

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

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ
ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Պրակ 10/2019

EDUCATIONAL METHODOLOGICAL COLLECTION
OF ARTICLES OF YEREVAN STATE CONSERVATORY
AFTER KOMITAS

Volum 10/2019

СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ СТАТЕЙ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ КОМИТАСА

Выпуск 10/2019

«ԵՊԿ հրատարակչություն»
ԵՐԵՎԱՆ, 2020

“Publishing House YSC”
YEREVAN, 2020

“Издательство ЕГК”
ЕРЕВАН, 2020



10/2019

Պրակ
Volum
Выпуск

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ ԴԱՍԱԽՈՍՆԵՐԻ
ՈՒՍՈՒՄԱՄԵԹՈԴԱԿԱՆ
ՀՈԴԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

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

СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ СТАТЕЙ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЕРЕВАНСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ КОМИТАСА

որոշելով և առաջարկելով դասավանդման մեր ռալյներն ու մեթոդներ: 2019 թվականից վերանվաճել է ժողովածուի իրատարաբերությունը՝ վերանվաճողովեց համաձայն ՀՀ ԲՈԿ-ի 28.12.2018 թ. Հր. 86Ա Հավելված N 86 Ա նրանում: Ներկա ժողովածուն, որը հերթական համարով ստաներորդն է, ներառում է 2019 թվականի ուսումնական տարվա հոգվածները:

Ժողովածուի խմբագրական խորհրդի կազմում են ռեկտոր, պրոֆեսոր Ս. Հ. Հովհաննիսյանը, գիտության գծով պրոֆեսոր, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Մ. Հ. Մովսիսյանը, «ԵՊԿ» հրատարակչության խորհրդի նախագահ, մեթոդաբան, պրոֆեսոր Ս. Գ. Մարաչյանը, արվեստագիտության դոկտոր, մեթոդաբան և դաշնակահար Ի. Լ. Զուլտովան, Կոմպոզիտորական արվեստի պատմության, տեսության և մեթոդաբանության ամբիոնի վարիչ արվեստագիտության թեկնածու, մեթոդաբան, դոցենտ Լ. Կ. Եփրեմյանը, գալարափողահար, պրոֆեսոր, մեթոդաբան Ն. Ն. Գալստյանը, երաժշտագետ, միջնադպրագետ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագետ, դոկտոր, պրոֆեսոր Ա. Ս. Արևշատյանը, ֆուլկորագետ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագետ, թեկնածու, պրոֆ. մեթոդաբան Ա. Ա. Փախլանյանը, «ԵՊԿ» հրատարակչության լամբի վարիչ և գլխավոր խմբագիր, երաժշտագետ, մեթոդաբան Գ. Կ. Շազոյանը և համապատասխան գրվող հոգվածների ամբիոնի վարիչները: Հոգվածները, համաձայն ՀՀ ԲՈԿ-ի պահանջների, ներկայացվում են համապատասխան ամբիոնների մասնագետների երաշխավորությամբ, ունեն 2-սկսյուն գրախոսություն, երեք լեզվով՝ անփոփոխներ, բանալի բառեր, տեղեկություններ հեղինակների մասին:

«ԵՊԿ» հրատարակչության» գործունեությունը կոմպոզիտորիայի համար ունի մտավոր սեփականության պահպանման ու պարզացման հիմնարար նշանակություն և պետք է հասնասի իր դիրքերը որպես յուրի գիտական ուսումնական գործընթացի կատարելագործման, մեր ուղիների ոլորման արդիական լաբորատորիա:

ԳՈՀԱՐ ԿԱՌԱՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ
Ժողովածուի հիմնադիր-կազմող, երաժշտագետ

**ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԻ ԵՎ
ԵՐԳԵՀՈՆԻ ԱՄԲՈՆ**

**DEPARTMENT
OF PIANO AND ORGAN**

**КАФЕДРА
СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО И ОРГАНА**

АННА АКСЕЛЬЕВНА БАКУНЦ

Органистка, пианистка

доцент Ереванской государственной консерватории

и.м. Комитаса

E-mail: anna_bakunts@hotmail.com

НЕКОТОРЫЕ ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ НАЧАЛЬНОГО ЭТАПА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ОРГАНЕ: ПОДГОТОВКА К ИСПОЛНЕНИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭПОХИ БАРОККО

Произведения эпохи барокко составляют значительную часть репертуара каждого органиста, не говоря уже об огромном значении органного наследия И. С. Баха. Как известно, начальный период расцвета органного искусства приходится на XVI век — именно тогда возникает множество национальных органных школ с их богатыми индивидуальными традициями: это возглавляемая Жаном Титлузом, Франсуа Купереном и Луи Клерамбо национальная школа Франции; школа Испании, основанная Антонио де Кабесоном и Хуаном Кабанильесом; школа Англии, представленная искусством Джона Булла и Генри Перселла; школа Италии, возглавляемая Андреа и Джованни Габриели и Джироламо Фрескобальди, и наконец, органная школа Германии — самая яркая и неповторимая, представленная такими мастерами органного искусства, как Самуил Шайдт, Адам Райнкен, Винсент Любек, Иоганн Пахельбель, Дитрих Букстехуде, Николаус Брунс, которые, в некотором смысле, подготовили органное творчество И. С. Баха.

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Լ. Կ. Եփրեմյանի (17.6.2019 թ.)

և մասնագիտական դաշնամուրային ամբիոնի կողմից՝ (30.10.2018 թ.)

Գրախոսների՝ (16.3.2016 թ.) և (10.3.2017 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է լրացված և մոտային օրինակներով հրատարակության՝
(17.1.2019 թ.)

Большинство принципов и особенностей исполнения произведений органного барокко усваивается органистами еще в годы обучения, и особенно важно, чтобы в распоряжении студента имелся инструмент с более или менее соответствующей музыке эпохи барокко диспозицией (имеется в виду набор определенных регистровых тембров органа). Так как по своим тембровым краскам, формам и методам исполнения барочные произведения разительно отличаются от произведений эпохи романтизма и современной органной литературы, обучение будущего органиста ведется на разных органах с барочной или романтической диспозицией (это практикуется почти во всех Высших Школах Музыки стран Европы). Если же музыкальное учреждение не обладает подобными “разномастными” инструментами, обучение желательно проводить в концертных залах (в подобных случаях конечно же, не столь регулярно и часто), хотя сам студент может заниматься и в классе, соблюдая стилистические и технические особенности исполнения того или иного произведения. Но перед тем, как коснуться темы регистровки барочных произведений, студент-органист должен, в первую очередь, иметь правильное видение, или скорее, охват формы данного произведения, а также владеть принципами артикуляции, приемлемой для произведений эпохи барокко.

Как обычно, начальное обучение, точное овладение органной техникой проводится не столько посредством специальных упражнений, сколько изучением небольших по масштабам и несложных органных произведений (хотя есть неплохие сборники, которые могут очень помочь начинающему органисту в освоении многих технических навыков, напр. *Gustav Merkel, «Orgelschule», ed. Peters, op. 177*). Для этой цели прекрасно подходят “Восемь маленьких прелюдий и фуг для органа” И. С. Баха (*BWV 553-560*), некоторые из его хоральных прелюдий (например *«Ich ruf' zu dir» BWV 639*), несложных для начинающего органиста, а также небольшие произведения

И. Л. Кребса, Дж. Фрескобальди, И. Пахельбеля, Г. Бема. Конечно же, на “Восьми прелюдиях и фугах” Баха, указанных выше, студент имеет возможность овладеть не только педальной техникой, но и научиться правильно артикулировать произведения Баха, что, конечно же, в дальнейшем будет иметь для него решающее значение и явится основой для полноценного и качественного исполнения музыки барокко в целом.

Одна из первоочередных задач каждого органиста — ясность и чёткость игры. Поскольку клавиатура органа не обладает динамическими и акцентными возможностями, все голоса в музыкальной фактуре звучат с одинаковой громкостью, и при исполнении, скажем, полифонических произведений музыкант не имеет возможности выделить посредством динамики тот или иной голос (как на фортепиано), перед органистом встает задача достижения всего этого посредством артикуляции. Если к тому же добавить и то, что в большинстве случаев орган звучит в помещениях с большой акустикой (не говоря уже о церковной акустике, где взятый аккорд после его снятия может звучать еще от 12 до 15 секунд), то артикуляции отводится чуть ли не главная роль, и это первое, чем должен овладеть начинающий органист. Хотелось бы добавить, что достижение ясности и прозрачности исполнения на органе (когда, например, в многоголосной фуге четко слышен каждый голос) — дело очень кропотливое и долгое, дается все это не сразу и не в первые годы обучения, и здесь важно, чтобы студент “не сломался” и нашел в себе волю продолжать работать над артикуляцией и достичь желаемого результата. Хочется еще добавить, что так называемая “каша” или смазанность фактуры игры к сожалению, присутствует в исполнении и многих зрелых органистов, и избежать ее — первоочередная задача каждого музыканта.

Прежде всего студент-органист должен обладать сильными и равномерно натренированными пальцами, то есть во время игры он не должен отдавать предпочтение так называемым

“сильным” 1-м, 2-м и 3-м пальцам и игнорировать более “слабые” 4-й и 5-й пальцы. Как известно, более частое подкладывание большого пальца может привести к неровности исполнения (на органе это слышно очень явно, особенно в быстрых пассажах), не говоря уже о “спаде” темпа в быстрых произведениях. Поэтому преподаватель должен, в первую очередь, обращать внимание на то, чтобы студент при игре равномерно использовал все пять пальцев. Здесь следует добавить, что поскольку органная литература в большинстве своем состоит из произведений полифонического склада, то студент-органист должен равнозначно владеть как правой, так и левой рукой. Если же наблюдаются какие-либо минусы в отношении достаточной развитости пальцевой техники, то студенту просто следует больше играть фортепианных упражнений, направленных на устранение тех или иных недостатков.

Особенно хороши упражнения Брамса — в ряде европейских Высших Школ Музыки они рекомендуются как студентам-пианистам, так и органистам, и играют они, конечно, на фортепиано, а не на органе.

Очень большое значение для четкости и ровности игры имеет аппликатура пальцев (как и, естественно, на других инструментах). В органных произведениях очень часто в одной руке может быть сосредоточено два и более голосов (имеется в виду полифоническое проведение линий, а не гомофонные аккорды), то есть одновременно работает большинство пальцев, поэтому наряду с подвижностью должна наличествовать и правильная аппликатура. Также следует уделить большое внимание развитию техники исполнения одной рукой двух различных голосов с разной артикуляцией. Для достижения этого рекомендуется играть некоторые упражнения, контролируя каждый голос, причем играть нужно сначала медленно, не напрягая руки, а затем постепенно прийти к среднему темпу (см. Пример 1):

для правой руки

для левой руки

Большую помощь в развитии пальцевой независимости, а также независимости рук могут оказать упражнения с одинаковой фактурой в правой и левой руке, сыгранные с различной артикуляцией. Например *non legato* в правой и *legato* в левой руке, а затем наоборот. Очень хорошо для этой цели подходят упражнения Ш. Ганона из общеизвестного сборника “Пианист-виртуоз” (см. Пример 2 а, b):

Вышеуказанные упражнения конечно же следует играть не только в До мажоре, но и в хроматическом восходящем и нисходящем порядке: *C-dur – c-moll, Cis-cis, D-d* и т.д., а также *C-c, H-h, B-b* и т.д. Овладение подобной мануальной техникой играет огромную роль в развитии навыков четкого и “прозрачного” исполнения многоголосных фактур, например, так называемых “тяжелых” фуг Баха (напр. *BWV 538, 544, 540* и др.), что очень важно для концертирующего органиста.

Уже с самого начала обучения игре на органе следует обращать внимание на так называемую “манеру прикосновения” к органной клавиатуре, то есть на туше. Великолепно написал об этом Николаус Форкель в своей монографии о Бахе: “Если десять в одинаковой степени обученных и умелых музыкантов станут играть одну и ту же пьесу, то она у каждого будет звучать по-иному. У каждого будет свой способ извлечения звука из инструмента и таким образом эти звуки будут сыграны с большей или меньшей степенью четкости. Это различие в звучании может возникнуть только от особенностей их туше, которое при игре является тем же, что произношение в языке. Для того, чтобы исполнение как при игре на музыкальных инструментах, так и при разговоре или декламации было совершенным, необходима наивысшая четкость при извлечении звуков и при произнесении слов. Эта четкость имеет много степеней...” (1. С. 24-25). О том же пишет Карл Филипп Эммануэль Бах в своем трактате “Опыт об истинном способе игры на клавире”: “Некоторые играют так вязко, как будто у них пальцы склеены между собой. Их удар слишком продолжителен, так как они передерживают пальцы на клавишах. Другие музыканты, желая избежать этой ошибки, ударяют слишком коротко, как будто клавиши жгут им пальцы. Но это тоже плохо. Середина — лучше всего” (2. С. 498).

Итак, исходя из вышесказанного, исполнитель, в первую очередь, должен работать над туше. Для этого с первого же урока

на органе педагог должен следить, чтобы у начинающего студента пальцы на клавишах были согнуты, а не растопырены, что, к сожалению, иногда наблюдается. Согнутое положение пальцев позволяет им легко производить любое движение, поэтому исполнитель не барабанит, не колотит по клавишам и не сбивается, что часто наблюдается у лиц, играющих широко расставленными или недостаточно согнутыми пальцами (кстати, у Форкеля в книге о Бахе встречается упоминание об этом). Очень важно также быстрое перенесение силы с одного пальца на следующий, ударяющий вслед за первым; при этом между этими ударами должен быть как бы маленький “люфт”, то есть звуки не должны сливаться, как часто бывает при исполнении романтических органных произведений (например у Франка). Происходит следующее: удар следующего пальца не происходит раньше поднятия с клавиши предыдущего пальца, то есть ухо должно фиксировать не только начало следующего звука, но и конец предыдущего (здесь вспоминается известный анекдот о Бахе: *“В сем ничего удивительного нет, нужно только своевременно попасть на соответствующие клавиши, тогда инструмент играет сам по себе”* (3.)). Причем, будущий исполнитель должен добиваться, чтобы все это слышало не только его ухо, но и ухо слушателя, который сидит в помещении с прекрасной акустикой. И конечно же, этот принцип необходимо применять во всех голосах исполняемого произведения во избежание вязкой “каши”, очень часто допускаемой органистами (особенно в помещениях с церковной акустикой). Все это предусматривает колоссальный контроль над пальцами и требует долгого и упорного труда. Важно при этом следить, чтобы в процессе игры ни в коем случае не напрягались руки и корпус исполнителя — все должно быть свободно, но под большим контролем. Так что достижение большой степени четкости игры на органе — одна из важнейших задач преподавателя. Важно отметить, что все вышесказанное более актуально для исполнения произведений эпохи ба-

рокко, а не романтизма или современной музыки, где применяются несколько иные методы звукоизвлечения и артикуляции.

Коснемся еще одного важного “атрибута” игры на органе — педали. Здесь также первостепенным является педальная аппликатура, то есть соотношение носка стопы и каблука. Начинаящий органист должен научиться равномерному употреблению каблука и носка и не злоупотреблять только носком, хотя произведения эпохи барокко, включая произведения самого Баха, легче играть только носками стопы. Это обусловлено строением и размерами органной педали того времени — клавиши были короче, расстояние между ними было больше и высота черных клавиш по отношению к белым намного выше, не говоря о том, что механика педали была довольно тугой. Употребление каблука на органах XVII-XVIII вв. было физически довольно неудобно, даже тяжело. Поэтому органные произведения композиторов того времени (особенно представителей северо-немецкого барокко и Баха) удобнее играть носками (конечно не исключительно носками, каблук здесь в какой-то мере может присутствовать). Некоторые школы в западноевропейских странах категорически отрицают применение каблука в барочной органной музыке: были случаи, когда из-за употребления в игре каблука конкурсанта срезали на конкурсе. В отличие от барокко, каблук играет очень важную роль в романтических органных произведениях, что тоже обусловлено развитием и изменением строения и размеров органной педали. Тем более, что органной романтике не требуется такая четкая и сильная артикуляция, здесь применяется более легатный стиль исполнения, и употребление каблука после носка, конечно же, способствует этой легатности и связности изложения музыкальной ткани.

Некоторые преподаватели начинают обучение педальной технике с игры хроматической гаммы от “C” большой октавы (то есть с самой нижней ноты педальной клавиатуры) до “d”

или “e” малой октавы левой ногой, а дальше до последней ноты правой ногой, и наоборот, то есть в обратном направлении. Здесь конечно же студент имеет возможность чередуя применять и каблук, и носок. Также большую роль в обучении педали играет специально написанное Бахом педальное упражнение (*Pedalexercitium BWV 598*), позволяющее начинающему органисту за довольно короткий срок научиться играть быстрые педальные пассажи. Произведение это довольно виртуозное и исполняется многими органистами на концертах, а также включено в программу конкурса имени И. С. Баха в Лейпциге (кстати, и это произведение легче и удобнее играть только носками стопы). Однако в процессе освоения студентом баховского педального упражнения преподавателю следует проследить, чтобы студент не играл его сразу в быстром темпе, поскольку это может породить неровность игры, а также в какой-то мере привести к потере самоконтроля. Существуют также специальные сборники педальных упражнений для начинающих органистов, которые направлены на развитие тех или иных технических приемов. Но конечно же, на наш взгляд, наиболее действенными и результативными являются вышеупомянутые “Восемь маленьких прелюдий и фуг” Баха, а также некоторые из его хоральных прелюдий, несложных в техническом отношении. Эти произведения развивают не только педальную технику отдельно, но и в совокупности с мануальной игрой, не говоря уже о том, что они представляют собой огромную художественную ценность и нередко исполняются органистами на концертах (4.).

Буквально с первых же шагов нужно работать со студентом не только над органной артикуляцией, но также и над фразировкой, а именно фразировкой, присущей музыке эпохи барокко, причем полифонической музыке, поскольку именно эти произведения составляют большую часть репертуара органиста, хотя бы на первых порах. Здесь очень важно — в плане артикуляции и фразировки — чтобы студент при игре уделял внимание не одному

(как это чаще бывает - верхнему) голосу музыкальной ткани, а всем голосам равномерно. Ведь в полифонии все голоса равнозначны, и строгий контроль над всеми линиями приводит к стройности и логичности исполнения. Особенно это касается тех произведений, которые звучат на одном мануале, и все голоса в тембровом плане и в плане громкости звучат совершенно одинаково.

Самые первые шаги, или, точнее говоря, — принципы, азы органной барочной фразировки и артикуляции просты и, вместе с тем, очень важны для дальнейшего развития и становления органиста. Это:

1. Раздельное исполнение нот, интервал между которыми превышает терцию, особенно если эти ноты имеют крупную длительность (это не касается “*cantus firmus*”а в хоральных прелюдиях, где тема данного хорала должна иметь свою логическую общепринятую форму). Конечно же, соотношение длительностей надо рассматривать в общем контексте данной музыкальной фактуры. Например, в произведениях Дитриха Бухстеухде встречаются отрывки, где ткань разворачивается посредством четвертных, половинных и целых нот, а восьмые и шестнадцатые отсутствуют (*BuxWV 148*, такты 58 — 112, *BuxWV 153*, такты 67 - 104 и др.). В данном случае эти четвертные ноты рассматриваются как минимальная нотная длительность, тем более, что эти отрывки исполняются в довольно быстром темпе (см. Пример 3 а, b):





Կ подобной фактуре можно отнести и “*Alla Breve*” BWV 589 Баха (см. Пример 4):



Однако из вышесказанного вовсе не следует, что крупные ноты следует играть исключительно *non legato*, а мелкие — *legato*. Поскольку звук на органе не затухает, легатное исполнение длинных нот может привести к общей “смазанности” звучания, особенно в акустических помещениях — концертных залах, тем более, в церквях. Чтобы избежать подобной проблемы, между длинными нотами берутся так называемые “люфты” (речь о которых шла выше), то есть следующая нота не звучит раньше, чем палец отпустит предыдущую. Конечно, подобное

туше необходимо не только для игры длинных нот, но и при быстрых пассажах, где естественно используются мелкие длительности: при таком способе звукоизвлечения органисту никакая акустика не страшна. Что касается интервалов между звуками, то раздельное исполнение составляющих их нот делает эти интервалы более слышимыми, ясно очерченными, что очень важно для четкости исполнения. Особенно это касается октав: этот интервал в произведениях органного барокко почти всегда берется *non legato*. Связное исполнение октавы на органе создает слышимость удвоенного неподвижного звука, то есть, например, две соединенные четвертные ноты, составляющие октаву, будут звучать как одна половинная. Поэтому во избежание подобной “каши” начинающий органист должен уметь четко контролировать так называемую “составляющую” исполняемой музыкальной фактуры, что в дальнейшем переходит уже в автоматизм.

2. Следует уделять внимание лигам: передержанные посредством лиги ноты — один из важнейших аспектов полифонической фактуры. В органном барокко, и особенно в произведениях Баха исполнители сталкиваются с лигами почти на каждом шагу и во всех голосах. И вновь во избежание нежелательной смазанности звучания целесообразнее следующую после лиги ноту отделять от предыдущей залигованной ноты. Причем передержанная под лигой нота не должна звучать короче, поскольку снятие залигованной ноты раньше времени может привести к пустоте звучания. Следует отметить, что залигованные звуки в большинстве случаев после лиги разрешаются в консонантные созвучия с другими голосами, а во время лиги может звучать диссонанс. Например залигованная септима может разрешиться в сексту, или в октаву. Если эту септиму, точнее передержанный септимовый тон снять раньше, то не будет слышен диссонанс, предусмотренный композитором и как бы “желанный” в этом месте, и будет нарушена вся логика голосоведения. Кстати, эти диссонансы играют огромную роль в произведениях органного

барокко, и особенно в произведениях Баха, они составляют ту остроту, без которой музыка как бы лишена внутренних контрастов (см. Пример 5 а, b, c, d):

a Bach, Fantasia super "Komm, heiliger Geist, Herre Gott" BWV 651, тт. 24-25

b Vincent Lübeck, Præludium g-moll, тт. 90-91

c Nicolaus Bruhns, Præludium G-dur, тт. 61-62

d J.L.Krebs, Præludium f-moll, тт. 16-17

Связное же исполнение следующей после лиги ноты опять-таки приведет к неизбежной звуковой каше, а также может привести к потере сильных долей и следовательно внутреннего пульса произведений. Так что принцип “люфта” между звуками

применим и в случае с заливочными нотами. Если же придерживаться этого принципа во всех голосах, то ощущение прозрачности голосоведения будет весьма ощутимо.

3. Оживленные пассажи или просто мотивы, которые направлены к большей по длительности может, как бы достигающие этой ноты — в этом случае неизбежно отделение данной ноты от предыдущего пассажа. Например, шестнадцатые или восьмые заканчиваются, или точнее сказать, останавливаются на четвертной или половинной ноте. В данном случае эти четвертная и половинная отделяются от предыдущих шестнадцатых или восьмых. Поскольку в большинстве случаев эти конечные ноты падают на сильные или относительно сильные доли такта, они требуют определенной акцентировки, как бы подчеркивая эти доли. А на органе, как известно, подобной акцентировки звука нет, все ноты звучат с одинаковой силой и соединение конечных длинных нот с предыдущими пассажами может привести к относительной потере сильных долей, а поскольку подобная “модель” в барокко и в частности в полифонии встречается сплошь и рядом, то возможна потеря внутренней пульсации произведения. При церковной акустике или в большом концертном зале весь пассаж и конечная нота могут прозвучать сплошным аккордом, или даже кластером, что, конечно же, недопустимо. Отделив же конечную ноту от предыдущих мелких по длительности, мы получаем на органе эффект акцента, что, в свою очередь, подчеркивает сильную или относительно сильную долю такта и делает всю звучащую фактуру логичной и понятной для слушателя. Конечно же, при подобном отделении последний звук самого пассажа, то есть последняя нота “мелкой” длительности перед конечной “крупной”, должна быть сыграна короче, чтобы было слышно и начало заключительной ноты, и сильная доля зазвучала бы вовремя, без опоздания. В этом случае, даже при самой лучшей акустике, четкость пульсации и ясность голосоведения гарантированы (см. Пример 6 а, b):

Bach, Præludium und Fuge D-dur, BWV 532, ր.2

и т.д.

Bach, Præludium und Fuge G-dur, BWV 541, ր. 10-12

и т.д.

4. Аккорды или созвучия перед паузами следует отпускать чуть пораньше, чтобы пауза также могла “завучать” и не было бы нежелательных звуковых наложений, рождающих диссонансы с остальными голосами. Здесь также свою роль играет акустика: раньше снятый перед паузой аккорд будет звучать столько, сколько он реально должен длиться, и при этом следующая за ним пауза также будет четко слышна, в ином же случае слушатель просто не успеет зафиксировать эту паузу и возникнет так называемая “звуковая какофония” (см. Пример 7):

J.L. Krebs, Præludium f-moll, ր.37

и т.д.

Здесь нам хотелось бы еще раз напомнить, что все перечис-

ленное выше относится к манере исполнения барочной органной музыки, музыки Баха, это так называемые первые шаги, истины, которые должен усвоить начинающий органист. При этом от него требуется колоссальный самоконтроль, выдержка и большое терпение, поскольку все это дается не сразу и не легко, и должно пройти очень много времени, чтобы эти в общем-то несложные приемы игры превратились в “автоматику”. Задача же преподавателя — со столь же большим терпением и вниманием следить за правильностью игры своего студента, направлять его и всегда указывать на ошибки, даже если придется на уроке очень часто останавливать его игру. Повторяем, все это требует достаточно много времени.

5. Все украшения, а они в барочной музыке встречаются очень часто, нужно играть максимально четко, не смазывая составляющие их звуки, по возможности стараться играть их *non legato*, даже иногда *staccato*, только легкими движениями пальцев, почти без силового воздействия на клавиши (см. Пример 8):

Конечно при этом исполнитель должен не упустить ни одной ноты из данного украшения, особенно его завершения, когда, например, трель разрешается в следующую за ней ноту. Все это особенно важно для украшений в средних голосах, где на фоне общей звуковой гаммы они могут быть не слышны. Это особенно важно в помещениях с большой акустикой, где любая трель, особенно длинная, может слиться в большую или малую секунду и быть воспринята слушателями как фальшивое созвучие, досадная ошибка. Четко “выговаривая” каждую ноту украшения, мы делаем их ощутимыми для слушателя, и следовательно, соответствующими замыслу композитора. Любой мордент, любая трель должны быть ясно слышны как в начале, так и в

конце оборота. В некоторых местах произведений, особенно в кадансах, украшения не выписаны самим композитором, но они подразумеваются и, конечно же, допускаются. В эпоху барокко некоторые композиторы давали только главную суть произведения, его костяк, основу, а исполнитель должен был импровизировать и заполнять все это сам. В этих случаях исполнители становились как бы соавторами композиторов (речь идет не только об органной музыке, но и о клавишинной (5.)). Поэтому, зная стилистику той эпохи, преподаватель должен направлять своего студента, указывать и объяснять, где можно применять украшения (и какие именно), а где нежелательно. Если же студент сам “выискивает” подобные места и делает украшения не только там, где это отмечено, но и в других местах, нужно поощрять подобное его желание: при их умелом использовании исполняемое произведение может только выиграть.

Это, конечно же, лишь в том случае, если студент буквально не “напичкал” играемую им музыку всевозможными и бессмысленными звуковыми скоплениями. В этом случае преподаватель должен просто “очистить” его игру от подобной шелухи и объяснить, в каких случаях украшения желательны и допустимы, а в каких — нет. Во всяком случае желание студента привести в произведение что-то свое нужно только приветствовать.

6. Очень часто исполнитель сталкивается с аккордами, нижний голос которых звучит в педали. Здесь следует обратить внимание на то, чтобы после снятия аккорда в руке не передерживалась педаль, не звучала бы дольше, чем остальные голоса на мануале, ведь это один аккорд, и все его составляющие голоса должны прекратить звучать одновременно. То есть здесь нужен большой контроль рук и ног, контроль одновременного их движения, без каких-либо “хвостов” ни в педали, ни в руках, иначе это вызовет неряшливость игры и будет расцениваться как непрофессионализм (см. Пример 9 а, b):

Bach, "Acht kleine Präludien und Fugen",
Präludium No 2 d-moll (BWV 553-560) тт. 13-16

Bach, Fuge B-dur, BWV 560, тт. 74-77

На начальном этапе обучения преподаватель обязан уделять этому большое внимание. Устранение подобных ошибок достигается следующим образом: эти аккорды должны быть отретенированы отдельно, по принципу “рука-нога”, и играющий должен слушать себя очень внимательно, снимать педаль и руку одновременно, дабы избежать нежелательных “хвостов”, остатков, которые кстати будут звучать с той же громкостью, что

и сам аккорд.

Есть, конечно, и много других общепринятых принципов исполнения барочной музыки (например, группировки шестнадцатых или восьмых, смотря по фактуре), но все это приходит со временем, как бы приобретается в процессе развития музыканта — конечно, при умелой работе преподавателя. Но перечисленные выше несколько основных принципов просто необходимы начинающему студенту для освоения игры на органе в целом и барочной стилистики в частности. Все эти приемы и способы игры органного барокко на начальном этапе превосходно можно выработать, играя “Восемь маленьких прелюдий и фуг” Баха *BWV 553–560*, о которых речь шла выше. Бах написал их для своих сыновей в целях обучения их игре на органе. Как видим, методическая значимость этих произведений (не говоря уже об огромной художественной ценности) сохраняется и по сей день.

После освоения студентом этих прелюдий и фуг можно перейти и к органным сонатам Баха (шесть сонат *BWV 525–530*). Они технически довольно сложны, входят во все конкурсные программы и отлично развивают не только технику, но и самоконтроль. Это трио-сонаты с педалью, то есть здесь звучат три разных инструмента: флейта, скрипка и виолончель или скрипка, гобой и виолончель (или альт). Комбинации инструментов могут быть разными, но важно одно: здесь должно быть три разных тембра, то есть органист играет сонаты на двух разных мануалах и педали. Это прекрасный материал для развития и укрепления органной техники, а также развития внутренней легкости игры и для более крепкого усвоения всех вышеназванных приемов барочного туше и барочного исполнения. Не говоря уже о том, что это прекрасные произведения, звучащие во всех концертных залах мира.

Начальный этап технического освоения сонат состоит в основном из следующего: освоение отдельно партии левой руки

с педалью (уметь играть в среднем темпе) и отдельно правой руки с педалью (также достичь среднего темпа). После этого соединить обе руки к педали: в этом случае сам процесс технического освоения сонаты пойдет довольно быстро и плодотворно. При этом, конечно же, следует следить за правильной педальной аппликатурой и за следованием всем тем принципам, о которых упоминалось выше. Освоив сонаты в техническом и музыкально-исполнительском плане, начинающий органист спокойно может перейти к более монументальным по масштабам произведениям и не только Баха, но и представителей северо-немецкого барокко — В. Любека, Н. Брунса, и Д. Букстехуде, не говоря уже о более крупных сочинениях композиторов периода романтизма и XX столетия — Ф. Листа, Ф. Мендельсона, М. Регера, Х. Дистлера, П. Хиндемита и др. Возвращаясь к северо-немецкому органному барокко и Баху, отметим, что все эти произведения требуют не только больших технических навыков, но и внутренней свободы исполнения, полетности, или так называемой “виртуозности” исполнения, не говоря уже о знании стилистики подобной музыки. Такая программа рассчитана на более зрелого исполнителя, опытного органиста, не стесненного техническими и текстовыми проблемами и полностью сосредоточенного на музыке. Достичь этого уровня начинающему органисту должен помочь его преподаватель, внимательно и с терпением следящий за каждым его шагом и направляющий в правильное русло.

Напоследок хотелось бы отметить еще одну небольшую деталь: органист (да и любой музыкант) должен уметь вступать в произведение в любом месте любого такта, без потери какого-либо голоса и оставаясь в данном темпе. Это очень помогает в тех случаях, когда исполнитель во время концерта нечаянно сбивается в тексте, “вылетает” из текста. Мгновенная ориентация и умение вступать в любом месте (даже от слабой доли такта) может сделать подобный “кикс” почти незаметным, что

очень важно для активно концертирующего исполнителя. В работе со студентом преподаватель должен уделять этому также большое внимание — например, попросить студента вступать в произведение с совершенно случайных мест и не ошибаться на протяжении следующих нескольких тактов (разумеется, это касается лишь тех произведений, которые студент знает хорошо).

Все перечисленное выше в совокупности с большим желанием самого студента (это очень важный фактор), а также с терпением и большим вниманием со стороны его преподавателя (этот фактор не менее важен) может дать отличный результат, и в итоге из начинающего органиста может получиться превосходный музыкант и в дальнейшем — отличный педагог.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Форкель И. Н.*, О жизни, искусстве и произведениях И.С Баха., М.: Музыка., 1974. *Forkel' I. N.*, О zhizni, iskustve i proizvedeniyakh I. S. Bakha., М.: Muzyka., 1974. "Über J.S.Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke von J.N.Forkel", Leipzig, Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique 1802)
2. Материалы и документы по истории музыки., т. 2., М., 1934. /Materialy i Dokumenty po istorii muzyki., t.2., М., 1934.
3. Spitta P. "J.S.Bach", Band 2.
4. Albert Schweizer., «Johann Sebastian Bach», VEB Breitkopf & Hirtel, Musikverlag Leipzig.
5. Kevin Bazzana. «Glenn Gould oder Die Kunst der Interpretation», Bärenreiter/Metzler 2002.

Բանալի-քառեր. Բախ, Ուր փոքր Պրելյուդիա և ֆուգաներ, Կրեբս, երգեհոն, ռեգիստր, տեմբր, ակուստիկա, Նիկոլաուս Ֆորկել, պեդալ, վարժություններ, նոտաներ, կատարում, մանուալ, Մ. Դեստլեր, «Alla Breve», հնչյուն, կապաֆոնիա:

Ключевые слова: Восемь маленьких прелюдий и фуг, Бах, произведения,

Кребс, регистр, тембр, орган, акустика, Николаус Форкель, педаль, упражнение, ноты, мануал, М. Регер, Х. Дистлер, "Alla Breve", звук, какофония.

Keywords: Eight small preludes and fugues, Bach, works, Krebs, register, organ, voices, acoustics, Nikolaus Forkel, pedal, exercise, notes, manual, M. Reger, H. Dystler, "Alla Breve", sound, cacophony.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԲԱԿՈՒՆՅԱՆ ԱՆՆԱ ԱՔՍԵԼԻ (ծ. 1971, Երևան), երգեհոնահար, դաշնակահար: Ավարտել է՝ 1993-ին ԵՊԿ երաժշտագիտական բաժինը՝ (պրոֆ.՝ Մ. Գ. Հարությունյան) երգեհոնի բաժինը և ասպիրանտուրան (1998-2000 թթ., պրոֆ. Վ. Պ. Ստամբոլցյանի դասարան): 2001-ից կատարելագործվել է Գերմանիայում՝ Ռոստոկի Բարձրագույն Երաժշտական Ակադեմիայում (երգեհոն՝ Մարտին Ռոստ, երգեհոնային իմպրովիզացիա՝ պրոֆ. Դիտրիխ Վազլեր), այնուհետև Համբուրգի Բարձրագույն Երաժշտական Ակադեմիայում (երգեհոն՝ պրոֆ. Վոլֆգանգ Յերեր): Համբուրգյան գործունեությունը սկսել է 1991-ից՝ Բելառուսում (Մինսկ), Հայաստանում, Գերմանիայում, Ֆրանսիայում, Իտալիայում, Սան-Մարինոյում, Վատիկանում, Շվեյցարիայում, Դանիայում և ՌԴ-ում: 1993-ից դասավանդում է ԵՊԿ-ում, վարում է երգեհոնի դասարանը, 2018-ից՝ ղեկավարում է «Bachpreis» հատուկ մրցանակի Յ. Ս. Բախի անվ. միջազգային երգեհոնահարների մրցույթում (2000, Լայպցիգ, Գերմանիա): 2011-ից առ այսօր կազմակերպում է «Երգեհոնային երաժշտության ժամ» համերգաշարը Կոմիտասի անվ. Կամերային երաժշտության տանը:

Сведения об авторе: БАКУНЦ АННА АКСЕЛЬЕВНА (род. 27. 06. 1971, Ереван). Окончила Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса (1993) - музыковедческое отделение (проф. М. Г. Арутюнян), класс органа и аспирантуру (1998-2000, проф. В. П. Стамболцян). С 1991 г. - начало концертной деятельности (Белоруссия, Минск, позже - Армения). С 1996 по 1997 г. концертировала в Германии, Франции, Италии, Сан-Марино, Ватикане. После окончания Ереванской консерватории совершенствовалась у Мартина Роста (Штральзунд), Дитриха Вангелера (Фрайберг) и Вольфганга Церера (Гамбург, Германия). С

1996 года Анна Бакунц концертирует в Германии, Франции, Италии, Швейцарии, Дании, России. С 1993 г. работает в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса в качестве ассистента проф. В. Стамболияна, в дальнейшем — преподавателя, доцента (с 2018). В 2000 году получила специальную премию “Bach preis” на Международном конкурсе органистов им. И. С. Баха в Лейпциге. Является организатором цикла органых концертов “Час органной музыки”, проводимых в Доме камерной музыки. С 2001 по 2008 г. - концерты в Швейцарии, Германии, Дании. С 2014 - сольные концерты в Санкт-Петербурге (Россия).

Information about the author: BAKUNTS ANNA AKSEL (born. 27. 06. 1971, Yerevan). She ended Yerevan State Conservatory after Komitas (1988-1993) Musicologist (prof. M. G. Arutyunyan), specialization “Organ” and passed postgraduate study (1998-2000) in YSC (prof. V. Stamboltsyan). After graduation from Yerevan State Conservatory she was improved at Martin Rost (Stralsund), Dietrich Wangler (Freiberg) and Wolfgang Zerer (Hamburg, Germany). From 1996 Anna Bakunts had concerts in Germany, France, Italy, Switzerland, Denmark, Russia. From 1993 she works in the Yerevan State Conservatory after Komitas as the assistant to department of an organ, further as a pedagogue, docient from 2018. In 2000 A. Bakunts got a special award at the International competition of organists after J. S. Bach in Leipzig. She is also the organizer organ concerts “Hour of an organ music”. “Open doors”, in the House of chamber music in Yerevan.

Ամփոփում

Երգեհոնահար, դաշնակահար, ԵՊԿ դասախոս Աննա Ակսելի Բակունց. - «Երգեհոնի նվագի որոշ ընդհանուր սկզբունքների ուսուցումը սկզբնական փուլում՝ Բարոկկոյի շրջանի ստեղծագործությունների կատարման պատրաստելը»:

Սույն աշխատանքը ներկայացնում է երգեհոնով նվագի սանի ուսման առաջին քայլերը, նրա ծանոթությունը գործիքի առանձնահատկությունների հետ սկսնակ երգեհոնահարի հմտությունների ամրապնդման ու կայացման գործում: Առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձվում արտաբերման և ապալիկատուրայի խնդիրներին, ինչը շատ կարևոր է դասընթացի սկզբընական շրջանում: Նաև կարևոր է պեղալի տեխնիկայի տիրապետումը: Հիմնվելով համեմատաբար ոչ բարդ երգեհոնային ստեղծագործությունների վրա՝ որոնք առաջարկվում են ուսանողին ուսուցման սկզբնական փուլում՝ լուսաբանվում են բարոկկո ոճի արտաբերման ֆրագավորման և ապալիկատուրայի որոշ կատարողական հնարքներ, որ այդքան անհրաժեշտ են յուրաքանչյուր երգեհոնահարին հենց առաջին քայլերից:

Հոդվածում բարձրացվել է Բարոկկո զարդարանքների կատարման հարցը, ինչը նույնպես շատ կարևոր է յուրաքանչյուր, ինչպես սկսնակ ուսանողի, այնպես էլ մասնագետ կատարողի համար:

Summary

Organist, pianist, pedagogue YSC Anna Aksell Bakunts, - “Work with the student organist at the initial stage: preparing for the performance of works of the Baroque era”.

