առկա են հիմնավոր գործիքներն ու աղեղները, քանի որ այն անմիջականորեն կապված է հնչյունի տեմբրի հետ, որը քնորոշ է միայն բարոկկո դարաշրջանին:

Հետաքրքրական է ուսումնասիրել այդ դարաշրջանի երաժշտական ոճը: Այժմ դա և՛ հնարավոր է, և՛ մատչելի: 20-րդ դարի կոմպոզիտորները հաճախ են դիմել բարոկկո շրջանին երաժշտական ոճին: Երաժշտությունը, ինչպես խոսքը, իր արտահայտչամիջոցները պայմանավորված է հնչյուններով՝ արստրակտ նշանով նոտա հնչյուն սիմվոլներով հասկանալ սիմվոլը, նշանակում է հասկանալ միտքը (1. 62):

20-րդ դ. կատարողի բարոկկո դարաշրջանի զգացողությունը, խորհրդանշական, շատ տարբեր է, բայց հիմնական խնդիրը մարդու կյանքի, նրա արժեքների իմաստը մնում է մշտապես նույնը: Եվ շփվելով մարդու կյանքի ժամանակաշրջանին, փորձելով բացահայտել այն՝ նշանակում է լավ հասկանալ կոմպոզիտորին, խորն ըմբռնել ստեղծագործությունը: Իսկ դա իմանալով կատարողը գիտե ինչը «կիսել» ունկնդրի հետ, իսկ ունկնդիրը գիտե ի՞նչ լսել և ինչո՞ւ գնալ համերգի:

Այս հիմքի վրա էլ առաջանում են մանկավարժության և մեթոդիկայի խնդիրները կապված աշակերտի կամ ուսանողի հետ, որպեսզի սովորեցնի պարբերաբար գիտելիքներ, և կարևորը սովորածը կարողանալ կիրառել գործնականում:

Մեր կրթական համակարգը տալիս է հարուստ գիտելիքներ,



բայց հաճախ ստացվում է, որ կատարողը շատ գիտե, բայց քիչ է օգտագործում իր ունակությունները և ներկայացնում ստեղծագործական մտահղացումը: Հաճախ, երաժիշտը, ստեղծագործությունը կատարելիս բավարարվում է միայն տեխնիկական կատարելությամբ: Այս խնդիրների հետ պետք է նաև դաստիարակել երաժշտական ճաշակ, որի մեջ մտնում է ժամանակի և չափի զգացողությունը: Հատկապես, այդ զգացողության դաստիարակմամբ միայն կկայանա երաժիշտ կատարողը: Ընդունված է ասել, որ մետրառիթմի զգացողությունը, բնածին զգացողություն է: Ես դրա հետ համաձայն չեմ: Մեր ժամանակներում կամերային երաժշտությունը գերակշռում է մենանվագին: Բավական ճանաչում է գտել նաև տրիո, կվարտետային կատարումը: Սրա հետ կապված առաջանում են այդ ժանրերում անհատականության խնդիրները: Բեթհովենի N 11 Կվարտետի կատարողական խնդիրներից մեկը նրա արվեստին բնորոշ հանկարծակի *sf*-ների միասնական և միանման կատարումն է, ինչով և հագեցած է 1-ին, 3-րդ և 4-րդ մասերը: 4 գործիքի (1-ին ջութակ, 2-րդ ջութակ, ալտ և թավջութակ) համար միասին հնչում են փոքրիկ գամմաներ, որի խնդիրն է կատարել միասին, հատկապես դժվարություն է առաջանում, երբ երկու գործիք (1-ին և 2-րդ) կամ (1-ին ջութակ և ալտ) սկսում են գամման և մյուս 2-ը երրորդ քառորդից շարունակում են նրանց: 1-ին մասում (*Allegro con brio*). տրիոլներով  բաղկացած թեման, որը հերթագայելով անցնում է ալտի, թավջութակի, ապա 2-րդ ջութակի մոտ թեմային նվագակցում են քառորդներով և պահանջվում է հստակ ռիթմ տրիոլներին ճիշտ հարաբերելու համար:

2-րդ ջութակի և ալտի լիգայով արված  16-րդական շարքը, որը հնչում է սկզբի 1-ին մասի թեմայի մոտիվի մեմ, միասին կատարելու խնդիր ունի: Մշակման բաժնում 2-րդ ջութակի, ալտի և թավջութակի նվագաբաժիններում առկա է հետևյալ ֆակտուրան  քառորդը տեմուտո և 16-րդականը կետով կատարվում է *sf*. այս մոտիվը միասին կատարելու համար պետք է ուշադրություն դարձնել 16-րդականից առաջ շնչին, այս նույն ֆակտուրան կա 1-ին ջութակի մոտ, բայց նա կատարում է այլ ձևով:

1-ին մասի ավարտին հնչում է նույն 16-րդականի թեմայի մոտիվը, որը նվագում է ալտը և պահանջվում է պահպանել ռիթմը, ապա միանում են 3 գործիքները և թեման հնչում է ամբողջական:

2-րդ մասը (*Allegretto ma non troppo*) ալտը սկսում է մենանվագ թեման, որից հետո նույն թեման սկսում է 2-րդ ջութակը, այդ ժամանակ ալտն իր դիմամիկան պետք է նվագեցնի, որպեսզի թեման 2-րդ ջութակի մոտ հնչել լինի, հետո միանում է 1-ին ջութակը: Թեման անընդհատ նվագում են 4 գործիքը: 2-րդից 3-րդ մասը անցնում է *attacca* և 2-րդ մասի վերջին ակկորդի փոփոխվող ինտոնացիան նշված է ալտի ֆա բեկարով: Այստեղ խնդիրներից մեկը ֆակտուրայի ճիշտ կատարումն է , աղեղի նույն հատվածում, շտրիխի ճիշտ կատարումը, որ բոլորը նվագեն միասին, միանման շտրիխով: 2-րդ մասը` (*Allegro assai vivace, ma serioso*) միջին մասում թեման անցնում է ալտի և 2-րդ ջութակի նվագաբաժնում, իսկ 1-ին ջութակը կարծես նվագակցում է, թեև, նրա ֆակտուրան ավելի մանր է: 3-րդ մասի վերջը (*Piu Allerro*) միանգամից արագանում է, որը 1-ին ջութակը պետք է միանգամից հստակ ցույց տա արագացվող ռիթմը:

4-րդ մասը (*Larghetto espressivo*) նույնպես խնդիր է անցումը մի տեմայից մյուսին (*Allegretto agitato*) առանց ընդմիջման կատարվի և չափն է փոխվում 2/4-ից 6/8: Այստեղ նույնպես խնդիրներից է 16-րդական կատարումը, 2-րդ ջութակի և ալտի միասին աղեղի նույն մասում, և նորից տեմայի փոփոխություն 4-րդ մասի վերջում (*Allegro molto leggieramento*), որը շատ արագ է և տեմպը նախանշում է թավջութակը:

Բեթհովենի կվարտետներում յուրաքանչյուր գործիք ունի իր որոշակի դերն ու նշանակությունը, համդես է գալիս թե՛ որպես նվագակցող և թե՛ որպես մենակատար: Բեթհովենի երկերը կատարելիս մեծ ուշադրություն պետք է դարձնել դիմամիկային, որովհետև *pp*-ից հետո կարող է լինել միանգամից *f*:

Ստեղծվում են նաև շատ նվագախմբեր: Մանկավարժների առջև դրվեցին նոր խնդիրներ, պատրաստել նոր որակավորման նվագախմբային երաժիշտներ: Եվրոպայում վաղուց ստեղծվել են դպրոցներ, նվագախմբային դասընթացներ: Մեզ մոտ դեռևս

այդքան անդրադարձում չի գտել, բայց հենց դրանից էլ կախված է նվագախմբի մակարդակը, նվագացանկը, ինչպես նաև ունկնդրի պահանջը (2. 86):

Անհատական ոճի ձևավորման համար անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել կատարողի պոլիֆոնիկ մտածողության զարգացմանը:

Կատարողը պետք է կարողանա ներկայացնել ստեղծագործության ամբողջական միտքը:

Ո՞վ կարող է որոշել, թե որքան խորիմաստ է տվյալ ստեղծագործությունը: Ճիշտ պատասխանը կարող է տալ միայն ժամանակը: Բոլոր ստեղծագործությունների համար մոտեցումը պետք է լինի այսպիսին՝ չկա վատ ստեղծագործություն և վատ կոմպոզիտոր: Կատարողի նվագագույն խնդիրն այն է, որ գոնե «չփչացնի» կոմպոզիտորի մտահղացումը: Հնարավոր է, որ հենց այսպիսի փնտրտուքը կօգնի երաժշտին գտնել հետաքրքրություն իրական արվեստում:

#### Ծանոթագրություն

1. Фельдгун Г., Некоторые вопросы подготовки музыканта исполнению современной музыки., /Вопросы смычкового искусства., М., 1980.
2. Санталова М., Формирование музыкально—образных представлений., /Вопросы совершенствования преподавания игры на оркестровых инструментах., М., 1978.

#### ՄԵՆԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ 2-ՐԴ ԱՄԲԻՈՆ

#### 2-Я КАФЕДРА СОЛЬНОГО ПЕНИЯ



### ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱԴԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Կամերային (սենեկային) է կոչվում փոքրակազմ երաժշտախմբերով կատարվող երաժշտությունը (1.):

Կամերային վոկալ երաժշտությունն իր ժանրային բազմազանությամբ երգացանկի ծանրակշիռ հարստությամբ ուրույն տեղ ունի համաշխարհային մշակույթի գանձարանում: Կամերային վոկալ երաժշտությունը ներառում է ոչ միայն ժողովրդական և ժամանակակից, այլև դասական երգարվեստի նմուշներ:

Այն ունի հատուկ կատարման տեխնիկա և երգիչը պետք է կարողանա տարբերել մեծակտավ (օպերա, օրատորիա, վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործություն) և փոքր կտավի (կամերային երաժշտություն փոքր կազմով գործիքների նվագակցությամբ, կամ a capella) վոկալ ստեղծագործությունների ոճական յուրահատկությունները և տիրապետել դրանց կատարման ձևերին:

Կամերային երգարվեստը կատարողից պահանջում է ավելի գործիքային մտածելակերպ, ինչպես և օրատորիալ կատարողականությունը: Երգչի ձայնը պետք է հավասար հնչի ձայնածավալի բոլոր հատվածներում:

Ձեռնամուխ լինելով երկի կատարմանը հարկավոր է նախ ուշադրությամբ ուսումնասիրել բանաստեղծական տեքստը, քանի որ հենց այդտեղից է սկսվում երգի կերպարի կերտումը, որը միանալով երաժշտությանը լիարժեք պատկեր է ստանում:

Կամերային երգեցողությանը բնորոշ է տարրերի մանրամասնելը, որի շնորհիվ երգիչը կարողանում է թափանցել ստեղծագործության խորքը, վերլուծել և գեղագիտական միջոցների ճշգրիտ կատարմամբ մոտենալ այն ամենին, ինչ ցանկացել է մեզ փոխանցել հեղինակը: Այստեղ առաջ է գալիս մի ուրիշ անհրա-

ժեշտություն՝ անհատական մեկնաբանություն, որի շնորհիվ ստեղծագործությունը մոր շունչ, մոր գույներ է ստանում, կատարումը դառնում է յուրահատուկ, բնորոշ տվյալ երգչին: Իհարկե, անհատական մեկնաբանություն են տալիս հարուստ ներաշխարհ, իմտելեկտ ունեցող երգիչները: Միաժամանակ՝ անհրաժեշտ է բեմական փորձը, քանի որ դասարանական աշխատանքը պետք է հղկվի բեմահարթակում, որտեղ զգացողություններն այլ են: Ընդամենապես, վոկալ ստեղծագործության մեկնաբանման գործում առաջնահերթ է առոգանությունը (դիկցիան և արտիկուլյացիան): պետք է ուշադիր լինել նաև բառերի և նախադասության մեջ շեշտադրության ճիշտ օգտագործմանը: Արտիկուլյացիան զարգացնելու համար խորհուրդ է տրվում ստեղծագործության տեքստի արտասանումը ամուր շնչի վրա, պահպանելով երաժշտական տևողությունն ու ռիթմը:

Եթե օպերային բեմադրության ժամանակ երգչին շրջապատում է բեմի հարդարումը (դեկորացիա), նաև ունի մասնակից խաղընկերներ և աշխատում է կերպարի ստեղծման վրա ներկայացման ամբողջ ընթացքում, ապա կամերային երգիչը ելույթ է ունենում հաճախ որպես մեկ դերասանի թատրոն ներկայացնող արտիստ, որը համերգի ընթացքում ստեղծում է տարբեր կերպարներ: Չէ որ մեկ երգը տևում է մի քանի րոպե և այդ մի քանի րոպեների ընթացքում երգիչը ներկայացնում է տվյալ ստեղծագործության բովանդակությունը և հերոսի ապրումները: Երգը ավարտվում է, սկսվում է հաջորդը և անհրաժեշտ է անմիջապես տեղափոխվել մեկ այլ մթնոլորտ, ստեղծել մոր կերպար, մոր բնավորություն: Այս ամենի մեջ կարևոր է զգացմունքների զսպվածություն, ներաշխարհի պարզ և անմիջական փոխհարաբերություն երաժշտության հետ, անմիջական վերաբերմունք հանդիսատեսի հետ, լիարժեք կենտրոնացում և ամենակարևորը՝ նվագակցության հետ միաձուլում: Երբ երգիչը աշխատում է դիրիժորի կամ ռեժիսորի հետ, պետք է ենթարկվի նրանց մեկնաբանությանը, զեղարվեստական գաղափարներին: Դաշնակահարի հետ աշխատելու ժամանակ երգիչը ստանձնում է դիրիժորի և ռեժիսորի դեր և կրում կատարման ամբողջ պատասխանատվությունը: Չկա

միայն երգիչ և միայն նվագակցություն: Դա միասնությունն է, որը պահանջում է քրտնաջան աշխատանք, մինչ երաժիշտները կկարողանան միասին զգալ այն երաժշտությունը, որը պատրաստվում են կատարել հանդիսատեսի համար: Այստեղ նշենք զգացողություններից ամենահրաշալիին՝ ծայնի և փոփոխվող հարմոնիաների համատեղ զգացողությունը, երբ ծայնը կարծես լցվում է իրեն պարուրող և օգնող անցողիկ ակկորդների մեջ: Ձայնի և դաշնամուրի հնչյունները կարծես միաձուլվում են: Դերասանի վարպետությունը տիրապետելու անհրաժեշտությունը կարծես կարևոր է օպերային երգչի, սակայն էլ ավելի կարևորվում է կամերային կատարողի համար, քանի որ միայն վարպետ արտիստը կարող է դիմախաղով և ներաշխարհի գունեղ խաղով հանդիսականին հաղորդել երգը և կերպարի լիարժեք մեկնաբանումը: Կամերային երգիչը համերգի ժամանակ վատնում է ահռելի էներգիա: Լարվածությունից ազատվելու և մարմնին էլ ավելի տիրապետելու և զգալու համար համերգից առաջ կարելի է փորձել դանդաղ բարձրացնել և իջեցնել ձեռքերը, դանդաղ շարժել գլուխը, թուլացնել վզի մկանները, զգալ ուսամկանի հանգիստ դիրքը, ոտքերը զգալ կարծես խրված հողի մեջ, կատարել շնչառական անհարժեշտ վարժություններ. չի կարելի զգացողությամբ կտրված լինել գետնից, այլապես կվնասեք շնչառության հանգիստը և հատուկ աշխատանքը:

«Երգելուց առաջ, - գրել է Կոմիտասը, - ամբողջ մարմինդ կարծես մեռած... մարզանքը կմեռցնե մարմինը, բայց միտքը կմնա ուշիմ ու եռանդուն...» (1.):

«Հանդիսատեսին հետաքրքիր լինելու համար միայն տաղանդը բավական չէ. հարկավոր է տարիների ընթացքում աշխատասիրության շնորհիվ ձեռք բերած փորձը: Գեղեցիկ պետք է լինի բեմի վրա հենց գեղեցկության ցուցադրումը, առավել ևս ազնվականորեն պետք է ներկայացվի երաժշտության ազնվականությունը: Իսկ այս ամենը կրելու համար արտիստը պետք է կարողանա զարգացնի իր մարմնի ճկունությունը: Անկաշկանդ, ազատ, ճկուն և բնական ֆիզիկական շարժումները անհրաժեշտ են ծայնի լիարժեք հնչելության հետ ներդաշնակ լինելու համար» (2. էջ 570-571):

Կամերային երգեցողություն դասավանդող դասախոսի առաքելությունն է՝ պատրաստել բարձր մակարդակի կամերային համերգային երգիչներ: Ուսումնական ծրագրի պարտադիր կամերային երաժշտության տեսակներն են՝ հնագույն և դասական արիաները, գերմանական երգերը, հայկական հոգևոր և ժողովրդական երգերը: Մյուս տարատեսակներին պետք է ծանոթացնել և ընթացքում զարգացնել: Ուշադրությունը պետք է կենտրոնացնել ոչ միայն երգչական տեխնիկայի զարգացման, այլ տվյալ կամերային երգի տեսակին բնորոշ ոճական կանոնների ուսումնասիրման վրա: Տարեց տարի պահանջները ուսանողի հանդեպ պետք է ավելանան և ըստ այդմ պետք է ավելանա մաս երգացանկը: Առաջին երկու տարիների ընթացքում ուսանողը պետք է կարողանա ընկալել կամերային երգեցողության կարևորագույն տարրերը, ոճերի տարբերակումը: 3-րդ տարում պետք է ամրապնդվի այն ամենը, ինչ կատարվել է նախորդ երկու տարվա աշխատանքի ընթացքում: Հաջորդ տարվա աշխատանքը պետք է ծանրաբեռնվի երգերի քանակով և էլ ավելի լայն լեզվաբանական դաշտի օգտագործմամբ, ընդգրկելով դասական, ռոմանտիկ, ժողովրդական և ժամանակակից ստեղծագործություններ: Ավարտական կուրսի ուսանողը պետք է ունենա երիտասարդ, կամերային երգչի ձևավորված կերպար, որը պատրաստ է ներկայացնել մի ամբողջական համերգային ծրագիր, ընդգրկելով տարբեր ժամանակաշրջանների, ոճերի և երկրների կամերային երգացանկ: Արդեն 3-րդ կուրսից երիտասարդ կամերային կատարողը պետք է համերգային ելույթներ ունենա, իսկ ավարտական կուրսի ուսանողները պետք է կարողանան մենահամերգով ելույթ ունենալ, որտեղ և ներկայացնել հնագույն և դասական արիաներ, գերմանական երգերի շարքեր, ֆրանսիական երգեր, հայ և ռուս կոմպոզիտորների ռոմանտիկ և ժամանակակից ստեղծագործություններ, Կոմիտասյան ժողովրդական երգեր, շարականներ:

Կամերային կատարողի երգացանկում պետք է ընդգրկվեն հայկական և գերմանական երգեր: Տիրապետելով հայ երգեցողության տարրերին. կարելի է մոտենալ գերմանական երգի կատարմանը, և հետո հակառակը՝ տիրապետելով գերմանական եր-



գեցողության տարրերին, կարելի է էլ ավելի լավ կատարել հայկական երգը: Ամեն ժողովուրդ կարծես ունի իր երկրին բնորոշ գունեղությամբ և հնարավորություններով օժտված ծայն: Այդ ծայնի ձևավորման վրա ազդում են պատմամշակութային և երկրաբանական առանձնահատկությունները: Այսպիսով, հայերն ունեն ջերմ, խորը զգացմունքային և երփներանգ ծայն: Գերմանական երգի պահանջներից մեկը, զգացմունքների զսպվածությունն է, որը հաճախ սխալ օգտագործման պատճառով կատարումը դառնում է սառը և մակերեսային: Հայերս անպայման օգտագործում ենք այդ համգամանքը, երգի մեջ ավելի ներդնելով մեր ժողովրդին բնորոշ խորը գունեղությունն ու զգացմունքայնությունը, որի շնորհիվ գերմանական երգը ստանում է մի նոր, թերևս ավելի բնական և հուզական երանգ: Ամեն դեպքում, զգացմունքային պոռթկումները, չափազանցություններն ավելորդ են թե՛ հայկական և թե՛ գերմանական երգի համար: Հանրաճանաչ երգչուհի, պրոֆեսոր՝ Աննա Ռեյնոլդսը, որի վարպետության դասերը ստացել են Գերմանիայում, միշտ հիշեցնում էր. «Երբ երգում ես գերմանական երգերը (Lied) հիշիր ինչպես ես երգում հայ հոգևոր երգը»: Այս հանգամանքը օգտակար ազդեցություն ունեցավ իմ հետագա աշխատանքում գերմանական երգի ասպարեզում:

Գերմանական երգին բնորոշ են վերը նշված բոլոր պահանջները, ավելացնենք, որ պարտադիր է բաղաձայնի անցումը դեպի ձայնավորը անմիջապես, առանց հատուկ մոտեցումների, պորտամենտոյի. արգելվում են զացմունքներն արտահայտող տնքոցներ, մանավանդ ֆրագի վերջում, որոնք հաճախ օգտագործում են օպերային երգիչները իտալական օպերաներում: Ֆրագը պետք է լինի, ամբողջական, կարևորված սկիզբով և փափուկ վերջավորությամբ: Բեմի վրա գտնվելու ընթացքում պարտադիր է հմայիչ կեցվածք, առանց ավելորդ շարժումների:

Ահա թե ինչպես է բնորոշում երգը (Lied) գերմանացի հանրահայտ երգիչ Պիտեր Շրայերը. «Երգը, ավելի քան երգարվեստի այլ տեսակ, կատարողին տալիս է իր գեղարվեստական նպատակների լիարժեք հնարավորություն: Միայն երգչից և իր դաշնակահարից է կախված, կհաջողվի՞ արդյոք գերել հանդիսատե-

սին: Օպերան և օրատորիան համեմատաբար ավելի դյուրին են արձագանք գտնում հանդիսատեսի հոգու մեջ այն պատճառով, որ կապված են որոշակի տեսանելի հրապուրանքով. երաժշտության ընկալումը ավելի վառ է, հարմար, քան կամերային համերգի ժամանակ, որտեղ գերակայում է ունկնդրումը: Այն պահանջում է անհամեմատ ավելի լարում և կենտրոնացում թե՛ հանդիսատեսի և թե՛ կատարողի կողմից» (3. էջ 94-95):

Ուսումնասիրության առանձին թեմա են Յ.Ս.Բախի երաժշտության կատարման կանոնները: Բախի ստեղծագործությունները կատարելու համար պետք է նախ անդրադառնալ վերածննդի շրջանի ստեղծագործություններին, ապա անցնել բարոկկո երաժշտությանը և նախապատրաստվել Բախի հանճարեղ արվեստին: Մինչև Բախի կանտատները, պետք է կատարել նրա համեմատաբար դյուրին ստեղծագործությունները և շարունակել զարգացնել այս գործընթացը մինչև բարոկկո երկերը: Բախի կանտատների անբաժանելի մասնիկն են ասերգերը, որոնց կատարման համար հարկավոր են «շնչառության և բառի լիարժեք օգտագործում, հարմոնիկ դարձվածների իմացություն և մատուցել ունկնդրին: Կարելի է հասնել մեծ ազդեցության դինամիկ բազմազանությամբ և տեմպի փոփոխությամբ: Բախի ստեղծագործությունների կատարման ժամանակ կարևոր է ֆրագների ամբողջականությունը: Բնագրում նշված լեզատոն պետք է ծանծրույթ չառաջացնի, իսկ տարբեր տևողությունների հերթականությունը չի նշանակում միապաղաղ կատարում: Բացառիկ կարևոր նշանակություն ունի պաուզան: Այն կոչված է ի հայտ բերելու ծայրահեղ լարվածություն, երբ ունկնդիրը շունչը պահած սպասում է հետագա ընթացքին.....» (3. էջ 145, 147):

Գերմանական կամերային երաժշտության մասին ավելի ծավալուն կանդրադառնանք մեր հետագա աշխատանքներում, քանի որ այն չափազանց հարուստ և բովանդակալից է:

Ինչ վերաբերում է ֆրանսիական երգին, ապա պետք է գիտակցել, որ ֆրանսերենը դժվար է սկսնակ երգչի համար, քանի որ ունի ռմգային ձայնավորներ, որոնց ճիշտ արտաբերման համար հարկավոր է կամ ֆրանսիացի լինել, կամ էլ կատարյալ տիրապե-

տել ֆրանսերենին: Ամեն դեպքում, սկզբնական շրջանում նպատակահարմար է սովորել ստեղծագործություններ ավելի պարզ լեզվաբանական հնչողությամբ իտալերեն, գերմաներեն, ռուսերեն, հայերեն, լատիներեն: Ի գիտություն ուսանողների և ուղղակի հետաքրքրվողների նշեն, որ գերմաներենում և ֆրանսերենում «R» (Ռ) բաղաձայնը առօրյայում արտասանվում է «Ղ», սակայն դասական երգեցողության ժամանակ ընդունված է արտասանել «Ռ»: Գերմաներենում կա «ich, dich, sich...», որը ուսանողը հաճախ արտասանում է «Իխ, Դիխ, Ջիխ...», փոխանակ արտասանելու «Իհ', Դի՜՜, Ջի՜՜»: Կարելի է ուղղակի հիշել ռուսերեն «ն» տառը: Մի խոսքով, անհրաժեշտ է ծանոթանալ երգվող նյութի լեզվաբանական յուրահատկություններին:

Կամերային ծրագրի անբաժանելի մաս է կազմում հայկական հոգևոր երգը: Իհարկե, համերգասրահում կատարելիս հոգևոր երգը ընդգրկվում է սովորական երգացանկի մեջ և կամա թե ակամա ենթարկում ենք կամերային երգեցողության բոլոր կանոններին, ավելացնելով հայկական ազգային երգեցողությանը բնորոշ օրենքների իմացությունը, գրաբարի ճիշտ շեշտադրությամբ և մեր հոգևոր հայրերի և Կոմիտասի մեզ թողած գիտելիքի ժառանգությունը: Իսկ մեծն Կոմիտասը, կարծես ամփոփելով իր մեջ այն ամենը, ինչ ստեղծվել էր հոգևոր երգի արարման հազարամյակների պատմության մեջ, զետեղեց հայ ազգային հոգևոր երգեցողության կարևորագույն տարրերը իր 10 պատվիրամաների մեջ: Այստեղ երգչին անհրաժեշտ է ոչ միայն երգարվեստի փայլուն իմացություն ու տաղանդ, այլ նաև հրաշալի կարողություն՝ աղոթելու բեմի վրա բազմաթիվ հանդիսականների ներկայությամբ և ստիպել ներկաներին միանալու այդ աղոթքին իր՝ կատարող աղոթողի միջոցով, առանց նվագակցության (*a capella*). երգեցողությունը հրաշալի կարողություն է, բարձր արվեստ, որը տրված է ընտրյալներին:

Հայ հոգևոր երգը, ինչպես և մեր եկեղեցին, զերծ է ավելորդ պճնանքներից, զարդուրումներից, այն ներդաշնակ է մեր բնության և ճարտարապետության հետ: Այս երգի տեսակը պահանջում է հետևել ոչ միայն կամերային երգեցողությանը բնորոշ բո-

լոր կանոններին, այլ նաև ունի կատարման յուրահատկություններ, որի մասին մեզ հիշեցնում են հենց շարականագիրները: Այս առումով մեծ նշանակություն ունի 12-րդ դարի գիտնական շարականագիր Զովհաննես Իմաստասեր Սարկավագի աշխատությունները, որտեղ սովորեցնում է լսել և տեսնել, սովորել բնությունից, ձգտել սեփական կարողությունների կատարելագործմանը: Հայ շարականագիրները բացառում են միապաղաղ, անզգացմունքային երգեցողությունը: Ներսես Շնորհալին գրում է. «Աղոթքների բովանդակավոր մտքերը խողովակով ջրի պես կոկորդում մի անցկացրեք..., ապա խիստ գիտակցաբար, և եթե կա հմար արտասունքով և մեծ երկյուղով, այնպես, ինչպես դուք դրանք մորից կբխեցնեիք ձեր սրտից, ձեր մտքից»: Ի վերջո, Նարեկացին իր «Մատենան ողբերգութեան» - հոյակերտ պոեմում լայնօրոշի պես անց է կացնում «Ի խորոց սրտի խօսք ընդ Աստուծոյ», որը լիարժեք բնորոշում է հայ հոգևոր երգի արտաբերման խորը փիլիսոփայական զգացմունքայնությունը:

Դարեր ի վեր, կնոջն արգելված էր մույնիսկ մոտենալ շարականների զանձարանին: Հայտնի են կանացի բազմաթիվ աշխատանքային երգեր, օրորոցայիններ, հարսանեկան, ողբի երգեր և այլն: Երգել են ոչ միայն գյուղում, այլ նաև քաղաքում: Հաշվի առնելով, որ սաղմոսերգությունը շատ սիրված և տարածված է եղել, չի բացառվում, որ այն երգվել է ոչ միայն եկեղեցիներում և վանականների կողմից, այլ նաև հնչել է առօրյա աշխարհիկ կյանքում, երգել են բոլորը:

Հայ երգարվեստի պատմության մեջ, մեզ հասած տեղեկություններից ելնելով, կին շարականագիրներն են եղել խոսրովիդուխտն ու Սահակադուխտը: Երկուսն էլ մույն ժամանակաշրջանի ստեղծագործողներ: Խոսրովիդուխտի «Ձարմանալի է ինձ» միակ շարականը պահպանվել և կանոնավորված ընդգրկվել է ճարակնոցում, իսկ Սահակադուխտի երգերը, ցավոք, մեզ չեն հասել: Սակայն գիտենք, որ Ստեփանոս Սյունեցու քույրը՝ Սահակադուխտը ճգնել է Գառնիում, եղել միաբանուհի, միևնույն ժամանակ հայտնի է, որ շարականներ երգելու, գիտելիք ձեռք բերելու համար, Հայաստանի տարբեր վայրերից գնացել են Սահակա-



դուխտի մոտ ուսանելու, մինչդեռ հայտնի է, որ մինչև Կոմիտասը կանանց արգելված էր երգել եկեղեցիներում, առավել ևս՝ դասավանդել երգեցողություն:

Եվ ինչպես Կոմիտասն է ասել. «Երաժշտության նպատակն է հոգին եւ սիրտը կապել, մտավոր գործողութիւնը, կարողութիւնը սրտի զգացմանց հետ միացած արտայայտել, այնպէս որ մեր սիրտը մաքրուի, որ նմանուի արծաթին, այսինքն շատ մաքուր լինի»: (4. էջ 138):

Հայկական ժողովրդական երգերը, մանավանդ Կոմիտասի մշակմամբ դուրս են եկել զուտ ֆուլկլորի տեսակից և դարձել են դասական երգարվեստի անբաժանելի մաս: Կոմիտասի երգերի կատարումը առանձնանում է այն հանգամանքով, որ այստեղ հմտորեն պետք է օգտագործել դասական և ժողովրդական երգեցողության միաձուլ տեխնիկա և սա հաջողվում է միայն տաղանդավոր երաժիշտներին:

Հայ հոգևոր և ժողովրդական երգի հարուստ ակունքներից սկիզբ է առնում հայ ռոմանտիկ և ժամանակակից երգը: Տ.Չուխաջյանը, Ա.Մայիլյանը, Ռ.Մելիքյանը, Ա.Ապենդիարյանը, Բ.Կանաչյանը, Ալան Հովհաննեսը, Հ.Պերպերյանը, Է.Աբրահամյանը, Դ.Ղազարյանը, Գ.Սյունին, Ա.Հարությունյանը, Գ.Չքյանը, Ռ.Պետրոսյանը, Վ.Մանուկյանը, Է.Միրզոյանը, Ա.Տերտերյանը, Տ.Մանուկյանը և շատ ուրիշ հայ կոմպոզիտորները ստեղծել են երգեր, որոնք հրաշալի նյութ են համերգային եւ ուսումնական ծրագրերի համար:

Ժամանակակից երգը հասու է փորձառու երգիչներին, որոնք ունեն բարձր գրագիտություն, հարուստ ձայն և երաժշտության ներքին զգացողություն:

Մեկ հոգվածի սահմաններում հնարավոր չէ ընդգրկել կամերային երգարվեստի բոլոր տեսակները:

Այսպիսով, ընդհանուր առմամբ կամերային երգեցողությանը բնորոշ են հետևյալ տարրերը. ինտոնացիոն մաքրության բացառիկ հետևողականություն, երգեցիկ տեքստի առավել արտահայտչականություն, բառի արժեքավորում, տեմբրային հստակ կատարում ըստ կոմպոզիտորի բնօրինակի, զգացմունքայնու-

թյան զսպվածություն, նվագակցության հետ բացառիկ միասնություն, թե՛ երաժշտության և թե՛ կերպարի կերտման մեջ (անսամբլ), բեմական կեցվածք, բեմական կուլտուրա և շատ ուրիշ տարրեր, որոնք գտնում է երգիչը իր անհատական մեկնաբանության կատարելագործման ճանապարհին:

### ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Գևորգյան Կ.Հ., Երաժշտական բառարան, Փարիզ, 1989թ.:
2. Շալյապին Ֆ., «Դիմակը եւ հոգին». Երգեցողության վարպետություն, Մոսկվա, 1968թ.:
3. Պետեր Շրայեր. Իմ տեսակետը. Մոսկվա, 1990թ.:
4. Կոմիտաս, Ուսումնասիրություններ և հոդուածներ, Գիրք Ա, Սարգիս Խաչենց, Ե., 2005:

## ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ ВОКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ПЕВЦА

В XXI веке современное музыкальное мышление, новое отношение к вокалу дают и педагогам, и певцам широкие возможности для комплексного воспитания (1.). Сегодня, благодаря теоретическим и практическим знаниям, процесс воспитания будущих певцов требует музыкальной грамотности и знаний европейских языков (2.).

Если раньше большинство арий, романсов в основном исполнялись на русском языке (надо отметить, что подобная практика была широко распространена и в Германии, где зарубежные оперы исполнялись в переводе на немецкий), то ныне отдается предпочтение языку оригинала и подлинному музыкальному тексту (подчас со сложнейшими каденциями, мелизмами и фиоритурами, присущими музыке XVII–XVIII веков).

Для работы на больших оперных сценах как режиссерам, так и дирижерам необходимо учитывать вокальную подготовку студента, т.е. его вокальные данные, интеллект, и, конечно же, возраст.

Педагогам вокала следует выработать единый подход к правильному овладению техникой исполнения: без форсировки, на правильном дыхании. На протяжении учебного процесса необходимо на конкретном вокальном материале совместить уроки вокала с дисциплиной “Культура сценической речи”. Важно уделять достаточно внимания дикции и правильному произношению. Например, согласные “з”, “с”, “ц”, “р”, “б” при неправильной технике

звукоизвлечения не только нарушают четкую артикуляцию, но и снимают с дыхания (так называемого “вокального столба”).

Большое значение имеет и для актеров, и для певцов книга К.С.Станиславского “Работа актера над собой”, в которой автор отмечает, что нечеткость артикуляции может быть следствием самых различных причин, а именно:

- 1) неправильно формирующихся с детства речевых навыков;
- 2) тяжелой челюсти;
- 3) мясистой языка;
- 4) физиологических дефектов речи (3.).

В 1990–х годах прошлого столетия в республике был сокращен объем изучения русского языка. К сожалению, сегодняшние студенты плохо владеют русским языком, и, как результат этого – практически не знают русскую музыкальную классику. А ведь начинающего певца необходимо воспитывать на романсах М.Глинки, А.Варламова, А.Гурилева, А.Даргомыжского, М.Балакирева, П.Чайковского, С.Рахманинова и других. К сожалению, они исполняются только на сессионных экзаменах или в рамках обязательной программы конкурсов, подчас без должной любви.

Неправильные акценты в русской речи студента приводят к смещению акцентов и в музыке. Многие романсы требуют идеального знания русского, т.к. в них большое значение имеет смысл произнесенного слова. Например, “Бьется сердце беспокойное” Танеева:



ГОЛОС

Бьёт-ся серд - це бес - по -

Ф. П.

кой - хо - о, о - ту - ма - ни - хох - га - ва.

“Фонтану Бахчисарайского дворца” Власова:

Фон -

*sempre legato*

тон люб - ни, фон -

тан ми - вой!

Эти лирико-повествовательные романсы крайне трудны для исполнения. В них возрастает роль согласных – вот основная трудность для студента.

Потеряно главное в нашей работе – любовь к русской музыке.

Тоже самое можно сказать и о зарубежной музыке. Конверкаются немецкие и французские тексты. При исполнении произведений Ф.Шуберта, Г.Вольфа, И.Брамса в произношении гласных “ü”, “ö”, “u” надо быть предельно осторожным и точным, ибо при неправильном произношении меняется значение слова. Слушатель, знающий немецкий язык, отчетливо слышит пробелы и педагога, и студента.

Например, при исполнении “*Verborgenheit*” (“Одиночество”) Г.Вольфа необходимо объяснить студенту трагический характер произведения. В средней части на словах “*Oft bin ich*” необходимо “отчеканить” каждое слово:

*Nach und nach deßlicher und leidenschaftlicher  
Poetisch-geheuer und todtenähnlich*

Лишь ко - рою мне охоту ту - ман  
*Oft bin ich mir kein da - mals!*

хочу се - бя, друг се - бя, щет, и так охот - ко  
*und die hei - le Frau - de küßet, durch die Schwe - re,*

*rit. rit.*  
груди тро - по - щет, охот - но хот - и мой там, как ран.  
*so mich drück - et, nicht in mei - ner Brust.*

Очень часто исполнение студентов отличается лиризмом, даже некоторой сентиментальностью, создавая настроение светлой печали вместо передачи трагизма.

Аналогичные проблемы возникают и при исполнении произведений французских композиторов Ж.Бизе, М.Равеля, К.Дебюсси. Очень часто отсутствует французский “прононс”, характерное для французского языка носовое произношение, и как следствие пропадает цельность даже очень хорошо исполненного произведения. Очень метко сказал об этом явлении С.Лемешев в книге “Путь к искусству”: “Если слово не связано с жизнью и произносится формально, механически, вяло, бездушно, пусто, то оно подобно труп, в котором не бьется пульс” (4.).

Например, “*Beau soir*” (“Чудесный вечер”) К.Дебюсси – это импрессионистическая картина уходящего дня, как бы исстаивающего в лучах заходящего солнца, написанная при помощи красочной палитры звуков:

И здесь важно именно правильное произношение, без которого даже мастерски исполненное произведение теряет свое обаяние и индивидуальность.

Все вышеизложенные методические установки должны быть одинаковыми для всех музыкальных заведений, различных музыкальных направлений и школ. Для этого нужно связать прохождение вокальных уроков с профилирующими дисциплинами для наиболее эффективного и быстрого достижения цели.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Дмитриев Л., Основы вокальной методики., М.:Музыка., 1962.
2. Марутян Н.С., Особенности методики вокального воспитания студента., Ер.:Арег., 2004.
3. Станиславский К.С., Работа актера над собой., М.:Искусство, 1951.
4. Лемешев С., Путь к искусству., М., 1982.

Овсепян Маргарита Ивановна  
доцент ЕГК им.Комитаса

### ОПЫТ РАБОТЫ С ЛИРИКО–КОЛОРАТУРНЫМ СОПРАНО

Воспитание певца – это многоплановая работа, требующая длительного времени и терпения. Особенно это касается воспитания такого голоса, как лирико – колоратурное сопрано. В данной работе хотим поделиться своим многолетним педагогическим и исполнительским опытом певицы – лирико–колоратурного сопрано. В своей исполнительской и педагогической работе всегда следуем и развиваем принципы моих профессоров М.П.Костаньян (Краснодарский музыкальный колледж им.Н.А.Римского–Кораскова), А.П.Беляевой (Ростовская государственная консерватория им.С.В.Рахманинова), А.М.Сараджевой (Ереванская государственная консерватория им.Комитаса), а именно индивидуальный подход к каждому студенту, постепенность и последовательность усложнения вокально–технических задач, единство музыкально–художественного и вокально–технического развития.

Залогом успешной работы со студенткой является установление творческого контакта, доверительных отношений и создание творческой обстановки в классе. На уроке создается спокойная, доброжелательная, и в тоже время серьезная и требовательная обстановка. “Пение – это радость” (1.С.48).

На начальном этапе обучения необходимо выявить естественное звучание, индивидуальный тембр голоса ученицы. У лирико–колоратурного сопрано обычно бывает яркая, светлая тембральная окраска голоса, которая в

процессе работы окрашивается новыми обертонами; природная легкость и подвижность превращаются в блестящую технику, приобретаются навыки пения на *riano* и навыки филировки. Для выявления индивидуального тембра голоса просим студентку держать звук на одной ноте, сохраняя усвоенные элементы дыхания, используя гласные “а”, “э”, “и”, “о”, “у” (упр. N1,2), внимательно слушая тембр своего голоса. Эти упражнения помогают овладеть начальными навыками звукообразования и дыхания.

“Известно, что наибольшей подвижностью от природы обладает голос колоратурное сопрано” (2.С.19). Это создает большой соблазн для педагога с первого этапа обучения окунуться в работу по развитию техники колоратурного пения. Этого нельзя делать ни в коем случае. На начальном этапе обучения главная задача педагога – привить навыки кантиленного пения. Успешное овладение навыками кантиленного пения свидетельствует о том, что найдена верная координация в работе голосового аппарата. Ведется эта работа на среднем участке диапазона и начинается с тех звуков, которые наиболее естественно и правильно взяты студенткой. Первые упражнения поются на одной ноте (см. упражнения приведенные выше). Впоследствии переходим к пению двух–трех нот, которые поются в движении сверху вниз. Необходимо переходить от звука к звуку без толчков, плавно и равномерно расходовать дыхание; последняя нота снимается мягко, раньше, чем закончится дыхание (упр. N3,4,5). Тип дыхания, на начальном этапе, рекомендуется, – в своей основе – нижнереберно–диафрагматический.