This work presents the very first steps of teaching a student to play on the organ, his acquaintance with the specifics of the instrument, the formation and strengthening of the skills of a beginner organist. Particular attention is paid to the problem of articulation and fingering, which is very important at the very beginning of the training. Also important is the question of mastering pedal technology. Based on relatively simple organ compositions that are recommended to the student at first, some techniques of performance, questions of baroque fingering and phrasing, and specially baroque articulation are highlighted, which is so necessary for every organist literally from the first steps of training. The work also touches upon the issue of the performance of baroque ornaments, which is also necessary for every organist literally from the first steps of training. The work also touches upon the issue of the performance of baroque ornaments, which is also very important for every performer, whether a beginner student or a professional performer.

ԱՐԵԳ ՎԻԼԼԻԵՎԻՇ ՏԱՐԿԻՍՅԱՆ

Պիանիստ, դոցենտ Երևանской государственной

консерватории им. Комитаса

E-mail: kochar00@list.ru

ПРЕДПОСЫЛКИ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Одним из краеугольных камней фортепианного исполнительства является выстраивание плана исполнения только что вышедшего из под пера композитора произведения. Конечно же даже известные фортепианные произведения при каждом новом исполнении рассматриваются исполнителем с точки зрения его видения образного содержания, которое, как правило проецируется на индивидуальные качества исполнителя. Более того, каждый пианист старается избегать как устоявшихся стереотипов, так и повторений интерпретационных находок своих предшественников, исходя из принципа поиска новых, еще не раскрытых художественных особенностей знакомых слушателю фортепианных произведений. Однако, произведение только что сочиненное и никогда никем не исполнявшееся, требует особого внимания при выстраивании исполнительского плана, поскольку исполнителю предстоит перевести порой весьма непростую систему нотных символов в реально звучащее полотно. И не только. Следует разглядеть в последовательности нотных комбинаций и фактур иерархическую соподчиненность разноплановых носителей образного ряда, его стержневую линию и сопровождающие этот смысловой стержень композиционные

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ծ. Հ. Մովսիսյանի (27.12.2019 թ.)
և մասնագիտական դաշնամուրային ամբիոնի կողմից՝ (20.1.2020 թ.)
Գրախոսների՝ (1.11.2019 թ.) և (10.11.2019 թ.),
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (10.11.2019 թ.)

элементы второго плана, порой имеющие весьма важное для интерпретатора значение.

Преследуя цель прикоснуться именно к этой, достаточно специфичной проблеме мышления пианиста, автор данной публикации обратился к фортепианному произведению никогда не исполнявшемуся. Речь идет о фортепианной миниатюре, в рассмотрении композиционных особенностей которой можно наглядно продемонстрировать метод специфически фортепианного анализа текста, призванного выявить принцип выстраивания исполнительского плана. Именно этот процесс мы условно назвали “Предпосылками к интерпретации”.

Несколько лет назад Вилли Вагановичу Саркисяну был подарен текст фортепианной Токкаты “*Christmas Bells*” (как раз к Рождеству Христову) композитором Михаилом Кокжаевым с авторским посвящением: “*Посвящается замечательному армянскому пианисту Вилли Саркисяну*”. Она не была исполнена публично — исполнение по ряду технических причин не состоялось. Автор данной статьи, ознакомившись с текстом, пришел к выводу, что эта пьеса как нельзя лучше подходит для демонстрации логики разработки интерпретационного плана еще не звучавшего фортепианного произведения.

Итак, название токкаты “Рождественские колокола” однозначно ориентируют исполнителя на определенную программность — очевидно, что образы пьесы связаны с ритуальным праздничным колокольным перезвоном, который ежегодно, как бы несет благую весть о рождении Иисуса Христа. Последовательно считывая текст Токкаты можно убедиться в том, что все фактуры пьесы так или иначе реконструируют этот перезвон. Как нельзя лучше эта образность проецируется на специфику фортепиано, клавишно — ударного инструмента, в природе звукоизвлечения которого заложена ударность. Происхождение жанра токкаты (*toccata om toccare* (итал.) — трогать, касаться) восходит к XVI веку — именно с этой эпохой связан бурный

процесс совершенствования клавишных инструментов, который привел к созданию поистине совершеннейшего музыкального инструмента — фортепиано, которому доступны самые сложные многоголосные фактуры.

На самом деле, и это очевидно при детальном рассмотрении текста, фактура пьесы несет в себе по меньшей мере три “колокольных яруса”:



Это самые звонкие и высокие колокола, скорее колокольчики.



Эти колокола среднего уровня — они в звучностях объемны и встречаются реже, чем типологически малые, как бы вторя им.



Это уже большие колокола, они отмечены автором специа

льными знаками, и служат определенными ориентирами в формообразовании — их месторасположение в двух случаях указывает на локальную кульминацию всей предшествующей волны общего динамического движения. Таких волн три: первая — от начала и до 44-го такта; вторая — от 62-го такта и до 86-го — в этой волне нет “больших” колоколов, но в перезвоны “малых” и “средних” вплетен фрагмент известной народной песни, и этот раздел формы можно считать драматургической и художественной кульминацией пьесы; третья волна начинается в 83-м такте и развивается вплоть до последней кульминации — перезвоны “больших” колоколов с “россыпью” множества звонких нот воспринимается как многоярусный перезвон разнообразных колоколов и колокольчиков. В форме же эта волна, по сути является одновременно и кодой, и динамической кульминацией. Но кульминацией необычной. Колокола, перезваниваясь, сначала доходят до предельной силы звучности, а затем затихают, как бы удаляясь от слушателя. По всей вероятности, это один из приемов музыкального символизма: с одной стороны — построенная на примерно одинаковой интенсивности звучности форма воспринималась бы упрощенно — в том случае, если бы интенсивная динамика звучания сохранилась бы до самого завершения пьесы; с другой же — продолжительный спад после самой напряженной кульминации, продолжающийся до самого конца музыкальной “притчи”, представляется виртуально стереоскопическим удалением от Храма — источника звукового потока, благодаря которому реконструкция библейского события состоялась. В этом и символизм — слушатель, сидя в концертном зале и слушая музыку, побывал в Храме Христовом, наполнился радостью благодаря торжественному перезвону церковных колоколов и ушел из Храма, унося в душе счастье благовещения.

Вторая, не менее важная задача-подвести слушателя к тому разделу пьесы, где в колокольные перезвоны “вкраплен” фраг-

мент, имитирующий народную песню «Երկինքն անպել է» (“Երկինքն ամպ է” Небо заволокло). Теперь приведем пример из текста токкаты, где композитор цитирует фрагмент армянской народной песни, устанавливая идентичность образности — да! это армянский храм, и это армянские колокола возвещают о Рождестве Христовом.



Таким образом, изучив текст Токкаты пианист точно знает как выстроить интерпретационный план. Сначала, и это перво-степенная задача исполнителя — с помощью различных приемов туше нужно выстроить звуковую иерархию разновеликих колоколов. Это сделать не просто. Тут следует не только раз-

делять их по динамическому признаку, но и придать им тембровые различия. Заметим, что очень нелегко сохранять единый для всей пьесы тонус движения. Но именно поэтому слушатель воспримет объемное звуковое пространство, воплощенное в звуковых микросистемах, правильно позиционно размещенных в нем относительно друг друга, что, в результате, усилит восприятие образного ряда.

Вторая, не менее важная задача — подвести слушателя к тому разделу пьесы, где в колокольные перезвоны “вкраплен” фрагмент народной песни. Композитор об этом позаботился — начиная с 15-го такта в фактуре время от времени “мерцают” либо интонации, близкие мотивам песенной мелодии, либо ритмические “подсказы”, определенным образом предвосхищающие ее появление. То есть, этот “осколочный” музыкальный материал как бы постепенно “кристаллизуется” в собственно мелодию. Проведение же мелодии тоже требует особого внимания — во-первых, это другой тип движения, предполагающий предельно возможную для фортепиано распевность; во-вторых — эта распевность должна органично сочетаться с контрастирующей ей ударно моторной фактурной подвижностью, имеющей, к тому же, трехслойную структурную организацию. По сути, пианист должен в процессе исполнения сочетать трудносочетаемое — полярно организованные смысловые линии, сложить их в процессуальности по принципу подгонки элементов музыкальной мозаики, при этом - в весьма подвижном темпе. Ну и самое последнее, что должен учесть исполнитель этой пьесы: моторно подвижные фактуры почти всегда порождают феномен инерционного ускорения темпа в процессе реального исполнения. Пианист в этой пьесе обязательно должен найти ту интенсивность трехдольной пульсации с некоторыми признаками метрической асимметрии, которая воспринималась бы в разворачивании образного ряда абсолютно естественной.

Этот, самый общий образец структурного анализа, конечно

же отнюдь не всегда может быть использован. Структурно иные произведения потребуют от исполнительства определенной креативности в поисках методики выстраивания интерпретационного плана. Вместе с тем, этот небольшой анализ структуры произведения не в практике схоластического теоретизирования, а в плоскостях нужд исполнительства наглядно демонстрирует возможный принцип рациональной методики рассмотрения структурных особенностей музыкального полотна. То есть, раскрытие иерархически соподчиненных элементов структурной организации музыкального полотна и есть ключ к правильно выстроенной версии плана интерпретации.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кокжаев М. А., Топология музыкального пространства., М.: Композитор, 2004. *Kokchaev M. A., Tipologiya muzikal'nogo prostranstva., M.: Kompozitor, 2004.*

Բանալի-բաներ. մերող, կառուցվածք, մեկնաբանության բանալին, վերլուծություն, խճանկար:

Ключевые слова: метод, структура, ключ к интерпретации, анализ, мозаика.

Keywords: method, structure, key to interpretation, analysis, mage.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՍԱՐԳՍՅԱՆ ԱՐԵԳ ՎԻԼԼԻ (ծ. 30.11.1976 թ. Երևան): Ավարտել է 1994-ին Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՍԵԴ դաշնամուրային բաժինը (պրոֆ. Վ. Վ. Սարգսյան), 1999-ին ԵՊԿ պրոֆ. Վ. Վ. Սարգսյան դասարանը և ասպիրանտուրան (2001 թ.): Ծառայել է ՀՀ բանակում 2001-2003 թթ.: Դասավանդում է 2004-ից ԵՊԿ դասախոս, 2011-ից՝ դոցենտ: Նույն թվականին վարպետության դասեր է անցկացրել Բեյրութի Բարսեղ Կանաչեանի անվան երաժշտական քոլեջում և Լ. Շանր երաժշտական (Լիբանան): Բազմաթիվ հանրապետական, միջազգային մրցույթների և փառատոների մասնակից է՝ Դաշնակահարների Ս. Էլ-մասի անվ. ազգային մրցույթի 1996 թ. (Բելգիական հիմնադրամ) 1-ին մրցանակակիր, Եկատերինբուրգում դաշնակահարների միջազգային մրցույթում «Ռուսական համերգաշար»-ի մրցանակակիր (2008 թ.), Նյու Յորքում (ԱՄՆ) "American Protege International Russian Festival" փառատոնին (2009 թ.), Թիֆլիսում՝ գերմանական «The Long Piano Night» փառատոնին, որի շրջանակներում ունի

լիցենզավորված ծայրասկավառակ: 1992-ից ծավալում է համերգային գործունեություն՝ մենահամերգներով՝ Հայաստանում, Ռուսաստանում, Լիբանանում, Վրաստանում, Իտալիայում և ԱՄՆ-ում: Տարբեր նվագախմբերի հետ կատարել է՝ Վ. Ա. Մոցարտի, Ֆ. Լիստի, Ս. Պրոկոֆևի, Ս. Ռախմանինովի (3-րդ Կոնցերտը) դաշնամուրի և նվագախմբի Կոնցերտները: Ունի ծայրագրություններ ՀՀ ազգային ռադիոյի ֆոնդում և CD- ներ: Հեղինակ է՝ մի քանի ուսումնամեթոդական հոդվածների, նաև Սերգեյ Մարկոսյանի «Դաշնամուրային չորս պիես» նոտային ժողովածուի կազմողն է:

Сведения об авторе: САРКИСЯН АРЕГ ВИЛЛИЕВИЧ (род. в 1976 году, Ереван). В 1994 году окончил фортепианное отделение музыкальной школы-десятилетки им. Чайковского (класс В. В. Саркисяна). В 1999 году окончил Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса, в 2001 - аспирантуру ЕГК (класс проф. В. В. Саркисяна). С 2001 по 2003 год служил в Армии РА. С 2004 года - преподаватель Ереванской государственной консерватории имени Комитаса. С 2011 года - доцент ЕГК. В том же году дал мастер-класс в Бейруте (Ливан). Арег Саркисян является лауреатом многих национальных и международных конкурсов и участником фестивалей: конкурс пианистов им. С. Эльмаса, 1996 (Бельгийский фонд), 1-ая премия; Международный конкурс пианистов в Екатеринбурге - "Русский Сезон" - лауреат (2008); в 2009 году участвовал в Нью-Йорке (США) в фестивале "American Protege International Russian Festival"; в Тбилиси на немецком фестивале "The Long Piano Night" (лицензионный диск, 2009). С 1992 года регулярно выступает как с сольными программами, так и с разными оркестрами Армении и с оркестром Армфилармонии. Имеет CD и записи на Национальном радио. Имел сольные концерты в Армении, России, Ливане, Грузии, Италии и США. Является автором ряда научно-методических публикаций, составитель сборника Сергея Маркосяна "Четыре цикла фортепианных пьес". Имеет студентов - лауреатов международных конкурсов.

Information about the author: SARGSYAN AREG VILLI (born 1976, Yerevan). In 1994 he graduated from the piano department of Tchaikovsky ten-year-old music school (class of V. V. Sargsyan). In 1999 he graduated from the YSC, in 2001 got a postgraduate degree in YSC (class prof. V. V. Sargsyan). From 2001 to 2003 he served in the RA Army. Since 2004 he is a pedagogue in YSC. Since 2011 Docent of YSC. In the same year he gave a master class in Beirut, Lebanon. Areg Sargsyan is a winner of many national and international competitions and a participant in festivals such as competition of pianists after S. Elmas, 1996 (Belgian Foundation), 1st Prize, International Piano Competition in Yekaterinburg - "Russian Season" - winner (2008); In 2009 he participated

in the American Protege International Russian Festival in New York (USA), in Tbilisi at the German festival "The Long Piano Night" (license CD, 2009). Since 1992 he has regularly performed both with solo programs and with different orchestras of Armenia and with the Armenian Philharmonic Orchestra. He has CD and recordings at National Radio. He had solo concerts in Armenia, Russia, Lebanon, Georgia, Italy and the United States. He is the author of a number of scientific and methodological publications, the compiler of Sergey Markosyan's collection "Four Cycles of Piano Plays." He has students who are the winners of international competitions.

Ամփոփում

Դաշնակահար, ԵՊԿ դոցենտ Արեգ Վիլիևի Սարգսյան. - «Մեկնաբանության նախադրյալները»:

Հոդվածը նվիրված է մեկնաբանությունների պլանի ստեղծումից: Հեղինակը շարադրում է իր յուրահատուկ միջև կատարումը տեսակետը երկի վերլուծության նախապատրաստման ծրագրի խնդիր շուրջ: Առաջադրում են մեթոդներ բացահայտելու Միխայիլ Կոկչյանի «Ծննդյան զանգեր» պիեսի կառուցվածքը, որը երբեք չի կատարվել: Հոդվածագիրը բացահայտորեն ցուցադրում է ըստ աճի ենթակա իրենց նշանակությամբ ձևում տարբեր կառուցվածքային համադրությունների հաջորդական բացահայտումների տրամաբանությունը, որն ըստ էության նպաստել է գտնելու մեկնաբանության պլանի կազմավորման բանալին: Հեղինակը համոզված է, որ Մ. Կոկչյանի պիեսը հետաքրքիր կլինի ունկնդրին, կներառվի դաշնակահարների երկացանկերում, ովքեր արդի երաժշտության կատարման ուղղվածություն ունեն:

Summary

Pianist, Docent of YSC Areg V. Sargsyan. - "Planning of Interpretation".

The article focuses on the tactics of creating an interpretation plan. The author presented his original view of the problem of pre-performance analysis of the work being prepared for performance. The article proposes methods of revealing the structure of Mikhail Kokzhayev's play "Christmas Bells", which was never performed. The author of the article clearly demonstrated the logic of consistent detection of hierarchical co-representation of different structures in form which in fact contributed to the search for a key to the problem of building an interpretation plan.

The author is convinced that Mikhail Kokzhayev's play will be interesting to the audience will enter the repertoire of pianists who focused on the performance of new music.

АРЕГ ВИЛЛИЕВИЧ САРКИСЯН

ПИАНИСТ, ДОЦЕНТ ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. КОМУТАСА

E-mail: kochar00@list.ru

ПЛАНИРОВАНИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Предыдущая статья автора данной публикации была посвящена проблеме выстраивания интерпретационного плана в подготовке к исполнению еще не исполненного фортепианного произведения — Токкаты ("Christmas Bells") Михаила Кокчаева. Но было бы некорректно с точки зрения полноценного раскрытия темы, не продолжить представление подобной методики исполнительского анализа текста на примере уже исполненного произведения. Отметим, что это анализ исключительно исполнительский, который, конечно же не может совсем исключить рассмотрение композиционных особенностей пьесы, подготавливаемой к исполнению, но с приоритетной направленностью на задачи исполнительства. Ориентируясь на некую стилистическую стройность, автор статьи вновь обратился к фортепианной пьесе Михаила Кокчаева "Колыбельная", которая в современной армянской музыке заняла заметное место. Пьеса посвящена светлой памяти армянского композитора Грачья Меликяна, рано ушедшего из жизни, но оставившего заметный след в национальной музыкальной культуре. Но не только это стало причиной избрания именно этой пьесы для наглядной демонстрации метода выстраивания исполнительского плана. Дело в том, что эта фортепианная миниатюра построена на мотиве, в

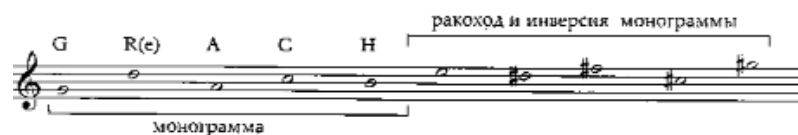
Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ծ. Հ. Մովսիսյանի (27.12.2019 թ.),
և մասնագիտական դաշնամուրային ամբիոնի կողմից (20.1.2020 թ.),
Գրախոսների՝ (1.11.2019 թ.) և (10.11.2019 թ.),
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (10.11.2019 թ.):

котором названия первых пяти нот в буквенной нотации складываются в имя человека, которому эта музыка посвящена: *G R(e) A C H*. Не только это привлекло автора данной статьи и в дальнейшем, после небольшого экскурса в историю создания пьесы, автор статьи изложит все особенности этой миниатюры.

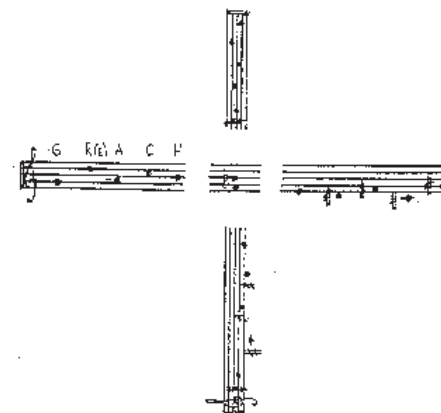
Впервые “Колыбельная” Михаила Кокжаева была успешно сыграна на концерте Фестиваля Союза композиторов сразу после ухода из жизни Грачья Меликяна композитором и пианистом Артуром Аванесовым. В дальнейшем Артур Аванесов неоднократно с успехом исполнял ее за рубежом.

Пьеса интересна не только монограммой, приведенной выше: (*G R(e) A C H*), этот мотив в ракоходном движении является точной инверсией монограммы, а в последовательности оба мотива складываются в десятизвучную серию с признаками тотальной симметрии. Что бы не углубиться в чистое теоретизирование, представим титульный лист рукописи, где две версии серийного ряда графически расположены в виде креста. Характерно, что симметрия ряда сохраняется и в инверсии всего серийного ряда, а не только в мотивных составляющих. Подобные ряды и даже техника их выстраивания описаны в книге Михаила Кокжаева “Топология музыкального пространства” (М.: Композитор, 2004).

серийный ряд



(фрагмент титульного листа — стилизованное изображение креста)



Определение пьесы по жанровому признаку как “Колыбельная” определенно несет в себе некую символику — это печальная колыбельная песня, адресованная тому, кто заснул вечным сном. Тут есть повод провести определенную аналогию. И в Токкате, и “Колыбельной” угадывается схожесть в символических обобщениях: хотя пьесы по характеру содержательности прямо противоположны, их образный ряд предвосхищается названиями, которые, в свою очередь, уже в процессе прочтения собственно текста, наполняются художественным смыслом.

При рассмотрении текста можно убедиться в том, что практически все микродетали композиции представляют собой либо монограммное пятизвучие или его инвариант (инверсия, ракоход или даже их совмещение), а также множество мотивных зерен так или иначе извлеченных из серии. То есть практически весь текст по принципу мозаики составлен из микроструктур, вычлененных из исходного серийного ряда.

Нам не удалось избежать вопросов, связанных с теорией музыки (а в данном случае, с теорией серийного письма), но в музыкальных произведениях, основанных на принципах структурализма, именно такой подход к анализу текста для поиска

ключа к исполнению новой музыки представляется наиболее рациональным, если не единственно возможным.

В чем же суть этой методики анализа музыкального текста в преддверии процесса выстраивания интерпретационного плана?

Выяснив для себя конструктивные особенности произведения, исполнитель может приступить к обдумыванию приемов исполнительства, ориентируясь на его композиционные особенности. Проецируя на исполнительский план принцип мозаики, пианист обязан всю звуковую гамму подчинить этой идее. То есть, следуя композиторскому замыслу, исполнитель должен все микродетали пьесы сложить в звуковое мозаичное полотно, которое в музыкальном процессе сложится в образ печальной колыбельной. Способов реализации такого плана несколько. В данной пьесе присутствуют вполне очевидные разграничения фрагментов: Первый раздел имеет пять эпизодов безмолвия — во втором такте, в четвертом, восьмом, одиннадцатом и тринадцатом. Помимо этих “пустых” тактов с ферматами в шестом и семнадцатом тактах, ферматы *Lunga* выставлены над продолжительно звучащими нотами. Обдумывая исполнительский план этого раздела музыкальной формы невольно возникает вопрос: для чего нужны эти почти не регулируемые метром остановки? Практически у каждой ноты пьесы стоят французские лиги, призванные продлить звучание. В совокупности с весьма обстоятельно выставленной педалью напрашивается вывод: каждый микрофрагмент, построенный, к тому же, на интонации монограммы, является локальным носителем образности, своеобразным музыкальным произнесением имени человека, которому посвящена музыка. В определенном смысле этот композиторский прием подобен феномену стихосложения, где микромотивы — слова, а насыщенные энергетикой отзвучавших звуков паузы — подобны стихотворному междустрою.

Пример 2

The image shows a musical score for piano, labeled 'Example 2'. It is in 4/4 time and marked 'Lento'. The score is written for piano, with a treble and bass staff for the melody and a separate staff for the piano accompaniment. The piano part includes dynamics such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also markings for 'Lunga' (long) and 'senza misura' (without measure). The score is divided into three systems of staves.

Очевидно, что выразительность каждого микрофрагмента зависит от того, насколько контрастен он будет по отношению к предыдущему и последующему. А непродолжительность этих смысловых объектов предоставляет возможность каждому исполнителю выбрать исполнительский прием сообразно его фантазии и эмоциональным реакциям на характерные черты заложенного в музыкальное письмо образа.

Принцип формообразующих остановок присутствует и во втором разделе — там дважды останавливается движение, и в самом конце третьего. Однако само движение во втором разделе меняет свой тонус подвижности, что придает музыке взволнованность, а это, в свою очередь, идентифицируется как некое повествование, как жизнеописание героя, по которому скорбят.

Несмотря на то, что и во втором, и в третьем разделе звучит все та же последовательность звуков серийного ряда, ощущения статичности не возникает. В исполнении второго раздела

пианист должен избрать такой темповый режим, который будет контрастен первому разделу, а последний, третий — не должен быть возвратом к исполнительской модели первого. Последний раздел представляет собой послесловие, в котором несколько мотивов из серийного ряда сменяются неоднократной повторностью звука “G” - первого в монограмме Грачья Меликяна. В самом же конце пьесы звуки серийного ряда выстроились в последовательно “возносящиеся к небесам”, символизируя вознесение души.

Пример 3

Таким образом, создание интерпретаторского плана в данном случае целиком основывается на структурном анализе текста, и, как следует из наших рассуждений, для выстраивания плана интерпретации эта методика весьма продуктивна. На наш взгляд подобный метод рассмотрения устройства музыкального полотна, а в особенности произведения сочиненного в одной из модернистических техник, неизбежно требует от исполнителя серьезной осведомленности в сферах связанных с музыкально-теоретическими системами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кокжаев М. А., Топология музыкального пространства., М.: Композитор, 2004. *Kokchaev M. A., Tipologiya muzykal'nogo prostranstva., M.: Kompozitor, 2004.*

Բանալի-բառեր. կոմպոզիտորական տեխնիկա, արդի երաժշտություն, կատարողական արտահայտմիջոցներ, անվանատներ, խեցգեղանքային, հակադարձ, ձև, կերպարայնություն:

Ключевые слова: композиторская техника, новая музыка, исполнительские средства выразительности, монограмма, ракоход, инверсия, форма, образность.

Keywords: key to interpretation, analysis, composing techniques, modern music, performance expressions, name latters, inversion, reverse, shape, image.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տես էջ 36:

Сведения об авторе: см. с. 37.

Information about the author. Go to P. 37.

Ամփոփում

Դաշնակահար, ԵՊԿ դոցենտ
Արեգ Վիլլի Սարգսյան. - «Մեկնա-
բանության պլանավորումը»:

Հոդվածը նվիրված է մեկնաբանու-
թյունների պլանի ստեղծման սկզբ-
բունքներին: Հեղինակը շարադրում է
մինչև կատարումն իր յուրահատուկ
տեսակետը երկի վերլուծության նա-
խապատրաստման ծրագրի խնդրի
շուրջ: Առաջադրում է մեթոդներ բա-
ցահայտելու Միխայիլ Կոկչանի
«Օրորոցային» պիեսի կառուցված-
քային առանձնահատկությունները,
որը լայնորեն ճանաչված է: Հոդվա-
ծագիրը մանրանվագի կոմպոզիտո-
րական ինքնատիպությունը բացա-
հայտելով վստահ է, որ պիեսն ան-
կասկած հետաքրքիր կլինի ունկնդ-
րին:

Summary

*Pianist, Docent of YSC Areg Villi
Sargsyan.- "Planning of Music
Interpretation".*

*The article reviews the principles
of planning the interpretation of a
musical work. The author presents
his original viewpoint on the music
interpretation as a part of the
working process for the
performance. A method is proposed
for analyzing the constructive
features of the widely known piece
"Lullaby" by Mikhail Kokzhayev.
Furthermore, by revealing the
distinctive characteristics of the
piano miniature, the author is
convinced that the piece is
undoubtedly interesting to the
audience.*



ԿՈՆՑԵՐՏԱԱԶՍԵՐԱԿԱՆ
ԱՄԲԻՈՆ

DEPARTMENT
OF ACCOMPANIMENT

КАФЕДРА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

ԻՐԻՆԱ ՀԵԿՏՈՐԻ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

*Դաշնակահարուհի, կոնցերտմայստրեր,
ԵՊԿ դասախոս*

E-mail: ira.igrigoryan@mail.ru

ՄԻՆԱՅԻՆ ԻՎԱՆԻ ԳԼԻՆԿԱՅԻ ՌՈՄԱՆՍՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

*«Երաժշտության մեջ, հատկապես վոկալ,
արտահայտչականության պաշարներն անսահման են...»*

ՄԻՆԱՅԻՆ ԻՎԱՆԻ ԳԼԻՆԿԱ

Վոկալ-կամերային անսամբլային երաժշտությունը դեռևս XVIII-XIX դարերում՝ ռուսական երաժշտական կենցաղում գոյություն է ունեցել որպես տնային նվագաժողով, աստիճանաբար ձևավորելով ռուսական երգի դասական բարձր մշակույթը։ Վոկալ-կամերային բնագավառում առաջնային ժանրը ռոմանսն է։ Գլինկայի, Դարգոմիժսկու, Ռիմսկի-Կորսակովի կամերային ստեղծագործություններն անհնար է պատկերացնել տնային նվագաժողովինց դուրս։ Հենց այդ ասպարեզում է, որ վերը նշված կոմպոզիտորներն ստեղծել են վոկալ-կամերային ժանրի բարձր գեղարվեստական արժեքներ՝ համապատասխան կերպարներով։

XX դարի 60-70-ական թվականներին վոկալ անսամբլի նկատմամբ մեծանում է երաժիշտների հետաքրքրությունը։ Նշանավոր կատարողների մասնակցությամբ սկսվում են ծայնագրվել ծայնապնակներ, համերգային երկացանկում տեղ են գտնում ռուս կոմպոզիտորների հեղինակած ռոմանսները։

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Կ. Շագոյանի
և կոնցերտմայստրական ամբիոնի կողմից՝ (6.11.2017 թ.),
գրախոսների՝ (28.10.2017 թ.) և (26.10.2017 թ.),
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (26.11.2017 թ.):

Վոկալ-կամերային ոլորտը միշտ էլ գրավել է Միխայիլ Իվանի Գլինկայի ուշադրությունը։ Ռոմանսի ժանրին կոմպոզիտորը դիմել է գրեթե ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում՝ ըսկսած 1820-1856 թթ.։ Նա իր յուրաքանչյուր ռոմանսում աշխատել է խելամտորեն և սիրով՝ իր առջև դնելով բծախնդրություն և պահանջկոտություն։ Մ. Ի. Գլինկայի ռոմանսներում հանդիպում ենք ամենատարբեր բնույթի կերպարներ, բայց կենտրոնում քրոնարականությունն է։ Աչքի են ընկնում խորը անկեղծությունը, ճշմարտության հմայքը և պարզությունը։ «Գլինկայի յուրաքանչյուր ռոմանս՝ դա հենց նրա կյանքի մի էջն է, կամ էլ մի տողը, մի մասնիկը նրա հիացմունքի, ցնծության և տխրության» (1. էջ 38)։

Թեև Գլինկան լայն առումով իր երաժշտության մեջ ներառել է օբյեկտիվ բովանդակություն, բայց և ակնհայտ են ռոմանսներում ներանձնական թեմաները։ Յուրաքանչյուր ռոմանս առանձնանում է կառուցողական ավարտվածությամբ։ Կոմպոզիցիոն շարադրանքում կոմպոզիտորը խույս է տալիս միջանցիկ զարգացման ձևից և ձգտում է պարզ, ավարտուն ձևերի՝ հիմնված պարբերական կրկնությունների վրա։ Քառյակային ձևին զուգահեռ կոմպոզիտորը դիմում է նաև երկմաս և եռմաս ձևերին՝ հակադիր միջին մասով։ Ակնհայտորեն Մ. Ի. Գլինկան իր ռոմանսներում չի օգտագործել բարդ ֆակտուրա, կոնցերտային ոճ, դուրս չի եկել կամերայնության սահմաններից։ Բայց և այնպես նրա ռոմանսները կատարողներից վարպետություն են պահանջում։ Ե՛վ վոկալ երգաբաժնում, և՛ դաշնամուրի նվագաբաժնում օգտագործված են արտահայտչականության ամենատարբեր պաշարներ՝ կանտիլենա, դեկլամացիա, նրբագույն նյուանսներ, տեմբրային և գունային կոնտրաստներ։ Կոմպոզիտորը մեծ պահանջներ է դրել երգչի առջև ապահովելու համար ամուր և շահավետ համագործակցություն, այդ պահանջներին կոնցերտմայստրերը նույնպես պետք է հետևի։

Մ. Ի. Գլինկայի ռոմանսների մեծ մասը գրված են ռուս ժամանակակից բանաստեղծների տեքստերով՝ Ա. Պուշկին, Ն. Կուկոլնիկ, Վ. Ժուկովսկի, Ի. Կոզլով, Ն. Պավլով և ուրիշներ։

Վոկալ կատարողական աշխարհում, ինչպես և արվեստի յուրաքանչյուր բնագավառում, ուրախալի է հանդիպել այնպիսի արտիստների, որոնք արտահայտչամիջոցները ներկայացնելիս անցկացնում են անհատական պրիզմայով, ստեղծագործական ձգտումների ինքնուրույնությամբ: Ամեն մի ճանաչված արտիստ իր սկզբնաքայլերն է անում նախ դպրոցում, ապա բարձրագույն երաժշտական հաստատություններում: Կարևորելով այդ փաստը, փորձենք ներկայացնել Մ. Ի. Գլինկայի ռոմանսների կատարողական որոշ առանձնահատկություններ:

«Ստեղծագործողը գործունեության որ ոլորտում էլ լինի, պետք է հավատարիմ մնա իրեն՝ իր համոզմունքներին և համակրանքներին: Եվ որքան խորն է նրա կատարողական անհատականությունը, այնքան վառ է տաղանդը: Ինչքան շատ է նա կապված արդիականությանը, այնքան ամբողջական են արտացոլվում իր ժամանակաշրջանի առաջադիմական գաղափարները: Գլինկան իր վոկալ էսթետիկայում լիովին պահպանում է իր անհատական դեմքը» (2. էջ 6):

Կարևոր է, որ կատարողները չընկնեն ուրիշներին մամալելու խնդրի մեջ: Դրանից կտուժի արվեստը, այն կդառնա արհեստական և կատարողները կկորցնեն իրենց ստեղծագործական ես-ը: Նախ՝ առաջնային հարց է երաժիշտների ճիշտ ընտրությունը՝ դաշնակահարն իր հնարավորություններով չպետք է զիջի երգչին, նրանց դերը հավասարազոր պետք է լինի: Սա ունի իր բացատրությունը. «Գլինկան եղել է առաջնակարգ դաշնակահար և փայլուն կոմպոզիտոր, դրա մասին խոսում են շատ հուշերի հեղինակներ» (1. էջ 309):

Կամ. «Գլինկայի ժամանակակիցների հավաստմամբ, նա եղել է հիանալի վոկալիստ և նպաստել է ռուս վոկալ արվեստի զարգացմանը» (1. էջ 311):

Ահա թե ինչու Գլինկայի ռոմանսներում կան այդքան մուրբ և զգոն մեղեդիական երգաբաժնի թեմաներ: Եթե երգչի կատարողական արվեստին չհամապատասխանի կոմպերտմայստերի վարպետությունը, ապա կտուժեն տվյալ կոմպոզիտորի կերտած գաղա-

փարական իմաստն ու բարձրացրած գեղագիտական հարցերը: Սակայն կարող է հանդիպել նաև ոչ հավասարաչափ հնարավորությունների տեր երաժիշտների համագործակցություն, ինչն անխուսափելի է: Այս դեպքում մեծանում է ուսուցչի դերը նրանց հարաբերակցության գործում: Ուսուցիչը նաև պետք է սեր առաջացնի ուսանողի մեջ դեպի մասնագիտությունը, փոխանցելով ուսանողին անհրաժեշտ գիտելիքներ: Կարևոր է նաև ստեղծագործության ընտրության հարցը. ճիշտ ընտրված ռոմանսը կարող է զգալիորեն նպաստել առաջխաղացմանը, հակառակ դեպքում կփոքրանա հաջողություն ունենալու հնարավորությունը:

Գլինկայի ռոմանսներում հանդիպում են արտաքին և ներքին կյանքի պատկերներ՝ բնապատկերներ, ժամրային-կենցաղային, սենտիմենտալ-քմարական, էլեգիա, խրախճանքային-կենսուրախ և այլն:

Օրինակ՝ “Я помню чудное мгновенье” (խոսք՝ Ա. Պուշկինի) ռոմանսում կոմպերտմայստերի դերն առավել առաջնային է, կարծես դաշնամուրային նվագակցությունն է ընդգծում տեքստը լրացնելով երգչի արտահայտչականության դերը: Երկուսից էլ պահանջվում է ուշադիր, մանրազնի, կառուցողական մոտեցում կատարմանը:



Կոմպերտմայստերը պետք է ճկուն լինի, շատ անգամ ակտիվ կերտի ռոմանսում դրված գեղարվեստական կերպարը:



Այս ռոմանսի դաշնամուրային նվագաբաժինն առանձին կատարելիս պետք է այնպես հնչեցնել գործիքը, որ կարծես թե այն «երգում» է:

“Жаворонок” (խոսք՝ Ն. Կուկոլնիկի, “Прощание с Петербургом” ցիկլից) ռոմանսում սահուն նվագի պահանջ կա: Դաշնակահարը ոչ միայն պետք է լրացնի, ամբողջացնի երգչի երգաբաժնում առաջադրած խնդիրները, այլ նրա հետ հավասար «երգի»: Բարկարոլա հիշեցնող նվագակցությունն ընթանում է հավասարաչափ դինամիկ ուղորտում, մեղմ հնչողությամբ:



Ֆակտուրան ստատիկ է, բայց ազատ կատարման հնարավորություն ունի՝ շնորհիվ ծախից աջ անցնող լեգատո ալիքների: Սկզբնամասում և վերջնամասում դաշնամուրը պետք է լինի դինամիկ, առավել արտահայտիչ ու կտրուկ: Որպեսզի դաշնամուրը «երգի», կարևոր է լեգատոյի շտրիխի շատ մուրբ օգտագործումը, պարզ երանգավորումը: Երգչից պահանջվող ճիշտ առոգանությունն ուղղակիորեն վերաբերվում է նաև կոնցերտմայստերին. վերջինս պետք է ջանասիրաբար առանձնացնի, շեշտի դետալային ֆրազան կամ մոտիվը:

Ուսանող-կոնցերտմայստերի մոտ պետք է զարգացնել մուրբ ճաշակ, ձևի զգացողություն և մատուցման ճիշտ եղանակ:

“Попутная песня” (խոսք՝ Ն. Վ. Կուկոլնիկի, “Прощание с Петербургом”) ռոմանսում մեծ է շեշտադրության կիրառման ճիշտ ձևը, ստակկատոյի մուրբ ցուցադրումը, իսկ միջին մասում





Կարևոր են արդեն պաուզաները և հստակ խուսափումը ստակատայանման կատարումից:



Առկա է ակնհայտ պոլիսացիա, եռանդ, բայց այդ ամենը պետք է արտահայտել չափի սահմաններում, նույնիսկ այս դեպքում էլ

գործիքը չպետք է դադարի «երգելուց»: Ֆակտուրան բավական խիտ է, հագեցած, բայց դրա հաշվին չպետք է կորցնել նուրբ կերպարային բնույթը:

«Արվեստը, առհասարակ երաժշտությունը, պահանջում է առաջինը՝ զգացմունք և երկրորդը՝ ձև: Զգացմունքը տալիս է հիմնական գաղափարը, ձևը կերպավորում է գաղափարը՝ պատշաճ համապատասխան արտաքինով: Զգացմունքը և ձևը՝ հոգին և մարմինն են: Գլխակալի ստեղծագործության մեջ առաջնային է բովանդակությունը, իսկ ձևը նրա համար հանդիսանում է ստեղծագործության գեղարվեստական բովանդակությանը համապատասխանող մարմնավորում. դրանք անբաժան են (հոգին և մարմինը)» (2. էջ 10):

Գլխական կատարողներից չի պահանջում վիրտուոզ մեկնաբանում, ավելի կարևոր է պարզ հնչողությունը, բնականոն ընթացքով, առանց այլևայլ էֆեկտների: Ուստի չպետք է տուրք տալ, որպեսզի ուսանողը ցուցադրի իր կատարողական տեխնիկական հնարավորությունները քանի որ ռոմանսի ժանրը (հատկապես Գլխակալի ռոմանսները) չի տալիս այդ առիթը: Երգիչ-կոմպերտմայստեր միությունը պետք է ունենա չափավորություն: Ուսուցիչը պետք է հետևի, որպեսզի դաշնամուրը չլինի առավել հնչեղ, այլ լինի Գլխակալի պահանջի համապատասխան բարեհուն, մեղմ, ուշադրություն հատկացվի ֆրազավորմանը, պահպանվի մեղեդային գիծը:

Անվանի երգիչ և կոմպերտմայստեր Ջերալդ Մուրը, որը համագործակցել է մի շարք հայտնի երգիչների հետ, իր “Певец и аккомпаниатор” գրքում հստակ ներկայացնում է կոմպերտմայստերի կատարողական որոշ առանձնահատկությունները, կարևորում է արտիստական անհատականությունը, այդ բնագավառում լուրջ աշխատելու ունակությունը. «Նա պնդում է, որ դաշնամուրային նվագակցության կատարման դետալները օգնում են երգչին երգաբաժնում գտնել գրավիչ և ճշգրիտ լուծումներ: Մանրամասն խոսում է պեդալավորման մասին և այն հնարքների, որոնք կօգնեն թեթևացնել դաշնամուրային դժվար

րին ֆակտորան» (3. էջ 24):

Նա մեծ ուշադրություն է դարձրել նաև կոնցերտմայստերի կատարողական ընկալման մանրակերտությանը: Ֆ. Շուբերտի «Die Forelle»-ը կատարելիս Ջ. Մուրը նրբորեն դետալավորում է «ջրի աստիճանական շերտերը: «Forelle»-ը կատարելիս դաշնակահարը վերջում պետք է զգա և արտահայտի, թե ֆորելը ջրի ո՞ր շերտում է» (3. էջ 63):

Դա խոսում է այն մասին, թե կոնցերտմայստերը որքան նուրբ արվեստագետ պետք է լինի:

Արվեստում ձևն ու բովանդակությունն ամբողջացնելու համար կան մի շարք տեխնիկական արտահայտչամիջոցներ, որոնք նյութ են հանդիսանում՝ «զենք» այն ստեղծելու համար: Այդ միջոցները կատարողին կտրվեն լուրջ, խստապահանջ աշխատանքի արդյունքում՝ հմուտ ուսուցչի ղեկավարությամբ: Թեև Գլինկայի ռոմանսներն իրենց բնույթով տարբեր են, բայց այդ բոլորին միավորում է նախ քնարականությունը, ուստի ուսանողը պետք է կատարի ոչ թե մեխանիկորեն, անտարբեր, այլ էմոցիոնալ ջերմությամբ, մեծ զգացմունքայնությամբ: Ուսանողի մեջ ստեղծագործական նոր հայացքներ կծեփան «Исполнительское искусство зарубежных стран» գրքում տեղ գտած Ջերալդ Մուրի «Певец и аккомпаниатор» բաժինը: Հեղինակը չի պնդում և չի համոզում, այլ առաջարկում է: Սակայն վստահ եմ, որ եթե այդ գիրքը դառնա կոնցերտմայստերի կամ երգչի սեղանի գիրքը, ապա ապագայում նրանց կսպասվի մեծ ու ակնհայտ հաջողություններ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Стасов В. В.*, Михаил Иванович Глинка, М.: Музгиз., 1953. *Stasov V. V.*, Mikhail Ivanovich Glinka., М.: Muzgiz., 1953.
2. *Барсов Ю. А.*, Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки., Л.: Музыка, 1968. *Barsov Yu. A.*, Vokal'no-ispolnitel'skie i pedagogicheskie printzipy M. I. Glinki., L.: Muzyka., 1968.
3. /Исполнительское искусство зарубежных стран., выпуск 2, М.: Му-

зыка, 1966. /Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran., vypusk 2., М.: Muzyka., 1966.

Բանալի-քաներ. Մ. Ի. Գլինկա, ռոմանս, «Հրաժեշտ Պետերբուրգին», Ստասով, Բարսով, Պուշկին, Ն. Վ. Կուկոլնիկ, կոնցերտմայստեր, դաշնամուրի նվագաբաժին, վոկալ-կամերային երաժշտություն, երգիչ:

Ключевые слова: М. И. Глинка, романс, цикл “Прощание с Петербургом”, Стасов, Барсов, Пушкин, Н. В. Кукольник, концертмейстер, фортепианная партия, вокально-камерная музыка, певец.

Keywords: M. I. Glinka, Romance, Farewell to St. Petersburg, Stasov, Barsov, Pushkin, N. W. Kukolnik, concertmaster, piano player, vocal chamber music, singer.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ ԻՐԻՆԱ ՀԵԿՏՈՐՈՎՆԱ (ծ. 27.09.1974 թ. ք. Երևան): Ավարտել է Պ. Չայկովսկու անվ. մասնագիտական միջնակարգ երաժշտական դպրոցի դաշնամուրային (1992 թ., պրոֆ. Լ. Ե. Գրիգորյանի դասարան), Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային (1997 թ., պրոֆ. Յ. Հ. Առաքելյան) բաժինները և ասպիրանտուրան՝ (1999 թ., պրոֆ. Ն. Ա. Գևորգյան) մենակատար դաշնակահար: Աշխատում է 2002-ից ԵՊԿ-ի կոնցերտմայստերության ամբիոնում՝ դասախոս: Հեղինակ է հոդվածների՝ «Ազնվատոհմիկ և հմայիչ. Հ. Տեր -Ղևոնդյանի մասին», //Երաժշտական Հայաստան #1 (24) 2007 թ., էջ 41-43, «Տարիվերդիևի մի քանի ռոմանսների երաժշտական լեզվի և կատարողականության յուրահատկությունների մասին», //Երաժշտական Հայաստան #1 (54) 2018 թ., էջ 51-56, «Սովետական Հայաստանի առաջին կոնցերտմայստերները» /Մշակութային երկխոսություն, Գյումրի, 2018, էջ 236-245:

Сведения об авторе: ГРИГОРЯН ИРИНА ГЕКТОРОВНА (род. 27 сентября 1974, г. Ереван). В 1992 году окончила среднюю специальную музыкальную школу им. П. И. Чайковского (класс проф. Л. Е. Григорян), в 1997 году - Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса (класс проф. Ю. Г. Аракеляна), в 1999 году - аспирантуру (класс проф. Н. А. Геворкян) по специальности “Солист-исполнитель”. С 2002 года преподает в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса на кафедре концертмейстерского искусства в качестве педагога. Опубликованные статьи: “Благородная и обаятельная (о Елене Анушавановне Тер-Гевондян).”, //Музыкальная Армения., N. 1 (24) 2007 г., С. 41-43; “О

музыкальном языке и некоторых особенностях исполнения романсов Микаэла Таривердиева”, //Музыкальная Армения., N. 1 (54) 2018 г., С. 51-56; “Первые концертмейстеры Советской Армении” ., //Диалог культур., Гюмри, 2018., С. 236-245.

Information about the author: GRIGORYAN IRINA HECTOR (born 27.09.1974) graduated from Secondary Music School of Piano after P. Tchaikovsky (1992, class of L. E. Grigoryan), YSC piano department (1997, class of Yu. G. Arakelyan) and post-graduate studies in 1999 (class of N. A. Ghevondyan) as a solo pianist. She has been working as a lecturer at YSC in preparation Department since 2002. She is an author of published articles about Noble and Charming H. Ter-Ghevondyan, //Musical Armenia #1 (24) 2007, P. 41-43; "About musical language and features of performance of some romances of Tariverdiev", //Musical Armenia #1 (54) 2018., P. 236-245; The First Accompanists of Soviet Armenia., /Gialogue of cultures., Gyumri, 2018., P. 236-245.

Резюме

Пианистка, преподаватель ЕГК Ирина Гекторовна Григорян. - “Некоторые особенности исполнения романсов М. И. Глинки”.

Статья посвящена исследованию некоторых романсов Глинки: “Попутная песня”, “Я помню чудное мгновенье”, “Жаворонок”. Автор освещает и объясняет особенности вокально-камерных произведений композитора, стремление к взаимопониманию вокалиста и концертмейстера и способы преодоления возникающих при этом технических и исполнительских трудностей.

Summary

Pianist, Pedagogue of YSC Irina Hektor Grigoryan. - “Some performance peculiarities of M. I. Glinka's romances”.

The article is devoted to the study of some of Glinka's romances: “Travelling Song”, “I Remember a Wonderful Moment”, “The Lark.” The author covers and explains the peculiarities of the composer's vocal-chamber works, the desire for mutual understanding between the vocalist and the concertmaster and ways to overcome the technical and performance difficulties that arise.

ՏԱԵՆԻԿ ԱԿՈՓՈՎՆԱ ՄԱԳԱԿՅԱՆ

Պիանիստկա, կոնցերտմեյստեր,
 ծոցնէր Երեւանսկոյ ցոստարստեննոյ
 կոնսերւատորիոյ իմ. Կոմիտաս
 E-mail: sahenik@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА СОФЫ АЗНАУРЯН, ПОСВЯЩЕННОГО ЛУСИНЕ ЗАКАРЯН

Софа Азнаурян вошла в мой класс с
 остоявшимся молодым талантливым композитором,
 имеющим тонкий вкус и профессиональную подготовку.
 В годы учебы она написала ряд серьезных произведений,
 в которых ярко проявилось ее образное, гармоническое
 и мелодическое мышление.

Григор Егиазарян
 композитор, Народный артист СССР*

Софа Азнаурян — композитор, вобравший в себя две культуры: русскую (родилась в Краснодаре, где сложились первые музыкальные впечатления) и армянскую — творческое формирование и композиторский почерк обрели свое развитие и становление на основе национального музыкального мышления, что закономерно. Ее музе присущи свой голос, своя интонация — это естественное и неременное условие успешно состоявшейся композиторской биографии. В основе произведений, со-

* Личный архив С. М. Азнаурян.

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Կ. Շաղոյանի
 և կոմպոզիտորական ամբիոնի կողմից՝ (25.1.2018 թ.),
 գրախոսների՝ (18.1.2018 թ.) և (10.1.2018 թ.),
 հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության (29.1.2018 թ.):

зданных Софой Азнаурян, лежат продуманные замыслы и творческая убежденность.

В методической работе “Фортепианные “образы” в моноопере Софы Азнаурян “Надежда” (1. С. 74-81) мы уже обращались к ее творчеству и анализировали музыкальный почерк и особенности интерпретации вокальной и фортепианной партий монооперы “Надежда”, в связи с чем был представлен творческий путь Софы Азнаурян, создавшей произведения во многих музыкальных жанрах. Как пишет доктор искусствоведения М. А. Рухкян — автор многочисленных статей (7 публикаций) о композиторе С. Азнаурян, *“она всеми своими темами и сюжетами неожиданно и периодически обогащала современную армянскую музыку”* (2).

Софа Азнаурян — автор пяти вокальных циклов, многих песен и романсов. *“Мне очень близка тонкая и чистая поэзия, обращенная к детям. Я очень люблю поэзию и вдохновляюсь ею”*, — признается С. Азнаурян в интервью, данном М. Рухкян (3. С. 55-57).

Данная статья посвящена вокальному циклу на стихи Мкртыча Саргсяна, посвященному Лусине Закарян. Известный поэт посвятил свои стихи певице, Народной артистке Армении Лусине Закарян, впервые исполнившей на сценах концертных залов армянские церковные песнопения (“Музыкальная Армения” 2005 №5 “К 70-летию Ваагна Стамболцяна”) и удивительной чистотой замыслов, поистине божественным исполнением завоевавшей любовь нескольких поколений слушателей и оставившей глубокий след в вокальном исполнительском искусстве Армении.

В историю создания этого вокального цикла свой вклад внесла главный редактор журнала “Музыкальная Армения”, музыковед Г. К. Шагоян, которой передал стихи своего отца младший сын поэта, литературовед, директор издательства “Айастан” Ваагн Саргсян. В дальнейшем, по его же инициативе цикл был опубликован (4.). Шагоян предложила композитору С. Аз-

наурян эти стихи, посвященные Лусине Закарян, которые были созданы еще при жизни певицы и с благодарностью приняты ею.

Цикл на суд слушателей впервые был успешно (об этом свидетельствуют отзывы А. Арутюняна, Э. Мирзояна, Х. Паляна) представлен в рамках Международного фестиваля, посвященного 100-летию А. Хачатуряна в 2003 году Маргаритой Овсепян (сопрано) и Саеник Магакян (фортепиано).

Хорен Палян: *“Меня взволновал тот факт, что спустя долгие годы после смерти Лусине среди молодых композиторов объявился автор, который считал своим долгом посвятить ей вокальный цикл на стихи известного писателя Мкртыча Саргсяна. Хотел бы отметить интерпретацию первой исполнительницы цикла М. Овсепян, которая на мой взгляд впечатляет своей эмоциональностью. Цикл является диалогом с Лусине и поклонением ее искусству. Являясь образцом классического романса, он несет в себе элементы и дух современности, что несомненно Лусине приняла бы, так как музыка являлась для нее высшим идеалом”* (4).

В дальнейшем, этими же исполнителями отдельные номера цикла исполнялись неоднократно, в том числе, весь цикл в Музее-квартире Лусине Закарян к 70-летию со дня ее рождения 1 июня 2007 г. (организатор концерта Г. К. Шагоян). Цикл исполнялся силами студентов в одном из концертов, посвященных юбилею (90-летие) Ереванской консерватории.

Произведение состоит из пяти романсов. Названием романсов служат первые строки стихов, на основе которых они созданы. Каждый романс можно трактовать как обращение автора или любого, кто любил и ценил творчество Л. Закарян, к самой певице. В целом, музыка не призвана “потрясать” или удивлять. Если можно определить словами, то это “раздумья” о жизненных перипетиях, о скоротечности жизни, любви к музыке, сознании всеобщей закономерности бытия...В минимализме (на

первый взгляд) выразительных средств таятся интересные художественные “находки”, здесь проявление реальной созидательной силы мышления композитора, уверенно распоряжающегося музыкальным материалом, умеющего несколькими штрихами создать определенный образ и настроение. Отметим, что С. Азнаурян не ограничила личностные ощущения и свободу интерпретаторов своей музыки обязательным указанием темпов и авторских ремарок. Она отметила лишь свое восприятие каждого ромansa терминами: *mesto, profondo* (№1), *affetuoso con affetto* (№2), *lie* (№3), *tenuto generoso* (№4), *ben ritmato, elegante* (№5).

Первый романс цикла «Այդ երբ այդքան ծերացար» начинается мыслью: “Когда успела ты состариться”. Слова эти звучат *a cappella* (в восходящей музыкальной фразе заключен вопрос), подчеркивая их значимость — затем “скупой, задумчивый” повтор последних вокальных нот вокальной фразы в фортепианной партии.

Романс построен на основе вопроса и “неопределенного ответа” фортепиано, и лишь в двух-трех тактах они “размышляют” вместе. Динамика: *piano, mf* (два-три такта, когда вокальная и фортепианная партии сливаются), *piano*. Интересно, что после “метаний, исканий” вокальной партии (скачки вверх и вниз на ув. интервалы, неожиданные обороты музыкальной “мысли”, диссонансное звучание, где каждое слово находит свое глубоко продуманное музыкальное воплощение), “свое мнение” звучит у фортепиано перед последним повтором вопроса. Заканчивается романс размеренными восходящими, неожиданно устойчивыми ступенями *C-dur* в фортепианной партии: “таков закон жизни” — утверждают последние фразы.

Первому романсу по настроению близок третий «Բո լիարք հարբ չի անցել...» Интересно написана кода романса. Поэт обращается к Лусине «Բոլոր, բոլորը քեզ համար երգ է եղել» и здесь композитор находит великолепное решение — как-бы в

ответ звучит “голос” Лусине, а именно - трудный в музыкально-интонационном исполнении каскад шестнадцатых, которые надо спеть легко и виртуозно. Все равно Лусине “не убедила”, в конце на одной ноте звучат как приговор строки: “Твоя жизнь не прошла гладко” — и вновь повтор первых и завершающих строк стихов.

Сердцевиной цикла, сюжетной кульминацией, вобравшей в себя суть искусства Л. Закарян, объединяющей все номера — является четвертый романс «Իջնող երեւոյն». И вновь “поет” сама Лусине — *a cappella*, без слов на *mp* звучит кристально-чистый напев (вновь заканчивающийся вопросом с “*f*” скачок на нону — “*g²*”



создавая ощущение далекого звучания голоса певицы во храме (Л. Закарян долгие годы была солисткой хора Первопрестольного кафедрального собора Св. Эчмиадзина, народ шел слушать именно ее). Здесь “невесомое” звучание фортепиано, т.к. философская глубина мысли и чувства сосредоточена в вокальной партии. Завершающая фраза — закономерная в данном стихотворном тексте символика: песня - Лусине - Бог (единственное упоминание имени певицы в последней фразе романса и в цикле: «Եվ Լուսինեի տաղանդով հաստատված՝ երգի բանբով վարդնալվ Աստված», “Подтвержденный талантом Лусине на крыльях

песни в храм вошел Бог”). Концовка “поручена” фортепиано. Слово “Бог” звучит на большом скачке на ноту “g” (этот музыкальный оборот встречается и во вступительном соло вокальной партии), а фортепиано от “Es” “восходит” к “gis²”. И звучат последние звуки — целые ноты “g” и “gis”:



Второй романс «Բո մատները...» (“Твои пальцы...”) и последний «Իմ ցայծառ, ցայծառ արև» (“Ты яркое, яркое солнце мое”) таят в себе “светлую печаль”. В романсе «Բո մատները...» бодрое ритмическое движение фортепианной партии — струящиеся шестнадцатые — заставляет слушать и восхищаться “танцующими” на клавишах пальцами, Բո մատները կանչում են, թե ասում՝ մնալ բարով... դաշմամուրի ճերմակ լճին՝ մեռնող, հառնող կարիս... (“твои пальцы зовут или прощаются... на белоснежной озерной глади фортепиано как умирающий и воскресающий лебедь” — перевод наш. - С.М.). Вокальная партия в этом романсе подчинена фортепианной и рассказывает о том, что “слышит и чувствует”:



Завершающий цикл романс обращен к солнцу, которое символизирует певицу. Чуть игривое и кокетливое звучание (интонационные скачки в обеих партиях, ритмические акценты), яркая, контрастная и органичная тексту динамика *f*, *sub.piano*, *ff*, *p* и *ppp* (в последнем аккорде - созвучие из 7-ми звуков). Это своеобразное сравнение ее - Лусине - с дающим тепло солнцем, обжигающим, но дорогим и жизненно необходимым. Последняя мысль романса заканчивается вопросом «թե ես չլինեմ այլևս, քիառըդ ո՞վ կերգի, արև...» (“если не станет меня, кто будет воспевать твою славу, солнце мое...” - перевод С.М.):



Примечательная особенность этого романса в том, что почти вся вокальная партия (включая форшлагги, кроме первых двух одинаковых фраз с разным текстом) звучит в унисон с верхним голосом фортепиано. Все должно звучать синхронно до конца и “слиться с солнцем”. Фортепианная партия в прямом смысле подчинена голосу и звучит со всеми динамическими изгибами и “дыханием” солиста-вокалиста.

В вокальном цикле С. Азнаурян на стихи М. Саргсяна привлекают смелость и своеобразие музыкальных оборотов, богатство форм сочетания диатоники и хроматики, интересные обобщенно -"интеллектуальные" интонации (в первом номере и не только) с чисто песенными попевками (в последнем номере), что заставляет интерпретаторов находить интересные исполнительские решения и помогает построению музыкальной драматургии всего цикла. Впервые исполнять произведение, конечно, всегда ответственно. Ведь интерпретатор является носителем духа и дара композитора и поэта (в данном случае), главной соединяющей автора со слушателем. И от того, насколько органично, технически совершенно и эмоционально-оправданно он сможет воплотить осмысленное и прочувствованное (ясно, что сквозь призму своей индивидуальности), настолько естественно воспримет музыку и слова как единое целое слушатель.

Композитор Левон Чаушян, после прослушивания цикла в одном из концертов Международного музыкального фестиваля, посвященного 100-летию А. Хачатуряна, писал: *“Вокальный цикл Софы Азнаурян представляет собой своеобразное произведение, посвященное памяти Лусине Закарян. Цикл включает разные по настроению номера. Несмотря на глубоко философский текст, произведение звучит светло и просто. Вокальная пария довольно виртуозна, кроме прочего местами требуется определенный “театральный” навык. Что касается фортепианного сопровождения, то оно является крепкой гармонической основой для голоса, сохраняя при этом свою собственную значимость, не оставаясь в тени солиста и создавая “ощутимые” музыкальные образы. Ведь талант композитора состоит в том, чтобы бережно передать слушателю рожденное в собственном личностном мире. В этом случае можно быть уверенным — композитору это удалось вполне”* (4. С. 4).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Магакян С. А.*, Фортепианные “образы” в моноопере Софы Азнаурян “Надежда”., /Вестник Ереванской государственной консерватории им. Комитаса., # 8-9.1., 2011-2012. *Magakyan S. A.*, Fortepiannyye “obrazy” v monoopere Sofy Aznauryan “Nadezhda”., /Vestnik Yerevanskoy gosudarstvennoy konservatorii im. Komitasa., # 8-9.1., 2011-2012.
2. *Рухкян М. А.*, Плоды вдохновения., //Эфир № 25 (683) 21. 6. 2007. *Rukhkyan M. A.*, Plody vdokhnoveniya., //Эфир № 25 (683) 21. 6. 2007.
3. *Рухкян М. А.*, Не подводя итоги..., //Музыкальная Армения №2 (47) 2014. *Rukhkyan M. A.*, Ne podvodya itogi..., //Muzykal'naya Armeniya №2 (47) 2014.
4. *Азнаурян С. М.*, Вокальный цикл на слова М. Саркисяна., Ер.: Комитас., 2004. *Aznauryan S. M.*, NVokal'nyj tzikl na slova M. Sarkisyan., Yer.: Komitas., 2004.

Հանձնիք-ընտրություններ. Մկրտիչ Սարգսյան, Խորեն Պալյան, երաժշտական կերպարներ, դաշնամուրային նվագարարներ, Ս. Էջմիածին, փոկալ շարք:

Ключевые слова: Мкртыч Саргсян, Хорен Палян, музыкальные образы, фортепианная партия, Св. Эчмиадзин, вокальный цикл.

Keywords: Mkrtich Sargsyan, Khoren Palyan, musical images, forte-piano part, St. Etchmiadzin, vocal cycle.

Сведения об авторе: МАГАКЯН САЕНИК АКОПОВНА (род. 26 марта 1963 г., Ереван). Окончила: в 1981 году ССМШ им. П. Чайковского с Золотой медалью (класс Г. Айвазяна), в 1986 г. консерваторию (класс проф. В. В. Саркисяна), в 2001 г. аспирантуру ЕГК (класс проф. З. Закарян). Преподает в 1986-2003 гг. фортепиано в муз. школе им. А. Экимяна. С 1993 года — в ЕГК им. Комитаса — концертмейстер на кафедре духовых инструментов. С 2003 года преподает в ЕГК, с 2013 г. доцент. Среди учеников и студентов — лауреаты и дипломанты республиканских и международных конкурсов. Участвовала в качестве концертмейстера в международных фестивалях, посвященных А. Хачатуряну, А. Тертеряну, в рес-

публиканских конкурсах духовых инструментов (удостоена дипломов и грамот), в международном конкурсе-фестивале “Возрождение” в Гюмри (все солисты-лауреаты); международном конкурсе вокалистов им. В. В. Барсовой в Сочи (Д. Аветисян стала дипломантом). Сольные концерты с солистами-духовиками, концерт в Москве в Академии им. Гнесиных (солистка—певица, проф. ЕТК, лауреат межд. конкурса М. Овсепян), тематические вечера, посвященные Г. Свиридову, М.Таривердиеву и др. Вместе с М. Овсепян исполнила цикл концертов “Русская вокальная музыка”. Первая исполнительница-концертмейстер произведений С. Азнавурян — вокального цикла на стихи М. Саркисяна монооперы “Надежда” (солистка - М. Овсепян). В 2014 г. впервые представила в Союзе композиторов оперу С. Азнавурян “Приключения Чикарели”. Автор многочисленных статей в газете “Еражшут”, рубрики “Концертмейстеры Армении” (журнал “Музыкальная Армения”) и книги “Концертмейстеры Армении” (Ер.: Лусакн, 2018).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄԱՂԱԶՅԱՆ ՍԱՀԵՆԻԿ ՀԱԿՈԲԻ (ծ. 26. 3. 1963): Ավարտել է Պ. Չալկովսկու անվ. ՄՄԵԴ-ը (1981, ոսկե մեդալ, Գ. Այվազյանի դասարան), 1986-ին ԵՊԿ-ն, 2001-ին՝ ասպիրանտուրան (պրոֆ. Վ. Վ. Սարգսյան) (պրոֆ. Զ. Զաքարյան): Դասավանդել է՝ 1986-2003 թթ. Ա. Հեքիմյանի անվ. ՄԵԴ՝ դաշնամուրի, 1993-ից ԵՊԿ-ի փողային և հարվածային գործիքների ամբիոնում՝ կոնցերտմայստեր, 2003-ից՝ ԵՊԿ-ում, դոցենտ (2013): Սաներից շատերը հանրապետական և միջազգային մրցույթների դափնեկիր և դիպլոմակիր են: Որպես կոնցերտմայստեր Ս. Մաղաքյանը մասնակցել է Ա. Տերտերյանին, Ա. Խաչատրյանին նվիրված միջազգային փառատոններին, փողային գործիքների հանրապետական մրցույթներին (դիպլոմներ և գովասանագրեր), բազմիցս «Վերածնունդ» միջազգային մրցույթ-փառատոնին (մասնակիցները դարձել են դափնեկիրներ), Վ. Վ. Բարսուկայի անվ. երգիչների միջազգային մրցույթին (մասնակիցը, Դ. Ավետիսյանը՝ դիպլոմակիր), թեմատիկ համերգների, նվիրված Գ. Սվիրիդովին, Մ. Թարիվերդիևին և այլն: Մենահամերգներ փողային գործիքների մենակատարների հետ, ինչպես նաև համերգ Մոսկվայի Գնեսինների անվ. երաժշտական ակադեմիայում (մենակատար՝ երգչուհի, միջազգային մրցույթի դափնեկիր, պրոֆ. Մ. Հովսեփյան): Մ. Հովսեփյանի հետ կատարել են «Ռուսական փոկալ երաժշտություն» համերգաշարը (10 համերգ): Մաղաքյան-կոնցերտմայստերը Ս. Ազնաուրյանի փոկալ շարքի (խոսք՝ Մ. Սարգսյանի) և «Հույս» մոնոպերայի առա-

ջին կատարողն է (մենակատար՝ Մ. Հովսեփյան), ՀՀ ԿՄԿ կատարել է Ս. Ազնաուրյանի «Չիկարելիի արկածները» մանկական օպերայից 4 պատկեր (երգելով և նվագակցելով, 2014): Հեղինակ է բազմաթիվ հոդվածների՝ *Вокальный цикл В. Бабаяна «Осень в горах Кисо»* /Բաներ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի 2011-2012 թթ. 8-9.1, էջ 63-74, «*Форменные образы*» в моноопере Софы Азнавурян «Надежда» նույն զիրքը, էջ 74-82, “*Концертмейстеры Армении*” հոդվածաշարի և “*Концертмейстеры Армении*” գրքի, Եր., Լուսակն, 2018 թ.:

Information about the author: MAGHAKYAN SAHENIK HAKOB ((born on March 26, 1963 in Yerevan). In 1981 she ended SSMSH after Tchaikovsky with the Gold medal (G. Ayvazyan's class), in 1986 she graduated from conservatory (a class of the prof. V. V. Sargsyan). From 1986 to 2003 worked as a teacher of piano in the musical school after A. Eqimyan. Since 1993 in YSC she is a concertmaster at the department of wind instruments. From 1999 to 2001 she studied in postgraduate study in YSC (class of the prof. Z.Zaqaryan). Since 2003 teaches in YSC, since 2013 she is a docent. Among her pupils and students there are winners and students of republican and international competitions. Participated as a concertmaster in the international festivals devoted to A. Khachaturyan (2003), A. Terteryan (2004). In republican competitions of wind instruments she has been awarded with diplomas and certificates, repeatedly participated in international competition festival “Renaissance” in Gyumri (all soloists are winners); the international competition of vocalists after V. V. Barsova in Sochi (D. Avetisyan got a diploma). She had solo concerts with soloists-wind players, which took place in Moscow in Academy of Gnesiny (the soloist, the singer, the prof. of YSC, the laureate of international competition of M. Hovsepyan), the thematic evenings devoted to G. Sviridov, M. Tariverdiev, etc. Together with M. Hovsepyan has executed a cycle of concerts “The Russian vocal music”. The first performer concertmaster of S. Aznauryan's works - a vocal cycle on verses of M. Sargsyan devoted to Lusine Zaqaryan and monooperas “Hope” (soloist M. Ovsepyan). In 2014 at the first time presented in the Union of composers S. Aznauryan's opera of “Chikareli's Adventure”. Author of articles: “About the modest person and the bright musician” (/Musical Armenia No. 4 (35) 2009 o p. 56-58), “A vocal cycle of V. Babayan, “Autmn in Kiso's mountains” (/the Bulletin of the Yerevan State Conservatory after

Komitas 2011-2012, 8-9.1, p. 63-74), "Piano "images" " in the monoopera of the Sofa Aznauryan "Hope" (in the same place, p. 74-82), the oboist's Portrait//Musical Armenia No. 1-2 (40-41), 2011. p. 83-86), "Stars of the Slovak opera in Armenia" (//Musician (Yerazhist) No. 9, 2014. p. 6), "Unfinished dialogue" (//Musician (Yerazhist) No. 10, 2014 p. 7).

Ամփոփում

Դաշնակահար, կոնցերտմայստեր, ԵՊԿ դոցենտ **Սահենիկ Հակոբի Մաղաքյան**. - «Սոֆա Ազնաուրյանի Լուսինե Չաքարյանին նվիրված վոկալ շարքի մեկնաբանման առանձնահատկությունները»:

Հոդվածում հեղինակն անդրադառնում է կոմպոզիտոր Սոֆա Ազնաուրյանի՝ բանաստեղծ Մկրտիչ Սարգսյանի խոսքերով գրված վոկալ շարքին, որը նվիրված է երգչուհի Լուսինե Չաքարյանին: Հոդվածի հեղինակը, ով Սարգարիտ Հովսեփյանի (սոպրանո) հետ հանդիսանում են այդ շարքի առաջին կատարողները, նախ ներկայացնում է կոմպոզիտորի անցած ստեղծագործական ուղին, և մանրամասնորեն վերլուծում յուրաքանչյուր ռոմանսի (շարքը բաղկացած է հինգ ռոմանսից) երաժշտական, կերպարային առանձնահատկությունները, կոմպոզիտորի յուրահատուկ ոճը, առանձնացնում է վոկալի և նվագակցության միաձուլման կատարողական խնդիրները:

Summary

Pianist, Concertmaster, Docent of YSC **Sahenik Hakob Maghaqyan**. - "Peculiarities of Interpretation of Sofa Aznauryan's vocal series dedicated to Lusine Zaqaryan",

In her article, the author refers to the vocal series written by composer Sofa Aznauryan, poet Mkrtich Sargsyan's words which dedicated to singer Lusine Zakaryan. The author of the article who along with Margarit Hovsepyan (soprano), considered the first performers of the series, firstly presents the creative path of the composer, and thoroughly analyzes each romance's (five romance series) musical and artistic features, unique style of composer as well identifies the performance problems of merging vocals and accompaniment.

ՏԱԵՆԻԿ ԱԿՈՓՈՎՆԱ ՄԱԳԱԿՅԱՆ

Պիանիստ, կոնցերտմեյստեր, դոցենտ Երևանской государственной консерватории им. Комитаса
E-mail: sahenik@mail.ru

ИСТОКИ НАЦИОНАЛЬНОГО В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ ЛЕВОНА ЧАУШЯНА НА СТИХИ А. ИСААКЯНА

Композитор, пианист, общественный деятель, основатель и председатель Армянской Музыкальной Ассамблеи — творческого союза, привнесшего свежую струю в концертную, творческую жизнь страны уже более 25 лет (периодические концерты, премьеры новых произведений композиторов, издание нот, компакт-дисков, музыковедческих книг); профессор, заслуженный деятель искусств Армении Левон Александрович Чаушян — одна из немногих знаковых личностей в сегодняшней армянской музыкальной действительности. Его произведения разных жанров (симфония, камерные — 6 квартетов, инструментальные концерты, 3 фортепианные сонаты, ансамблевые сонаты для скрипки и фортепиано, кларнета и фортепиано, многочисленные пьесы, хоры, вокальные) любимы разными поколениями музыкантов нашей страны и за рубежом: достаточно отметить Квартет № 2, прозвучавший в 16 странах, Сонату-соло для виолончели, исполненную около 150 раз по всему миру известным виолончелистом, заслуженным артистом Армении Ваграмом Сараджяном. Произведения Л. Чаушяна исполняют выдающиеся отечественные исполнители, среди которых народные артисты Ар-

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ս. Գ. Մաղաքյանի (20.12.2019 թ.), և կոնցերտմայստերական ամբիոնի կողմից՝ (25.1.2018 թ.), գրախոսների՝ (22.1.2018 թ.) և (17.1.2018 թ.), հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (26.1.2018 թ.)

мении Светлана Навасардян, Рубен Агаронян, Эдуард Тадевос-ян, Эльвира Узунян, а также Айк Меликян, Рузанна Багдасарян и многие другие; известные коллективы Армении: Государственный квартет им. Комитаса, Национальный филармонический оркестр, Государственная академическая капелла, Ереванский камерный хор, зарубежные исполнители, коллективы. Многие известные музыковеды писали и продолжают обращаться в своих статьях, книгах к творчеству Л. Чаушяна, среди них: М. Берко, М. Тер-Симонян, А. Сарьян, М. Рукян, А. Аревшатян, С. Саркисян, К. Джагацпаян, И. Золотова, что свидетельствует о неиссякаемом интересе к творческим изысканиям композитора-современника.

Музыка Чаушяна несет в себе глубоко национальную основу, подтвержденную годами творческих поисков и находок в жанрах симфонии, камерно-инструментальной, вокальной, хоровой музыки. Как отмечает доктор искусствоведения Маргарита Рухкян, *“в творчестве Чаушяна четко прослеживается неразрывная связь с истоками национальной музыки, проявляющаяся весьма своеобразно”* (1. С. 40 - 41).

Среди вокальных произведений Левона Чаушяна (отметим и вокальный цикл “Армянские песни” вновь на стихи А.Исаакяна для басового голоса; романсы) цикл на стихи выдающегося поэта Аветика Исаакяна занял прочное место в репертуаре армянских певцов и стал одним из любимых вокальных циклов автора этих строк*.

Премьера цикла успешно состоялась в 1970-х в исполнении народной артистки Армении и Грузии Эльвиры Узунян и автора. Вокальный цикл в разные годы исполнили также сопрано Рузан-

* В 2009 году с сопрано Маргаритой Овсепян исполнила в одном из концертов Армянской Музыкальной Ассамблеи, кроме того отдельные романсы часто исполняются в концертмейстерском классе автора этих строк.

на Багдасарян с автором, солистка Национального оперного театра Диана Арутюнян с концертмейстером Маргаритой Саркисян, а также певица Лусине Маркосян с пианистом, засл. деят. иск. Армении Седраком Еркяном и другие. Отдельные романсы цикла нередко звучат в концертах, конкурсах и фестивалях.

Цикл включает 5 романсов для сопрано и фортепиано: 1. Գետափի վրա (Над рекой), 2. Այս օրերն գարունն էլավ (Вновь пришла весна), 3. Աշխարհի տերն եմ դառել (Стал я владыкой мира), 4. Ես հովիվ լինեի (Был бы я ветерком), 5. Շատ մի տխրիր, շատ մի խնդար (Много не грусти, много не смейся).

Интересен выбор стихов: композитор решил объединить в одном цикле стихи поэта разных лет (с 1905 по 1922 гг.), своей музыкой наполняя их новыми красками, поднимая личное до уровня общечеловеческого. Здесь заключен весь диапазон чувств — от сокровенных до порыва огромной силы — любовь к жизни, родине, женщине, трагедия 1915 года армянского народа, философское осознание быстротечности бытия — мир вечных вопросов жизни и смерти. Как замечает профессор, доктор искусствоведения Светлана Саркисян, *“будучи по натуре общественно-креативным и одновременно к современному устройству социума критически настроенным, Левон Чаушян отражает присущую его композиторскому поколению мировоззренческую специфику — в своем творчестве не отказывается от освещения историко-социальной проблематики. Данное качество объясняет подчеркнутую надличность его музыки: связь с прошлым обеспечивает четкость позиции, ясность художественных намерений, а также желание в рамках выбранной жанровой формы найти индивидуальное композиционное и музыкально-художественное решение”* (2. С. 58).