Далее приводим упражнения, способствующие развитию профессиональных навыков пения кантилены: равномерное распределение дыхания (упр. N6); овладение ритмом дыхательного процесса (упр. N7,8); организация



звучания голоса в высокой позиции, делающая голос полетным. Развитие и укрепление навыков пения в состоянии “зевка” при поднятом мягком небе (упр. N6,8,10). Освоение навыков “опоры звука” и ощущения грудного резонирования (упр. N9).

“Лирико-колоратурное сопрано нуждается в грудном резонировании, которое обогащает тембр обертонами, полнотой звучания, не должно быть пустого, выхолощенного среднего и нижнего регистров” (З.С.6) (упр. N10).

Одним из важнейших элементов в воспитании певческого голоса является достижение одинакового звучания тембра, ровности тембральной окраски звука на всем протяжении диапазона. Необходимо научить студентку дифференцировать ощущения головного и грудного резонирования, а также и соединения их во время пения (упр. N9,10).

После определенного закрепления всех перечисленных навыков можно продолжить работу, приступив к постепенному расширению диапазона вверх. Очень важно, чтобы этот процесс шел естественно. Если в голосе студентки есть предрасположенность к верхним звукам, можно спокойно, постепенно их осваивать. Но если диапазон не развивается вверх, не стоит ускорять формирование верхних звуков. Нельзя форсировать процесс обучения, это может привести к перенапряжению гортани, форсировке звука и, как следствие, обеднению тембра голоса. Хочется привести пример из опыта становления голоса автора этих строк. На 4 курсе консерватории (в 23 года) нами было исполнено сложнейшее в техническом отношении произведение Генриха Проха – Тема с вариациями (“b” – “es<sup>3</sup>”). Наш профессор, Александра Петровна Беляева, предложила попробовать арию Царицы ночи (“Der hölle...” ) из “Волшебной флейты” Моцарта. Но нота “f<sup>3</sup>” нам давалась с трудом, и она запретила

мне петь эту арию. “Ты споешь эту арию через несколько лет, после окончания консерватории. Голос должен расти естественно и постепенно”, – говорила она и была права. Через четыре года автор этих строк спела эту арию без напряжения, совершенно легко и свободно, и поет ее по сей день уже не один десяток лет.

Для формирования высоких нот очень важно активно использовать так называемые “квадратные мышцы” лица. Мышцы должны быть активизированы, но не напряжены. Это позволяет максимально задействовать головные резонаторы (упр. N11).

Огромное значение в освоении верхнего участка диапазона имеют волевые качества студентки. В любом виде техники (трудные пассажи, высокие ноты, филировка и т.д.) без мобилизации волевых усилий не обойтись.

После того, как студентка освоила навыки кантиленного пения, можно приступать к развитию техники беглости, которая развивает гибкость голосового аппарата и служит постоянной гимнастикой для голосовых складок. Развитие техники беглости следует проводить постепенно. Нами предлагаются упражнения, состоящие из небольших гаммообразных последовательностей, сначала в пределах квинты, сексты (упр. N12,13). Затем, включаются упражнения, в которых сочетаются разные виды техники (упр. N11).

Техника *staccato* осваивается последовательно. Сначала даем упражнение на “тяжелое” *staccato* с фиксацией движения диафрагмы и передней стенки на каждом звуке. Упражнение поется в умеренном темпе (упр. N14). По мере освоения навыка, добавляем упражнения на “легкое” *staccato*. В отличие от методики пения “тяжелого” *staccato*, “легкое” *staccato* исполняется легкими движениями гортани. Темп этих упражнений постепенно ускоряется. Когда упражнение поется в быстром темпе, вдох берется

легко, мгновенно, набирая минимальное количество воздуха. Иначе в быстром темпе “*staccato*” не получится (упр. N15). Форшлагги отрабатываются подобным же образом (упр. N15–а).

Трель является необходимым элементом техники лирико–колоратурного сопрано. Трель может быть природной, в другом случае, ее приходится отрабатывать и совершенствовать.

Овладение трелью – долгий и кропотливый труд. Вначале работа ведется на небольших упражнениях с повторяющимися нотами. Это “ритмическая” трель. Упражнения надо петь постепенно ускоряя, затем звуки исполняются в быстром чередовании. Гортань и глотка должны быть совершенно свободными (упр. N16).

Умение филировать звук – труднейший элемент вокальной техники.

Подготовка к филировке ведется постепенно, начиная со среднего регистра голоса, с наиболее свободно извлекаемых звуков. Успешное выполнение филировки зависит от спокойного дыхания, медленного плавного выдоха на опоре. Студентки часто думают, что *piano* – это что-то совершенно другое, нежели *forte*. Объясняем, что при пении *piano* ничего не следует менять, необходимо только уменьшить силу звука. Звук должен сохранять все свои качества, как и при пении *forte*. Просим не набирать много воздуха, а выдох делается плавный и медленный. Очень важно овладеть техникой свободного выдоха, регулируя подачу дыхания без зажимов и мышечного напряжения (упр. N17).

Распевание студентки мы начинается с небольших упражнений на среднем участке диапазона, без включающих высокие ноты упражнений. Когда мышцы певческого аппарата разогреются и придут в рабочее состояние, переходим к работе по освоению различных видов техники.

## Упражнения

1 2

А - э - и - о - у

3 4 5

Упражнения 6 и 7 полезны для приобретения навыков распределения дыхания во фразе, навыков пения в состоянии “зевка”, с приподнятым мягким небом на верхних нотах.

6

Andante

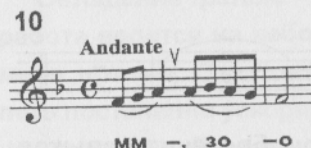
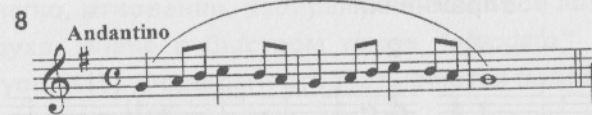
си - ньо-ра, си - ньо-ра, си - ньо-ра, си - ньо-ра, си

7

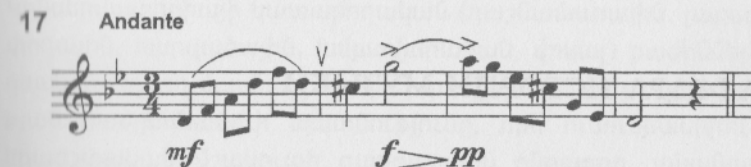
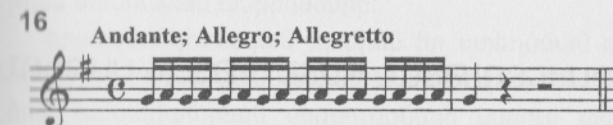
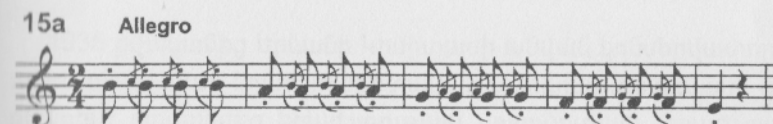
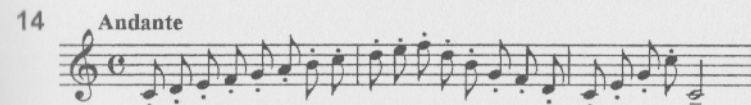
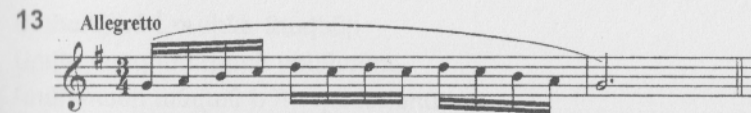
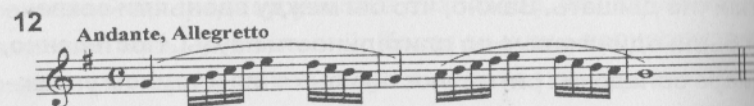
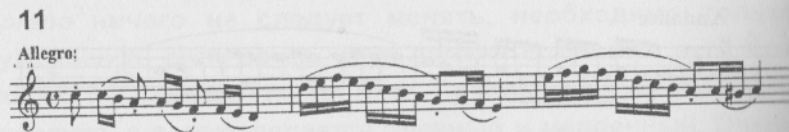
Andante

Allegretto

Одним из условий свободы дыхания является умение ритмично дышать. Важно, что бы между звеньями секвенции были одинаковые по длительности паузы. Постепенно, по мере овладения ритмичностью дыхания и темпом упражнения, усложняется характер музыкального материала.



Упражнение исполняется поступенно вверх до тональности *C-dur* (2-я октава) и вниз до тональности *C-dur* (1-я октава). Первые три ноты исполняются закрытым ртом на согласную "м" (до тональности *A-dur*), в следующих звеньях секвенции эти же ноты исполняются открытым ртом на гласную "а", по качеству тем же звуком. Это помогает тренировать мягкое небо, активизирует пение на "зевке".



От звука "g" (*forte*) перейти к "a" (на *piano*), сфиллировать "g" и, убавив звучность, не снимая с дыхания, перейти к нижнему звуку. Петь медленно, задумчиво, поэтично и нежно.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Яковлева А.С., В классе М.М.Мирзоевой., /Вопросы вокальной педагогики., вып.7., М.:Музыка., 1984.
2. Подольская В.В., А.В.Нежданова и ее ученики., М.:Музыка., 1964.
3. Беляева А.П., Методические рекомендации по работе с легким сопрано., Ростов-на -Дону., 1985.



## ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

### КАФЕДРА ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Սահակյան Լուսինե Ձավենի  
Արվեստագիտության թեկնածու,  
Կոմիտասի անվան ԵՊԿ դասախոս

### ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԲԱԺԻՆՆԵՐՈՒՄ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԸՆԴՋԱՆՈՒՐ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԱՎԱՆԴՄԱՆ ՈՐՈՇ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ

1938 թվականից Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում ստեղծված երաժշտագիտական ամբիոնը ժամանակի ընթացքում բաժանվեց երաժշտության պատմության, երաժշտության տեսության ամբիոնների:

Երաժշտագիտական բաժինն իր ստեղծման օրվանից մինչև օրս աչքի է ընկել մասնագետների պատրաստման հարուստ փորձով, դասավանդման սկզբունքների կայուն ավանդույթներով: Կոնսերվատորիայի կատարողական (դաշնամուրային, լարային, փողային, հարվածային, խմբավարական, վոկալ) բաժիններում դասավանդվող մասնագիտական դասընթացներից է երաժշտության համընդհանուր պատմությունը, որն ուսումնասիրում է երաժշտական մշակույթի զարգացման ընթացքը, ականավոր արվեստագետների ստեղծագործական ժառանգությունը, երաժշտական տարբեր ժանրերի, ձևերի և բնագավառների, ինչպես նաև առանձին ժողովուրդների և երկրների երաժշտության պատմությունը: Դասընթացը ընդլայնում է ուսանող՝ կատարողի գիտելիքների շրջանակը, նպաստում երաժշտական բազմակողմանի զարգացմանը: Գիտակցելով դասընթացի կարևորությունը և ժառանգելով մեր նախորդների կուտակած գիտամանկավարժական հարուստ փորձը, մենք՝ երաժշտության պատմության ամբիոնի երիտասարդ դասախոսներս, փորձում ենք որդեգրել և նորացնել ավագ սերնդի գիտական, մանկավարժական ներդրումը:

Դասախոսությունների ընթացքում, պարտադրվող ուսումնական ծրագրերի շրջանակներում, կիրառում ենք դասավանդման

ընթացքում մշակված դասավանդողներին մեթոդներ, որոնք բխում են երիտասարդ կատարողների անհատական պահանջներից, կրթական մակարդակից:

Դասախոսությունն ուղեկցվում է երաժշտության ունկնդրմամբ: Այս ընդհանուր մոդելի ներքո կարևոր հոգեբանական նախապայմաններից է դասախոս-ուսանող փոխըմբռնումը, որից բխում է հետագա աշխատանքի ամբողջ ընթացքը: Հարկավոր է շեշտել ուսանողի ստեղծագործաբար մտածելու կարողությունը, սեփական գիտելիքի հանդեպ վստահության զգացումը: Յուրաքանչյուր ուսանողի հարկ է մոտենալ անհատաբար, որպես կատարող, երաժշտության սեփական մեկնաբանությամբ հանդես եկող երաժիշտ: Դա նպաստում է նաև երաժշտական նյութի ունկնդրմանը, ընկալմանը: Երաժշտամակավարժական գործունեության ընթացքում կատարում ենք նաև ստեղծագործական աշխատանք, որը միտված է ուսանողի անհատական մտածողության զարգացմանը: Համեմարարելով համապատասխան երաժշտագիտական գրականություն, ուսանողին աստիճանաբար ծանոթացնում ենք դասընթացի առանձնահատկություններին, կարևոր նշանակություն տալով երաժշտության իմացությանը, երաժշտականությանն ու երաժշտական ճաշակին: Ստեղծագործական աշխատանքի հիմքում երաժշտության ունկնդրումն է և այդ երաժշտությանը տրված ուսանողի անհատական մեկնաբանությունը:

Կան երաժշտական ստեղծագործություններ, որոնք ունեն ներգործում բացառիկ ուժ: Դասի սկզբում ուսանողները ծանոթանում են այդպիսի ստեղծագործության հեղինակի ոճականստեղծագործական առանձնահատկություններին, որից հետո գրում են՝ ունկնդրելով երաժշտական երկը: Դա ստեղծագործական աշխատանք է, ուսանողը «մենակ» է մնում սպիտակ թղթի առջև, որի վրա առավել անկաշկանդ կարող է շարադրել իր մտքերը: Որոշ ուսանողներ նկարում են, մյուսները՝ ոտանավոր հորինում, նաև ինքնատիպ և հետաքրքիր մտքերով «պատկերում» լսածը: Կարևորը, որ ստեղծագործական աշխատանքին այս կամ այն չափով մասնակցում են բոլորը: Փորձը ցույց է տալիս, որ այդպիսի

դասընթացները արդյունավետ են, ցուցաբերվում է մեծ ուշադրություն, ծնվում են հետաքրքիր տեսակետներ, ճշմարտացի մտքեր: Նմանատիպ աշխատանք է հանձնարարվում կատարել նաև տանը. նախապես կարդալով տրված գրականությունը՝ գրել նախընտրած երաժշտական ստեղծագործության մասին: Տանը կատարած աշխատանքները, եթե գեղարվեստի նկատմամբ այդ հակումները ունեն ուսանողները նկարագարողում են երաժշտական ստեղծագործությունը բնորոշող տարրերով. (օրինակ՝ «Կարմեն»-ի հովհարը կամ «Ջիգֆրիդ»-ի թուրը):

Դասախոսության ընթացքում հանձնարարվում է հնարավորինս շատ լսել դասական երաժշտություն: Լսարանում ուսանողը ցույց է տալիս սեփական խտասալիկների հավաքածուն, քննարկվում են լավագույն կատարումները, կազմակերպվում է երաժշտական վիկտորինա: Ընդգրկվում են երաժշտական տարրեր ուղղությունների և ժանրերի ստեղծագործություններ, տվյալ կոմպոզիտորի ամենահայտնի երկերը: Համրածանոթ երաժշտական օրինակները ամփոփող վիկտորինային մասնակցում են բոլորը: Ելնելով մասնագիտական առանձնահատկություններից, տարբերակում ենք երաժշտական ժանրերի կարևորությունը: Վոկալկատարողական բաժիններում շեշտադրվում են օպերայի ձևավորման, զարգացման հիմնահարցերը, գերակշռում՝ վոկալ, խմբերգային, վոկալ-գործիքային երաժշտության օրինակները: Օպերային դպրոցներին զուգընթաց նկարների միջոցով ներկայացվում են իրենց տպավորիչ ճարտարապետական լուծումներով աշխարհի հայտնի օպերային թատրոնները, որոնք մեծ ազդեցություն են թողնում ապագա երգիչների վրա:

Լարային բաժիններում առավել մանրամասն քննարկվում են ջութակի դպրոցների կայացման նախապայմաններն ու ավանդույթները: Ջութակահարները հաճելիորեն զարմացնում են գիտելիքների իրենց պաշարով, կարողանում են ներկայացնել ջութակի դպրոցի լավագույն նվաճումները, զուգահեռներ անցկացնում, օրինակ՝ իտալական օպերայի և ջութակի դպրոցների միջև՝ նշելով մասնություններն ու տարբերությունները: Ելնելով ուսանողների ակտիվ մասնակցությունից հանձնարարվում է գրել գե-

կուցում (ռեֆերատ) իրենց նախընտրած կոմպոզիտորի կամ առանձին ստեղծագործության վերաբերյալ: Ընտրվում է այն կոմպոզիտորը, որը ծրագրով նախատեսված է երաժշտության պատմության դասընթացում: Դասի մի մասը տրամադրվում է զեկուցմանը, որի քննարկմանը այս կամ այն չափով ներգրավվում են բոլոր ուսանողները: Երաժշտական գիտելիքների պակասը հաճախ լրացվում է գրական, պատմական, արվեստի մյուս ճյուղերի ընդգրկումներով: Օրինակ, ակադեմիական մեներգեցողության բաժնի ուսանողի թեման Շումանն էր: Կատարելով Չայնեի խոսքերով Շումանի «Պոետի սերը» երգաշարից մի քանի երգ ուսանողը որոշում է զեկուցման մեջ անդրադառնալ երգերի խոսքերի իմաստային առանձնահատկություններին: Ուսանողներից մեկը, ընդհատելով դասի ընթացքը, հայտնեց իր ցանկությունը. «Ես չգիտեմ Շումանի այս երգաշարի բոլոր տասնվեց երգերը, բայց կարող եմ արտասանել Բայրոնի «Մամֆրեդ» պոեմը, որի համար գրված Շումանի երաժշտությունը լավ գիտեմ»:

Ձեկուցումն ընդհատվեց. ուսանողը գեղեցիկ շեշտադրությամբ արտասանեց Բայրոնի գրական երկից մի ստվարածավալ հատված՝ ասմունքի միջոցով հնարավորինս բացահայտելով պոետի ոճն ու ոգին (որն այնքան մոտ էր Շումանին), ներքին ելևէջային շեշտադրությունը, ռոմանտիկներին բնորոշ «խռովահույզ էությունը»:

Երաժշտության զարգացման ընթացքում գրականությունը ունեցել է հսկայական նշանակություն. ռոմանտիզմի դարաշրջանում, երաժշտության բովանդակության առումով խոսքը դարձել էր որոշիչ: 20-րդ դարում գրական երկը կամ բանաստեղծական խոսքը երաժշտագիտական ուսումնասիրությունից առավել կարող էին բացահայտել երաժշտական ստեղծագործության առանձնահատկությունները: Բազմաթիվ երաժշտական նոր ժանրեր զարգացել են խոսքի արտահայտչական հնարավորություններով (օրինակ՝ Շյոնբերգի արվեստում): Մեր օրերում ևս ապագա երգիչները պետք է ծանոթ լինեն պոեզիայի հնչերանգներին, գրական բոլոր ժանրերին և տեսակներին, գրական լեզվի երաժշտականությանը: Կան կոմպոզիտորներ, սիմֆոնիստներ, որոնց

ստեղծագործության մեկնաբանումը անհնար է առանց գրականության, անգամ եթե դա զուտ գործիքային, ոչ ծրագրային երաժշտություն է:

Բեթհովենը, ըստ Շեքսպիրի տեքստային լուսաբանմամբ, մեծակտավ երկ չի ստեղծել, բայց չիմանալով շեքսպիրյան ողբերգությունները, ապագա կատարողը, դիրիժորը չի կարող լիարժեք մեկնաբանել Բեթհովենի երաժշտության ներքին դրամատիզմը: «Կորիոլան» նախերգանքը դասի ժամանակ ունկնդրելուց առաջ հատվածաբար ընթերցում ենք շեքսպիրյան մտքերը, որոնք առավել քան ընդգծում են երաժշտության ներքին բախումները:

Շրջանցելով փիլիսոփայական միտքը և նրա ազդեցությունը՝ անհնար է հասկանալ 20-րդ դարի երաժշտական արվեստի հեղաշրջումները, սոցիալական հակասությունների խառնարանով անցած երաժշտական նոր գեղագիտությունը:

Այդ իսկ պատճառով դասերի ընթացքում հարցում է կատարվում երաժշտության հետ առնչվող, կարդացած կամ կարդացվող գրականության, փիլիսոփայական աշխատությունների վերաբերյալ:

Լինում են կարծիքներ, թե Վ.Տերյանի քնարերգությունը կարող է առնչություն ունենալ Շոպենի նրբազգաց ռոմանտիկականությանը կամ Մոցարտի՝ հավերժ լուսավոր արվեստը՝ Անդերսենի հեքիաթային աշխարհի հետ: Յուրաքանչյուր կարծիք քննարկվում է մեր կողմից ուսանողին երևույթը բազմակողմանի ներկայացնելու նպատակով: Երիտասարդ կատարողի երգացանկում կամ նվագացանկում ընդգրկվում է դասի ընթացքում ուսումնասիրվող կոմպոզիտորի ստեղծագործությունից: Ցանկության դեպքում ուսանողին հնարավորություն է ընձեռվում կատարել ստեղծագործությունից որևէ հատված՝ իր մեկնաբանությամբ: Ուսումնական «որոնումները» ամրապնդելու համար ուսանողներից շատերը խնդրում են տրամադրել լրացուցիչ գրականություն, երաժշտական անժանոթ ստեղծագործություններ: Ուրախալի է, որ Մորիս Ռավելի հանրահայտ «Բոլեռոն» ուսանողը ներկայացրեց տարբեր կատարումների խտասալիկներ:



րով. որոնցից մեկում, ժամանակակից գործիքավորմամբ օգտագործված էր երգեհոն: Խտասալիկը երիտասարդ երաժիշտը իր հետ բերել էր Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներից՝ հատուկ երաժշտության պատմություն դասի համար: Համոզիչ փաստարկներով ուսանողը հիմնավորեց Ռավելի գործիքավորման տեմբրային հարստությունը և վարպետությունը: Դասընթացի հանդեպ այսպիսի լրջմիտ վերաբերմունքը ավելի է պարտավորեցնում դասախոսին: Ուսանողներից շատերն իրենց նախաձեռնությամբ կոնսերվատորիայի ծայնադարանում պատվիրում և լսում են նախընտրած կոմպոզիտորի ոչ այնքան հայտնի՝ վաղ շրջանի ստեղծագործություններ, համեմատական վերլուծություններ կատարում այլ երկերի հետ: Ժամանակի ընթացքում կատարելագործվում և հղկվում են գրավոր աշխատանքների բովանդակությունը, հարցադրումները դառնում են ավելի գիտական, աշխատանքի վերջաբանում կա գրականության ցանկ և երաժշտական օրինակներ: Ծավալից ակնբախ է դառնում կատարված գործի ընթացքը: Դասընթացը ավելի հետաքրքիր դարձնելու նպատակով ծայնադարանում ունկնդրում ենք նաև օպերային ներկայացումների տեսագրություններ, որոնց լիբրետտոները նախապես տրվում են ուսանողներին: Կատարողական բաժնի ուսանողների երաժշտական ծրագրերը քննարկվում են լսարանում: Ունկնդրում ենք նաև ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ, որոնք լուսաբանվում են նախատեսված դասաժամից դուրս: Դասընթացը ևս ստեղծագործական գործընթաց է. երևանում տեղի ունեցած որևէ համերգ կամ օպերային ներկայացում, որը դառնում է իրադարձություն, կարող է դառնալ ուսանողին հետաքրքրող թեմա, դասի որոշակի հատված տրամադրվում է այդ թեմայի ստեղծագործական քննարկմանը: Դասի ժամանակ աշխատում ենք խուսափել դոգմաներից և չանցնելով թույլատրելի սահմանը, առավել անկաշկանդ ենք դարձնում դասախոս-ուսանող փոխհարաբերությունը:

Ուսանողի բազմակողմանի աշխատանքը (երաժշտության ունկնդրումը, երաժշտագիտական գրականության ընթերցումը, իր մտքերը շարադրելը) ունենում է ցանկալի արդյունք, քննական

շրջանում դրական, բարձր ցուցանիշներ, որոշակի կայուն երաժշտագիտական գիտելիքներ: Քննության ընթացքում գնահատվում է ուսանողի ամբողջ տարվա աշխատանքը, հաճախումը, դասերի մասնակցությունը, անհատական ստեղծագործական աշխատանքները:

Մասնագիտական ուսումնական հաստատության յուրաքանչյուր կատարող ուսանող մասնակցում է միջազգային երաժշտական փառատոների: Մրցույթների մասնակից ուսանողներին լսարանում արժանացնում ենք ուշադրության տեղեկություններ ստանալով կատարված ծրագրի, մրցույթի ընթացքի, նվաճած մրցանակի վերաբերյալ:

Մեր կարծիքով սա ևս ուսուցողական գործընթաց է: Երիտասարդ կատարողից հաճախ կարելի է լսել երաժշտական աշխարհի նորամուծությունների յուրատիպ մեկնաբանություններ, անվանի երաժիշտների հետ ունեցած անձնական տպավորությունների արձագանքներ:

Ուսուցողական գործընթացում կարևոր նշանակություն ունի ազգային խնդիրը: Յուրաքանչյուր մասնագիտական արվեստ (եվրոպական, ռուսական) ծագում և զարգանում է ժողովրդական ստեղծագործության առանձնահատկությունների հիման վրա: Երաժշտական նոր դարաշրջան կամ կոմպոզիտորի անհատական ստեղծագործական սկզբունքներ ձևավորվում են ազգային հիմքով: Ձևավորվում, զարգանում, բյուրեղացվում են՝ դառնալով կատարյալ, դասական արժեքներ (Պալեստրինա, Բախ, Բրամս, Կոմիտաս):

Ի՞նչ ձևերով է ներկայացվում ազգային երաժշտությունը, ի՞նչ աղբյուրներ կան ազգային և համաշխարհային երաժշտական մշակույթների միջև: Ըստ իս, դասընթացում հսկայական դեր ունի ազգային արժեքների շեշտադրումը, դրանց միջոցով համաշխարհային երաժշտարվեստի առանձնահատկությունների բացահայտումը:

Երաժշտության համընդհանուր պատմությունն դասընթացը սկսվում է հին աշխարհի երաժշտական մշակույթի ուսումնասիրությամբ (Հին Հնդկաստան, Հին Չինաստան, Հին Հունաստան

տան): Հայ մասնագետի համար հեշտ է զուգահեռներ անցկացնել հին Արևելքի և հայ մշակութային փոխառնչությունների միջև:

Հայաստանը գտնվելով Արևելք-Արևմուտք մշակութային խաչմերուկում կրել է թե՛ մեկի, թե՛ մյուսի ազդեցությունը: Եթե ուսանողը չի ընկալում Հին Հնդկական կամ Հին Չինական միաձայն երաժշտությունը, մոնոդիայի ձևը, կարելի է հղում կատարել հայ մոնոդիկ երաժշտական ձևի առանձնահատկություններին, այնուհետև ցույց տալ երաժշտական մտածողության տարբերությունները, ինչպես, որ ժամանակին Կոմիտասը ուսումնասիրել և համեմատել է տարբեր ժողովուրդների երաժշտությունը: Իր «Պատմութիւն երաժշտութեան» աշխատության մեջ գիտնական-մանկավարժ Կոմիտասը գրում էր. «Ամբողջ արեւելեան երաժշտութեան մէջ թէ՛ իւր հիմքին նայելով, թէ՛ տաղաչափութեամբ, ծայրերի դասաւորութեամբ, ոճով, իւրեանց կազմութեամբ, ձեւով, երգեցողութեան եղանակով, արտայայտութեան գեղեցկութեամբ եւ չափի բազմազանութեամբ առաջին տեղն է բռնում հայկական երաժշտութիւնը - Հայոց երաժշտութիւնը: Մեր ժողովուրդը չգիտէ բարդութիւնների մէջ ընկնել» (1. էջ 156): Կոմիտասի երաժշտագիտական և մանկավարժական հայացքները պետք է դառնան ժամանակակից դասախոսական մեթոդիկայի անկյունաքարը: Հայ դասական երաժշտության հիմնադիր Կոմիտասի բազմաբնույթ գործունեությունը (ստեղծագործող, բանահավաք-ազգագրագետ, խմբավար, գիտնական, երգիչ, մանկավարժ) կարելի է համեմատել մասնագիտական մի ամբողջ հաստատության գործունեության հետ: Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության, երաժշտամանկավարժական, երաժշտագեղագիտական դրույթների միջոցով ուսանողին կարելի է բացատրել համաշխարհային երաժշտական զարգացման կարևոր խնդիրները: Կոմիտասի ստեղծագործությունների վրա, օրինակ, կարելի է բացատրել Ֆրանկո-Ֆլամանդական խմբերգային բազմաձայնության առանձնահատկությունները, 20-րդ դարի երաժշտական նոր միտումների հիմքում ընկած լադային մտածողությունը:

Ժոսկեն Դեպրե՝ Նիդեռլանդական բազմաձայնության դպրոցի խոշոր դեմքերից մեկը, խմբերգային խիստ ոճի բազմաձայն կտա-

վի հիմքում, որպես երաժշտական հիմնանյութ ընտրում է ժողովրդական երգի մեղեդին:

«Մի՞թե ինքնուրույն ստեղծագործություն է», - ուսանողի հարցին հետևում է պատասխանը՝ Կոմիտասի երաժշտության օրինակով: Կոմիտասի խմբերգերը ազգային մոնոդիայի առանձնահատկությունների վրա կառուցված պոլիֆոնիկ բարդ կտավներ են: Կոմիտասի ստեղծագործական հանճարը բացահայտվեց ժողովրդական հիմնանյութով մշակումներում: Կատարողական բաժնի յուրաքանչյուր ուսանող ծանոթ է Կոմիտասի խմբերգերին, կարողանում է տարանջատել գեղջուկ երգի թեման, որը Կոմիտասի բազմաձայն ներդաշնակումով ստացել է գեղարվեստական նոր որակ և արտահայտչականություն: Ժոսկեն Դեպրեի խիստ ոճի խմբերգային բազմաձայնությունը դառնում է ավելի հասկանալի:

Յուրաքանչյուր հայ երիտասարդի մեջ արմատացած է ազգային գաղափարը. ազգային երաժշտության հատկանիշները առավել դյուրին է ըմբռնել, ընկալել, ազգայինի միջոցով հասնել համաշխարհային երաժշտական նորամուծությունների:

20-րդ դարի երաժշտական նորահունչ միտումները բխում էին ազգային լադային մտածողությունից: Ազգային լադերի վրա էր կառուցվում 20-րդ դարի կոմպոզիտորների ստեղծագործական սկզբունքների հիմքում ընկած բազմաձայնության ինքնատիպ ոճը: Կոմիտասյան բազմաձայնությունը բխում էր ազգային լադերի առանձնահատկություններից: Կոմիտասը 20-րդ դարի համաշխարհային երաժշտության խոշոր դեմքերից է (2. էջ 17): Կոմիտասի երկերի միջոցով կարելի է բացատրել Դեբյուսիի, Բարտոկի, Ստրավինսկու ստեղծագործության կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային առանձնահատկությունները:

Համընդհանուր երաժշտության պատմություն դասընթացում ուսումնասիրում ենք երաժշտական ականավոր գործիչների կյանքն ու գործունեությունը: Ռիխարդ Վագները, որպես դարակազմիկ երևույթ ուսումնասիրվում է բազմակողմանիորեն: Վոկալ բաժնում շեշտը դրվում է Վագների՝ օպերային ժանրում կատարած նորարարական բարեփոխումների վրա, լարային, փողային