В музыкальном языке этого цикла привлекают смелость и своеобразие оборотов, вобравших национальные интонации и классическое мышление; многозвучные или скупые аккордовые

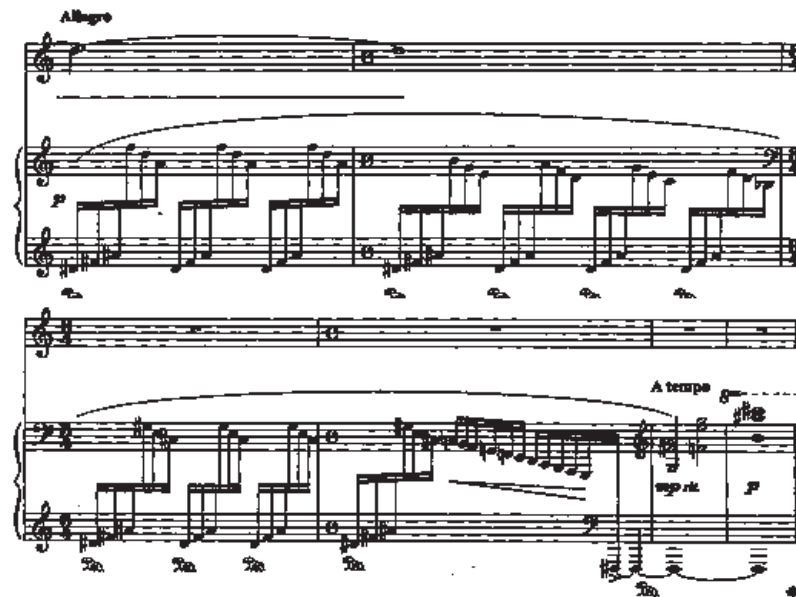
построения и мелос, порою выходящие за пределы лада, обусловлены логикой развития так, как это чувствует и обосновывает композитор. Вместе с тем, *“ладовые образования преходящие, кратковременные, модальные. Они вносят в общую канву сочинения притягательные элементы ладовой определенности, узнаваемости”* (З. С. 55). Левон Чаушян не вступает на путь надуманного изобретательства, все звучит очень органично в национальном ключе, армянскость явственна. Примечательно, что если пропеть или просто наиграть только вокальную партию, то в ней слышны армянские национальные интонационные элементы, переплавленные в творческом горниле индивидуального стиля автора, а когда с вокальной партией звучит фортепианный аккомпанемент, та же самая мелодия, мотив, фраза слышатся совершенно иначе, аккумулируя в себе национальное зерно (вокальную мелодию) и современный ритмо-интонационный язык (фортепианная линия) получает новое гармоническое и философское качество (напомним и гениальные стихи Варпета).

Первый и последний романсы объединены общей тематикой “хрупкости” и быстротечности жизни, но преподнесены они в разной манере:

Գեոսակի վրա
Թեքվել է ուռիս
Ու նայում է լուռ
Վազող ջրերին...

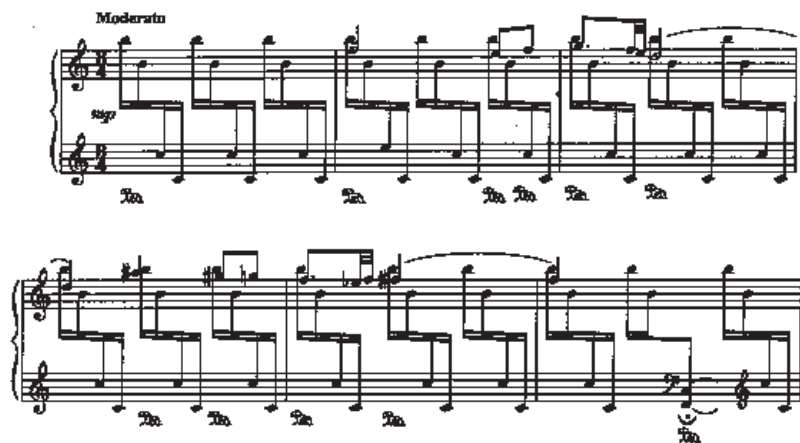
В первом романсе, лаконичном по форме, после квартовых мотивов у фортепиано (в цикле интервал кварта в чистом и в уменьшенном варианте ритмически и мелодически варьируется), далее на фоне однообразного ритмического рисунка фортепианного сопровождения (безмятежно-спокойное повествование), образно передающего звук журчащей воды, звучит кристально-чистый напев вокальной партии, выраженный в основном секундовой мелодической последовательностью. Очарование музыки

— в непрерывности мелодического потока, в размеренности его течения. Кульминация “поручена” фортепианной партии, где первоначальные квартовые мотивы объединены в общем потоке эмоционального напряжения динамики (*cresc.*, *accelerando*, в конце *rit.* и пауза). В конце романса “река жизни” безвозвратно уносит все, и здесь в фортепианном соло в темпе *Allegro* (единственное место с нотами шестнадцатых длительностей; быть может, весь смысл и сводится к заключительным двум строчкам).



Этот романс пропитан в целом импрессионистическим колоритом, отсюда и соответствующая педализация.

В последнем, пятом романсе композитор ту же тему воплощает в иной манере: фактурное изложение первых тактов с шестнадцатыми длительностями в сольном вступлении фортепианной партии (ассоциируется с трепетом сердца) переходят в тяжеловесные долгие аккорды со звучащими в ответ мелодическими изгибами:



Вокальная партия по эмоциональности музыкального языка звучит обреченно (первые две фразы начинаются с более низкого для сопрано регистра и, следующие — выше на увеличенную кварту, каждая следующая фраза нагнетает безнадежность еще больше, далее во второй октаве пронзительно звучит вердикт — այս աշխարհում և ոչ մի բան գին չունի):



Далее этот крик души, кульминацию продолжает фортепианная партия, в которой напряженно звучат репетиционные аккорды в басу (в левой руке триоли, квартоли, квинтоли и беспокойные скачки-метания до двух октав в правой руке, начальные отзвуки которых слышны на всем протяжении романса). Завершающие такты носят просветленный характер, ибо это осознание закономерности бытия. В коде вновь слышим “трепет сердца”, перед тем, как оно остановится навечно.

Այս, մի՛ տխրիր, վիշտը կանցնի,-այդ ոչինչ,
- Այս աշխարհում և ոչ մի բան գին չունի.
Շատ մի՛ հրճվիր, սերն էլ կանցնի, բայց ոչինչ,
Կյանքն էլ կանցնի,- այդ որ ոչինչ ու ոչինչ:

Как пишет музыковед М. Берко, “жизнелюбие, цельность мировосприятия, динамичная экспрессия, естественность национального языка... Драматические коллизии в произведениях Чаушяна, не ведут к катастрофам рефлексиям, а преодолеваются неустрашимым тяготением к жизнеутверждению” (4. С. 74 -75).

Второй романс «Ահա նորեն գարուն եկավ»* выделяется в цикле своим трагизмом — всеармянская боль (Геноцид 1915 г.), отраженная в стихах и музыке. Это состояние выражено в вокальной партии нисходящими и восходящими секундовыми ходами в минорном ладу (на расстоянии уменьшенной кварты — *ми бемоль-ре-до-си*), напоминающими ритмические и музыкальные элементы в ашугских песнях, в частности, выдающегося армянского ашуга Саят-Новы. В аккомпанементе звучащие на протяжении 2-х тактов тяжелые скупые аккорды в широком диапазоне дополняют музыкальную фактуру певца-солиста, переживая вновь и вновь трагедию целого народа. Интересно, что ту же фразу-мотив в ином ритмическом оформлении мы слышим и в завершающем цикл романсе.



Это чаушяновский переосмысленный лейтмотив грустного, трагического в этом произведении. Таким образом, из пяти ро-

* Это стихотворение написано в 1919 году и является одним из редких обращений поэта к трагедии армянского народа — Геноциду 1915 года.

мансов цикла 1-й и 5-й родственны сюжетом, 2-й и 5-й — музыкальным языком. Еще одно наблюдение: Арно Бабаджанян в своей эстрадной песне «Այեր սիրելի Երևան» (стихи А.Саакяна) использовал те же элементы в минорном ладу (секундовый мелодический оборот в диапазоне ум.4), для лирико-патриотической песни о любимом городе. Думается, это и есть одно из проявлений национального музыкального мышления, духа, мелоса, традиций и связи поколений: Саят-Нова—Бабаджанян—Чаушян. Таких общностей и параллелей в музыкальном языке произведений армянских композиторов можно найти немало, что естественно и закономерно.

Светлыми, лирическими по настроению являются третий и четвертый романсы. Третий романс («Աշխարհիս տերն եմ դարձել») типичен для композиторского языка Чаушяна, который ярко выражен в его сонатах для фортепиано, скрипичном концерте — это ритмически насыщенная с повторяющимися мелкими конфигурациями фактура, как метко определяет профессор, доктор искусствоведения Карине Джагацпанян, «характерная для Чаушяна (собственно и для его Учителя*) мотоприка движения в основном зиждется на периодически повторяющихся ритмо-интонационных оборотах или созвучиях» (3. С. 55), на фоне которых в радужных, искрящихся шестнадцатых у пианиста в мажорном ладу звучит в безбрежной радости вокальная партия, создавая настроение всепоглощающего счастья, радости и любви (С. 58).

В четвертом романсе «Ես հովիվ լինեի» можно найти черты общности с армянскими народными песнями и церковными песнопениями, переосмысленные композитором. Это своеобразное, глубоко эмоциональное объяснение в любви и преданности женщине, и здесь вокальная линия и фортепиано спаяны в одном настроении:

* Речь идет о композиторе, Народном артисте СССР, профессоре Эдварде Мирзояне, учителе Л. Чаушяна.

Ես հովիվ լինեի,
Դու՝ նազուկ ցարասի.
Գզվեի կարոտով
Վարսերդ սնդուսի...

В цикле чувствуется чуткое отношение к слову, звуковому образу, достигнуто слияние музыки и текста, и благодаря этому цикл мыслится как единое целое. Чаушян глубоко понимает природу певческого голоса, считается с его возможностями и требованиями, но вместе с тем он заботится и о выразительности фортепианной партии, делая ее полноправным партнером



исполнительского процесса. Перед пианистом-концертмейстером композитор открывает простор для использования тембровых возможностей инструмента, сочетания философской глубины с изобразительностью. Пианисту-концертмейстеру предстоит создать в ансамбле с певцом все время сменяющиеся психологические состояния: тщетности бытия («Գետակի վրա» и «Շալս մի տիրիր, շալս մի խնդար»), глубокой национальной трагедии-боли («Ահա նորեմ գարուն եկավ»), ликования («Աշխարհիս տերն եմ դարձել»).

տերն եմ դարձել»), чувства сокровенного, глубоко личного («Ես հոգիկ լինեի»).

В фортепианной партии цикла четко чувствуется, что композитор — пианист-профессионал. Напомним, что в книге автора этих строк “Концертмейстеры Армении” третья глава посвящена композиторам-пианистам, и одним из героев является Л. А. Чаушян как первый исполнитель — солист, ансамблист и концертмейстер - своих произведений (5.).

Как пишет композитор Эдвард Мирзоян, *”окончив консерваторский курс в моем классе, Левон Чаушян продолжил у меня учебу в аспирантуре. Это было одно удовольствие — заниматься с ним. То, что он занимался пианизмом, ему очень помогло. Это и дополнительное музыкальное образование, и чувство свободы, которое дает владение музыкальным инструментом”* (1.С.18-19).

Ту же мысль годами позже высказала профессор доктор искусствоведения И. Л. Золотова: *”Композитор прекрасно чувствует природу инструмента — чувствует как бы изнутри, с позиции исполнителя-профессионала <...> Может именно поэтому исполнителям работ Чаушяна дано испытать и радость преодоления разнообразных технических сложностей, раскрывая в полной мере свой потенциал”* (6.).

Композитор в этом цикле воспринял и передал новизну посвоему. Левон Чаушян, оставаясь верным уже наработанным собственным принципам, как пишет К. А. Джагацпаян, *“смог удивительно профессионально найти равновесие между традиционным и умеренно новыми стилистическими направлениями музыкального искусства XX и XXI веков”* (3. С. 57). Звуковая конструкция возведена из простых, на первый взгляд, элементов, мысли ясны и лаконичны, сочетаясь с сжатостью высказывания, когда и нескольких фраз достаточно для того, чтобы раскрыть сложные и сокровенные переживания. Цикл покоряет необычайной искренностью, и время подтвердило его художественную

ценность и оригинальность. Чаушян умеет придавать своим намерениям форму, связанную с традициями и национальным мышлением, но всегда отличающуюся новыми музыкальными характеристиками, чертами. Это оттого, что ему удается всегда оставаться естественным, самим собой, что, думается, всегда ценно и в человеке, и в художнике.

Сегодня композитор и патриот Левон Чаушян продолжает жить и творить в нынешнем водовороте событий родной Армении, воспевая ее в своей музыке. Отзвуки сопереживаний действительности надеемся услышать в музыке будущих опусов нашего современника, ведь *“всякое новое сочинение Левона Чаушяна занимает в армянской музыке свое видное место, становится художественным событием. Можно с уверенностью сказать — все его произведения с успехом проходят испытание временем. Они верные стражи лучших традиций классического наследия — и европейского, и национального”* (1. С. 53).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Рухкян М. А., Портреты армянских композиторов., Ер.: Наири, 2009. Rukhkyan M. A., Portrety armjanskikh kompozitorov., Yer.: Nairi, 2009.
2. Саркисян С. К., Левон Чаушян. Симфония “Неизвестному солдату”., //Музыкальная Армения 1 (52) 2017. Sarkisyan S. K., Levon Chaushyan. Simfoniya “Neizvestnomu soldatu”., //Muzikal'naya Armeniya 1 (52) 2017.
3. Джагацпаян К. А., В квартетном диалоге с Учителем., //Музыкальная Армения 2 (51) 2016. Jaghazpanyan K. A., V kvartetnom dialoge s Uchtelem., //Muzikal'naya Armeniya 2 (51) 2016.
4. Берко М. А., На рубеже творческой зрелости., //Литературная Армения., 1982, №8. Berko M. A., Na rubezhe tvorcheskoy zrelosti., //Literaturneye Armeniya., 1982, N 8,
5. Магакян С. А., Концертмейстеры Армении., Ер.: Лусакн, 2018. Magakyan S. A., Kontzertmejstery Armenii., Yer.: Lusakn, 2018.
6. Золотова И. Л., Ступени зрелости., //Коммунист., Ер., 30.06.1983. Zolotova I. L., Stupeni zrelosti., //Kommunist., Yer., 30.06.1983.

Բանալի-քառեր. Չաուշյան, Իսահակյան, Հայաստան, վոկալ շարք, ազգային լեզու, ռոմանս
Հայկական երաժշտական Ասամբլեա:

Ключевые слова: Чаушян, Исаакян, Армения, вокальный цикл, национальный язык,
романс, Армянская Музыкальная Ассамблея.

Keywords: Chaushyan, Isahakyan, Armenia, vocal cycle, romanc, national language,
Armenian Music Assembly.

Сведения об авторе: см. с. 67.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տես էջ 68:

Information about the author. Go to P. 69.

Ամփոփում

Դաշնակահար, կոնցերտմայստեր,
ԵՊԿ դոցենտ **Սահենիկ Հակոբի Մա-
ղաքյան.** - «Ազգային հիմքերը
Լ. Չաուշյանի Վոկալ շարքում ըստ
Ա. Իսահակյանի»:

Իր ուսումնամեթոդական հոդվածում
անդրադարձում է ճանաչված կոմպոզի-
տոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի
վաստակավոր գործիչ Լևոն Չաուշյանի
վոկալ շարքին՝ գրված մեծ բանաստեղծ
Ա. Իսահակյանի խոսքերով: Այն իր մեջ
ներառում է հինգ ռոմանս, որոնցում
հոդվածագիրը վերլուծում է կոմպոզիտո-
րական ոճի ու երաժշտական լեզվի ազ-
գային առանձնահատկություններ: Մեկ-
նաբանելով յուրաքանչյուր ռոմանսի բո-
վանդակությանը բնորոշ արտահայտչա-
միջոցների դրսևորումը թե՛ երգչի, թե՛
կոնցերտմայստեր-դաշնակահարի
երգա նվագաբաժիններում: Հոդվածում
առկա են Լ. Չաուշյանի արվեստին
վերաբերող տարբեր տարիների հոդ-
վածներից մեջբերումներ, գրված երաժշ-
տագետների կողմից, որոնցից յուրա-
քանչյուրն իր մոտեցումն է ցուցաբերում
կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղու
հանդեպ:

Summary

Pianist, concertmaster, Docent of
YSC **Sahenik Hakob Maghaqyan**
“Sources of national in vocal cycle of
Levon Chaushyan on verses by
A. Isahakyan”,

In her teaching-methodical article
she refers to the vocal series of well
known composer, professor, RA art mas-
ter Levon Chaushyan, written by the
great A. Isahakyan's words. It consists
of five romances whose compositional
style and national language features
are analyzed by the columnist.
Commenting on the manifestations of
each romance's content in both the
singer and the concertmaster-pianist
parts.

The article contains quotes from
L. Chaushyan's articles from different
years, written by musicologists, each
of them shows his approach to the com-
poser's creative path.

ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ-ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ
ԱՍԲԻՈՆ

DEPARTMENT
OF CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC

КАФЕДРА КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
АНСАМБЛЯ

АНУՍԻ ԳԱԴԻԿՈՎՆԱ ԽԱՇԱՏՐՅԱՆ

Скрипачка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса
E-mail: al.achemyan@yandex.com

“НОВОЕ” И “СТАРОЕ” В ТВОРЧЕСТВЕ БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА

В начале XX века английская музыка стояла перед решительным и подлинным изменением, связанным с обновлением языка английской композиторской школы, с усвоением на английской почве достижений европейских музыкальных культур, с поглощением современных элементов композиторской техники национальной интонацией. Появление личности Бенджамина Бриттена — закономерно. Развитие английской музыки ведет к этой высшей точке. Бриттен — художник нового времени.

Бенджамин Бриттен — выдающийся композитор, пианист и дирижер, родился в 1913 году. Композиторский талант проявился у него в детстве. Композиции он учился у Ф. Бриджа, оказавшего большое влияние на формирование творчества Бриттена. Можно сказать, что Бридж был духовным наставником Бриттена. В Королевском музыкальном колледже Бриттен учился по двум специальностям: по композиции у Дж. Айрленда и по фортепиано у А. Бенджамина. Первые шаги Бриттена в музыке обнаруживают его основные качества: импульсивность, творческую активность, быстроту работы и плодовитость, создающие впечатление необычайной легкости процесса сочинения, тщательность выполнения работы, постоянное стремление

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ի. Ս. Բաղդյանի (17.12.2019 թ.)
և Կամերաին ամբիոնի կողմից՝ (20.6.2019 թ.)
Գրախոսների՝ (15.6.2019 թ.) և (16.6.2019 թ.)
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (27.6.2019 թ.)

к техническому совершенству. Уже в ранних произведениях Бриттена проявляются основные черты его стиля — индивидуальность и национальная определенность его музыки.

“Особую, неповторимую свежесть придает ему национально—английская интонация, которая связана с претворением жанров и мелодики народной музыки” (1. С. 330).

Но Бриттен очень редко цитирует народные мелодии. Национальное сквозь призму современного восприятия и современное в национальном преломлении — такова основа творчества Бриттена. В его музыке собрались и синтезировались те поиски и устремления, которые в отдельности и разными формами находили отражение у его предшественников.

“К сторонникам какого метода музыкального мышления я отношу себя? Когда я создаю музыку, я не мыслю ее в отрыве от идей. А идеи получают свое выражение лишь при содействии мелодии, ритма, гармонии, контрапункта, тембровой окраски. Все они необходимы мне, и я не собираюсь поступиться хотя бы одним из них в угоду какому бы то ни было модному течению. Только стремление полное использовать все средства музыкальной выразительности и является законом для меня ” (2. С. 63).

Отвечая на вопросы М. Шефера, Бриттен отметил: *“Музыка для меня прояснение; я стремлюсь очищать, совершенствовать ее, сделать ее легко воспринимаемой. Стравинский однажды сказал, что композитор должен неустанно работать над совершенствованием своей техники. Но что такое техника? Для Шенберга техника часто сводится к чрезвычайному усложнению. Для меня же техника — это средство убрать все лишнее, добиться предельной ясности”* (3. С. 121).

Но Бриттен знает, что основываясь на классических традициях их простое повторение на позиции “золотой середины” не вызвало бы интереса слушателей.

“Один французский критик остроумно заметил, что Бриттен недостаточно избегает диссонансов, чтобы нравиться академикам, и недостаточно боится консонансов, чтобы удовлетворить “авангардистов” (4. С. 136 -137).

Бриттен не считает себя представителем какой-либо школы. В его произведениях можно найти влияние музыки, конечно, Перселла, а также Моцарта, Шуберта, Малера, Бартока, Чайковского. Особенно сильно ощущается влияние этих композиторов в его ранних опусах. Для произведений 30-х годов еще характерны поиски собственной манеры выражения в пределах относительно малых форм, разных жанров и различных исполнительских составов. Творчество этих лет обнаруживает и следующий метод работы композитора: интерес к тому или иному инструменту вызывает к жизни цикл произведений для него. Так, например, от фортепианной сюиты “Воскресный дневник” (op.5) через Фортепианный концерт (op.13) к Шотландской балладе для 2-х фортепиано (op.26); от Сюиты для скрипки и фортепиано (op.6) к Скрипичному концерту (op.15).

Более подробно в этой работе мы остановимся на Сюите для скрипки и фортепиано, написанной в 1935 году. Сюита состоит из 4-х частей с “Интродукцией”. Все части имеют названия: первая часть — “Марш”, вторая — “Вечное движение”, третья — “Колыбельная” и четвертая — “Вальс”.

С самого начала “Интродукция” вводит нас в напряжение своей динамикой и артикуляцией. Здесь Бриттен как бы обобщает всю философскую концепцию Сюиты. Примечательно, что дальнейшее музыкальное развитие Сюиты идет после кульминации — “Интродукции”, а не наоборот. “Интродукция” по сути является наивысшей кульминационной точкой и одновременно отправной точкой в музыкальном развитии Сюиты. Очень подкупает лаконизм музыкального языка. Фактически, минимальными средствами Бриттен достигает в “Интродукции” наивысшего эмоционального накала. “Интродукция” переходит в “Марш” *con attacca*.

SUITE

for Violin and Pianoforte

INTRODUCTION

BENJAMIN BRITTEN
Op.6

Andante maestoso (♩ = 60-65) *sempre sostenuto*

VIOLIN

PIANO

martellato

molto marc.

ff

ff p cello parte

Allegro

mod. e più marc.

a tempo

Allegro

I. MARCH

Allegro alla marcia (♩ = 120-140)

VIOLIN

PIANO

Staccato

una corda e senza Ped. sempre

Стилистически и интонационно местами здесь сказывается влияние Стравинского и Прокофьева.

Вторая часть “Вечное движение” — написана как традиционное *Perpetuum mobile*. Из-за насыщенности части синкопированным ритмом, исполнителям приходится преодолевать помимо технологических, еще и ансамблевые трудности.

II. MOTO PERPETUO

Третья часть — “Колыбельная”. В этой части Бриттен не отошел от стиля колыбельной. Сохраняя ансамблевую целостность, Бриттен в то же время разделяет миссии скрипки и фортепиано. “Колыбельная” написана в трехчастной форме. Вначале у скрипки идет свободная импровизация на фоне размеренного движения колыбельной у фортепиано. В среднем разделе импровизация от скрипки плавно переходит в партию фортепиано, а скрипка поддерживает фон колыбельной.

III. LULLABY

Особый колорит придает “Колыбельной” звучание скрипки *con sordino* на протяжении всей части. Ощущение безысходности и какой-то обреченности сквозит в музыке. “Колыбельная” окрашена импрессионистическими красками.

Четвертая часть — по форме традиционный вальс. По интонации эту часть можно приблизить к национальной народной английской музыке. Бриттен использует очень разнообразную динамику, артикуляцию. Частые смены темпов создают определенные трудности исполнителям, вместе с тем, благодаря этим сменам предоставляется большая свобода для исполнительской фантазии.

В музыкальной литературе редко встречается завершение какого-либо цикла формой вальса. В данном случае, при сохранении внешней формы вальса, музыка написана настолько ярко, с большим количеством разнообразных виртуозных музыкальных приемов, что и позволяет данной части нести функцию заключительного раздела цикла.

Следует отметить, что Сюита Бриттена очень насыщена разнообразной динамикой, педализацией, артикуляцией, аппликацией.

Динамика в Сюите самая разнообразная. Диапазон динами-

ческих оттенков от *ppp* до *fff*. Интересны в Сюите и темповые решения: от *Lento tranquillo* (третья часть “Колыбельная”) до *Vivace* и *Presto* (четвертая часть “Вальс”). Но, если, например, в первой части “Марше” дается единый темп на протяжении всей части, то в четвертой части “Вальсе” очень частая смена темпов. Вот лишь некоторые: *Vivace e rubato, a tempo più comodo, animato, poco meno mosso, animato molto, meno mosso, Tempo I molto comodo, allegro, presto*. Такая частота смены темпов требует от исполнителей определенной гибкости — и индивидуальной, и ансамблевой.

Бриттен — замечательный исполнитель—пианист. “Из всех музыкантов, которых я встречал, - говорит о Бриттене Майкл Типпет, - он наиболее музыкален. Кажется, что его ум, все его существо излучает музыку...” (1. С. 315 - 316).

“Его выступления в качестве пианистапроизводят впечатление свободного и одухотворенного камерного музицирования: он словно не замечает аудитории, целиком погруженный в прекрасную стихию музыки. Его интерпретация классики (Шуберт, Бах, Перселл) пленяла строгой сдержанностью и тонким чувством стиля” (5. С. 99).

Будучи таким пианистом, Бриттен предлагает очень интересные решения в Сюите, связанные с педалью. Например, в “Колыбельной” он предлагает очень оригинальное звуковое решение посредством педали: вся часть исполняется на левой педали (по обозначению автора), только под конец берется аккорд в партии фортепиано, без левой педали, и на этом фоне исполняются короткие аккорды—арпеджио.



А вот во всей второй части — “Вечное движение”, Бриттен находит интересное динамическое решение с помощью педали. На задержанной педали от *ff* звучание переходит в *fff* и *subito pp*.



В Сюите Бриттен предлагает также очень оригинальные аппликатурные решения, отходя от общепринятых норм.

В ансамблевом плане партии скрипки и фортепиано очень органично переплетены друг в друге. В этом произведении Бриттен проявил себя как большой знаток не только фортепианной, но и скрипичной технологии. При беглом ознакомлении, Сюита оставляет впечатление музыки с элементами авангардизма и экспрессионизма. Но по мере углубления в ее суть, Сюита предстает перед нами как классическая по форме и современная по средствам выразительности произведение. В действительности, Сюиту для скрипки и фортепиано Бриттена по праву можно считать заметным явлением не только английской, но и мировой камерно-инструментальной музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ковнацкая Л., Бенджамин Бриттен., М.: Советский композитор., 1974. *Kovnitzkaya L., Bendjzhamin Britten., M.: Sovetskij kompozitor., 1974.*
2. //Советская музыка., 1965 N3. //Sovetskaya muzyka., 1965 N3.
3. //Советская музыка., 1963 N 12. //Sovetskaya muzyka., 1963 N 12.
4. Таурагис А., Бенджамин Бриттен., М.—Л.: Музыка., 1965. *Tauragis A., Bendjzhamin Britten., M.-L.: Muzyka., 1965.*
5. //Советская музыка., 1963 N 6. //Sovetskaya muzyka., 1963 N 6.

Բանալի-բաներ. Բրիտեն, սյուիտ, ինտրոդուկցիա, վալս, դաշնակահար, անսամբլային:

Ключевые слова: Бриттен, сюита, интродукция, вальс, пианист, ансамблевый.

Keywords: Britten, suite, introduction, waltz, pianist, ensemble.

Сведения об авторе: ХАЧАТРЯН АНУՇ ԳԱԿԻՈՎՆԱ (род. 10.08.1978). В 1995 году окончила Музыкальное училище им. Р.

Меликяна (класс Ю. Манукяна). В 2000 году с отличием окончила Ереванскую государственную консерваторию им.Комитаса по классу скрипки проф. Г. Смбатяна, в 2002 г. - аспирантуру по классу камерного ансамбля (класс проф. А. Маркарян). С 1999 по 2001 год работала преподавателем скрипки и камерного ансамбля в Музыкально-педагогическом колледже им.А.Бабаджаняна. С 2000 года по сей день работает педагогом по классу скрипки в Специализированной музыкальной школе-десятилетке им.П.Чайковского. С 2007 по 2008 работала заместителем директора Музыкальной школы им.А.Тиграняна. С 2000 года работает на кафедре камерного ансамбля ЕГК в качестве ассистента, а с 2006 - в качестве педагога. С 2008 года по сей день является директором музыкальной школы им. А. Аджемяна. С 2011 года - доцент ЕГК. В 2012 году в международном конкурсе-фестивале "Возрождение" получила 1-ю премию. Член жюри в номинации "Камерный ансамбль" и "Скрипка" международных конкурсов-фестивалей "Art music" и "Поколение искусства". Составитель и профессиональный редактор изданий: С. Сукиасян - струнный квартет "На берегу реки Ахурян", Ер.: Издательство ЕГК., 2010; В. Бабаян "Три ретроспекции" для скрипки и фортепиано., Ер.: Издательство ЕГК., 2010. Автор статьи "Роль сонат для скрипки и фортепиано Л.ван Бетховена в учебном репертуаре", //Музыкальная Армения. Неоднократно выступала с концертами, ее студенты - лауреаты и дипломанты международных конкурсов и фестивалей, участники отчетных концертов.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱՆՈՒՇ ԳԱԿԻՎԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ (ծ. 10.08.1978 թ. օգոստոսի 10-ին), 1992-1995 թթ. սովորել է Ռոմանոս Մելիքյանի անվան ուսումնարանում, Յ. Մանուկյանի դասարանում: 1995թ.-ին ընդունվել է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա, որտեղ սովորել է պրոֆեսոր Գ. Սմբատյանի դասարանում: 2000թ. գերազանցության դիպլոմով ավարտել է ԵՊԿ-ն «Ջութակ» մասնագիտությամբ: 2002 թ. ավարտել է ԵՊԿ-ի ասպիրանտուրան «Կամերային անսամբլ» մասնագիտությամբ՝ պրոֆեսոր Ա. Մարգարյանի դասարանում: 1999-2001թթ. աշխատել է Ա. Բարաջանյանի անվան ուսումնարանում, որպես ջութակի և կամերային անսամբլի ուսուցիչ: 2000թ.-ից մինչ այժմ աշխատում է Պ.Ի Չալկովսկու անվան երաժշտական դպրոցում, որպես ջութակի ուսուցիչ: 2007-2008թթ. աշխատել է Ա. Տիգրանյանի անվ.

երաժշտական դպրոցում, որպես փոխտնօրեն: 2000 թ. աշխատել է ԵՊԿ կամերային անսամբլի ամբիոնում, որպես ասիստենտ: 2006 թ. տեղափոխվել է նույն ամբիոն, որպես դասախոս: 2008 թ. մինչ օրս աշխատում է Ալ.Աճեմյանի անվան երաժշտական դպրոցում, որպես տնօրեն: 2011թ. Ա. Խաչատրյանին շնորհվել է դոցենտի գիտական կոչում «երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ: 2012-ին մասնակցել է «Վերածնունդ» միջազգային մրցույթ-փառատոնին և արժանացել առաջին կարգի մրցանակի: Ա. Խաչատրյանին հրավիրել են նաև «Արտ Մյուզիք» և «Արվեստի սերունդ» միջազգային մրցույթ-փառատոններին, որպես կամերային անսամբլ և ջութակ անվանակարգերում ժյուրիի անդամ: Նա հանդիսանում է նոտային ժողովածուների կազմող և մասնագիտական խմբագիր 2010-ին տպագրված հետևյալ ստեղծագործությունների՝ Ս. Սուքիասյան. «Ախուրյանի ափին» լարային քառյակ, Վ. Բաբայան. «Երեք ռետրոսպեկցիաներ» ջութակի և դաշնամուրի համար «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրում տպագրված «Роль сонат для скрипки и фортепиано Л. ван Бетховена в учебном репертуаре» հոդվածի հեղինակն է: Աշխատանքային գործունեության ընթացքում Ա. Խաչատրյանը ունեցել է ակտիվ համերգային պրակտիկա: Նրա սաները միջազգային մրցույթ-փառատոնների դափնեկիրներ և դիպլոմակիրներ են, շատերն էլ մասնակցել են հաշվետու և այլ համերգների:

Information about the author: ANUSH GAGIK KHACHATRYAN (born 10.8. 1978 Yerevan) In 1995 graduated from musical college after Romanos Meliqyan violin class of Y. Manukyan', in 2000 from YSC's violin section of professor G. Smbatyan's class. In 2002 graduated from the YSC Post-graduate course of the A. Margaryan's class with the profession "Chamber Ensemble". From 1999 to 2001 she taught in musical pedagogical college after A. Babajanyan as a pedagogue of professional violin and Chamber Ensemble, from 2000 till today is a pedagogue of professional violin in SCMS after P. I. Tchaikovsky. From 2007 to 2008 worked in musical school after A. Tigranyan as a deputy director. From 2000 has been working at YSC's Chair of Chamber Ensemble as an assistant, and since 2006 as a lecturer at the same department. From 2008 till today works in musical school after A. Achemyan as a director. In 2011 A. Khachatryan got a PhD degree with the specialty "musical art". In 2012 participated in the Renaissance International Contest-Festival and has been awarded with the first prize. Khachatryan has been also invited to the Art Music and Art Generation International Contest-Festivals as a member of the Chamber

Ensemble and violin nominations. Khachatryan is an author of scientific articles and has compiled and published note collections as well she is a professional editor of some works such as S. Sukiasyan "On Akhuryan's shore" images for the string quartet, Yer., YSC publishing house, 2010, V. Babayan "Three re-tricks for violin and piano", Yer., YSC publishing house, 2010., "The role of sonata for violin and fortepiano" published in //Musical Armenia, N 1 (36) 2010., P. 61-63. During his career A. Khachatryan had an active concert practice, her students were the laureates of international competition-festivals, have diplomas, many of them participated in concerts.

Ամփոփում

Ջութակահար, ԵՊԿ դոցենտ Անուշ Գագիկի Խաչատրյան. - «Նորը» և «Ժինը» Բենջամին Բրիտենի ստեղծագործության մեջ:

Ուսումնամեթոդական հոդվածում ներկայացված է անգլիացի կոմպոզիտոր Բ. Բրիտենի ստեղծագործական ուղին հակիրճ ձևով: Մանրակրկիտ մեթոդական վերլուծության է ենթարկում կոմպոզիտորի կամերային ստեղծագործություններից մեկը - «Մյուլիտ»-ը ջութակի և դաշնամուրի համար: «Մյուլիտը» քառամաս է՝ սկզբնական «Բնորոշուկից»-ով: Մասերն են՝ «Քայլերգ», «Անընդհատ շարժում», «Օրորոցային» և «Վալս»: Հոդվածում ներկայացվում են յուրաքանչյուր մասի կառուցվածքային, տեմպի, հարմոնիկ, դինամիկ առանձնահատկությունները, միաժամանակ նշվում են կոմպոզիտորի հետաքրքիր և բարդ գրելաձևի հնարները:

Summary

Violinist, Docent of YSC Anush Gagik Khachatryan. - "The New" and "The Old" in Benjamin Britten's Work.

The methodological article briefly presents the creative path of English composer B. Britten. The author did a methodical analysis of the composer's chamber works "Suite" for violin and piano. "Suite" is a quadruple consists of "Introduction". Other parts are "March", "Continuous Motion", "Lullaby" and "Waltz". The article presents the structural, tempo, harmonic, dynamic features of each part meanwhile highlighting the composer's interesting and intricate writing skills.

АНУՍԻ ԳԱԳԻԿՈՎՆԱ ԽԱՇԱՏՐՅԱՆ

Скрипачка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса
E-mail: al.achemyan@yandex.com

МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЯХ КЛОДА ДЕБЮССИ

“Когда появляется художник, который говорит новым языком, ломая устаревшие формулы, очень редко случается, чтобы им восхищались, понимали его, выслушивали. Люди не любят, когда кто-то из них мыслит лучше или иначе, они питают к нему неприязнь даже за одно — единственное слово. Сдержанные, но коварные смешки встречают его первые шаги. Люди в искусстве обожают пустоту, от которой природа приходит в ужас.

Многие ли из нас, впервые услышав Квартет, “Сарабанду” <...> почувствовали, что в небе зажглась неведомая дотоле звезда” (1. С. 9). Такими словами, такими мыслями передает свое впечатление о Клоде Дебюсси пианистка Маргарита Лонг в своей книге “За роялем с Дебюсси”. Не менее оригинальны и тонки слова Жана Кокто: “Дебюсси существовал до Дебюсси. Это — архитектура, которая отражаясь, колеблется в воде, облака, которые нагромождаются и распадаются, засыпающие ветви, дождь на листьях, сливы, которые падают, разбиваются и истекают золотом. Но все это бормотало, лепетало, не могло обрести человеческого голоса, чтобы вы-

Խմբագրական խորհրդի երաժշտավորությամբ՝ Ի. Ս. Բաղդասյանի (8.1.2020 թ.)
և կամերալին ամբիոնի կողմից՝ (20.6.2019 թ.)
Գրախոսների՝ (15.6.2019 թ.) և (16.6.2019 թ.)
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (7.7.2019 թ.)

сказаться. Тысяча неуловимых чудес природы нашли, наконец, того, кто смог их выразить” (1. С. 10).

Известно, что на Клода Дебюсси больше повлияли не композиторы, а поэты и художники. И это во многом справедливо, ибо именно в кругу поэтов и художников он близко соприкоснулся с теми течениями нового импрессионистического искусства, которые оказались особенно близкими его художественной натуре. Гораздо меньше дало ему общение с музыкантами, стоявшими вдалеке от его художественных вкусов и стремлений. И не кто иной, как он сам сделался вскоре законодателем нового направления французской музыки.

Периодизацию творчества Дебюсси установить сравнительно легко благодаря четким этапам, какими являются его “Послеполуденный отдых Фавна” (1892) и окончательная редакция “Пеллеаса и Мелизанды” (1902). Эти две даты служат поворотными вехами композиторского развития Дебюсси и исходя из них творчество Дебюсси можно разделить на три этапа: первый — 1876-1892, второй — 1893-1902 и третий — 1903-1917.

Первый этап наименее изучен. В эти годы он испытал много различных влияний, где вспышки новаторского духа чередуются с традиционными формами. Но в общем молодой Дебюсси погружен в упорные поиски новых оригинальных звуко сочетаний и форм. Именно в указанный период ему удалось заложить основы того исключительно оригинального языка, который вошел в историю новейшей музыки как нечто неповторимое и своеобразное.

Второй период охватывает сравнительно небольшой ряд творений: Квартет, “Послеполуденный отдых Фавна”, “Ноктюрны”, “Пеллеас и Мелизанда”. Но именно в эти десять лет композитор достигает полного расцвета творческих сил. Все влияния уже полностью претворены, стиль приобрел определенность, импрессионизм нашел свое полное музыкальное выражение.

Наконец, последний период творчества, охватывающий 15 лет, характеризуется проникновением новых элементов. В отно-

шении жанров замечается большое разнообразие и стремление к новому их истолкованию. Здесь можно отметить “Этюды” и камерные сонаты. В этот период Дебюсси шел навстречу новым течениям художественной мысли, приходящим на смену импрессионизму.

В данной работе рассмотрим камерные сонаты Дебюсси.

Летом 1915 года Дебюсси задумал написать шесть сонат для различных инструментов. Он хотел возродить в них старинные формы и жанры французской камерной музыки. Как известно, Дебюсси успел написать лишь три сонаты. Смерть композитора прервала эту работу.

В августе 1915 года им была закончена Соната для виолончели и фортепиано, “сочиненная Клодом Дебюсси, французским музыкантом”, как гласит надпись на заглавном листе. Затем он приступил ко второй Сонате для флейты, альты и арфы — и закончил ее в октябре. И весной 1917 года написана Соната для скрипки и фортепиано — последнее законченное произведение Дебюсси. Сонатный цикл остался незавершенным, и мы знаем лишь, что четвертой должна была быть Соната для гобоя и кларнета.

Камерные сонаты Дебюсси принадлежат к числу его лучших произведений. Написанные в годы тяжелых физических и нравственных страданий, они тем не менее не несут на себе печати мрачного пессимизма. Наоборот, слушая их, кажется, что композитор создавал этот светлый оазис, чтобы снова пропеть светлую песню в честь жизни, которую он всегда так любил. Дебюсси обновил круг выразительных средств, с большим мастерством используя простые интонации, гармонии, ритмы. У него удивительный лаконизм выражений, при котором мельчайшая деталь становится важной и значительной.

В камерных сонатах Дебюсси ясно ощутимо стремление композитора возродить старинные формы французской музыки. Речь идет о глубоком проникновении в дух и характер старинной

французской музыки, о которой Дебюсси всегда высказывался с любовью и восхищением.

Камерные сонаты Дебюсси не являются сонатами в том смысле слова, который характерен для классической и романтической музыки. Скорее это сюиты, свободные по построению, лаконичные по форме. Ясность конструкции, гармоничность образов сочетаются с рельефностью мелодической линии и прозрачностью гармонического звучания.

Уже в первой из трех сонат, написанной для виолончели и фортепиано, пленяет свобода полета творческой фантазии. Соната как бы отражает мир поэтических мечтаний Дебюсси—романтика, “Дебюсси — последний цветок романтизма...” - В. Фуртвенглер (2. С. 103).

Соната состоит из 3-х частей: Пролог, Серенада и Финал. Три части сонаты слиты воедино. Все они написаны сжато, в лаконичной форме. Это не мешает, однако, сохранить лирическую непосредственность музыки.

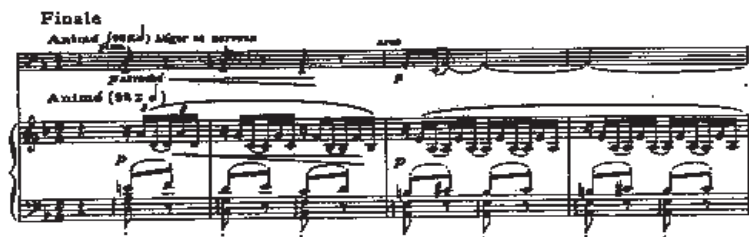
Торжественно и подъемно звучат первые такты Пролога. Как всегда, у Дебюсси с исключительной точностью обозначены многочисленные оттенки- *f, più f, sf, p, pp, più p, sempre p*. Пианист характерными звучаниями, как бы импровизируя, готовит вступление партии виолончели. Виолончель продолжает фортепианный речитатив декламационно. Плавное течение основной темы оттенено изящным сплетением виолончельных пассажей, также ясно выраженными мелодически. Причудливо звучание “маленькой каденции” — словно завораживающие, экзотические звуки.



Созерцательность настроения Пролога подчеркнута мягкостью гармонического звучания, часто основанного на излюбленном композитором приеме движения параллельными аккордами. На всем лежит печать безупречного вкуса: Пролог (как и другие части сонаты) замечателен тщательностью отделки деталей.

Вторая часть сонаты — Серенада начинается *attacca*. Она переносит нас как бы в мир гротескных образов Дебюсси. Острый, капризный ритм, краткие с причудливыми хроматизмами мелодические фразы, своеобразие тембрового колорита, частые смены темпа — все это создает фантастическую картину, освещенную игрою светотени.

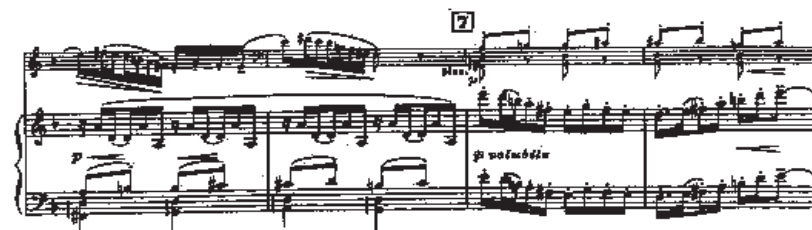
Расчлененно и легко звучит *pizzicato* виолончели. В том же характере *pizzicato* у фортепиано. Первые 4 такта подготавливают причудливую интонацию напева (также *pizzicato*) и воспринимаются как своеобразная фантастичная интродукция. Темп умеренный, однако устремленный, а в иные моменты нервно — порывистый. Фортепианные стаккато как бы полностью соответствуют *pizzicato* виолончели. Эта иллюзия должна восприниматься в полном единстве. Иллюзия будет недолгой, ибо уже в 10 такте басу фортепиано поручена загадочная интонация. Следующий за этим мотив полон экспрессии. В течение всей второй части есть ряд “капризных” моментов, которые надо выявить во всей яркости. Динамические контрасты в Серенаде — как угловатые движения экзотических танцев. В последних тактах второй части, непосредственно подводящих к Финалу, фортепиано на первом плане. Звучность в верхнем регистре колкая, причудливая.



Вообще, в звучании Серенады есть некий фантастический колорит.

Финал сразу переключает действие в совершенно иную плоскость: гротеск уступает место лирике, но более активной и устремленной. По указанию Дебюсси Финал исполняется оживленно, легко и нервно (трепетно) — (*Anime leger et nerveux*).

Финал — образ причудливого танца. Широко развернутая первая фраза виолончели, начинающаяся с возможной интенсивностью извлеченными *pizzicato*, неудержимо стремящаяся вверх, к длительному звуку ми второй октавы. Эта тема, повторяющаяся трижды, определяет общее настроение Финала. Она оттенена легкостью остроритмованных реплик фортепиано



И миниатюрным скерцино (*1^{ER} Mouv'*), построенном на непрерывном движении виолончели, разнообразным по штрихам и строго выдержанным в ритме триолей шестнадцатыми.

Перед заключением идет укороченная реприза. Очень красива кульминация эпизода перед кодой. Блистательны аккорды фортепиано и *pizzicato* виолончели. Далее широкое соло виолончели как послесловие. В яркое произнесение этой фразы виолончелист вкладывает всю силу чувств, тем самым поэтизируя тему сонаты.

Заключительные пять тактов вслед за соло виолончели рекомендуется играть с наибольшей ритмической четкостью. Небольшой по размерам Финал разнообразен по материалу, однако в нем нет пестроты: все элементы спаяны в одно целое с тем мас-

терством, которое отличают все зрелые произведения Дебюсси.

Что же представляет собою виолончельная соната, если рассматривать ее с точки зрения требований жанра? Это скорее сюита из трех частей, очень картинных (в особенности Серенада), живописных, но не несущих в себе той конфликтности, без которой трудно представить себе сонатную форму.

Конфликтность заменена контрастностью, сонатная конструкция — свободным развитием. И если подходить очень формально, произведение Дебюсси трудно отнести к жанру сонаты. Но дело ведь не в чисто формальных соображениях, а в самом качестве музыки, в ее способности увлекать слушателя. Этим качеством соната Дебюсси обладает: она слушается с неослабевающим интересом, поражает неистощимостью композиторской фантазии и новизной звучания, красок и образов.

Обращаясь к музыке прошлого, Дебюсси искал в ней стимулы живого вдохновения: об этом говорит его виолончельная соната, замечательная по непосредственности лирического высказывания. Ей не уступают в этом отношении и две другие камерные сонаты Дебюсси.

Вторая соната французского композитора — соната для флейты, альты и арфы — пример утонченного камерного стиля. Уже обращение Дебюсси к трем таким разным инструментам наложило определенный отпечаток на звучание этой сонаты. Ее звуковой колорит очень разнообразен, каждый из трех инструментов выступает в своем, свойственном только ему амплуа. При этом композитор проявляет не только превосходное знание инструментальных возможностей, но и непогрешимое чувство камерного стиля: он никогда не применяет оркестровые эффекты, нигде не пользуется приемами концертно-виртуозного письма. Его партитура написана прозрачными, точно акварельными красками, изобилует тонкими оттенками, тембровыми контрастами, оригинальными сопоставлениями инструментов.

В сонате для флейты, альты и арфы преобладает настроение

просветленной, созерцательной лирики. Оно в большей или меньшей степени характерно для всех трех частей: Пасторали, Интерлюдии и Финала. Каждая из них, как и вся соната в целом, более развернута чем виолончельная соната. Однако Дебюсси не выходит за пределы жанра камерной миниатюры: просто здесь больше тематического материала, больше контрастов темпа и фактуры. На всей музыке лежит печать изысканного вкуса, не допускающего ни одного лишнего штриха. Лаконизм выразительных средств — важная особенность стиля этой сонаты, так же, как и других последних произведений Дебюсси.

В первой части — Пасторали — главенствует флейта. Это не значит что партии альты и арфы беднее, — просто сам характер звучания флейты оказался наиболее подходящим для воплощения основного настроения — идиллического, созерцательного, подчеркнутого в самом названии, пасторального. Свирельный напев флейты украшен тонким звуковым орнаментом.

Медлительно-спокойное течение музыки Пасторали оживлено появлением эпизода *Vif et joyeux*, написанного в редко встречающемся метре 18/16. Здесь сначала у арфы, а затем у флейты и альты появляется грациозная мелодия. Она отлично сочетается со свирельной темой флейты, создавая тонкий образ прекрасной, идиллической природы.

Вторая часть — Интерлюдия — написана в жанре лирического менуэта, проникнутого настроением нежной меланхолии, мечтательного и певучего. Пленительная мелодия (появляющаяся впервые у флейты) звучит на фоне прозрачного сопровождения, где можно встретить и краткие мелодические фразы, и характерные для Дебюсси аккордовые последования. Интерлюдия выделяется богатством тембровых красок, изяществом тематических сопоставлений — мечтательная главная тема оттенена светлым средним эпизодом, где снова появляются богато орнаментированные напевы флейты. Музыка второй части окутана поэтической дымкой, полна обаяния, спокойного раздумья.

После созерцательной Пасторали и нежной меланхолии Интерлюдии следует активный, целеустремленный Финал, вносящий в сонату новые краски и образы. Они появляются уже в первых тактах, где на фоне квинтовой фигурации арфы звучит краткая, энергичная фраза флейты, проходящая красной нитью через все дальнейшее развитие.

Финал сонаты отличается четкостью, ясностью конструкции, чему немало содействует тематическое единство. Кое-где в Финале появляются новые тематические элементы, но и они связаны с главной темой либо ритмически, либо интонационно. Колорит Финала очень своеобразен. Если подыскивать словесное определение этой музыки, то чаще всего в воображении всплывают картины морских просторов, игры волн под порывами ветра.

Облик сонаты оригинален. Если в сонате для виолончели и фортепиано можно было встретить гротескное преломление жанровых элементов, то здесь господствует пейзажная звукопись, восходящая к импрессионистическим традициям. Но по-прежнему сохранилась изысканность колорита и то богатство тончайших тембровых и динамических оттенков, которое всегда было характерным для музыки Дебюсси. Типично для него и настроение созерцательной лирики, господствующее в первых двух частях, и своеобразный музыкальный пейзаж Финала.

Соната для скрипки и фортепиано, последняя из задуманного Дебюсси цикла, была написана в 1917 году. Эта соната наиболее динамичное и цельное по форме из всех трех последних произведений Дебюсси. *“Есть еще высказывания Дебюсси по поводу скрипичной сонаты: “Это пример того, что может сделать больной человек во время войны.” О финале сонаты он сообщал в письме к Жаку Дюрану: “По странному феномену раздвоения, музыка в нем живая, даже радостная” (З.С.42).*

Если в двух предшествующих сонатах можно было усмотреть сюитность построения, то здесь ясная трехчастная циклическая форма. Дебюсси никогда не повторял даже самые лучшие суще-

ствующие схемы, и здесь тоже он очень своеобразно трактует трехчастную форму. Развитие идет от ритмически упругой темы первой части (*Allegro vivo*), через капризную Интермедию к оживленному Финалу. Единство подчеркнуто также появлением интонаций главной темы первой части в начале Финала.



Нежная тема открывает первую часть. Ведущий голос у скрипки. Простая тема, несмотря на небольшие паузы, идет как будто на одном дыхании. Аккорды фортепиано (трезвучия и излюбленный композитором нонаккорд) извлекаются деликатно, но углубленно. Во всем чувствуется близость классической традиции, старинным инструментальным формам, но свежесть гармонических оборотов дает новое восприятие. Цифра 1 предполагает отчетливый контраст оттенков. Затем яркое нарастание звучания. При ярком исполнении эти такты воспринимаются как кульминация раздела. Постепенно, в цифре 2, звучание растворяется. В прозрачных красках возникает второй чарующий образ, главная вторая тема. Дебюсси ее помечает *lusingando* — “льстиво, вкрадчиво” — термин, с которым связано какое-то сдержанное ликование. Этим же термином обозначен один из эпизодов Пролога сонаты для виолончели. Волнистый фон фор-

тепианного сопровождения данного момента весь окутан единой педалью — полупедалью и подчиняется как будто импровизируемой скрипачом широкой мелодии. А далее флажолеты скрипки как бы вплетаются в призрачное движение квинт фортепиано. Далее возвращается основной образ и другое, более лаконичное и динамичное изложение основного лирического образа. В репризе вторая тема больше не появляется.

Заключительные такты первой части (цифра 6) — единое нарастание динамики. Синкопированное изложение фортепиано сообщает движению трепетность. Яркое звучание коды непрерывно подхлестывается указаниями композитора, которые даны в скрипичной партии (*con fuoco*, <, *molto* <). Это ставит перед ансамблистами задачу постепенности звуковой градации. С наибольшей яркостью должен прозвучать блестящий скрипичный пассаж, приводящий к заключительным тактам. Звучание аккордов фортепиано должно слиться с тембром и силой скрипки.

Неожиданным контрастом после первой части звучит вторая часть — Интермедия, где все причудливо и гротескно, где царит игра светотени. Дебюсси определяет характер звучания этой части теми же указаниями, что и для второй части виолончельной сонаты - *Fantastique et léger* (фантастично, легко). Но сколь различно содержание картин. В скрипичной сонате нет законченных мелодических фраз, все построено на контрастных сопоставлениях. Калейдоскоп искрящихся звучаний объединен импульсивным ритмом и четкими гармониями. Ансамблисты с первых же тактов Интермедии словно включаются в веселую игру. Сначала идет шаловливая прелюдия, где у скрипача подчеркнутые акценты на слабых долях, пассажи, трели. Вслед за небольшим замедлением появляется забавная скерцозная мелодия (цифра 1). Далее скерцандо *pizzicato* с резкими акцентами и неожиданными возгласами *агсо*. Очень важен здесь степенный бас фортепиано.

Второе скерцандо иного характера. Вкрадчивая, полная чувств фраза скрипки звучит на фоне подчеркивания слабых до-

лей фортепианной партии. Здесь трудно для выразительности ансамблевого исполнения унисон скрипки и нижнего голоса фортепиано (цифра 3). Далее идут четко различные штрихи фортепианной партии, красочно обогащенные *pizzicato* скрипки. Затем уже скрипач аккомпанирует унисону — дуэту фортепианных голосов. Вкрадчивая мелодия звучит на этот раз особенно. Забавно “взлетает” гамма скрипача к пронзительному флажолету. Часть завершается лирической темой скрипки и возникающей из нее каденцией. Плавные, мягкие фигурации скрипки с постепенным расширением движения завершают картину. Вторая часть была только интермедией. Финал возвращает нас к образу первой части, но в сфере праздничности, столь часто привлекавшую внимание Дебюсси. Характер Финала ясный, подчеркнута динамичный, фактура насыщена движением. Здесь много интересных деталей фортепианного и скрипичного изложения. Финал сонаты открывается легким отдаленным звучанием фортепиано. Четкий ритм (дуоли — триоли — квартоли) очень характерен для многих сочинений Дебюсси. Восемь тактов вступления фортепиано приводит к отдаленно нежно звучащей первой теме сонаты. На смену ей возникает лучезарная главная тема Финала. Звучание нарастает с большой силой. Ритм 9/16 как будто родствен стремительной тарантелле. Небольшой эпизод *Le double plus lent* (вдвое медленнее) контрастен движению тарантеллы, здесь движение медленного вальса.





Красочное звучание подчеркнуто глубокими басами фортепиано и нарочитыми “подъездами” у скрипки. Длительный эпизод *expressif et soutenu* (выразительно и сдержанно) богат тонкой сменой нюансов, гибкой ритмикой. Звучание становится все более выразительным и приводит к кульминации с восторженными возгласами скрипки. Далее каденция, где очень важно ощутить тембровое различие секвенции ми мажор — соль мажор. К концу каждых 9 тактов большое замедление с авторским указанием “*cuiurez*”. Аккорды фортепиано обретают блеск меди.

Кода сонаты солнечно-радостна. Звучания, возникая вдали, постепенно заполняют сиянием все регистры и воспринимаются как гимн жизни, хотя де Фалья сказал об этой сонате: “*И у Дебюсси есть некоторые произведения, которые принадлежат к высшим сферам, такие, как соната для фортепиано и скрипки, одно из последних его сочинений; оно проникнуто чувством такой личной меланхолии, как если было прощанием с жизнью*” (4.С.19).

Соната для скрипки и фортепиано явилась эпилогом творческого пути Дебюсси, его последним произведением. Все остальные замыслы остались невоплощенными: ни четвертая соната для гобоя и клавесина, ни “Ода к Франции”.

В последний раз Дебюсси выступил публично в Париже 5 мая 1917 года исполнением сонаты для скрипки и фортепиано.

Дебюсси всегда играл свои произведения. По высказыванию Маргариты Лонг, “когда он играл свои произведения, это было

прекрасно... У других — ничего похожего!” (1. С. 17).

Его огромные пианистические способности были несомненны. Но почему же Дебюсси не смог добиться решающего успеха как пианист. Главная причина в том, что он очень рано проявил стремление идти своим собственным путем, мало симпатичным хранителям академических традиций. Его педагог по фортепиано Мармонтель охарактеризовал Дебюсси в следующих словах: “*Он не очень любит фортепиано, но он очень любит музыку*” (5. С. 5). А один из консерваторских товарищей Дебюсси, Габриель Пьерне вспоминал: “*Он удивлял всех нас своей причудливой игрой. Я не знаю, был ли это естественная неловкость или застенчивость, но он буквально набрасывался на фортепиано и преувеличивал все эффекты. Он казался охваченным яростью против инструмента*” (2. С. 5).

Дебюсси увлекался шуточными импровизациями на фортепиано, вызывавшими часто полное недоумение среди товарищей по классу гармонии. Он бросал вызов правилам, полагаясь в своих исканиях исключительно на музыкальный инстинкт, на требования своего тонкого слуха. Об этом он сказал однажды в минуту раздражения в ответ на упреки в гармонической бессвязности: “*Вы не способны слушать аккорды без определения их гражданского положения и их проездного свидетельства? Откуда они пришли? Куда они идут? Вы хотите это знать? Слушайте: этого достаточно!*” (5. С.13).

Будучи отличным пианистом, исключительно чутким к фортепианному колориту, он неутомимо искал новые краски и тембровые сочетания и действительно обновил палитру этого инструмента, сказав свое, неповторимо самобытное слово.

Искусство Дебюсси пленяло не только своей оригинальностью, но и законченностью стиля, высоким мастерством в осуществлении плана целого и отделки каждой мельчайшей детали. Он стал полновластным повелителем найденных им новых звучаний, и подчас казалось, что для него наступила пора спокойствия. Од-

нако это было не так: Дебюсси не остановился в своем развитии, его дух исканий не угас, он расширял свои творческие горизонты. И в последние годы жизни композитор оставался тем же пытливым мастером, чей взор был по-прежнему устремлен вперед.

Барток так охарактеризовал его: *“Дебюсси был величайшим композитором нашей современности. Многие, быть может, считают величайшим Штрауса, но по моему мнению, Дебюсси стоит много выше.... Его музыка еще новее, чем музыка Штрауса, который в сущности только развил то, что открыли раньше Вагнер и Лист. <...> Дебюсси шел своей дорогой и в течение своей жизни открыл новые художественные возможности”* (5. С.203).

И как точно охарактеризовал Дебюсси Массне: *“Дебюсси — это загадка”* (1. С. 16).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лонг М., За роялем с Дебюсси., М.: Советский композитор., 1985. Long M., Za royalet s Debussi., М.: Sovetskij Kompozitor., 1985.
2. Аджемов К. Х., Камерный ансамбль., М.: Музыка., 1979. Adzhemov K. Kh., Kamernyj ansambl'., М.: Muzyka., 1979.
3. Крейн Ю., Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля., М.: Музыка., 1966. Krejn U., Kamerno-instrumental'nye ansambli Debussi i Ravelya ., М.: Muzyka., 1966.
4. М. де Фалья., Статьи о музыке и музыкантах., М.: Музыка., 1971. M. de Fa'ya., Stat'i o muzyke i muzykantakh., М.: Muzyka., 1971.
5. Мартынов И., К. Дебюсси., М., 1964. Martynov I., K Debussi., М., 1964.

Բանալի-բաներ. հնագույն, ֆրանսիական, տալանտ, բնաբան, Լոնգ, Դեբյուսի, զուգային, կամերային:

Ключевые слова: старинная, французская, соната, пролог, Лонг, Дебюсси, краски, камерное.

Keywords: ancient, French, sonata, prologue, Long, Debussy, paints, chamber.

Сведения об авторе: см. с. 92.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տե՛ս էջ 93:

Information about the author. Go to P. 94.

Ամփոփում

Ջութակահար, ԵՊԿ դոցենտ Անուշ Գագիկի Խաչատրյան. - «Մեթոդական նշումներ Կլոդ Դեբյուսիի կամերային անսամբլների մասին»:

Հեղինակը ուսումնամեթոդական հոդվածում ներկայացնում է ֆրանսիացի ականավոր կոմպոզիտոր Կ. Դեբյուսիի կամերային անսամբլային երեք սոնատները. թավջութակի և դաշնամուրի, ֆլեյտայի, ալտի և տավիղի, ջութակի և դաշնամուրի համար: Հոդվածի հեղինակը մանրամասն վերլուծության է ենթարկում այդ երեք սոնատները: Ա. Խաչատրյանը հետաքրքիր դիտարկումներ է անում կատարող - անսամբլիստների դժվարությունների և կատարման առանձնահատկությունների մասին: Հետաքրքիր մեջբերումներ է տրամադրում Դեբյուսի - դաշնակահար կերպարի մասին:

Summary

Violinist, Docient of YSC Anush Gagik Khachatryan - "Methodological Notes about Claude Debussy's Chamber Ensembles".

The author in a teaching-methodical article presents prominent French composer Debussy's three chamber sonatas: for cello and piano, flute, viola and harp, for violin and piano. The author of the article in detail analyzes these three sonatas. A. Khachatryan makes interesting observations about the difficulties and peculiarities of performers. Author brings interesting quotes about the character of pianist Debussy.

АНАИТ ВАРУЖАНОВНА ЛАВЧЯН

Скрипачка,

доцент Ереванской государственной консерватории

и.м. Комитаса

E-mail.alavchan@gmail.com

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КЛОДА ДЕБЮССИ

Клод Дебюсси справедливо считается одним из крупнейших композиторов XX века, оказавших огромное влияние на дальнейшее развитие мирового музыкального искусства. Композитор-новатор, он на протяжении всей творческой жизни избегал обращения к традиционным формам и средствам выразительности, создавая свои собственные, и открывая, тем самым, новые пути для композиторов следующих поколений. Однако к концу жизни Дебюсси решил обратиться к традиционному жанру сонаты и в 1915 году начал писать цикл из шести сонат для различных инструментов. Позднее он был издан под названием *Six sonates pour instruments divers, par Claude Debussy, musicien français* (Шесть сонат для различных инструментов, написанных Клодом Дебюсси, французским музыкантом). Первые две сонаты цикла — Соната для виолончели и фортепиано и Соната для флейты, арфы и альты были закончены в том же 1915 году. Соната для скрипки и фортепиано, посвященная Эмме, жене композитора, была закончена в 1917 году, став последней из цикла. Смерть не позволила Дебюсси написать остальные три.

Дебюсси создал всего пять камерно-инструментальных произ-

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ի. Ս. Բաղալյանի (20.1.2020 թ.)

և կամերալին ամբիոնի կողմից՝ (22.1.2019 թ.)

Գրախոսների՝ (1.10.2018 թ.) և (10.2.2019 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (26.1.2019 թ.)

ведений: Фортепианное трио *G-dur* (1880), Струнный квартет *g-moll* (1893), сонаты для флейты, альты и арфы *F-dur*, для виолончели и фортепиано *d-moll* (1915), для скрипки и фортепиано *g-moll* (1917). При этом, между созданием квартета и написанием сонат прошло более двадцати лет. В последние годы жизни композитор обращался преимущественно к камерному жанру — помимо сонат для различных инструментов, в это время были написаны вокальные и фортепианные произведения. И все же, цикл сонат занимает особое место в творчестве Дебюсси, поскольку это единственное обращение композитора к традиционному жанру сонаты. По мнению А. Альшванга, «сонаты нигде не выходят за пределы камерного звучания, хотя и расширяют его возможности... С точки зрения техники, Дебюсси здесь находится на грани «конструктивизма»... Музыка носит черты причудливости, несвязности. Временами она странна, разорвана...» (1. С. 77).

Скрипичную сонату Дебюсси создал на закате жизни, в период, когда трагически совпали события его личной жизни и события исторические. К страданиям, вызванным Первой мировой войной, добавились личные, связанные с тяжелой болезнью и сложным финансовым положением композитора. Вообще, произведения, созданные композиторами незадолго до смерти зачастую несут на себе печать трагичности и обреченности, как, например, «Реквием» Моцарта, «Зимний путь» Шуберта или Скрипичный концерт Берга. Скрипичная соната Дебюсси напротив, на удивление жизнеутверждающее произведение, в ее музыке можно услышать самую разнообразную гамму чувств — от мечтательной меланхолии до ликующей радости, она полна чувственности, света и красоты.

Важно отметить также, что в военные годы усиливаются антигерманские настроения Дебюсси, что нашло отражение в подчеркнuto национальном духе его музыки. В письме к Стравинскому от 24 октября 1915г. он писал: «Так чудесно быть одним

из сынов своей родины, быть связанным со своей землей, как самый бедный крестьянин. И когда чужеземец попирает ее ногами, как горько звучит вся бессмыслица об интернационализме”(2. С. 95). В своих поздних сочинениях он стремился избавиться от всякого влияния немецкой музыки, в частности от музыки Рихарда Вагнера и возродить национальную французскую музыкальную традицию, обратившись к формам и ценностям старых французских мастеров, таких, как Куперен, Леклер и Рамо. В 1915 году Дебюсси писал в одном из своих писем: *“Мне кажется возможным вернуться к французской традиции не в ее узком и слишком современном понимании, а к той “истинной”, которую во времени можно поместить вслед за Рамо, эпохе, когда она начала уже исчезать. Как видите, это случилось не вчера. Посмеет ли мы извлечь французскую ясность из глубин, где она оказалась зарытой”* (3. С. 286).

Соната для скрипки и фортепиано стала проявлением этого намерения композитора. Несмотря на то, что Дебюсси назвал ее “соната”, она значительно отличается от установившейся традиции немецкой сонатной формы, и скорее является проявлением новой трактовки формы и некоторых характерных особенностей музыки французских композиторов XVII и XVIII веков. В последние годы жизни Дебюсси, стараясь всячески подчеркнуть свои патриотические чувства, начал подписывать свои произведения *“musician Francais”*, т.е. французский музыкант. *“Я всегда стремился вновь стать французом. Французы слишком легко забывают о свойственном им качестве ясности и элегантности”* (4.С.263). Более того, он попросил Дюрана, своего издателя, оформить заглавный лист цикла в старинном стиле богато украшенных изданий произведений Рамо.

“Куперен и Рамо — вот настоящие французы..., - писал композитор. — Французская музыка — это ясность, элегантность, простая и естественная декламация: французская му-

зыка желает прежде всего доставлять удовольствие...” (4. С. 263). Болезнь затрудняла творческий процесс, что видно по тому, насколько сложно Дебюсси давалась работа над сочинением финала Сонаты. Отправив первые две части издателю еще в феврале 1917 года, Дебюсси в течение нескольких недель пытался придать финалу сонаты завершенную форму. Он писал Полю Дюка, что никак не может выбрать из многочисленных возможных вариантов. Сохранились нотные листки с многочисленными черновыми набросками, короткими фрагментами и довольно развернутыми эпизодами, подтверждающие его сомнения в процессе работы. В конце концов Дебюсси вернулся к первоначальному варианту, названному “неаполитанским”, несколько переработав его и завершил сонату к апрелю.

5 мая 1917 года, еще до того, как ноты вышли из печати, в зале Гаво состоялось премьерное исполнение во время концерта в пользу жертв войны. За роялем был сам Дебюсси, а скрипичная партия прозвучала в исполнении Гастона Пуле. На концерте присутствовал тогда еще молодой Франсис Пуленк, который писал потом, что зал был полупустым, а публика аплодировала скорее из вежливости. Критики сочли сонату менее удавшейся по сравнению с предшествующими произведениями цикла. По мнению современников, музыкальному содержанию сонаты не хватало образности. Нарекания вызвала также и форма произведения, представляющая собой некий синтез сонатной формы с циклической, к которой Дебюсси уже обращался в Струнном квартете. Впрочем, и сам композитор однажды охарактеризовал ее, как имеющую скорее документальное значение и представляющую интерес исключительно, как *“пример того, что может написать больной человек во время войны”* (5. С. 697). Несмотря на это, благодаря своим несомненным художественным и композиционным характеристикам, Соната для скрипки и фортепиано с течением времени заняла достойное место в репертуаре выдающихся музыкантов.

Сложная структура Скрипичной сонаты обусловлена ее богатым образным содержанием. Музыкальный язык произведения строится на развитии многочисленных лейтмотивов и лейтинтонаций, создающих причудливые образные взаимосвязи. В результате создается атмосфера постоянного движения, трансформации мелодического и гармонического материала, довольно напряженное драматургическое развитие. Вместе с тем, такие взаимосвязи, арки, создают тембровое, фактурное и образное единство всего цикла.

Соната состоит из трех частей - *Allegro vivo*, Интермедии (*Fantastique et léger*) и Финала (*Très animé*). Это довольно небольшое произведение, если сравнивать его с другими произведениями этого жанра. Вместе с тем, многообразие образов и настроений, сменяющих друг друга, драматургия произведения вполне позволяют поставить его в один ряд со скрипичными сонатами Бетховена, Брамса или Франка. Три части сонаты тематически и образно взаимосвязаны друг с другом, и вместе с тем, в ней много контрастов, которые создаются благодаря сочетанию в музыке стилистических приемов, присущих французской музыке с элементами музыки испанской, цыганской и итальянской.

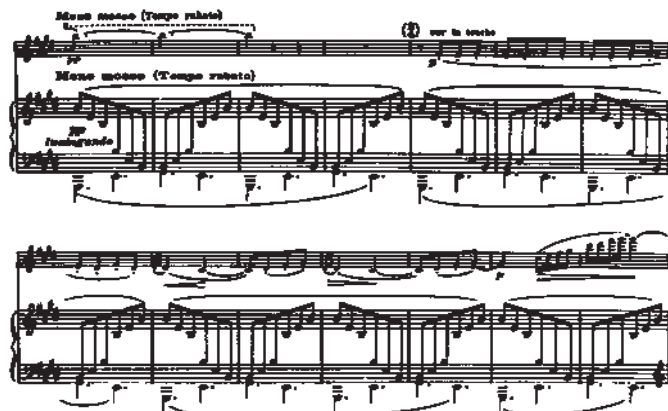
Первая часть - *Allegro vivo, g- moll* - излагается широкими мелодическими фразами, что в значительной мере обусловило отсутствие медленной части, характерной для жанра традиционной сонаты. Присущие музыке первой части широкие пассажи легато и частые долгие длительности в некоторой степени противоречат обозначению *Allegro Vivo*, которое, таким образом, относится скорее не к характеру музыки, а является, прежде всего, указанием для исполнителей стремиться к постоянному внутреннему движению музыкального материала. Музыка вступительной части отличается мечтательным характером, полным ожидания. На фоне медленных аккордов фортепиано звучат нисходящие терции у скрипки, создающие атмосферу неопределенности, не-

досказанности. Это главная партия первой части, которая появится еще не раз на протяжении сонаты. Романтически лиричная тема скрипки, нежная и вместе с тем чувственная, исполненная “матовым” тембром на фоне мягких и глубоких аккордов фортепиано, передает ожидание пробуждения природы, а вместе с ней и жизни. Она должна быть сыграна на едином дыхании, несмотря на короткие паузы.



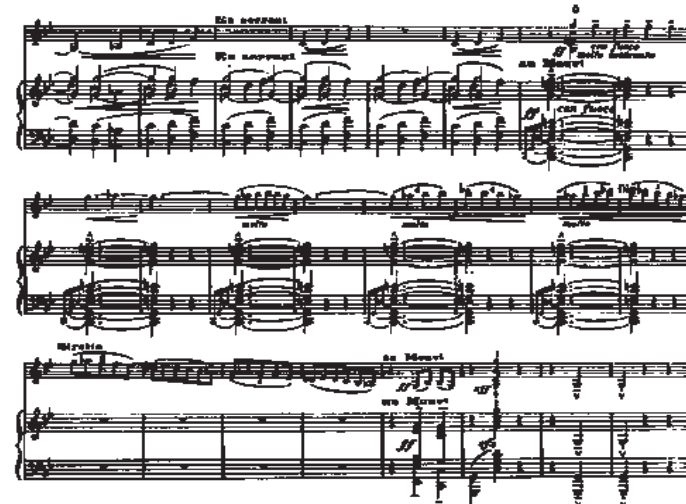
Поскольку тема не получает протяженного развития, чрезвычайно важной становится фразировка, подчеркивающая каждый ее оборот, передающая кратковременные, изменчивые впечатления в духе импрессионизма. Дебюсси создает красивейший гармонический фон, состоящий из трезвучий, септаккордов, нонаккордов, которые имеют не функциональное значение, а, скорее, выполняют роль звуковой краски, обволакивающей мелодический голос. На этом фоне мелодическая линия скрипки очень выразительная, исполненная разнообразных чувств, но при этом она должна исполняться очень легко, непринужденно, четко следуя ритмическому рисунку и авторским штрихам (*legatto, staccato*). Взрыв эмоций (цифра 1) и энергичная темпераментная поступь секвенций восьмых у скрипки приводят к призывному *Appassionato*. Затем звучание постепенно затихает и растворяется,

подготавливая более спокойный просветленный второй образ, навеянный морской стихией, которую так любил Дебюсси (*Meno mosso /Tempo rubato/*).



Широкая мелодия скрипки как бы покачивается на волнообразном сопровождении фортепиано, окутанного полупедалью (квартоли у скрипки наслаиваются на трехчетвертное движение у фортепиано). Когда музыкальная мысль связана композитором общей лигой, часто требуется расчленить ее на смычковые штрихи, стремясь придать им выразительность. В данном примере вариантов расчленения несколько, решает исполнитель. Можно разделить восьмые на более короткие группы, или же каждый звук брать на отдельный смычок, можно все звуки взять отдельно, кроме двух последних (т.т. 87-90, 109-112). Интересно варьирование темы: после изложения в *E-dur* мелодия остается в прежней тональности, но гармонизируется в *C-dur*. Взлет скрипичного пассажа, как всплеск волны, приводит к новому короткому, но выразительному мотиву (*Poco meno, es-moll*) с движением квинт в фортепианной партии, создающим ощущение зыбкости, призрачности, с печальной речитацией скрипки, подготавливающей репризу. В репризе дается более лаконичное и динамичное изложение лирического основного об-

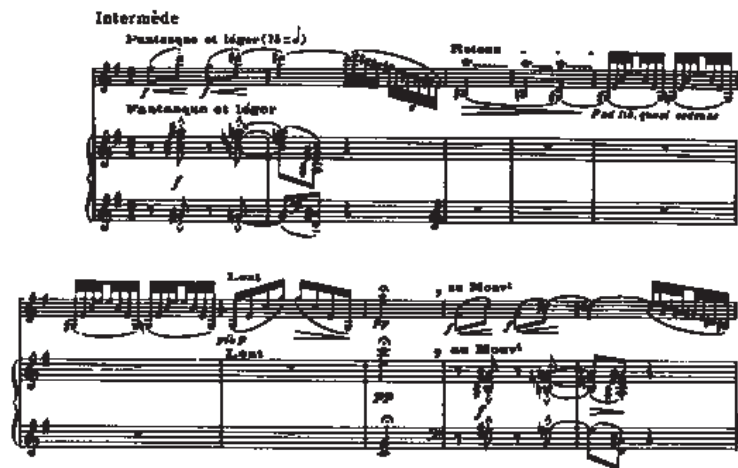
раза первой части. Кода — это патетический монолог-импровизация, олицетворяющий победу духа. Постепенное динамическое нарастание звучания скрипки, сопровождающееся синкопированным изложением фортепианной партии, достигает своей кульминации в яркой мужественной теме скрипки (*con fuoco*), в которой довольно ярко слышны испанские мотивы, подчеркнутой мажорными субдоминантами фортепиано. Блестящий скрипичный пассаж приводит к заключительным жизнеутверждающим тактам.



Что касается структуры первой части, то ее довольно сложно определить. Форма первой части в наибольшей степени близка сонатной форме, хотя и довольно свободно трактованной, со значительными отклонениями от канона — здесь нет разделов, четко очерченных в соответствии с гармоническим планом, что характерно для формообразования классической сонатной формы. При ключе указана тональность *g-moll*, однако поскольку музыка постоянно переходит из одной тональности в другую, то *g-moll* в данном случае служит всего лишь отправной точкой. Тональный план первой части сонаты выглядит следующим образом: *g-moll*

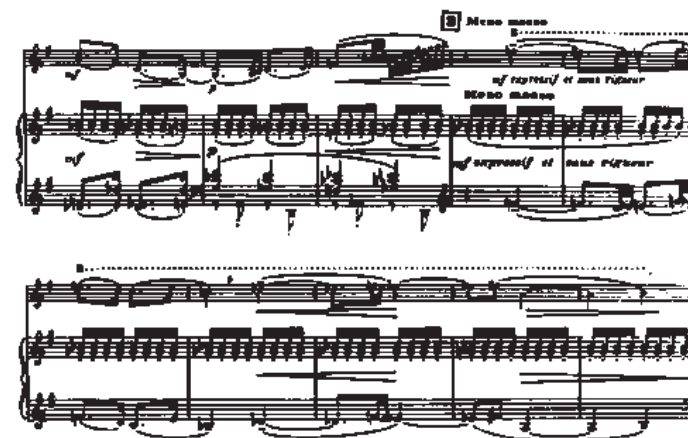
(տ.1-63) — *E-dur* (տ. 88-106) — *C-dur* (տ. 106-133) — *es-moll* (տ. 133-149) — *g-moll* (տ.147-260). И все же, в целом ее можно рассматривать как сонатную форму с некоторыми отклонениями.