բաժիններում Վագները ներկայանում է իբրև խոշոր սիմֆոնիստ: Անուրանալի է Վագների հսկայական ներդրումը դիրիժորական արվեստի բնագավառում: Բազմաթիվ բնորոշումներից ամենից առավել ուսանողներին հետաքրքրում է Կոմիտասի՝ Վագներին տված շատ դիպուկ և ճշգրիտ բնորոշումները, որոնք ցույց են տալիս գերմանացի կոմպոզիտորի հավաքական համճարը. «Վագներն արաւ այն, ինչ կանենում էր, - նշում է Կոմիտասը, - չէ կարելի նորա երկերից երաժշտութիւնը պոկել ու այնպէս նուագել, որովհետեւ բանաստեղծութիւնից եւ պատկերից անբաժան է. նորա երկի մէջ միասին եւ համերաշխ են գործում սիրտ, միտք, աչք, որոնք անբաժան միութիւն են ներկայացնում: Վագներ չէ գրում նորա համար, որ վերացնէ, բարձրացնէ զգայականից վերինը, երկրից երկինքը:

Վագներ Գերմանիային ազգային երաժշտութիւն տուաւ, իսկ օտարներին՝ դաս» (1. էջ 312):

Լիստին և Վերդիին նվիրված դասերում ևս ընդգրկում ենք մեքսերումներ Կոմիտասի ասույթներից և հոդվածներից:

20-րդ դարի երաժշտական գործիչների ստեղծագործական դիմանկարները հնարավորինս ամբողջությամբ ներկայացնելու նպատակով դասարանում օգտվում ենք կլավիրներից կամ պարտիտուրներից:

Դա առավել «տեսանելի» է դարձնում կոմպոզիցիոն նոր տեխնիկական մեթոդների և սկզբունքների ուսումնասիրությունը: 20-րդ դարի կոմպոզիտորների ստեղծագործական ընդգրկումները բազմազան էին. օրինակ՝ Կառլ Օրֆի ստեղծագործական դիմանկարը անհնար է տարանջատել նրա երաժշտամանկավարժական գործունեությունից: Այստեղ նորից «օգնության» է գալիս Կոմիտասը: Փորձում ենք զուգահեռներ անցկացնել Կոմիտասի և Կառլ Օրֆի երաժշտագեղագիտական, դաստիարակչական հայացքների ընհանրությունների և տարբերությունների միջև: Ասենք, որ Կոմիտասի երաժշտամանկավարժական դրույթներից շատերը հետազայում ելակետային են դարձել բազմաթիվ մանկավարժ-երաժիշտների դասավանդման մեթոդներում: Կառլ Օրֆի «Շուլվերկ» երեխաների համար նախատեսված հինգ հատորյա ձեռնարկում

հանդիպում ենք առաջինը Կոմիտասի կիրառած երաժշտամանկավարժական մեթոդներին: Կատարող երաժիշտներից շատերը ապագայում զբաղվելու են երաժշտամանկավարժական գործունեությամբ, նրանց համար անհրաժեշտ է քաջատեղյակ լինել մանկավարժական բնագավառի ձեռքբերումներին:

Համընդհանուր երաժշտության պատմություն դասընթացը կատարողական բաժիններում, ընդունված ծրագրի շրջանակներում, փորձում ենք դարձնել առավել ստեղծագործական և բազմակողմանի: Ձարգացնում ենք ուսանողի ինքնուրույն մտածելու կարողությունը, երաժշտական ճաշակը, գիտելիքների բազմակողմանիությունը: Ուսանողի մեջ փորձում ենք արթնացնել վստահությունը սեփական գիտելիքի և սերը դասընթացի հանդեպ:

Երիտասարդ դասախոսներիս համար ուղեցույց են Կոմիտասի խոսքերը.

«Ուսուցիչ պարո՛ններ ու քոյրեր, զգուշութեամբ ու երկիւղածութեամբ մօտեցէ՛ք դաստիարակութեան գործին. խիստ փափուկ պաշտօն մըն է ձերը. դաստիարակելու կոչուած էք սերունդ մը որ ապագայ ազգն է. սխալ ուղղութեամբ ազգ մը կը խորտակէք վերջը...» (3. էջ 79):

## ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, Գիրք «Ա», Երաժշտական մատենաշար, Երեւան, Սարգիս Խաչենց, 2005:
2. Գյոդակյան Գ., Կոմիտասի ոճը և 20-րդ դարի երաժշտությունը, «Սովետական արվեստ» 1969, N6:
3. Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, Գիրք «Բ» Երաժշտական մատենաշար, Երեւան, Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո, 2007:



## Summary

This educational and Methodical Collection (vol 6, in 2009) of Yerevan State Conservatory after Komitas consists of several parts. Each part presents the educational and methodical works of the specialists of a concrete chair at YSC.

The first part which presents the works of the specialists of the Chair of Overall Piano starts with two articles by YSC docent Inga Kazumyan. The first article is headlined "«Paintings from the exhibition» by Modest Musorgsky; the peculiarities of the piano style and the problems of interpretations". The second article tells about the problems of piano performing peculiarities and interpretation from S.Prokofev's "Fleetingness" collection.

The Chair of Stringed Instruments N1 is presented by YSC pedagogue Nune Poghosyan. She introduces two articles: "The fundamental of teaching methods of Emilio Pukhol" and "An essay about teaching methods".

The part presenting works of the specialists of the Chair of Jazz-Pop is represented by YSC pedagogue, composer Narine Zarifyan. She writes about the importance of the course of "Instrumentation" in Jazz-Pop departments for students' professional preparedness.

The part presenting works of the specialists of the Chair of Concertmaster Preparing includes two articles. In the first article by YSC pedagogue Gohar Kyureghyan tells about several peculiarities of Shopen's songs' performing. The second article by YSC docent Margarita Sargsyan writes about the interpretation problems of bass voice for aria based on "Matthau passion".

The part presenting works of the specialists of the Chair of Chamber Ensemble begins with the article by YSC pedagogue Juleta Khachatryan. She writes about Moris Ravel's chamber compositions.

The part presenting works of the specialists of the Chair of Performing and Pedagogical Practice begins with the article by Aida Nalbandyan. The first article tells about several aspects of

work with children orchestra. The next article is about some performing problems' researches of Chamber Ensemble.

The part presenting works of the specialists of the chair of Solo Singing Chair N2 starts with the article by singer Anna Mailyan. The article writes about several peculiarities of Chamber singing. The next article by YSC Docent Karine Karapetyan tells about Methodical peculiarities of singer's vocal upbringing. YSC Docent Margarita Hovsepyan writes an article "The work's experiment with lyrical-coloratura soprano".

The chair of Music History begins with the article by YSC pedagogue Lusine Sahakyan. Her article writes about thoughts about several peculiarities of general Music History teaching in the performing parts.

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ СОДЕРЖАНИЕ

*Ընդհանուր դաշնամուրի ամբիոն*

*Кафедра общего фортепиано*

Казумян И.М.

“КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ” М.МУСОРГСКОГО:  
ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ И  
ЗАДАЧИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ .....4

Казумян И.М.

О ПИАНИЗМЕ “МИМОЛЕТНОСТЕЙ” С.ПРОКОФЬЕВА.....12

*Լարային գործիքների թիվ 1 ամբիոն*

*Кафедра струнных инструментов N 1*

Պողոսյան Ն.Է.

ԷՄԻԼԻՈ ՊՈԴԽՈՒԼԻ ԴԱՍԱՎԱՆԴԱՆ ՄԵԹՈԴՆԵՐԻ  
ՀԻՄՈՒՆԵՐԵԸ .....23

Պողոսյան Ն.Է.

ԴԱՍԱՎԱՆԴԱՆ ՄԵԹՈԴՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ .....32

*Էստրադային-ջազային երաժշտության ամբիոն*

*Кафедра эстрадно-джазовой музыки*

Зарифян Н.К.

ЗНАЧЕНИЕ ПРЕДМЕТА “ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ” В  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ  
ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ .....40

*Կոնցերտմայստերական պատրաստման ամբիոն*

*Кафедра концертмейстерской подготовки*

Кюрегян Г.М.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ПЕСЕН  
ШОПЕНА .....48

Саркисян М.А.

ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАСОВЫХ АРИЙ  
“СТРАСТЕЙ ПО МАТФЕЮ” И.С.БАХА .....56

*Կամերային անսամբլի ամբիոն*

*Кафедра камерного ансамбля*

Хачатрян Д.С.

КАМЕРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МОРИСА РАВЕЛЯ .....63

*Կատարողական արվեստի պատմության և մանկավարժա-  
կան պրակտիկայի ամբիոն*

*Кафедра истории, теории исполнительства и педагогики*

Налбандян А.Ж.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МЕТОДИКИ РАБОТЫ С ДЕТСКИМ  
КАМЕРНЫМ ОРКЕСТРОМ .....71

Նալբանդյան Ա.Ժ.

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ  
ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄԱՍԻՐՄԱՆ ՄԱՍԻՆ .....77

*Մեներգեցողության 2-րդ ամբիոն*

*2-я кафедра сольного пения*

Մախյան Ա.Լ.

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՇ  
ԱՌԱՆՋԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ .....84

Карапетян К.Б.

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ ВОКАЛЬНОГО  
ВОСПИТАНИЯ ПЕВЦА .....94

Օսեպյան Մ.Ի.

ОПЫТ РАБОТЫ

С ЛИРИКО-КОЛОРАТУРНЫМ СОПРАНО .....100

*Երաժշտության պատմության ամբիոն*

*Кафедра истории музыки*

Մահալյան Լ.Զ.

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԸՆԴԱՀՆՈՒՐ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ  
ԴԱՍԱՎԱՆԴԱՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՋԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԲԱԺԻՆՆԵՐՈՒՄ .....109

Summary .....120

**ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎ. ԵՊԿ ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ  
ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ  
ՊՐԱԿ 6/2009**

**СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ  
ЕГК ИМ.КОМИТАСА  
ВЫПУСК 6/2009**

Չափսը՝ 60x84 1/16. Թուղթը՝ օֆսեթ:  
7.75 տպ. մամուլ:  
Տպաքանակը՝ 101:

Տպագրվել է «ՍՈՒՐԲ-ՍԵՐ» ՍՊԸ-ում:  
Отпечатано в ООО «СУРБ-СЕР».

«ԵՊԿ հրատարակչություն» - Երևան 2009, Սայաթ-Նովա 1ա  
"Издательство ЕГК" - Ереван 2009, ул. Саят-Новы 1а

Հեռ. Тел. 523 993+118  
E-mail: ysc@edu.am  
Fax: (+374 1) 563 540