Музыкальный материал Интермедии, обозначенный *Fantastique et léger*, вполне соответствует своему названию и действительно отличается причудливо-фантастическим звучанием, значительно контрастирующим с материалом первой части. Интересным представляется утверждение А. Альшванга: “Интермедия из Скрипичной сонаты своим духом сродни галльскому лукавству и простодушию Гиньоля. Калейдоскоп искрящихся звучаний и ритмов воскрешает образы любезного французам театра Гиньоля — ловкой интриги, острого юмора” (1. С.108). Начинается часть скрипичной каденцией, в которой нет и намек на основную тональность, но неожиданно вторгается простое домажорное трезвучие. Веселая игра между ансамблистами продолжается — это и акценты на слабых долях, и пассажи, и трели.



Небольшое замедление подводит к началу “представления”. Секунды фортепиано и четкие шестнадцатые скрипки, исполненные штрихом “*staccato*” с акцентом на слабой доле, придают ос-

новной теме комический характер. Важно не исполнять ее очень быстро, для того, чтобы ярче оттенить следующее за ней *Scherzando* с резкими акцентами *pizzicato* и неожиданными *arco* на фоне выразительного мелодического хода басовой партии фортепиано. Далее следует контрастное первое, второе *Scherzando*. Красивейшая хроматическая мелодия, обозначенная “*expressif et sana rigueur*”, чувственная и в то же время томная и мечтательная, звучит в унисон в октаву с нижним голосом фортепиано, сопровождаемым непрерывно звучащими терциями шестнадцатых, которые сдерживают чрезмерную свободу исполнения мелодии.



Эта же тема появляется в репризе, но уже лишь в фортепианной партии, а терции шестнадцатыми переходят к скрипке. Стремительный пассаж скрипки заканчивается пронзительным флажолетом *tremolo*. Завершается часть лирической темой скрипки и следующей за ней скрипичной каденцией с постепенным замедлением движения (*Plus lent jusqu'à la fin*) и замиранием звука. Для этой части характерна атмосфера зыбкости, импульсивности, ритмической неустойчивости, необычное сопоставление гармонических красок, постоянная смена настроений и образов в сочетании с прозрачной фактурой, игра контрастов меж-

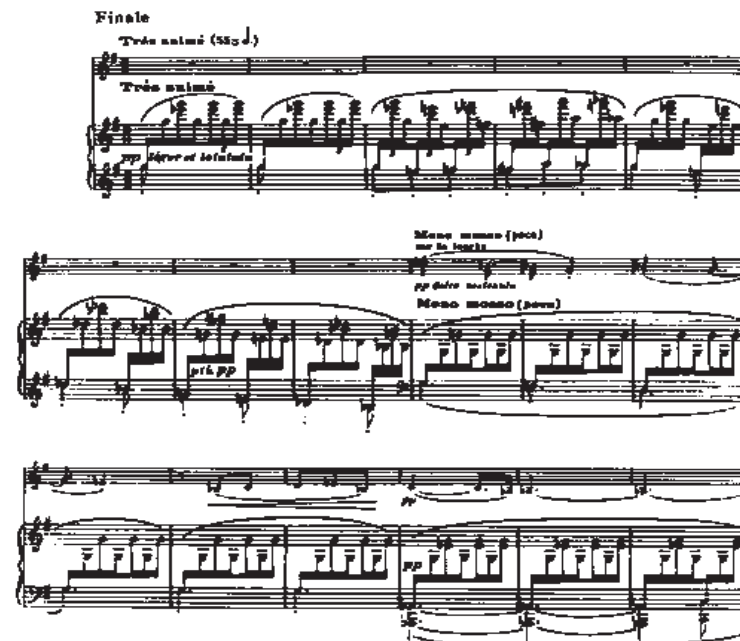
ду капризными, неустойчивыми мотивами и более мелодичными и чувственными темами. Что касается образного содержания части, то о нем весьма интересно высказался Ю. Крейн, который писал: *“Мне часто вспоминаются при слушании упомянутых эпизодов из сонат Дебюсси образы клоунов у Сезанна (“Пьеро и Арлекин”) и даже Пикассо. Музыкальное воплощение Дебюсси — что-то среднее между ними”* (5. С. 95).

Интермедия отличается игрой контрастов между капризными, неустойчивыми мотивами и более мелодичными и чувственными темами. Характерное для этого произведения равнозначное распределение музыкального материала между скрипичной и фортепианной партиями в Интермедии выглядит наиболее ярко, поскольку эпизоды с различным мелодическим и ритмическим рисунком звучат поочередно у обоих инструментов. Сопоставляя отдельные фрагменты контрастных тем, Дебюсси создает конструкцию, которая не соотносится ни с одной установленной формой. Композитор очень подробно обозначает все динамические и темповые изменения музыки на протяжении всей второй части. Они весьма облегчают исполнителю понимание музыкального материала, а следовательно, способствуют верной исполнительской трактовке произведения, поскольку изменения темпа происходят одновременно с изменениями ритмического рисунка и настроения музыки. В Интермедии разделы соединяются друг с другом связующими эпизодами, таким образом, вторая часть становится не последовательностью отдельных фрагментов, а цельным музыкальным полотном.

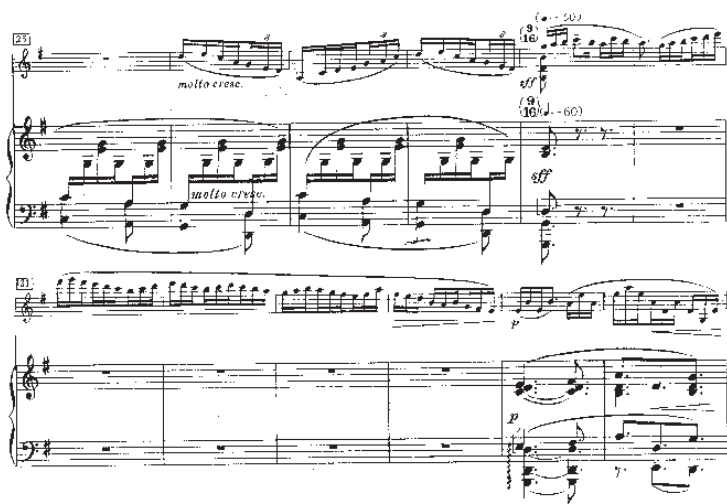
Каждый отдельный эпизод Интермедии следует рассматривать в качестве индивидуального раздела внутри второй части. Вместе с тем, тональная структура части не совпадает с этими разделами. Впрочем, очень важно не забывать, что музыка Дебюсси в целом не следует законам и правилам классической гармонии. Хотя основной тональностью является *g-moll*, это, как уже отмечалось выше, всего лишь некая точка отсчета, поскольку

в отличие от классической сонаты здесь тональный план не является формообразующим фактором. Вместо этого для выделения ключевых моментов в музыке Дебюсси использует многообразие тембров, фактур и настроений, что характерно для всего творчества композитора.

В третьей части — *Finale (Tres anime)* — содержится музыкальный материал из предыдущих частей, таким образом финал становится объединяющим разделом всей сонаты. Он написан в форме рондо. Несколько небольших эпизодов, контрастных главной теме Финала, — отголоски тем из предыдущих частей. Начинается часть легким отдаленным звучанием фортепиано (по обозначению композитора — *leger et lointain*) с четким ритмическим рисунком (дуоли-триоли-квартоли). На этом фоне в партии скрипки появляется тема из первой части, но лишь как воспоминание.



И, наконец, *Poco a poco Animato e cresc.* приводят к главной теме Финала. Собственно тема финала начинается темой эмоционально-взрывного характера у скрипки соло, которая становится основным мелодическим материалом заключительной части сонаты. Именно эту тему Дебюсси назвал “неаполитанской”, благодаря ее сходству с неаполитанской сальтареллой.



В своем письме к Годе Дебюсси так описывал эту тему: “...в силу очень человеческого противоречия [тема] полна веселого возбуждения. Не доверяйте в будущем произведениям, которые кажутся парящими в небе, – зачастую они коснеют во мраке угрюмого мозга. Таков финал этой сонаты, проходящий через самые любопытные деформации, чтобы закончиться простой игрой идеи, крутящейся вокруг самой себя, подобно змее, кусающей себя за хвост...” (З. С. 694). Эта тема, каждый раз звучащая у скрипки, представляет собой своего рода мини-каденцию с протяженной, чувственно разворачивающейся мелодией, чем-то напоминающей хабанеру. Некоторые

эпизоды между проведениями темы являются вариантами главной темы финала. В одном из эпизодов явно слышится испанский колорит:



А эпизод *Expressif et soutenu* (“Выразительно и сдержанно”) является вариантом главной темы финала, в котором звучит также отголосок-воспоминание из Интермедии сонаты: тема в ритме танца на *staccato* заканчивается блестящим пассажем скрипки в сопровождении аккордов фортепиано, звучащих как медные духовые (*cuires* — авторское указание). Эта тема проходит дважды, первый раз в *E-dur*, во второй — в *G-dur*. Приглушенно и взволнованно (указание композитора), как бы издали начинается кода, постепенно движение ускоряется, эффектное сочетание разнородных тембров фортепиано и скрипки создает звучание праздничного, ликующего характера. “Звучание, возникая вдали, постепенно заполняет сиянием все регистры и воспринимается как гимн жизни” (6. С. 109).



На протяжении всей сонаты мы видим постоянные переходы из одной тональности в другую. Впрочем, ни одна из гармоний не является функциональной, поскольку ни одна из тональностей не соответствует установленной тональной структуре сонатной формы, и ни одна не получает развития, характерного для жанра сонаты. Дебюсси, впрочем, и не ставил перед собой такой цели. Его основной задачей было, напротив, создание нового музыкального языка.

Художественные задачи, стоящие перед исполнителями Сонаты для скрипки и фортепиано Дебюсси, заключаются в умении передать тонкое соотношение эмоционального и образного содержания музыки, характерное для поздних произведений композитора. Кроме того, исполнителям предстоит решить весьма сложную задачу как в техническом, так и в художественном смысле, а именно, не нарушая ансамбля играть в достаточной мере обособленно, добиваясь полифонического звучания. В отличие от произведений сонатного жанра, созданных композитором ранее, здесь инструменты не аккомпанируют друг друга, а скорее ведут полноценный и довольно напряженный диалог, в котором каждый из инструментов преодолевает музыкальное сопротивление другого. В результате такого соперничества появляется новая форма взаимодействия и новое звучание, поскольку музыкальное противодействие постепенно приводит к единению музыкальных партий. Прихотливое изменение темпов и настроений в каждой из

частей сонаты также ставят серьезные задачи для исполнителей, требуя вдумчивого музыкального сообщения между исполнителями. В техническом отношении партия скрипки более сложная, за исключением, вероятно, Финала, в котором пианист также имеет возможность продемонстрировать мастерское владение техникой.

Впрочем, следует отметить, что в целом это не самое технически сложное произведение сонатного жанра, — в нем отсутствуют виртуозные пассажи, сложные в исполнении скачки, и тому подобные технические приемы. В работе над этим произведением наибольшие трудности связаны с точным воплощением композиторского замысла. В исполнении сонаты крайне важно суметь передать тончайшие нюансы звучания, похожие на игру полутонів в живописи. Эту задачу во многом облегчают достаточно подробные авторские обозначения. Стремясь максимально расширить и обогатить динамическую и темброво-звуковую палитру музыкальных инструментов, Дебюсси снабжает свои произведения подробнейшими авторскими указаниями для исполнителя. Тем самым композитор делает предельно внятной задачу достижения музыкантом конкретных живописно-красочных целей. Кроме того, авторские ремарки направлены на наиболее точное раскрытие художественно-образной стороны музыки, подчеркивают приоритет художественных, изобразительных задач, стоящих перед музыкантами, над виртуозно-исполнительскими. Сами эти указания порой похожи на поэтические строки, как, например, *Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur* (с внезапными вспышками неистовой силы и страстной нежности, “Ворота Альгамбры”), *Avec la liberté d'une chanson populaire* (в непринужденной манере народной песни, “Холмы Анакапри”, “Движение”), *Peu à peu sortant de la brume* (постепенно выходя из тумана, “Затонувший собор”).

Клод Дебюсси является ярчайшим представителем французского импрессионизма в музыке (или символизма, если пользоваться термином, который предпочитал сам композитор). Наи-

более точным представляется сопоставление музыкального языка Дебюсси с пастельной или акварельной живописью, благодаря характерным для этих видов искусства тончайшим колористическим нюансам и полутонам. И если одной из наиболее характерных черт импрессионизма в живописи является передача постоянно меняющейся игры света, нежели изображение объекта, то Соната для скрипки и фортепиано выступает как удивительный образец именно такой импрессионистической музыкальной звукописи, в котором звуковое полотно создается с использованием богатейшей тембровой и динамической музыкальной палитры. В этом произведении импрессионистская концепция выражается в сложном, постоянно меняющемся звучании, в новаторской конструкции, в противопоставлении различных настроений и средств выразительности как художественных, так и композиционных.

В целом, с точки зрения эмоционального содержания, соната Дебюсси представляет собой произведение, в котором содержатся совершенно противоположные эмоции — от задумчивых и меланхолических до радостных и игривых. Что касается композиции произведения, то хотя сам композитор и определяет его как сонату, однако, как уже говорилось выше, в строгом смысле этого слова его форма не соответствует нормам этого жанра. Название соната, в данном случае, скорее отражает первоначальный смысл этого слова, “звучание” (“*sonare*”) и отсылает к более простой форме барочной сонаты. Если следовать такой трактовке стиля и структуры сонаты, то можно охарактеризовать это произведение скорее как фантазию, нежели сонату. Подобная неоднозначность и двойственность формы, звучания и настроения как раз и определяют новый язык музыкального импрессионизма Дебюсси.

Для точной трактовки Сонаты исполнителям чрезвычайно важно понять творческие истоки ее создания, разобраться в ее композиционной и художественной структуре. Соната для скрипки и фортепиано Дебюсси — это произведение, обладающее вы-

сочайшей художественной ценностью, композиционным мастерством и чрезвычайно эффектное с исполнительской точки зрения. Соната представляет собой великолепный образец чисто французской музыки. Она значительно отличается от других произведений этого жанра, в ней мы видим невероятный пример звукового цвета, изящества, тонкого тонального развития. Выразительность мелодического языка, прозрачность фактуры, тончайшая колористика сочетаются в ней с ясностью построения и соразмерностью пропорций. Написанное в конце жизни одного из величайших композиторов, это произведение содержит в себе ростки нового музыкального языка, предвосхитив новую музыкальную эпоху, наступившую вскоре после смерти Дебюсси. Творчество композиторов последующих поколений оказалось под сильнейшим влиянием новаторства Дебюсси как в области музыкального языка, так и в области формообразующих принципов. Его музыка стала отправной точкой для переосмысления исторически сложившихся средств музыкальной выразительности, и, как следствие, для поиска и создания новых.

За сто лет, прошедших после ее создания, Соната для скрипки и фортепиано заняла достойное место в репертуаре величайших музыкантов XX века. К ней обращались такие корифеи исполнительского искусства как Жак Тибо и Альфред Корто, Йозеф Сигети и Бела Барток, Давид Ойстрах и Фрида Бауэр, Йегуди Менухин и Бенджамин Бриттен. Соната для скрипки и фортепиано продолжает звучать сегодня в исполнении лучших музыкантов современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Альшванг А. А.*, Произведения К. Дебюсси и М. Равеля., М.: Музгиз., 1966. *Al'shvang A. A.*, Proizvedeniya K. Debussi i M. Ravelya., M.: Muzgiz., 1966.
2. Игорь Стравинский., Диалоги., (ред. М. Друскина), Л.: Музыка., 1971. *Igor Stravinskij.*, Dialogi., (red. M. Druskina), L.: Muzyka., 1971.

3. Дебюсси К., Избранные письма., (пер. с франц.), Л.: Музыка., 1986. Klod Debussi., Izbrannye pis'ma., (per. s frantz.), L.: Muzyka., 1986.
4. Мартынов И. И., Клод Дебюсси., М.: Музыка., 1964. Martynov I. I., Klod Debussi., M.: Muzyka., 1964.
5. Крейн Ю. Г., Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля., М., 1966. Krejn U., Kamerno-instrumental'nye ansambli Debussi i Ravelya ., M.: Muzyka., 1966.
6. Аджемов К. Х., Избранные сочинения Клода Дебюсси в классе камерного и фортепианного ансамбля., /Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство, (ред. — сост. К. Аджемов), М.: Музыка., 1979. Adzhemov K. Kh., Izbrannye sochineniya Kloda Debussi v klasse kamernogo i fortepiannogo ansamblyz., /Kamernyj ansambl': pedagogika i ispolnitel'stvo, (red. - sost. K. Adzhemov), M.: Muzyka., 1979.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Кремлев Ю., Дебюсси., Москва, 1965.
2. Онеггер А., О музыкальном искусстве., Ленинград, 1979.

Բանալի-բառեր. Կլոդ Դեբյուսի, կամերային երաժշտություն, XX դարի երաժշտություն, իմպրեսիոնիզմ, սոնատա, կատարողական արվեստ, ֆրանսիական երաժշտություն, կամերային անսամբլ

Ключевые слова: Клод Дебюсси, камерная музыка, музыка XX века, импрессионизм, соната, исполнительское искусство, французская музыка, камерный ансамбль.

Keywords: Claude Debussy, chamber music, XX century music, impressionism, sonata, performing arts, French music, chamber ensemble.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԼԱՎՉՅԱՆ ԱՆԱՀԻՏ ՎԱՐՈՒԺԱՆԻ (ծ. 1955 թ.), ջութակահար: Սովորել է՝ 1963-1971 թթ. Թբիլիսիի միջնակարգ հանրակրթական 33-րդ դպրոցում, 1971-1974 թթ. Թբիլիսիի Ջ. Փալիաշվիլու անվ. 2-րդ երաժշտական ուսումնարանում, 1976-1981 թթ. ԵՊԿ նվագախմբային ֆակուլտետի ջութակի բաժնում: 1991-1992 թթ. անցել է ԱՄՆ-ում Longy School of Music կոմպոզիտոր, 2006 թ. ավարտել է ԵՊԿ սափրահատորան: 1977-ից Ա. Սպենդիարյանի անվ. ազգային ակադեմիական օպերայի և բալետի թատրոնի արտիստ է, 1991-ից՝ կոնցերտմայստեր և 2001-

ից դասավանդում է ԵՊԿ կամերային անսամբլի ամբիոնում, դոցենտ՝ 2013-ից: Ելույթներ է ունեցել բազմաթիվ համերգներում՝ որպես կոնցերտմայստեր և 2001-ից տարեկան դասարանային համերգներով, նաև հանդես եկել տարբեր հորելյանական համերգներով նվիրված՝ Գ. Հախինյանին, Գ. Փիտեճեանին, Ս. Հովհաննիսյանին: ԱՄՆ-ում 10-ից ավելի տարբեր անսամբլների կազմում՝ Longy school of music, «Romanza» դաշնամուրային եռյակում, Արխագիայում՝ Պիցունդայի եկեղեցու սրահում 1977-ին: Միջազգային «Perform me» մրցույթ-փառատոնի մասնակից, Կատարել է խմբագրական աշխատանք Մ. Աֆրիկյանի երգերի հրատարակում՝ «7 աղոթք»՝ 2014 թ., «Երկխոսության բանալին» 2015 թ.: Հեղինակ է գիտական և ուսումնամեթոդական հոդվածների՝ «Երկու պոեմ» /Բանբեր Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Ուսումնամեթոդական հոդվածներ 8-9.1, 2011-2012, (ռուս. լեզվով), «Գրիգոր Հախինյանի դաշնամուրային տրիոյի մեթոդական վերլուծություն», /Բանբեր Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Ուսումնամեթոդական հոդվածներ 8-9.1, 2011-2012), «Մի փոքր շտրիխների մասին», /Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածու, ՊՐԱԿ 4, 2007 (ռուս. լեզվով), «Նվիրվում է Էժեն Իգային», /Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածու, ՊՐԱԿ 3, 2006, (ռուս. լեզվով): «Վերածնունդ» երաժշտկատարողների 5-րդ միջազգային մրցույթ-փառատոնի առաջին մրցանակի դափնեկիր տրիոյի կազմում (Գ. Հովհաննիսյան, Ա. Պետրոսյան) (2013 թ.), Կամերային անսամբլների հանրապետական 2-րդ մրցույթի դիպլոմանտ:

Сведения об авторе: ЛАВЧЯН АНАИТ ВАРУЖАНОВНА (род. в 1955).

С 1963-1971 г. училась в Тбилисской общеобразовательной средней школе N 33. С 1971-1974 гг. обучалась в Тбилисском музыкальном училище N 2 им. З. Палиашвили. С 1976-1981 гг. училась в ЕГК на оркестровом факультете (специальность «Скрипка»). С 1991-1992 гг. прошла курс обучения в Longy School of Music в США. С 2004- 2006 гг. прошла курс аспирантуры в ЕГК. С 1977г. артистка оркестра Национального академического театра оперы и балета им. А. Спендиаряна. С 1991- концертмейстер кафедры камерного ансамбля ЕГК. С 2003-2009 гг. работала в Национальном филармоническом оркестре Армении. С 2001 г. преподаватель кафедры камерного ансамбля ЕГК, доцент (2013). Многочисленные концерты в качестве концертмейстера кафедры камерного ансамбля, с 2001 г. ежегодные концерты студентов класса Л., участие в юбилейных

концертах Г. Ахиняна, Г. Питедджяна, С. Оганесяна. Более десятка концертов в США в составе различных музыкальных ансамблей в Longy school of music, а также концерты, организованные армянской диаспорой, концерты в составе фортепианного трио "Romanza" (с 2004-2008 гг.), концерт камерной музыки в Концертном зале Пицундского храма (Абхазия, 2017), участие в международном музыкальном фестивале "Perform me". Редактор сборников песен М. Африкян ("7 молитв", 2014г., "Ключ к диалогу", 2015 г.); "Две поэмы//Вестник ЕГК им. Комитаса, Учебно-методические статьи. 8-9.1, 2011-2012; "Методический анализ фортепианного трио Григора Ахиняна", //Вестник ЕГК им. Комитаса, Учебно-методические статьи. 8-9.1, 2011-2012; "Немного о штрихах", /Сборник учебно-методических работ, Выпуск 4, 2007); "Посвящается Эжену Изай", /Сборник учебно-методических работ, Выпуск 3, 2006). Лауреат 1-ой премии 5-ого международного конкурса-фестиваля музыкантов-исполнителей "Возрождение" в составе трио (Г. Оганесян, А. Петросян), Гюмри, Армения, (2013); дипломы на втором республиканском конкурсе камерных ансамблей им. К. Костаняна (С. Марутян, А. Карапетян, А. Арутюнян, Т. Франгулян, 2013); 1-ая премия 4-ого международного конкурса-фестиваля музыкантов-исполнителей "Возрождение" (А. Арутюнян, Т. Франгулян, 2012); 3-я премия на 1-ом республиканском конкурсе камерных ансамблей им. К. Костаняна (Г. Акопян, А. Ованян, 2008); диплом на 1-ом республиканском конкурсе камерных ансамблей им. К. Костаняна (Ж. Акопян, 2008).

Information about the author: LAVCHYAN ANAHIT VARUZHAN (born 1955). From 1963-1971 studied at the Tbilisi comprehensive high school N 33. From 1971-1974 studied in the Tbilisi musical school N 2 after Z. Paliashvili. From 1976-1981 studied in the YSC at orchestral faculty (specialty "Violin"). From 1991-1992 have completed a course in Longy School of Music in the USA. From 2004-2006 have completed a post-graduate study course in YSC. Since 1977 the actress of orchestra of National academic opera and ballet theater after A. Spendaryan. Since 1991 concertmaster of the department of chamber ensemble of YSC. From 2003-2009 worked in National philharmonic orchestra of Armenia. Since 2001 the teacher of department of chamber ensemble of YSC. Since 2013 docent of YSC. She had numerous concerts as the leader of department

of chamber ensemble, since 2001 had annual concerts of students of a class L., she participated in G. Hakhinyan, G. Pidedjian, S. Hovhannisyan's anniversary concerts. She had more than ten concerts in the USA as a part of various musical ensemble of Longy school of music and also concerts organized by local Armenian diaspora, concerts as a part of the piano "Romanza" trio (from 2004-2008), a concert of chamber music in the Concert hall of the Pitsunda temple (Abkhazia, 2017). She participated in the international musical festival "Perform me". She is an editor of M. Afrikyan's song collections ("7 prayers", 2014, "The key to the dialogue," 2015); "Two Poems", //YSC's Bulletin educational-methodological articles 8-9.1, 2011-2012; "Methodical Analysis of the Piano Trio of Grigor Hakhinyan", //YSC's Bulletin educational-methodological articles 8-9.1, 2011-2012); "A little bit about strokes", (Educational-methodological digest, vol. 4, 2007); "Dedicated to Eugène Ysaye", /Educational-methodological digest, vol. 4, 2006); The laurate of the first award of the fifth international competition festival of performing musicians "Renaissance" as a part of the trio (G. Hovhannisyan, A. Petrosyan), Gyumri, Armenia, (2013); diplomas at the second republican competition of chamber ensembles of K. Kostanyan (S. Maruthyan, A. Karapetyan, A. Harutyunyan, T. Frangulyan, 2013); first award of the fourth international competition festival of performing musicians "Renaissance" (A. Harutyunyan, T. Frangulyan, 2012); the third award at the first republican competition of chamber ensembles of K. Kostanyan (G. Hakobyan, A. Hovanyan, 2008); the diploma at the first republican competition of chamber ensembles of K. Kostanyan (Zh. Hakobyan, 2008).

Ամփոփում

Ջութակահար, ԵՊԿ դոցենտ, Անահիտ Վարուժանի Լավչյան. - «Կլոդ Դեբյուսիի Սոնատը ջութակի և դաշնամուրի համար»:

Հոդվածը նվիրված է Կլոդ Դեբյուսիի ջութակի և դաշնամուրի համար սոնատին, որը դարձավ կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործությունը: Կյանքի վերջին տարիներին նա անդրադառնում էր գերազանցապես կամերային ժանրին. տարբեր գործիքների համար սոնատներից բացի, այդ շրջանում գրվել են փոկալ և դաշնամուրային ստեղծագործություններ: Սոնատների շարքը, որը ներառում է նաև ջութակի և դաշնամուրի համար սոնատը, հատուկ տեղ է գրավում Դեբյուսիի ստեղծագործությունների շարքում, քանի որ այն երգահանի միակ անդրադարձն է սոնատի ավանդական ժանրին:

Հոդվածում ներկայացված են Սոնատի ստեղծման պատմությունը, դրա տեղը երգահանի ստեղծագործության մեջ և նշանակությունը ընդհանուր առմամբ կամերային-գործիքային ժանրի հետագա զարգացման գործում:

Ձևի և պատկերային բովանդակության վերլուծության միջոցով հեղինակը մատնանշում է այն գեղարվեստական և տեխնիկական խնդիրները, որոնք դրված են կատարողների առջև և որոնք հաղթահարումը թույլ կտա առավել հստակ փոխանցել երգահանի մտահղացումը: Բերվում են նոտային օրինակներ:

Summary

Violinist, Docent of YSC Anahit Varuzhan Lavchyan. - "Claude Debussy's Sonata for Violin and Piano"

The article is dedicated to the sonata for violin and piano by Claude Debussy that turned out to be the last piece written by the composer. In final years of life the composer tackled predominantly the chamber music genre. Apart from sonatas for various instruments he created vocal and piano pieces during this period. The series of sonatas including the sonata for violin and piano hold a special place in the oeuvre of the composer since this is the only reference to the traditional genre of sonata by the composer.

The article covers the history of the creation of the sonata, its place in the works of the composer, and its significance in the further development of the chamber instrumental music as a whole. Through review of the form and figurative substance of the piece the author points out the technical and artistic tasks the performers face and overcoming of these will allow them to communicate the composer's intent as clearly as possible. The article includes note examples.

АНАИТ ВАРУЖАНОВНА ЛАВЧЯН

Скрипачка,
доцент Ереванской государственной консерватории
им. Комитаса
E-mail.alavchan@gmail.com

ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИНЦИПЫ И СТИЛЬ

Камерно-инструментальные произведения, наряду с симфониями и концертами, занимают наиболее значительное место в многогранном творчестве Дмитрия Шостаковича. Им созданы восемь струнных квартетов, две пьесы для струнного октета (*op. 11*), Соната для виолончели и фортепиано (*op. 40*), Фортепианное трио (*op. 67*) и Фортепианный квинтет (*op. 57*). Эпический симфонизм и высочайшая эмоциональная насыщенность музыки, свобода изложения и невероятная драматичность развития, напряженность кульминаций делают Шостаковича продолжателем традиций Бетховена и Шуберта.

Шостакович обратился к камерно-ансамблевому жанру будучи уже состоявшимся, более того, одним из наиболее значительных композиторов своего времени. Интерес к нему композитор сохранял на протяжении всего творческого пути — наряду с оркестровыми произведениями, жанр камерно-инструментального ансамбля становится ведущим в творчестве композитора. Первый струнный квартет был создан в 1938 году, в период, когда Шостакович начинает обращаться к музыкальному языку и средствам художественной выразительности разных эпох — барокко,

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ի. Ս. Բաղայանի (17.4.2020 թ.)
և կամերային ամբիոնի կողմից՝ (22.1.2019 թ.)
Գրախոսների՝ (5.10.2018 թ.) և (10.1.2019 թ.)
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության (26.1.2019 թ.)

классицизма, романтизма и музыки XX века, синтезируя их в своем творчестве. В целом, партитуры камерно-ансамблевых произведений Шостаковича позволяют проследить на значительном временном отрезке тенденции развития его величайшего творческого дарования.

Конец 30-х годов прошлого столетия был очень непростым периодом в жизни композитора, когда обвиненный в формализме Шостакович подвергся травле со стороны партийных функционеров. Следует отметить, что камерные жанры оставались в некоторой степени вне пристального внимания партийных деятелей от культуры, больше озабоченных публичными высказываниями композиторов в произведениях крупной формы — операх и симфониях. Камерно-инструментальное творчество, таким образом, позволяло композитору передавать глубоко личные переживания, что особенно сильно выразилось в его поздних струнных квартетах, и, в частности, в Восьмом квартете, который насквозь пронизывает знаменитый мотив-монограмма *DSCH*.

Фортепианный квинтет *g-moll opus 57* — одно из наиболее известных камерных произведений Шостаковича, в котором в полной мере проявилось мастерство композитора. Ко времени создания Квинтета им уже написаны шесть симфоний, балеты, оперы “Нос” и “Леди Макбет Мценского уезда”.

Работа над произведением началась летом 1940 года, а 14 сентября партитура была закончена. Квинтет был написан для Квартета им. Бетховена и впервые исполнен 23 ноября 1940 года в Московской консерватории. Партию фортепиано исполнял сам композитор. Первое исполнение стало значительным событием музыкальной жизни, Квинтет был принят с большим воодушевлением, а в 1941-м за него Шостаковичу была присуждена Сталинская премия.

Говоря о жанре фортепианного квинтета в целом, следует отметить, что начиная с середины XX века он претерпевает значи-

тельные изменения в том, что касается функций инструментов-участников. В отличие от квинтета эпохи романтизма, роль, отводимая фортепиано, становится линейной, а не гармонической. Тем самым достигается бульшая прозрачность фактуры произведения и баланс инструментальных голосов: фортепиано больше не принадлежит верховенство власти, ему отведена роль еще одного голоса многоголосной структуры, что само по себе означает отход от традиций фортепианного квинтета предыдущих эпох.

Фортепианный квинтет Шостаковича стал одним из наиболее ярких примеров такого переосмысления жанра. Одновременное звучание всех инструментов здесь встречается лишь эпизодически. Фортепиано выступает как своеобразное продолжение звучания струнных, и это особенно проявляется в частях со сложной полифонической фактурой — партии отдельных инструментов взаимодействуют, а не противопоставляются друг другу. Звучание же всего инструментального ансамбля композитор использует для решения драматургических задач в эпизодах, отличающихся высокой степенью напряжения и эмоциональности. Как отмечает К. Мейер в своей книге о Шостаковиче, *”основные достоинства нового произведения — стилистическое единство и превосходное ощущение колористических возможностей ансамбля... Композитор обращается здесь к баховской полифонии, но в то же время модальность и тип мелодической линии роднят произведение с русской классикой” (I.C.230)*.

Квинтет состоит из пяти частей, что также не вполне характерно для классических произведений этого жанра:

1. Прелюдия (*Lento*)
2. Фуга (*Adagio*)
3. Скерцо (*Allegretto*)
4. Интермеццо (*Lento*)
5. Финал (*Allegretto*)

Пять частей Квинтета, в свою очередь, образуют большой трехчастный цикл, строго симметричная композиция которого от-

личается классической стройностью. Первая и четвертая части (*Lento*) служат своего рода расширенными интродукциями. Цикл обрамляют Прелюдия торжественного характера в основной тональности *g-moll* и светлый мажорный Финал в *G-dur*. Вторая часть — Фуга — перекликается с медленной четвертой частью цикла — скорбно-лирическим Интермеццо. Центром же всей композиции является блестящее Скерцо, контрастирующее с окружающими его медленными частями. Таким образом, структура квинтета представляет собой своеобразное сочетание принципов сонатной формы и старинной сюиты.

Уже на первых страницах партитуры изложен тематический материал всех пяти частей квинтета. Подобно Шуберту или Шуману, Шостакович умеет всего несколькими штрихами представить в самых первых тактах основную концепцию всего произведения. То же относится и к эмоциональному строю Квинтета — уже в Прелюдии (*Lento, g-moll*) слушатель знакомится с его образным содержанием, каждая ее нота наделена глубоким смыслом и значением, которое раскроется дальше, отголоски Прелюдии будут слышны дальше и в полном драматизма Интермеццо, и в светлом жизнеутверждающем Финале.

Величественные, настойчиво-призывные восходящие интонации прелюдии, звучащие в партии фортепиано, изложены в ярком органном звучании, возрождая величественные образы музыки барокко (см. нотный пример на С. 142).

Вслед за фортепиано вступают струнные, вначале в напряженном звучании, которое достигается звучанием основной темы в партии виолончели в высоком регистре, за которым следует более светлый по настроению эпизод. Он небольшой по протяженности, и вскоре музыка возвращается к прежнему кругу образов, связанных со сложными философскими размышлениями и душевными переживаниями. Свободно-импровизационный характер изложения должен подчеркнуть значение Прелюдии как вступительной части. В то же время, по своему эмоциональному и

ПРЕЛЮДИЯ I PRELUDE



музыкальному значению Прелюдия представляет собой не просто вступление к произведению, но его манифест, своего рода краткое содержание.

В следующей за прелюдией Фуге (*Adagio, g-moll*) полифоническое мастерство Шостаковича предстает во всем своем великолепии. Сергей Прокофьев так откликнулся на Фугу Шостаковича: «Бах так многообразно писал фуги, и другие композиторы прибавили к этому так много своего, что за последнее время казалось уже совершенно невозможным написать фугу, которая звучала бы ново и интересно... Надо отдать честь Шостаковичу: в его фуге, по общему впечатлению, необычайно много нового» (2. С. 502).

Контрастируя с напряженным и насыщенным звучанием всех инструментов ансамбля в Прелюдии, тема Фуги изложена в сольной партии засурдиненной скрипки. Затем в музыкальную канву один за другим начинают вплетаться остальные голоса, также засурдиненные. Тема Фуги вырастает из лаконичного мотива, строгого и непосредственного одновременно (см. нотный пример на С. 143).

Постепенно музыка приобретает все более широкое дыхание, в ней становятся слышны интонации русских народных протяжных песен скорбного характера. Русский мелодический

ФУГА II FUGUE



слад подчеркивают интонационный строй и темы, и противосложения, изложенные в натуральном и фригийском миноре, и равномерное движение, и сам характер полифонического развития, во многом напоминающий подголоски русского хорового пения. Л. А. Мазель считал, что в этой фуге впервые в русской музыке композитору удалось осуществить основную идею М. И. Глинки о соединении русского мелоса с формой западноевропейской фуги (3. С. 25).

Фуга является наиболее протяженной частью Квинтета и одновременно наиболее трагичной по своему содержанию. Еще одной характерной особенностью Фуги следует назвать определенный внутренний конфликт, контраст между формой и содержанием. Мы видим здесь все внешние признаки фуги, т.е. тему и противосложение, сложное полифоническое голосоведение. Вместе с тем, в ней очевидно несовпадение развития полифонического и эмоционально-психологического. При постоянном и сложном движении голосов Шостакович создает в этой части эффект абсолютной статичности эмоционального развития, настроение томления, излома. Таким образом создается сильнейшее эмоциональное напряжение всей второй части. В этом смысле Фуга во многом по-

хожа на медленные части симфоний Шостаковича.

В разные периоды своего творчества Шостакович обращался к баховской полифонии как к новому средству выразительности. Заметим, что это обращение было не столько попыткой разнообразить музыкальный язык, и не просто своеобразной игрой с различными стилями, сколько использовалось как средство для философского самопогружения, отображения наиболее сложных душевных переживаний. Стилль Баха явно присутствует не только в Прелюдии и Фуге, где слышны прямые отсылки к его музыке. Четвертая часть квинтета — Интермеццо — также изложена в стиле барочной арии с подвижным басом.

Блестящее Скерцо (*Allegretto, H-dur*) выделяется как наиболее самостоятельный, контрастный по своему звучанию эпизод на фоне глубокой, созерцательной психологичности Квинтета. Тяжелые размышления прерваны — слушатель переносится в атмосферу праздничного веселья.

СКЕРЦО III SCHERZO



Все темы Скерцо пронизаны бытовыми интонациями, которые вместе с тем переосмыслены с тонким чувством юмора. Мастер-

ски и артистично использованы различные приемы смычковой техники: *marcato*, *glissando*, *pizzicato*; в партии скрипок широко применен звонкий высокий регистр. Партии фортепиано присуща оригинальная токатная фактура — теперь в ней отсутствуют сочные, насыщенные краски, мягкие тембры, что придает ей характер звучания ударных инструментов. Разнообразно применение унисонов и двухголосия; в фортепианной партии господствует линейное мелодическое начало, как уже говорилось выше, она трактована как один из голосов ансамбля, а не в качестве его гармонической основы. Своеобразные принципы полифонии строго выдержаны и в Скерцо, так же, как и в других частях цикла.

Последние части квинтета, Интермеццо и Финал, связанные между собой, представляют заключительный крупный раздел всей композиции.

В Интермеццо (*Lento, d-moll*) слушатель вновь погружается в драматически сосредоточенную атмосферу, на время оттененную блестящим Скерцо. Здесь, как и в Фуге, музыке присуща широкая распеваемость, разворачивающаяся в строгих и чистых линиях. Напевная главная тема, звучащая у первой скрипки, изложена на фоне легко звучащего баса, постепенно переходя в полный лирической экспрессии дуэт скрипки с альтом (см. нотный пример на С. 146).

Шостакович использует здесь один из типичных приемов баховского полифонического стиля, когда равномерное ритмическое движение баса контрастирует с ритмически свободной мелодией импровизационного характера. Как и в Фуге, широкое применение контрапунктической техники служит непосредственному выражению глубоких душевных переживаний. Кульминация наступает в последнем разделе Интермеццо, который по форме представляет собой четырехголосный канон с удвоением. Здесь главная тема напряженно и страстно звучит у всех голосов смычковой группы.

Удивительная простота и мощь отличают Финал Квинтета

(*Allegretto, G-dur*). Композитор не стремился здесь к объеди-

ИНТЕРМЕЦЦО IV INTERMEZZO



нению всего цикла посредством очевидных тематических связей. Его задачей было создание сквозной линии развития, проходящей через весь контрастный цикл. Финал написан в форме сонатного аллегро; что же касается содержания этой части, то в нем передана беззаботная легкость, праздничность, составляющие разительный контраст с настроениями Интермеццо. Как и для музыки всего Квинтета в целом, для Финала характерно тяготение к староклассическому стилю. Однако, здесь скорее рождаются ассоциации с эпохой Моцарта, чем с музыкой Баха и Генделя. Финал отличается прозрачностью фактуры, изяществом и легкостью музыкального языка. Звучание коды Финала, лишенного торжественности и парадности, поражает грацией и легкостью.

И все же, несмотря на жизнерадостный финал, трагичное настроение предыдущего Интермеццо не может исчезнуть полностью. Тень, отбрасываемая музыкой Интермеццо на Финал, оказалась очень плотной. Праздничность и легкость Финала на самом деле могут стать всего лишь коротким затишьем перед бурей.

ФИНАЛ V FINALE



Фортепианный квинтет Шостаковича представляет собой широкую и яркую музыкальную панораму в неоклассическом стиле, основанную как на значительных камерных произведениях эпохи романтизма, так и на принципах полифонии Баха. Вместе с тем, в этом произведении композитор говорит на своем собственном языке, отличающемся необыкновенной ясностью и чистотой, каждая нота в котором тщательно продумана и наделена собственным смыслом. Переход от эмоционально насыщенных частей к светлым и лучезарным происходит легко и естественно. Используя точную повторность тематизма, главным композиционным средством Шостакович оставляет интонационные связи тем различных частей цикла. Через такое родство тематизма достигается однородность музыкальных образов, отражающая общность настроений всего цикла. Тем самым, содержание музыки, не имеющей программных обозначений, оказывается отражающим представленные в ней образы — в своем Квинтете Шостакович создал богатейшую палитру выразительных средств для отображения сложного внутреннего мира современного человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мейер К., Шостакович. Жизнь. Творчество. Время., Санкт-Петербург: DSCH., 1998.
2. Хенцова С. М., Шостакович. Жизнь и творчество., том 1 и 2., Л.: Советский композитор., 1985.
3. Мазель Л. А., Этюды о Шостаковиче., М.: Советский композитор., 1986.

Բանալի-բառեր. Շոստակովիչ, կվինտետ, կամերային-գործիքային երաժշտություն, նեոբարոկո, նեոկլասիցիզմ, անսամբլ, դաշնամուր, բազմաձայնություն, էպիկ սիմֆոնիզմ, պսիխոլոգիզմ

Ключевые слова: Шостакович, квинтет, камерно-инструментальная музыка, небарокко, неоклассицизм, ансамбль, фортепиано, полифония, эпический симфонизм.

Keywords: Shostakovich, quintet, chamber-instrumental music, neo-baroque, neoclassicism, ensemble, piano, polyphony, epic symphonism, psychologism.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տե՛ս էջ 130:

Сведения об авторе: см. с. 131.

Information about the author. Go to P. 132.

Ամփոփում

Ջուբակահար, ԵՊԿ դոցենտ
Անահիտ Վարուժանի Լավչյան. -
«Դ. Դ. Շոստակովիչի դաշնամու-
րային Կվինտետը. կատարողական
սկզբունքները և ոճը»:

Հոդվածը նվիրված է Դ. Շոստա-
կովիչի *g-moll* դաշնամուրային
կվինտետին: Դիտարկվում են ըս-
տեղծագործության կառուցվածքի,
ոճաբանության, պատկերային բո-
վանդակության առանձնահատկու-
թյունները: Ուշադրության է արժա-
նացրել այն հանգամանքին, թե ինչ
տեղ է գրավում ստեղծագործությու-
նը կոմպոզիտորի ստեղծագոր-
ծական ժառանգության մեջ և ավելի
լայն, կամերային-գործիքային ան-
սամբլի ժանրի զարգացման պատ-
մության տեսանկյունից: Ներկա-
յացվում է Շոստակովիչի ստեղծա-
գործական ձեռագրի վերլուծությու-
նն. այն կոմպոզիտորական նոր լեզ-
վի և նախորդ դարաշրջանների
երաժշտական արտահայտչամի-
ջոցների՝ բարոկկոյի և կլասիցիզմի
սինթեզ է: Բերվում են նոտային օրի-
նակներ:

Summary

*Docent at the Yerevan State
Conservatory after Komitas Anahit
Varuzhan Lavchyan "Piano quintet
of D. D. Shostakovich: Performing
principles and style"*

The article dedicated to the
piano quintet *g moll* of
D. Shostakovich. The distinguishing
characteristics of the structure, styl-
istics and figurative substance of the
work are explored. The role of this
piece in the works of the composer
and in the history of development of
the genre of chamber-instrumental
music altogether is elaborated on.
Analysis of the creative style of
Shostakovich is presented as a syn-
thesis of new composing language
and musical means of expression of
the previous epoches-baroque and
classicism. Sheet music examples
are included.

ՄԵՆԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ
ԱՍԲԻՈՆ

DEPARTMENT
OF SOLO SINGING

КАФЕДРА
СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

МАТЕВОСЯН ГАЯНЭ КАРЕНОВНА

*Певица,
преподаватель Ереванской государственной консерватории
им. Комитаса*

E-mail: gayadaifu@mail.ru, gayadaifu@yahoo.com
tel. (+3741) 537164, (+37491)350618

ПРИЧИНЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЗАБОЛЕВАНИЙ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА

Современная наука, за последнее десятилетие шагнувшая далеко вперед, располагает принципиально новыми представлениями о природе певческого голоса и ответом на вопрос о совершенстве вокальной техники.

"Человеческий голос является результатом координированной работы всего голосового аппарата", - писал Мануэль Гарсиа - крупнейший педагог XIX века (1). Голосовой аппарат, являющийся рабочим органом для лиц речевых и вокальных профессий, представляет собой сложную систему, в которую входят многие органы и системы.

Расстройства голосовой функции значительно затрудняют выполнение ими профессиональных обязанностей. При неумелом использовании аппарата фонации, пренебрежении основными требованиями гигиены - голос становится слабым, изменяется его диапазон, могут появиться затруднения дыхания и чувство дискомфорта в гортани. При длительной голосовой нагрузке в гортани могут возникнуть стойкие изменения.

До настоящего времени не существует единого мнения о том, какие расстройства голосового аппарата следует считать

профессиональными.

Одни указывают, что заболевания голосового аппарата только тогда могут быть названы "профессиональными", если они возникают в результате грубых погрешностей в технике голосообразования (2). Профессиональные нарушения голоса они подразделяют на две группы. В первую группу ими отнесены болезни, при которых наблюдаются объективные изменения в гортани: кровоизлияния, острый и хронический ларингит, узелки голосовых складок, парезы внутренних мышц гортани (т.е. уменьшение силы и амплитуды произвольных движений, обусловленное нарушением иннервации соответствующих мышц). Во вторую - заболевания, при которых эти изменения отсутствуют: острая и хроническая фонастения (слабость или быстрая истощаемость голоса вплоть до его потери). Среди профессиональных заболеваний гортани выделяют также узелки голосовых складок, спастическую дисфонию (3.С.65; 4.С.34; 5.С.36). Другие придерживаются противоположного мнения и среди причин, которые приводят к профессиональным заболеваниям, в первую очередь отмечают обстановку и условия профессиональной деятельности, а во вторую - перегрузку голосового аппарата (6).

По мнению Ф.Ф. Заседателя, причиной профессиональных заболеваний у певцов является неправильная постановка голоса, форсировка дыхания. Он указывает на необходимость экономного дыхания, которое обеспечивает хорошее звучание. Большое количество взятого для фонации воздуха приводит к перенапряжению аппарата фонации, гиперемии слизистой оболочки гортани, а в дальнейшем - и к парезу голосовых складок (7).

Традиционная, миоэластическая теория голосообразования, также как и нейрохронаксическая теория Рауля Юссона, основную роль в образовании певческого голоса придавали особенностям работы гортани и голосовых связок певца (8).

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Պ. Գեղամյանի (26.3.2019 թ.)
և մեներգեցողության ամբիոնի կողմից՝ (27.3.2019 թ.)
Գրախոսների՝ (11.9.2018 թ.) և (22.4.2020 թ.)
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության (11.1.2019 թ.)

Основное значение в извлечении звука принадлежит гортани. Непринужденное свободное положение гортани считается наиболее "благоприятным" для пения. В ней воздух, вытекающий из легких, встречает на своем пути сомкнутые голосовые связки и приводит их в колебательное движение.

Голосовые связки могут быть длинными и короткими, толстыми и тонкими. Ларингологи установили, что связки у низких голосов длиннее и толще, чем у высоких. Хотя не всегда это соответствует типу голоса, например, у Карузо — тенора, были связки, характерные для баса, у Лисициана (баритон) — тенора, у Гоар Гаспарян (лирико-колоратурное сопрано) — меццо-сопрановые.

Колеблющиеся голосовые связки образуют звуковую волну. Однако, голосовой аппарат, как известно, состоит не только из гортани и голосовых связок. Для того чтобы человек пел необходимо участие губ, языка, мягкого неба, т.е. всего артикуляционного аппарата. Важнейшими компонентами голосового аппарата является система резонаторов и дыхательная система певца. Механизм правильного голосообразования строится на максимальном использовании резонаторов. Резонаторы усиливают звук, практически не требуя от источника звука никакой дополнительной энергии. В вокальной педагогике различают два типа резонаторов — головной и грудной. Умелое использование головного и грудного резонирования позволяет достичь огромной силы звука до 120-130 дБ, поразительной неутомляемости и сверх этого - обеспечивает богатство обертонового звучания, индивидуальность и красоту певческого голоса. Важную роль играет и носовая полость. Вместе с придаточными пазухами носа она принимает участие в образовании звука. Здесь звук усиливается, ему придается своеобразная звучность и тембр. Для правильного произношения звуков речи и для тембра голоса определенное значение имеет состояние носовой полости и придаточных пазух носа. Именно их индиви-

дуальность придает каждому певцу своеобразный тембр голоса.

Легкие человека являются грудным резонатором, придающим певческому звуку более низкие обертоны и окрашивающие его мягкими плотными тонами. Для каждого голоса обязательно применение грудного и головного резонирования.

Только слаженная, одновременная работа всех органов голосообразования превращает простые звуки в пение, т.е. в профессиональный певческий звук.

Большую роль играет дыхание певца. Дыхание является энергетической системой голосового аппарата певца. Дыхание определяет не только рождение звука, но и его силу, динамические оттенки, в значительной мере тембр, высоту и многое другое. Маэстро Мазетти необходимым условием пения считал умение сознательно управлять дыханием. *“Главное для певца не количество воздуха, которое забирают его легкие, а то, как удерживается и расходуется это дыхание, как регулируется выдох во время пения, то есть, как координируется его работа с другими частями голосового аппарата”*.

Правильное определение природы голосовых данных служит залогом дальнейшего их развития. Есть ярко выраженные категории голосов, которые не вызывают ни у кого сомнения относительно их природы. У некоторых певцов трудно сразу определить характер голоса. Следует помнить, что средний регистр у всех певческих голосов наиболее удобен для нахождения естественного звучания и правильных вокальных ощущений. Постановка голоса заключается в выявлении его природы и приобретении правильных технических приемов пения.

Наличие хорошей вокальной техники приводит к тому, что акустические показатели голоса (звонкость, полетность, сила голоса, диапазон и др.) развиваются и улучшаются.

Чтобы иметь или всегда сохранять хороший, красивый по тембру, объемный и полный голос, готовый к большим нагруз-

кам, необходимы регулярные занятия, строгое соблюдение певческого режима и гигиены голоса.

В связи с этим необходимо остановиться на основных причинах, нарушающих нормальную работу голосового аппарата. Во время пения в активную работу вовлекаются все органы, участвующие в голосообразовании. На них ложится значительная нервно-мышечная нагрузка. Для начинающих петь, такая нагрузка непривычна. Положение усугубляется тем, что на первых порах еще нет четкой согласованности в работе отдельных органов. Недостаточная или чрезмерная активность одних органов может повлечь перенапряжение или нарушение в работе других органов. Так бывает при отсутствии опоры дыхания, когда нарушается нормальная работа мышц гортани и, в частности, голосовых связок (они перенапрягаются и наступает утомление). Быстрая утомляемость свойственна начинающим певцам, когда они поют в несвойственной их голосу тесситуре: высокой или низкой. Бывает и наоборот. Очень часто начинающие певцы, пытаясь увеличить свой диапазон, самостоятельно упражняются на верхних нотах, не имея опыта их организации. Злоупотребление верхними нотами, пение в несвойственной тесситуре, форсировка голоса не только нарушают нормальную функцию голосовых органов, но и вызывают их перенапряжение и переутомление, которые могут привести к опасным последствиям (9.С.144; 10).

Все изменения, происходящие в организме певца, так же влияют на звукообразование. Общее состояние здоровья иногда определяет возможность занятий пением. При хронических заболеваниях, вызывающих общую слабость, недомогание и вялость, занятия пением не будут результативными.

Голос хорошо звучит только тогда, когда певец здоров, бодр и в хорошем настроении. Настроение — эмоциональная настройка, влияющая на активность нервной системы и на общий тонус организма. Общий же тонус человека зависит от ре-

жима сна. Сон должен быть достаточно глубоким (спокойным) и длительным (не менее 7 часов в сутки). Приступать к занятиям лучше через 1—1,5 часа после сна.

На звучание голоса огромное влияние оказывает и режим питания: как время приема пищи, так и ее качество. Переполненный пищей желудок ограничивает подвижность, свободу движений диафрагмы и тем самым затрудняет певческое дыхание. Кроме того, после обильной еды наступает вялость, а иногда и сонливость. Поэтому пищу следует принимать за 2-3 часа до пения в умеренном количестве. Певцам не следует употреблять в пищу пряности (корицу, гвоздику и др.) и острые приправы (перец, уксус, горчицу, хрен и т.п.). Вредны также орехи и семена подсолнуха. Их размельченные частицы застревают в складках слизистой оболочки глотки. Употребление холодных напитков и мороженого особенно вредно сразу после пения. Следует избегать употребления холодной пищи, напитков в те дни, когда певец поет. Постоянное употребление очень горячей пищи вызывает сухость слизистой оболочки, что затрудняет пение.

Особый вред голосу приносит употребление алкоголя, который обладает обжигающим действием на слизистую оболочку гортани, вызывает ее длительное покраснение и обильное выделение слизи. Голосовые складки краснеют, отекают и покрываются слизью. Кроме того, алкоголь как яд истощает и разрушает нервную систему.

Так же, как и алкоголь, для голоса вреден табак и табачный дым. Они раздражают слизистую оболочку. У курильщиков постоянное раздражение дыхательных путей приводит к хроническим воспалительным процессам. Курение сокращает объем легких, препятствует быстрой регенерации клеток организма и легких включительно, поражает слизистую оболочку гортани от чего голос теряет звонкость, выносливость и диапазон. Никотин, в большом объеме содержащийся в сигаретах, проходя через гортань, при вдохе в обязательном порядке откладывается на

связках, чем вызывает микроэрозии, микроязвы, гниение и разрыхление слизистой гортани и связок. Связки отекают, сосудистая сетка набухает, поэтому у постоянного курильщика воспаление гортани наблюдается постоянно, из-за этого кровоизлияние в мышцы связок становится более вероятным, например, при простом кашле или небольшом перенапряжении связок. У многих курильщиков образуется постоянное расширение гортани и объемные полипы, сгустки мокроты в горле, что влечет за собой кашель во время пения.

Таким образом, заболевания, возникающие от неправильной работы голосового аппарата, принято называть профессиональными. И их основными причинами являются: перегрузка голосового аппарата чрезмерным пением, неправильные навыки голосообразования, увлечение чрезмерно громким пением, форсировка звука, слишком раннее обращение к сложному репертуару, превышение тесситурных возможностей вокалиста, пение в больном состоянии (10).

Для певцов характерна повышенная восприимчивость, особенно к простудным заболеваниям. Это объясняется тем, что голосовой аппарат после усиленной работы при пении бывает разгорячен и потому становится более восприимчивым и чувствительным к факторам, вызывающим раздражение (дым, табак, алкоголь) или заболеваниям (инфекция, охлаждение).

Основные заболевания голосового аппарата

К профессиональным заболеваниям голосового аппарата относят функциональные и органические заболевания.

Функциональные заболевания

Это фоновые - переутомление, перенапряжение голосового аппарата, возникающее при форсировании звука как следствие неверного, неумелого голосообразования, злоупотребление верхним или нижним регистрами голоса. При этом процесс

голосообразования в начальной стадии нарушается без видимых изменений в голосовом аппарате, возникает сухость в горле, к голосовым связкам подступает слизь, ухудшается звучание голоса на всем диапазоне, появляются “пустые”, “завуалированные” звуки, ухудшается тембр голоса, понижается интонация, может появиться тремолция, высокие ноты воспроизводятся с трудом, охриплости пока нет, но приходится долго распеваться. Небольшой отдых обычно приносит улучшение. Но затем снова, если не устранены причины, после непродолжительного пения наступает ухудшение (10).

Псевдофонастения часто встречается у молодых начинающих певцов, когда еще нет координации между различными частями голосового аппарата. Псевдофонастении также может вызвать, например, чувство страха перед выступлением.

На развитие фонастении оказывает влияние также и невропатическая конституция человека, понижение сопротивляемости и общего тонуса организма, вследствие некоторых заболеваний, в результате чего могут развиваться анемия, утомление (10,11).

Таким образом, причины, вызывающие заболевания голосового аппарата, сводятся к следующим факторам:

1. Переоценка певцом возможностей своего голоса, в результате — быстрая голосовая усталость.
2. Форсировка звука, злоупотребление верхними нотами.
3. Неправильная постановка голоса.
4. Несоблюдение режима занятиями пения, режима дня и гигиены голоса.
5. Нарушение режима питания.
6. Злоупотребление табаком и алкоголем.

Органические заболевания

1. Острое воспаление слизистой оболочки верхних дыхательных путей.

Это острые воспалительные заболевания верхних дыхательных путей, ангины (тонзиллит), острый насморк (ринит), воспаление глотки (фарингит), гортани (ларингит), трахеи (трахеит) и бронхов (бронхит). Даже минимальные изменения на голосовых связках — небольшое налипание слизи, легкое покраснение — уже указывают на их болезнь. Особое значение имеет состояние носоглотки. При остром респираторном заболевании (насморке), инфекция и простуда “спускаются вниз” и вызывают воспалительные изменения в верхних частях голосового аппарата и влекут за собой патологические изменения в слизистой оболочке гортани, в результате чего больная гортань продуцирует больной звук. Острое воспаление гортани - острый ларингит может перейти в хронический (11,12). Острый ларингит бывает и результатом курения, употребления спиртных напитков: слизистая оболочка набухает, делается красной, отечной, края голосовых складок становятся неровными, шероховатыми, появляется слизь на краях складок, голос делается грубым, хриплым, постоянное откашливание еще более ухудшает состояние больного.

Причиной многих профессиональных заболеваний голоса может быть также повышение внутрибронхиального давления во время фонации.

Некоторые формы функциональных расстройств голосового аппарата могут стимулировать органические заболевания гортани.

2. Ослабление натяжения голосовых складок может перейти в их несмыкание. Оно может быть самостоятельным заболеванием (когда голосовые связки не могут выполнять свои прямые функции) при перенапряжении голоса и как один из симптомов при заболеваниях гортани — ларингитах. Несмыкание голосовых складок бывает острым и хроническим. Острое несмыкание проходит в течение нескольких дней, максимум двух недель. Хроническое несмыкание тянется свыше трех недель,

часто повторяется и трудно поддается лечению. Основным признаком несмыкания связок является сильный сиплый призыв, из-за которого трудно, а иногда и невозможно становится петь.

3. Хроническое воспаление верхних дыхательных путей — краснота приобретает стойкий характер и располагается в виде узких полосок по внутренним краям голосовых складок. Причина заболевания — длительное напряжение голоса при плохой технике дыхания.

4. Кровоизлияния в толщу слизистой оболочки трахеи или в мышцу, когда голосовые связки должны выдержать чрезмерный напор воздуха со стороны трахеи. Такие кровоизлияния бывают в слизистую оболочку трахеи или в гладкую мускулатуру ее задней стенки: внезапно наступает потеря голоса, даже шепота, связки между тем остаются нормальными. В момент сильного напряжения голоса (при крике, при неумелом взятии верхней ноты) может произойти кровоизлияние в голосовую связку, т. е. разрыв кровеносного сосуда в ней. При этом голос перестает повиноваться певцу, появляется внезапная сильная охриплость. При полном молчании кровоизлияние рассасывается. Ноповторное кровоизлияние может привести к узелковому заболеванию. Кровоизлияние в голосовую связку может произойти у певицы при пении в менструальные дни. В этот период слизистая оболочка верхних дыхательных путей краснеет, особенно заметно покраснение и отек в гортани. Голосовые складки тоже становятся розоватыми и часто покрываются комочками слизи, снижается их активность при смыкании. Степень воспалительных изменений у певиц неодинакова, различно и звучание голоса. Одни певицы совсем не могут петь в такие дни; у других голос звучит хуже, чем обычно; у третьих звучание голоса не ухудшается и даже бывают случаи, когда голос в эти дни звучит лучше. Но две последние группы составляют меньшинство. Кровеносные сосуды в этот период становятся ломкими. При пении, во время сокращения голосовых мышц,

может произойти разрыв сосуда в складке. Поэтому, независимо от звучания голоса, петь во время менструации категорически запрещается.

5. Узелки на голосовых связках.

Наиболее тяжелым профессиональным заболеванием среди певцов являются узелки голосовых связок. Певческие узелки — это крошечные опухоли на свободном крае голосовых складок одинакового с ними цвета, величиной от булавочной головки до просяного зерна. Сначала такой узелок возникает на одной голосовой складке, затем — на другой (симметрично) и не дает складкам возможности плотно смыкаться. Певцы жалуются на постоянно прогрессирующую охриплость, першение, ощущение инородного тела. Узелок препятствует полному смыканию голосовой щели, от чего теряется гибкость голоса, утрачивается чистота интонации. Чаще всего они образуются на границе передней и средней трети голосовых складок. Чем ниже голос, тем легче справиться с узелками.

Ложный узелок — это узелок молодой, при голосовом покое он обычно рассасывается. Если же при ложном узелке продолжают певческие и речевые нагрузки, то такой узелок утолщается, делается постоянным и не рассасывается, его нужно оперировать.

Причинами узелковых заболеваний бывает пение в больном состоянии и неправильные навыки голосообразования;

- 1) частого, так называемого удара в глотке от резкой, неправильной, неумелой манеры взять звук;
- 2) давления связки на связку;
- 3) покраснения от перегрузки или острого состояния слизистой.

Узелки чаще всего встречаются у обладателей высоких голосов, полипы — у людей с низкими голосами.

Профилактика заболеваний голосового аппарата.

Большое значение имеет своевременное обращение певца к врачу-фониатру в случае заболевания ЛОР-органов. Певцу необходимо постоянно следить за состоянием своего голосового аппарата, консультироваться у врача-фониатра в случае обнаружения даже незначительных изменений в характере звука, если его извлечение затруднено при звукообразовании. Певец не должен приступать к пению до тех пор, пока не исчезнут любые патологические изменения со стороны ЛОР-органов.

Простудные и многие другие заболевания дыхательных путей не являются прямыми причинами профессиональных заболеваний. Но если певец поет в больном состоянии, то все эти заболевания могут стать предрасполагающими факторами возникновения профессиональных заболеваний.

Перед началом обучения пению вокалист должен пройти осмотр у оториноларинголога и при обнаружении каких-либо хронических воспалительных заболеваний ЛОР-органов или необходимости оперативного вмешательства провести соответствующий курс лечения у фониатра.

Каждый педагог должен учитывать вышеизложенное, знать особенности организма и индивидуальные особенности каждого ученика, чтобы иметь возможность давать верные рекомендации и уберечь голосовой аппарат будущего певца от перегрузок и профессиональных заболеваний.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Гарсия М.*, Полная школа пения., М.: Музгиз, 1957.
2. *Работниов Л. Д.*, Основы физиологии и патологии голоса певцов. М.: Музгиз, 1932.
3. *Лесс А.*, Титта Руффо. Жизнь и творчество. М.:Советский композитор., 1983.

4. Прянишников И. П., Советы обучающимся пению., Спб., 1903.
5. Заседателев Ф. Ф., Научные основы постановки голоса., Изд. 6-е., М.: ЛИБРОКОМ., 2013.
6. Малиотин Е. Н., Профессиональные болезни голоса, их причины и борьба с ними., //Клиническая медицина., 1932.
7. Заседателев Ф. Ф., Научные основы постановки голоса., М., 1935.
8. Юссон Р., Певческий голос., М.: Музыка., 1974., -262 с.
9. Люш Д. В., Развитие и сохранение певческого голоса., Киев: Муз. Украина, 1988.
10. Филянова О. Г., Статья по теме: Рекомендации по охране голосового аппарата. Опубликовано 16.02.2012 - 20:14 (file:///F:/1%20Статья%202-/Статья%20по%20теме_%20Рекомендации%20по%20охране%20голосового%20аппарата%20_%20скачать%20бесплатно%20_%20Социальная%20сеть%20работников%20образования.html). Дата обращения 31.03.2019г., 23'10''.
11. Овчинников Ю. М., Справочник по оториноларингологии., / Ю. М.Овчинников.-М: Медицина, 1999.-192 с.
12. Преображенский Б. С., Болезни уха, носа и горла.,/ Б. С.Преображенский, Я. С. Темкин, А. Г. Лихачев.- М.: Медицина, 1990.- 500 с.

Բանալի-բաներ. երգչական ապարատ, գերլարվածություն, երգչական ապարատի գերիզգնվածություն, երգչական ապարատի պրոֆեսիոնալ հիվանդությունները, ձայնի հիգիենա, ֆոնաստենիա, չիպոլ ձայնային ծալքեր, երգչական ապարատի հիվանդությունների կանխարգելում:

Ключевые слова: голосовой аппарат, перенапряжение, переутомление голосового аппарата, профессиональные заболевания голосового аппарата, гигиена голоса, фонастения, несмыкание голосовых складок, профилактика болезней голосового аппарата.

Keywords: vocal apparatus, overstrain, overfatigue of the vocal apparatus, occupational diseases of the vocal apparatus, voice hygiene, phonasthenia, non-closure of vocal folds, prevention of diseases of the vocal apparatus.

Сведения об авторе: МАТЕВОСЯН ГАЯНЭ КАРЕНОВНА (род. 27.08.1964, Ереван). В 1981 году окончила 42-ю среднюю школу г. Еревана, в 1978 году - фортепианное отделение ДМШ им. Саят-Новы. В 1987 окончила лечебный факультет Ереванского Государственного медицинского университета им. М. Гераци, В 1990 году окончила подготовительное отделение, в 1994-м - отделение сольного пения вокально-теоретического факультета ЕГК, в 1997-м аспирантуру (класс профессоров Т. Сазандарян, М. Арутюнян). С 1997 года работает в ЕГК качестве иллюстратора на кафедре концерт-мейстерской подготовки, а с 1998 года преподает на кафедре сольного пения вокально-теоретического факультета ЕГК ассистентом в классе М. Арутюнян, а после 2004 года в качестве преподавателя. С 1990 по 2012 - ассистент кафедры народной и нетрадиционной медицины в Национальном институте здравоохранения РА. С 2012 года работает в ЕГМУ в Спортивно-образовательной группе параспортивной медицины, врач-рефлексотерапевт-преподаватель. Выступала в качестве солистки в концертах и спектаклях. Автор учебно-методического пособия "Избранные сочинения зарубежных композиторов XX века" (для голоса и фортепиано), Ер.: Авторское издание, 2012, - 72 с. Участвовала в республиканском Первом фестивале-конкурсе вокалистов "Бель канто" Диплом лауреата (1996). Студенты А. Дуринян, А. Симонян, А. Хачатрян - лауреаты Международного конкурса "Возрождение" III, IV. V. В 2017 году Гаянэ Саакян (2-й курс ЕГК) получила Золотую медаль в XXVIII международном конкурсе CHORUS JUSIDE ADVENT, HROM.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ ԳԱՅԱՆԵ ԿԱՐԵՆԻ (ծ. 27.08.1964 թ. թ. Երևան): Ավարտել է՝ 1981-ին Երևանի N 42 միջնակարգ դպրոցը, 1978-ին՝ Երևանի Սայաթ-Նովայի անվ. ՄԵԴ-ը դաշնամուրային բաժինը, 1987-ին՝ Երևանի Մ. Հերացու անվ. պետական բժշկական համալսարանի բուժական ֆակուլտետը, 1990-ին ԵՊԿ մեներգեցողության ամբիոնի նախապատրաստական բաժինը, 1994-ին նույն բուժի մեներգեցողության բաժինը, 1997-ին ասպիրանտուրան (պրոֆ.-ներ՝ Ս. Ս. Սազանդարյանի և Մ.Հարությունյանի դասարանները): 1997-ից մինչև այժմ աշխատում եմ ԵՊԿ կոնցերտմեյստերական ամբիոնում որպես իլյուստրատոր: Դասավանդում է՝ 1998-ից մինչ օրս աշխատում եմ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական Կոնսերվատորիայի, վոկալ-տեսական ֆակուլտետի N2 մեներգեցողության ամբիոնում, սկզբից պրոֆ. Մ. Հարությունյանի դասարանում մինչև 2004թ., որպես ասիստենտ, այնուհետև՝ դասախոս ակադեմիական մեներգեցողություն, 1990թ. – 2012թ. -

ՀՀ Ա Առողջապահության Ազգային Ինստիտուտ, Ավանդական և Այլընտրանքային Բժշկության Ամբիոն, ասիստենտ: 2012-ից մինչ օրս ԵՊԲՀ Սպորտային բժշկության և հաշմանդամային սպորտի կրթական խմբում, բժիշկ-ռեֆլեքսոթերապևտ, դասախոս: Ունեցել է բազմաթիվ մենահամերգներ և ելույթներ, ներկայացումներում: Հեղինակ է՝ Ուսումնական ձեռնարկի՝ «XX դարի արտասահմանյան կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների ընտրանի (ձայնի և դաշնամուրի համար)», Եր: Հեղինակային հրատարակություն, 2012թ., – 72էջ: Մասնակցություն մրցույթներին «ԲԵԼ-ԿԱՆՏՈՆ» մեներգիների հանրապետական առաջին փառատոն-մրցույթի դափնեկրի դիպլոմ, հունիս, 1996 թ.: Ուսանողները՝ «ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴ» միջազգային մրցույթ-փառատոն, III-րդ, IV-րդ և V-րդ մրցանակներ, Անի Սիմոնյան, Լիլիթ Դուրինյան, Արմինե Խաչատրյան: զ 03.12.2017թ. – Գայանե Սահակյան (2-րդ կուրս) - մասնակցություն XXVIII INTERNATIONAL COMPETITION CHORUS JUSIDE ADVENT, HROM – ստացել է Ոսկե մեդալ:

Information about the author: the MATEVOSYAN GAYANE KAREN (born 27.08.1964, Yerevan). Graduated from the 42nd High School of Yerevan in 1981, in 1978 YCHMSH after Sayat-Nova piano department, 1987 YSMU after M. Heratsi medicinal, in 1990 YSC's Preparatory department of soloism chair them in the same department vocal-theoretical chair, in 1990 got a post-graduate degree (Prof.- es, T. T. Sazandaryan and M. Harutyunyan). Since 1997 has been teaching as an illustrator in the Concertmaster Chair of YSC and since 1998 has been working as a soloist at the Chair of Vocal Theoretical Faculty (class of M. Harutyunyan) and until 2004 as a lecturer. From 1990 to has been an assistant in the department Traditional and Alternative Medicine of RA National Institute of Health. Since 2012 has been working in YSMU's sport medicine and disability sports education group as a doctor reflex-therapist, lecturer. She has had many solo concerts and performances. Author of "A Selection of Works of Foreign Composers of the 20th Century (for Voice and Piano)", Textbook, Yer. Author's publication, 2012, - 72 pages. Participated in "Belkanto" competition of soloists, got a laureate diploma of the First Republican Competition (1996). Her students Ani Simonyan, Lilit Dourinyan, Armine Khachatryan have participated in "Renaissance" International contest-festival and got 3rd, 4th and 5th prizes. In 2017 Gayane Sahakyan participated in XXVIII International Competition Chorus Juside Advent, Hrom and received a gold medal.

Ամփոփում

Երգչուհի, ԵՊԿ դասախոս **Գայանե Կարենի Մաթևոսյան**. - «Երգչական ապարատի հիվանդությունների առաջացման պատճառները»:

Սույն հոդվածում դիտարկվում են երգչական ապարատի նորմալ աշխատանքի խախտումների հիմնական պատճառներն են, որը բերում է պրոֆեսիոնալ հիվանդությունների առաջացում: Տրվում են առաջարկներ հայտնաբերելու երգչական ապարատի հիվանդությունները և դրանց կանխարգելումը: Հոդվածը նախատեսված է ինչպես երգիչ դասախոսների այնպես էլ խմբավարների ինչպես նաև այն մասնագետների համար որոնց աշխատանքը կապված է ձայնակազմավորման հետ:

Summary

Singer, Pedagogue of the YSC **Gayane Karen Matevosyan**. - "Causes of Diseases of the Voice Apparatus".

This article deals with the main causes of abnormal operation of the voice apparatus, leading to occupational diseases. In the article recommendations on recognition of diseases of voice apparatus and their prevention are given. The article is both for teacher-vocalists, choir makers and for specialists whose work is related to the process of voice formation.

МАТЕВОСЯН ГАЯНЭ КАРЕНОВНА

Певица,

преподаватель Ереванской государственной консерватории им. Комитаса

E-mail: gayadaifu@mail.ru, gayadaifu@yahoo.com

tel. (+3741) 537164, (+37491)350618

НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ МЕТОДА ВЛАДЕНИЯ ДЫХАНИЕМ В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Современное музыкальное искусство ставит перед исполнителем задачи, требующие необходимого технического совершенствования. Труднейшие вокальные партии требуют от вокалиста свободного владения голосовым аппаратом, физической выносливости и умения творчески решать все возрастающие требования музыкального исполнительства.

Недостаточная выработка вокально-технических навыков — одно из уязвимых мест вокального мастерства, и для подлинного развития вокальной культуры необходимо всестороннее музыкальное образование.

Преподавание пения — одна из самых трудных профессий, которая требует глубокого и длительного изучения. Педагог-вокалист в процессе работы постоянно ищет и находит для каждого ученика только ему одному пригодные методы и приемы.

Перед педагогом-вокалистом постоянно возникают вопросы: как правильно развить природные качества голоса, воспитать культуру звука, расширить диапазон голоса, выровнять звучание переходных нот и логически обосновать свою методику.

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Պ. Գեղամյանի (27.4.2019 թ.)
և մենեդջերության ամբիոնի կողմից՝ (27.3.2019 թ.)
Գրախոսների՝ (1.9.2018 թ.) և (22.3.2019 թ.)
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության (11.1.2019 թ.)

Когда молодые оперные артисты обращались к Титта Руффо (великому итальянскому баритону) с вопросами о дыхании, о вокальной технике, он обычно советовал: *“Каждый день в течение часа занимайтесь дыхательной гимнастикой, затем целый час пойте вполголоса, но пойте с максимальной певческой и эмоциональной отдачей. Таким путем вы постепенно будете отрабатывать вокальную технику. Когда же вы полностью овладеете ею, забудьте о пении и стремитесь создать в себе артиста. Я и сам всю жизнь пел не только голосом, но и умом, используя голос, как средство для воплощения мысли”* (1. С.121).

Титта Руффо, обладавший поразительным по красоте и диапазону голосом, и владевший в высшей степени техникой вокального искусства, никогда не занимался преподаванием пения, очевидно не чувствуя в себе педагогического таланта. Он отлично понимал, что преподавание пения требует от педагога особенного таланта.

По глубокому убеждению Надежды Андреевны Обуховой, *“не каждый певец, даже выдающийся, может стать хорошим педагогом. Известны многочисленные случаи, когда знаменитые в прошлом певцы оказывались плохими преподавателями. И, наоборот, посредственные оперные артисты, не сумевшие утвердить себя на оперной сцене или рано оставившие ее, становились отличными педагогами”*.

Н. Шпиллер определяла три основных положения, “три кита”, на которые опирается искусство пения. Это профессиональное глубокое изучение музыки, освоение различных видов вокальной техники и рабочий режим, обеспечивающий высокое качество пения и создающий условия для исполнительного долголетия. *“Каждое из этих положений, - писала она, - расщепляется на множество деталей, которые, переплетаясь между собой, и создают то, что мы привыкли считать вокальной культурой”* (2. С. 20).

Желающих профессионально обучаться пению очень много. Учебные заведения тщательно вырабатывают систему и правила приема. И все же отбор абитуриентов продолжает быть весьма сложной проблемой, т.к. голос в развитии дает самые неожиданные результаты. К обучению в первую очередь допускаются те, кто обладают красивыми голосами. Так как красивый голос — явление редкое, то следует предоставить все возможности для его развития и совершенствования. Повышение общего культурного уровня певца, специальное музыкальное образование способствуют раскрытию его таланта.

Сочетание природных данных голоса, музыкальности, а также артистического потенциала встречается редко. Часто бывает, что обладатель красивого голоса от природы немусыкален и неграмотен в музыкальном отношении. И, наоборот, у музыкально развитых — недостаточные голосовые данные. Часто хорошие природные качества производят обманчивое впечатление. Звук, не укрепившийся с помощью начальных методических приемов, может остановиться в развитии, приобрести такие вредные навыки, от которых впоследствии будет трудно избавиться. Также не следует забывать о хрупкости певческого аппарата, о нервной системе, оказывающей большое влияние на работу голосовых связок; и многом другом, составляющем совершенно особое, присущие только человеческому голосу качества. В силу этих особенностей, многочисленных по количеству и самых неожиданных по форме, вокальное образование, методика его преподавания, несмотря на большие успехи, во многом нуждается в глубоких научных изысканиях.

Многие работают над разрешением проблем, связанных с вокальным искусством, но до сих пор у ученых нет ответа, почему одни и те же по виду связки у одного человека заключают в себе тайну певческого голоса, награждают его выдающимся голосом, а у другого не могут издать ни одного певческого звука. Даже большие мастера вокала не могут ответить на во-

прос:отчего сегодня голос звучит, а завтра, при тех же обстоятельствах, нет. Неразрешенных вопросов много. Нет на свете искусства, изменчивее и прихотливее пения, а пению учат педагоги-практики, имеющие артистический опыт и передающие его своим ученикам.

Метод овладения дыханием — один из основных в вокальной педагогике. Образование правильного певческого звука зависит, в первую очередь, от навыков дыхания. Правильная работа мышц, управляющих дыханием, является лишь частью той сложной механики певческого аппарата, где мышечная зажатость или расслабленность влияет на свободу и правильность звукообразования. Характер вдоха, управление выдохом, т. е. умелое распределение запаса воздуха, решает вопрос эластичности, гибкости звука, в значительной мере чистоты интонации и красоты тембра.

По поводу дыхания в пении всегда существовало много точек зрения. Одни педагоги считали правильным брюшное дыхание, другие - грудное, третьи - ключичное, четвертые — полное дыхание. Многие считают, что наиболее всего требованиям правильного певческого тона отвечает смешанное грудобрюшное дыхание (костно-абдоминальное), что изолированные типы дыхания могут переходить один в другой и совмещаться один с другими, что опора звука на дыхание (сохранение во время пения вдыхательной установки) является необходимым условием правильного взаимодействия двух важнейших факторов звукообразования -дыхания и работы гортани.

Дыхание является возбудителем колебаний, той силой, которая заставляет излучатель колебаний действовать согласно сообщаемой дыханием динамики, продолжительности, характера и т. д. Чем выше звук, тем больше требуется давление воздушной струи, которое простирается от 9 мм ртутного столба до более чем 160 мм, т. е. превышает 0,2 атмосферы. Такой “размах” давления воздушной струи требует большого искусства в

управлении дыханием. Грудная полость при вдохе увеличивается в разных направлениях: прежде — заднем и боковом, за счет движения ребер, и в вертикальном — за счет опускания диафрагмы. В зависимости от того, в каком направлении преимущественно увеличивается объем грудной клетки, различаются грудной, брюшной (или диафрагмальный) и смешанный типы дыхания. Тип дыхания, прежде всего, связан с характером и продолжительностью музыкальной фразы. Типы дыхания имеют свою историю. Профессор Заседателев в своей работе «Научные основы постановки голоса» по этому поводу пишет: *“Старые итальянцы, за редким исключением (флорентийская школа), требовали от певца костального (грудного) типа дыхания, и для своего времени это было совершенно обосновано. На рубеже XVIII и XIX веков справедливо начали рекомендовать диафрагматический принцип дыхания, мы же рекомендуем косто-диафрагматический принцип, и это для нашего времени тоже целесообразно. Дело в том, что старые итальянцы смотрели на голосовой аппарат человека, как на один из многочисленных музыкальных инструментов (vox humana), и как от инструмента требовали от него главным образом звучности, мало интересуясь выразительностью. А звучность, как нельзя более достигается при костальном дыхании. На рубеже XVIII и XIX веков драматизация музыкального стиля потребовала чисто диафрагматического принципа дыхания, ибо все оттенки выразительности лучше всего усваиваются при пользовании диафрагмой. В настоящий момент, когда, с одной стороны, мы требуем звучности, а с другой — наш современный стиль требует высшей степени выразительности, для достижения двойного эффекта мы рекомендуем комбинированное косто-диафрагматическое (смешанное) дыхание”* (3. С. 4). Таким образом, исторически обосновывается тот факт, что музыка определяет принцип технологии дыхания: короткий звучный сигнал —

грудной тип дыхания; драматического склада фраза — комбинированный тип дыхания и т. д.

По словам известного ученого-отоларинголога Биланчини, в технике дыхания могли соревноваться лишь два певца: Титта Руффо и Карузо. *“Как у одного, так и у другого, — пишет он, — была чрезвычайно велика сила абдоминально-диафрагмального дыхания. Дыхание следовало с удивительной точностью и чуткостью за всеми движениями души, оно придавало теплоту, подчеркивало слово, вносило стремительный порыв, дрожало и плакало — в зависимости от воли певца”* (4. С. 65).

В вокальной педагогике дыхание рассматривается еще и как выразитель душевного настроения.

Известный вокальный педагог Прянишников в своей книге, озаглавленной «Советы обучающимся пению», пишет: *“В пении дыхание, кроме возобновления запаса воздуха и кроме роли знаков препинания, имеет еще психологическое значение: дыхание служит самым понятным и важным выразителем нашего душевного настроения — веселый дышит легко и живо, огорченный тяжело и медленно, страдающий, обозленный — сильно втягивает воздух и т.п. При передаче подобных настроений, особенно на сцене, следует обращать внимание на дыхание и употреблять его соответственно требуемому настроению. Истинный артист всегда будет пользоваться дыханием для драматического выражения”* (4. С. 34).

Таким образом, перед певцом ставится задача: перевести дыхание из средств технологии в художественно-выразительные средства музыкального исполнения. И чем больше они овладеют этими средствами, тем искуснее станет их пение.

Взрослый человек в состоянии покоя делает 16—18 вдохов и выдохов в одну минуту. При каждом нормальном вдохе в легкие входит примерно 500 миллилитров воздуха. Но этого воздуха для исполнительского дыхания недостаточно, поэтому ис-

полнитель часто должен пользоваться полной емкостью своих легких- 3500 — 4000 миллилитров. Однако и после самого усиленного выдоха в легких все еще остается 1000 — 1500 миллилитров остаточного воздуха. При усиленном выдохе главное значение приобретает сокращение мышц передней брюшной стенки, в результате которого брюшные органы оттесняют диафрагму кверху, а также сокращение внутренних межреберных и некоторых других мышц.

Способность четко регулировать скорость выдоха, просвет голосовой щели и положения языка, губ, неба является необходимым условием, дающим возможность человеку владеть голосом, речью, играть на духовом инструменте. Эта способность обусловлена сложными координационными отношениями, складывающимися в коре больших полушарий головного мозга.

В правильной постановке дыхания — залог успеха исполнителя. Вопрос постановки дыхания требует большого внимания и учета физических и физиологических данных обучающегося (положение челюсти, строение губ, зубов и т.д.). Огромную роль в освоении технологии дыхания играют ощущения: движения вдыхательных и выдыхательных мышц. Они имеют значение и в установлении мышечного тонуса, в координации движений и выполняют важную функцию в восприятии. Ощущения, так же как и другие психические процессы, развиваются, совершенствуются в процессе деятельности организма.

Как развить дыхание? Дыхание следует развивать обязательно упражнениями. Филированные звуки, выдержанные ноты, гаммы и арпеджио, широкая кантилена, виртуозность, разнохарактерные пьесы — лучшие упражнения для развития дыхания, потому что дыхание не есть только механический процесс, это, прежде всего, процесс творческий, связанный с реальным звучанием голоса, с процессом звукообразования, в котором совместно с дыханием, в теснейшем с ним контакте, принимают участие и другие компоненты — губы, язык, ротовая полость.

Вдох следует брать быстро через нос, а не через рот, как делают некоторые (в результате чего сохнет горло, а это очень затрудняет пение). Конечно, бывают в практике случаи, когда требуется быстрый полный вдох. Тогда может к вдоху подключиться и рот. Но это не должно быть правилом. Набирая воздуха больше, чем этого требует исполняемая фраза, следует в таких случаях немедленно от него избавиться. Ничто так не мешает свободному пению, как избыточный воздух. Для лучшего качества звука необходимо добиваться его “опертости”. Опора дыхания достигается тесным согласованием подъемного давления брюшного пресса со степенью сопротивления, уступающей этому давлению диафрагмы с таким расчетом, чтобы сжатие воздуха в легких и давление воздушной струи было непрерывным и достаточным для образования и ведения звука. Близкое к современному толкованию опоры дыхания и звука дает Карл Гафнер, считающий, что *“для правильной опоры звука необходима координированная работа двух факторов — правильной функции дыхания (опора дыхания) и гортани (опора звука в тесном смысле слова)”* (3.С.36).

В работе над культурой звука в пении огромное значение придается усвоению правильной манеры подачи звука. Все, что направлено на работу со звуком, на выработку технических навыков — это закладка и укрепление музыкального фундамента, который дает возможность для следующего качественного скачка.

В работе над качеством звука имеет очень важное, решающее значение, точность и чистота интонации, без которой почти невозможно добиться качественно полноценной и красивой звучности. Последняя дает удовлетворение нашему музыкальному слуху и эстетическому чувству, поскольку является выразительным средством в раскрытии художественного содержания произведения.

В своей книге “Мир итальянской оперы” корифей оперной

сцены XX столетия Титто Гобби писал: “Что такое голос? — Сам по себе это лишь воздух, колеблющийся голосовые связки. Но разум и сердце наделяют его красотой, превращают его в искусство, где заключены все чувства человеческие; тогда это уже поистине дар божий, который как все божьи дары обременяет владеющего им великой ответственностью” (5. С. 9).

Рассмотренные вопросы, разумеется, не исчерпывают всех компонентов, составляющих искусство вокального пения. Не менее значима работа над приобретением навыков, над поиском качества тембра, над вниманием к собственным ощущениям, над самоконтролем, над развитием техники и т. д.

Ограничиваясь некоторыми сторонами вокального искусства, связанными со спецификой человеческого голоса, постановкой дыхания и другими (количество исполнительских задач неисчислимо), надо признать, что каждый из возникающих вопросов представляет собой тему, достойную специального исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лесс А., Титта Руффо. Жизнь и творчество., М.: Советский композитор., 1983.
2. Шиллер Н., Заметки о формировании вокальной культуры. Муз. исполнительство., М.: Музыка., 1973.
3. Заседателев Ф. Ф., Научные основы постановки голоса., М., 1935.
4. Прянишников И. П., Советы обучающимся пению., Спб., 1903.
6. Гобби Титто., Мир итальянской оперы., М.: Радуга., 1989.

Բանալի-բառեր. երգչական տեխնիկա, երգչական արվեստում շնչառության տիրապետում, շնչառության տեսակները, շնչառության զարգացում շնչառության հենվելը:

Ключевые слова: вокальная техника, владение дыханием в вокальном

искусстве, типы дыхания, развитие дыхания.

Keywords: vocal technique, breathing in vocal art, breathing types, breathing development, respiratory support.

Сведения об авторе: см. с. 161.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տես էջ 161:

Information about the author. Go to P. 162.

Ամփոփում

Երգչուհի, ԵՊԿ դասախոս Գայանե Կարենի Մաթևոսյան. - «Երգչական արվեստում շնչառության տիրապետման մեթոդների ձևավորման որոշ օրինաչափություններ»:

Հոդվածում դիտարկվում են երգչական արվեստի որոշ կողմերը կապված ձայնի դրված շնչառության ինչպես մաս երաժշտական կատարողականության այլ խնդիրների հետ, որոնք բաղկացուցիչն են երգեցության՝ որակի փնտրտությունում տեմբրի, ինքնահսկողության, ուշադրության ինքնազգացողությունների, գեղարվեստական ճաշակի զարգացման վոկալ-տեխնիկական գիտելիքները ստեղծագործություններում: Հոդվածը նախատեսված է մեներգիչ դասախոսների, խմբավարների, մասնագետ երգիչների մասնագիտացված բուհերի ուսանողների համար:

Summary

Singer, Pedagogue of the YSC Matevosyan Gayane Karen. - “Some regularities of forming the method of processing breathing in Vocal Art”.

This article considers some aspects of vocal art related to breathing and other tasks of musical performance, which make up the skill of vocal singing: search for the quality of timbre, self-control, attention to own sensations, development of artistic taste, acquisition of vocal-technical skills. The article is for pedagogues of vocal, choir-masters, professional singers, students of special musical educational institutions.

ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ ՀԱՅԿ ՍՏԵՓԱՆԻ

Ջութակահար,

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դասախոս

E-mail: haymanukyan@gmail.com

ԼԱՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԱՍԲԻՈՆ

DEPARTMENT OF STRING INSTRUMENTS

КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ՈՐՈՇ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ԶՈՒԹԱԿԻ ՀԱՉՅՈՒՆԱՐՏԱՅԱՅՏՉԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Երաժշտական գործիքների մեջ ջութակի առավել գրավիչ հատկություններից մեկը մարդկային ձայնի հետ նրա մրցակցելու ունակությունն է՝ իր գեղեցկությամբ, մեղեդայնությամբ և արտահայտչականությամբ: Բոլոր հայտնի իտալացի վարպետները մշտապես ձգտել են ստանալ հատկապես այդպիսի հնչողական որակ ունեցող արտահայտչականություն: Նրանց գործիքները տարբերվում են եվրոպական այլ երկրների վարպետների պատրաստածներից հենց այդ որակական հատկանիշների շնորհիվ:

Որոշակի վարպետության հասած ջութակահարի համար, որպես արտահայտչականության հիմնական և առաջնային միջոց հանդիսանում է հնչյունը: Ոչ միայն ինտոնացիան, այլ նաև ոճը, արտահայտչականությունը, գեղարվեստական պատկերների արտահայտումը մեծապես պայմանավորված է ջութակի տեմբրի առանձնահատկությունից:

Հնչյունի որակը պայմանավորված է ոչ միայն տեխնիկական որոշակի հնարքներով, այլ նաև գեղարվեստական տարբեր մոտեցումներից և պահանջներից:

Կատարողի համար հնչյունային բարձր որակի ձեռք բերումը պետք է լինի կարևորագույն նպատակ: Գամմաներից և էտ-

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ա. Ս. Կոսեմյանի (8.1.2020 թ.)
և լարային գործիքների ամբիոնի կողմից՝ (30.12.2019 թ.)
գրախոսների՝ (12.11.2019 թ.) և (15.4.2020 թ.)
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության (11.10.2019 թ.)

յուղներից սկսած, մեծ ու փոքր մասշտաբի և տարբեր ոճերի ստեղծագործությունների հետ ծանոթության և կատարման միջոցով է իսկապես հնարավոր ըմբռնել հնչյունային տեմբրային գույների անվերջ, անսահման հնարավորությունները, տանելով դրա որակի կատարելության:

ՋՈՒԹԱԿԻ ՀՆՉՈՂՈՒԹՅԱՆ ՏԵՄԲՐԱՅԻՆ ՈՐԱԿԱԿԱՆ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Այն համոզմունքը, որ ջութակի հնչյունը որքան ավելի մոտ լինի մարդկային ձայնին, այնքան ավելի լավ, բավականին վիճելի է: Պետք է ընդունել՝ որքան էլ ընդօրինակումը կատարյալ լինի, արժեքի տեսանկյունից չի կարող գնահատվել այդ չափանիշներով ինչպիսին բնօրինակն է:

Այնուհանդերձ ջութակն իր չորս լարերին համապատասխան ունի չորս տարբեր տեմբրերի ընտրություն: Եվ այս տեմբրերի երանգների միջոցով մույնիսկ մեկ լարի սահմաններում, հնարավոր է ստանալ անթիվ և անկրկնելի հնչյունի տեմբրային երանգներ:

Պետք է նաև նկատի ունենալ, որ ջութակն իրեն հատուկ ջութակային հնչողությամբ այնքան հարուստ է, որ իր ուրույն բարձրությամբ, տեմբրային բազմազանությամբ և դինամիկ հնարավորությունների շնորհիվ կարող է մրցել լավագույն մարդկային ձայնի հետ: Պատահական չէ, որ XIX դարում մեծ ուշադրություն էր դարձվում մեղեդայնությանը, հնչյունի գեղեցկությանը և տեմբրի հարստությանը, մույնիսկ մրցույթներ էին անցկացվում երգիչների և ջութակահարների միջև և վերջիններս պարտված չէին հեռանում:

ԳՈՅՈՒԹՅՈՒՆ ՈՒՆԵՆ ՀՆՉՅՈՒՆԻ ԱՐՏԱԲԵՐՄԱՆ ՈՐՈՇԱԿԻ ԿԱՆՈՆՆԵՐ

Որպեսզի հնչյունի արտաբերման վրա կատարվող աշխատանքի ընթացքը լինի առավել արդյունավետ, անհրաժեշտ է հաշվի առնել մի քանի հիմնական դրույթներ, որոնցից են աղեղի և լարի շփման կետի դիրքը, աղեղի դիրքը լարի նկատմամբ

(անկյունը), ճնշման չափը և շարժման արագությունը:

Առանձնակի նշանակություն ունի նաև ձախ ձեռքի մատների ճնշման չափը լարի վրա: Չափից ավելի ճնշումը բացասաբար է անդրադառնում ինտոնացիայի մաքրության վրա, ստեղծում է կաշկանդված, լարված վիբրացիա և թուլացնում աջ ձեռքի շփման զգացողությունը լարերի հետ: Անհնար է ստանալ բարձր որակի հնչողություն, առանց հաշվի առնելու այս օրենքները:

ՀՆՉՅՈՒՆԻ ԱՐՏԱԲԵՐՄԱՆ ՄԵԽԱՆԻԶՄԻ ՆԿԱՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հնչյունի արտաբերման գործընթացը հիմնված է լարերի աղեղի շփման փոխադարձ հակազդեցության վրա, որն իրականացվում է աղեղի առածականության և նրա կաշկանային հատկանիշների կիրառման շնորհիվ:

Հնչյունի արտաբերման առաջին խնդիրն այն է, որ պետք է աղեղի ակտիվ շարժումով հպվելով լարին, առաջացնել հաճախակի (ինտենսիվ) տատանում և պահպանել այն հնարավորին երկար: Այդպես աղեղի անընդհատ կրկնվող շարժումների օգնությամբ պետք է երաշխավորել լարի տատանումների անընդմեջությունը:

Կա մի շատ կարևոր հանգամանք, որին պետք է առանձնահատուկ ուշադրություն դարձնել հնչյունի արտաբերման ընթացքում. դա աջ ձեռքի դիրքն է, ինչը պետք է ստեղծի նպաստավոր պայմաններ շարժման ազատության համար: Այստեղ հարկ է ուշադրություն դարձնել երկու հանգամանքի վրա. առաջինն այն է, որ աջ ձեռքի շարժումը ցանկալի է իրականացնել մի հարթության վրա, առանց «անկյունների», երկրորդը՝ օգտագործել ձեռքի ծանրությունը և ցուցամատը (աղեղի և լարի սկզբնական կոնտակտի ժամանակ), որակյալ հնչողություն ստանալու համար: Իմ կարծիքով և՛ ձեռքի, և՛ աղեղի ծանրությունը կարևոր դեր ունեն ընդհանուր շարժման և հնչողության դինամիկայի ժամանակ:

Հնչյունի արտաբերման արդյունավետ գործոններից մեկն

էլ օբերտոնների արտաբերումն է:

Ինչպես գիտենք, լարի տատանումների արդյունքում առաջանում են որոշակի հաճախականության օբերտոններ: Որքան բարձր հաճախականությամբ է տատանվում լարը, այնքան ավելի հեռու է տարածվում հնչողությունը:

ՀՆՉՅՈՒՆԻ ԱՐՏԱԲԵՐՄԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՆՆԵՐԸ

Լարերի վրա աղեղի հպման ուժը որոշիչ նշանակություն կարող է ունենալ հնչյունի արտաբերման գործում: Որքան ուժեղ է ճնշումը լարին, այնքան ավելի արագ է պետք շարժել աղեղը, հակառակ դեպքում կունենանք «խեղդված» հնչյուն կամ հնչողություն: Հիմնականում «խեղդված» հնչողությունը առաջանում է ճնշման և արագության անհավասարակշռության արդյունքում, որոնք ուղղակիորեն փոխկապակցված են միմյանց հետ:

Պետք է հաշվի առնել, որ հնչյունի արտաբերման ընթացքում վերևից դեպի ներքև աղեղին սեղմելու աստիճանը պետք է գտնվի անընդհատ փոփոխության մեջ: Աղեղի պահոցի (կալոդկա) մասում ճնշումը պետք է լինի մի փոքր ավելի քիչ, քան վերևի մասում (քանի որ աղեղի ներքևի հատվածում ծանրությունն ավելի մեծ է): Իսկ աղեղի ծայրամասում նրա բնական ծանրության նվազեցման պատճառով, պետք է ցուցամատի միջոցով մի փոքր ավելի մեծ ճնշում գործադրել, հնչյունային հավասարակշռությունը պահպանելու համար:

Աղեղի ճնշման և արագության հարաբերակցությունը պայմանավորված է նաև նրանով, թե կամրջակից մինչև գրիֆ ընկած հատվածի ո՞ր կետում է կատարվում շփումը: Եթե այդ կետը գտնվում է գրիֆին ավելի մոտ, ապա պետք է ճնշումը թուլացնել: Իսկ այն դեպքում, երբ աղեղն ավելի մոտ է գտնվում կամրջակին, անհրաժեշտ է արագությունը նկատելիորեն դանդաղեցնել: Իհարկե աղեղի և լարերի շփման կետի ամենաարդյունավետ տեղը կամրջակի և գրիֆի միջև ընկած տարածության մեջտեղն է, քանի որ այդ հատվածում շատ ավելի հարմար է որակյալ հնչյունի արտաբերումը: Ելնելով ստեղծագործու-

թյան գեղարվեստական պահանջներից, աղեղի շարժման արագությունը փոփոխելու միջոցով նույնպես կարելի է հնչողության ամենաբազմազան երանգներ ստանալ:

ԻՆՉՊԵՍ ՏԻՐԱՊԵՏԵԼ ՀՆՉՅՈՒՆԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏՄԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՄԵԽԱՆԻԶՄՆԵՐԻՆ

Ջութակահարը լինի ուսանող, թե կայացած մենակատար, պարտավոր է անընդմեջ իր ուշադրության կենտրոնում պահել հնչյունի որակը: Առանց տիրապետելու հնչյունի արտաբերման հիմնական հնարքներին, անհնար է իրականացնել այն աշխատանքը, որն անհրաժեշտ է գեղարվեստական բարձր պահանջներին համապատասխանող, գեղեցիկ և իր արտահայտչականությամբ հարուստ հնչյունի արտաբերում:

Պետք է նշել, որ ամենակարևոր պայմաններից մեկն այն է, որ աղեղի շարժումը լարերի վրայով պետք է կատարվի առանց որևէ ավելորդ ցնցումների:

Գոյություն ունի վարժություն, որը կարող է շատ օգտակար լինել աղեղի շարժման այդ տեսակին և որակին հասնելու համար:

1. Համելով ձեռքի ծանրությունն աղեղից, պահպանելով միայն աղեղի ծանրությունը լարերի վրա, շարժել այն միևնույն հորիզոնական հարթությամբ, պահպանելով շարժման նույն արագությունն սկզբից մինջև վերջ (ինչպես դեպի վեր, այնպես էլ դեպի վար ուղղություններով):

2. Պահպանելով աղեղի ծանրությունը (ինչպես նշված է վերևում)՝ հորիզոնական ուղղությամբ, կատարել արագ հրում, առաջացնելով լարի թրթիռ (ղողանք, ռեզոնանս), որից հետո ակնթարթորեն արգելակելով շարժումը, բռնել արագ շարժման արդյունքում առաջացած լարի թրթիռը և արդեն դանդաղ շարժման մեջ պահպանել նրա կայունությունը: Փաստորեն մեկ շարժմամբ կատարվում են երկու, իրարից բոլորովին տարբեր բնույթի գործողություններ՝ իմպուլս - իներցիա, արագ – դանդաղ, շարժման առաջին արագ հատվածում՝ ղողանք, իսկ երկրորդ հատվածում՝ ակնթարթային դանդաղեցման միջոցով ղո-

դանցի բռնում և պահպանում: Հարկ է նշել, որ ինչպես աղեղի ավելորդ ճնշումը լարի վրա, այնպես էլ աղեղի չափազանց բարձրացնելը լարի վրայից, կրեթի լարի թրթռի կամ դողանջող հնչյունի անհայտացմանը: Աղեղի ավելորդ ճնշման դեպքում այն կճգնվի, որի հետևանքով կդադարեն լարի տատանումներ առաջացնելով խեղդված հնչյուն, իսկ աղեղը չափազանց բարձրացնելու դեպքում կառաջանա դատարկ հնչողություն:

Այսպիսով, որակյալ հնչողություն ստանալու համար կան երեք հիմնական հիմունքներ՝ շարժման արագություն, ճնշման չափ և շփման կետ: Պետք է նաև հաշվի առնել այն համագամանքը, որ այս երեք հիմունքները միմյանց նկատմամբ գտնվում են անընդմեջ փոխհարաբերված փոփոխության մեջ ելնելով կատարվող ստեղծագործության գեղարվեստական պահանջներից: Դրանք կարող են լինել հնչյունային տարբեր երանգները, ստեղծագործության ոճը, դինամիկան և այլն:

Ցանկացած երաժիշտ ունի իր սեփական ըմբռնումը հնչյունի և նրա որակական կողմի վերաբերյալ: Դա է ապացուցում այն փաստը, որ կատարողական արվեստի պատմության մեջ տեղ գրաված բոլոր հանրահայտ կատարողներից յուրաքանչյուրն ունի ուրույն, միայն իրեն հատուկ և անկրկնելի հնչյունային որակ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Григорьев В., Методика обучения игры на скрипке.
2. Флеш К., Искусство скрипичной игры.
3. Ямпольский А., О методе работы с учениками.

Բանալի-քառեր. մերող, կառուցվածք, մեկնաբանման բանալի, վերլուծություն, կատարողական արտահայտչամիջոցներ:

Ключевые слова: метод, структура, ключ к интерпретации, анализ, исполнительские средства выразительности.

Keywords: pethod, structure, interpretation clue, analysis, musical expression.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ ՀԱՅԿ ՍՏԵՓԱՆԻ (ծ. ք. Երևան): Ավարտել է՝ 1979-ին Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԴ Պ.Ա.Հայկազյանի, 1984-ին՝ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիան՝ պրոֆ. Ա. Շամշյանի ջութակի դասարանները, 1992-ին՝ ասպիրանտուրան (պրոֆ. Լ. Մամիկոնյանի ղեկավարությամբ: Հայաստանի պատանի կատարողների հանրապետական մրցույթի առաջին մրցանակակիր է (11 տարեկան հասակում իրականացրել է իր դերերտը Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ՝ կատարելով Վ. Ա. Մոցարտի No. 5 ջութակի Կոնցերտը): 1984-ին արժանացել է Երիտասարդ կատարողների Անդրկովկասյան մրցույթի 2-րդ մրցանակին: Հաճախակի ելույթներով հանդես է եկել Հայաստանի ռադիոյի լույս և հեռուստատեսությամբ որպես մենակատար, նաև որպես կամերային տարբեր անսամբլների արտիստ (լարային կվարտետ, դաշնամուրային տրիո, լարային տրիո և այլն), հյուրախաղերով բազմաթիվ ելույթներ է ունեցել Մոսկվայում, Պետերբուրգում, Մինսկում, Ռիգայում, Քիշինևում, Սիլևում, Թուրինում, Վերչելլիում, Շտուտգարտում, Դուբլինում, Մյունխենում, Գրեգենում, Բյուլում, Մադրիդում, Բարսելոնայում, Վալենսիայում, Սևիլիայում և այլուր: Դասավանդել է՝ 1984-ից Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայում, Սայաթ-Նովայի անվ. ՄԵԴ, Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանում, «Մայետուսի» կոնսերվատորիայում (Իսպանիա): Ջութակի դասավանդման մանկավարժական գործունեությունում ներդրման համար, Մինաիայի Եվրոպական Մշակույթի կենտրոնի կողմից արժանացել է «Ի հիշատակ Էնեսկուին» մշակութային հիմնադրամի դիպլոմին: Երկար տարիներ աշխատել է «*Orquesta Sinfonica de Galicia*» նվագախմբում (Իսպանիա), միաժամանակ հանդիսացել է Լա Կորունիա քաղաքի (Իսպանիա) քաղաքապետարանին պատկանող «Գրանադոս» լարային քառյակի առաջին ջութակը: 2019-ից դասավանդում է ԵՊԿ լարային բաժնի ամբիոնում:

Сведения об авторе: МАНУКЯН ГАЙК СТЕПАНОВИЧ (род. в Ереване). В семь лет поступил в музыкальную школу им. Саят-Нова, после продолжил учебу в средней специализированной музыкальной школе имени П.И.Чайковского (класс П. А. Айказяна). Закончил обучение в Ереванской государственной консерватории

имени Комитаса (класс профессора А. Шамяна), аспирантуру по специальности “Камерный ансамбль” (руководитель Л. Мамиконян). В возрасте 11 лет получил звание лауреата первой премии Национального конкурса молодых исполнителей Армении, где дебютировал с Государственным симфоническим оркестром, исполнив 5-ый скрипичный концерт В. А. Моцарта, в 1984 году стал лауреатом второй премии Закавказского конкурса молодых исполнителей. Затем последовали выступления на национальном Радио и телевидении Армении, регулярные сольные и камерные концерты с ши-роким репертуаром. Гастролировал в Москве, Санкт-Петербурге, Минске, Риге, Кишиневе, Милане, Турине, Верчелли, Штутгарте, Дублине, Мюнхене, Дрездене, Кельне, Барселоне, Валенсии, Севилье, Мадриде. Преподавательскую деятельность начал с 1984 года в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, музыкальной школе им. Саят-Новы, Государственном музыкальном колледже им. Романоса Меликяна и в консерватории “Mayüsis” (Испания). В 2006 году был удостоен почетного диплома Культурного фонда “Памяти Энеску” Европейского центра культуры Синая за заслуги в педагогической деятельности. В течение многих лет работал в симфоническом оркестре “Orquesta Sinfynica de Galicia” (Испания) будучи одновременно первой скрипкой в муниципальном струнном квартете им. Гранадоса города Ла Корунья (Испания). В настоящее время преподает в ЕГК им. Комитаса на кафедре струнных инструментов.

Information about the author: MANUKYAN HAYK STEPAN Born in Yerevan, started his violin lessons with Prof. P. Haykazian at Sayat-Nova Music School and at Tchaikovsky Specialized Secondary Music school in Yerevan. He completed his studies at Komitas State Conservatory of Yerevan with Prof. A. Shamshyan, with a Bachelor's degree and a PH.D degree in chamber music (a doctoral programme under L.Mamikonyan). As the First Prize winner of the National Competition of Young Performers of Armenia he made his concerto debut at the age of 11, playing Mozart's Fifth Violin Concerto with the Armenian State Symphonic Orchestra and in 1984 became the Second Prize winner of the Transcaucasian Competition of Young Performers. Then followed regular solo and chamber music concerts with a wide range

of repertoire on the national Radio and TV, performances as invited soloist with the national orchestras of Armenia, solo recitals and chamber music tours in Armenia, Moscow, Petersburg, Minsk, Riga, Kishinev, Milan, Turin, Vercelli, Stuttgart, Dublin, Munich, Dresden, Kūln, Madrid, Barselona, Valencia, Sevilla etc. Since 1984 started his teaching career: “Komitas” State Conservatory of Yerevan, “Sayat-Novb” Music School, “Romanos Melikyan” State Musical College, Vigo “Mayüsis” Conservatory (Spain). In 2006 as a professor of violin he was awarded Diploma of Merit of the Cultural Foundation “Remember Enescu” by the European Center of Culture of Sinaia. For many years he worked in the “Orquesta Sinfynica de Galicia” (Spain) being at the same time the first violin of the string quartet “Granados” of the Council of A Coruca (Spain). At present he continues working as a teacher of violin at “Komitas” State Conservatory of Yerevan.

Резюме

Скрипач, преподаватель ЕГК, Манукян Гайк Степанович. - "Некоторые трактовки о вопросах звуковыразительности скрипки".

В исполнительском мастерстве извлечение высококачественного, чистого и кристального звука имеет решающее значение, и оно зависит не только от технических навыков исполнителя, но также от его слуха и физических возможностей. Д. Ф. Ойстрах считал даже, что свободно-импульсивное проведение смычки в кантилене, передающее вокальность интонаций, декламационность, является врожденным качеством и говорил о невозможности его искусственного приобретения.

Summary

Violinist, Pedagogue at YSC, Hayk Stepan Manukyan. - "Some Comments on the Sound Expressiveness in Violin Technique".

In the performing arts, the achievement of high-quality, clear, and crystal sound is crucial, and it depends not only on the technical skills of the performer but also on his hearing and his physical abilities. D. F. Oistrakh even believed that the free impulsive holding of the bow in the cantilena, which provides a melodious intonation, declamation, is an innate quality; Oistrakh has also spoken of the impossibility of its artificial acquisition.

ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ ՀԱՅԿ ՍՏԵՓԱՆԻ

Ջութակահար,

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դասախոս

E-mail: haymanukyan@gmail.com

ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ ԲԱՐՈԿԿՈ ԺԱՍԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

Բարոկկոն XVI-XVIII դարերում Եվրոպայում զարգացած գեղարվեստական ուղղություն էր, որն իր մեջ ընդգրկում էր ոչ միայն նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ժանրերը, այլ նաև երաժշտության, գրականության և այդ ժամանակաշրջանին բնորոշ այլ արվեստների բնագավառները:

Արվեստի ընդհանուր պատմության մեջ Բարոկկո ուղղությունն ընդգրկում է 1600-ից մինչև 1750 թվականները, այսինքն՝ Վերածննդի և Կլասիցիզմի (Դասական շրջանի) միջև ընկած ժամանակահատվածը: Երևի թե կարելի է ասել, որ այն կարևոր իրադարձությունները, որոնցով նշանավորվում են այդ փուլի սկիզբը և վերջը, դա իտալացի կոմպոզիտոր Կ. Մոնտեվերդիի կողմից գրված «Օրփեոս» (1607 թ.) օպերան էր, ինչով նա սկիզբ դրեց օպերային ժանրին և նաև Յ. Ս. Բախի մահը (1750 թ.), ով էլ հետագայում կընդունվի որպես այդ դարաշրջանի մեծագույն հանճարը:

Պատմության այդ ժամանակաշրջանում, քաղաքական պայքարի և պատերազմների անդադար շարունակականության մեջ, եվրոպական քաղաքական լանդշաֆտում գերիշխում էին բացարձակ միապետությունները: Իշխանությունը դեռևս գտնվում էր արիստոկրատիայի և եկեղեցու ձեռքերում: Նրանք,

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ա. Ս. Կոսեմյանի (8.1.2020 թ.)

և լարային գործիքների ամբիոնի կողմից՝ (30.12.2019 թ.)

գրախոսների՝ (12.11.2019 թ.) և (15.4.2020 թ.)

հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (11.10.2019 թ.)

անկանալով ցույց տալ իրենց անհերքելի և բացարձակ իշխանական հեղինակությունը, շատ հաճախակի կազմակերպում էին չափազանց ճոխ և մեծ համդիսություններ, (իհարկե ընտրյալների համար), որտեղ կատարվում էին ոճային առումով ամենաբարձրաճաշակ համարվող ներկայացումներն ու երաժշտությունը: Լավագույն երաժիշտներին հովանավորում էր Եկեղեցին և աշխարհիկ դասը: Նրանց պատվերներով գրված ստեղծագործությունները կատարվում էին տարբեր միջոցառումների ժամանակ՝ Եկեղեցիներում, դպակներում և պալատներում:

Մշակույթի, արվեստի և գիտության աշխարհում բարոկկոն՝ արգասաբեր և մարդկության պատմության մեջ, փուլային թռիչքի տեսակետից, չափազանց հզոր և հարուստ ժամանակաշրջան էր: Գրականության աշխարհում ի հայտ եկան մտքի այնպիսի հսկաներ, ինչպիսիք են՝ Լոպե դե Վեգան, Կալդերոնը, Կորնելլին և Մոլիերը, նկարչության մեջ՝ Վելասկեսը, Մուրիլլոն, Ռուբենսը կամ Ռեմբրանտը, գիտության բնագավառում՝ Գալիլեո Գալիլեյը, Էվանջելիստա Տորիչելլին, Իսահակ Նյուտոնի մասն համճարները:

Բարոկկո բառը նշանակում է չափազանց զարդարված, գերբեռնված, ուստի և շատ բնական է, որ անհնար է գտնել այդ ժանրին պատկանող որևէ մի ստեղծագործություն, որին հնարավոր լինի ինչ որ բան ավելացնել: Այդ երևույթը հայտնի է *“Horror Vacui”* (վախ դատարկության հանդեպ) արտահայտությամբ:

Բարոկկոն ոչ թե հետապնդում էր գեղեցկությունը, ինչպես դա արվում էր Վերածննդի ժամանակաշրջանում, այլ իր մտածողությունը հիմնավորում էր երկու միմյանց նկատմամբ հակադիր կողմերով՝ հիմք (կամ բանականություն) և զգացմունք: Այսպիսի մոտեցման պատճառն այն էր, որ ամեն մի երևույթի հիմքում փորձ էր արվում գտնել նրա գիտական և տրամաբանական կողմը, այն համադրելով մարդկային զգայական աշխարհի համատեքստում: Այսպիսի մոտեցումը հատկապես ակնհայտ երևում է օպերային ժանրում:

Բարոկկոն՝ բանականության և զգացմունքային աշխարհների հարմոնիկ միասնությունը, առանձնապես շեշտված օգտագործվում էր երաժշտության ասպարեզում:

Այսպիսով, այս ժամանակահատվածում սկսվում է երաժշտական լեզվի նոր արտահայտչամիջոցների (ռիթմ, հարմոնիա, տեմբր) կողավորման հստակության որոնումը՝ որպես նրա կարգավորման և կատարյալ օգտագործման միջոց: Այս ամենը հաստատվում է Ժ. Պ. Ռամոնի հետևյալ խոսքերով՝ *«...երաժշտությունը մի գիտություն է, որը պետք է ունենա հստակ կանոններ: Եվ այդ կանոնները պետք է բխեն այնպիսի մի անհերքելի սկզբունքից, որը հնարավոր կլինի բացատրել կամ վերծանել միայն մաթեմատիկական հստակ օրինաչափությունների միջոցով...»* (1. էջ 110):

Բարոկկոյի ժամանակաշրջանում գործիքային կատարողական արվեստն ապրում է մինչ այդ գոյություն չունեցող յուրահատուկ ու անմախաղեպ զարգացում՝ նախ ընդօրինակելով մարդկային ծայրին՝ (վոկալին), որպես երաժշտական արտահայտչամիջոց, աստիճանաբար սկսվում է ձևավորվել մինչ այդ չսկսված, նոր և ինքնատիպ հնչյունային երանգների մի փունջ, որի շնորհիվ էլ հետագայում առաջանում են նոր երաժշտական ժանրեր:

Այսպիսով, բարոկկո ժանրը բաժանվում է երկու հիմնական մասերի՝ 1) վոկալ - գործիքային՝ օպերա, օրատորիա, կանտատա, մեսսա, չարչարանքները (պասիոն), 2) միայն գործիքային՝ սոնատա (տրիո սոնատա և մենանվագ սոնատ), սյուիտ և կոնցերտ (կոնչերտո գրոսսո և կոնցերտ գրված մենակատարի և նվագախմբի նվագակցությամբ): Հիշատակված բոլոր գործիքային ժանրերը ցիկլային ձևում են, այսինքն՝ կազմված են իրարից տարբերվող բազմաբնույթ մասերից:

Հիմնական օգտագործվող գործիքներն են երգեհոնը (եկեղեցում) և կլավեսինը (սրահներում և համերգասրահներում), ինչպես նաև լարային խմբին պատկանող գործիքները՝ լյութ, վիոլա դա գամբա, վիոլադ՝ ամուր, իսկ ավելի ուշ՝ ջութակ:

Ինչպես արդեն ասվեց, բարոկկո ժանրը բաժանվում է եր-

կու հիմնական մասերի՝ վոկալ - գործիքային և զուտ գործիքային: XVII դարի երկրորդ կեսերին՝ Բոլոնիական դպրոցի վարպետների (Վիտալի, Կորելլի, Տորելլի, Ստրադելլա, Լոկաթելլի, Ջեմինիսինի, Տարտինի և այլն) շնորհիվ, անսամբլային և նվագախմբային ժանրերի հիման վրա ստեղծվեցին երկու նոր կարևոր ժանր՝ տրիո - սոնատ և կոնչերտո գրոսսո: Այս ժանրերի հիմնադիրը համարվում է իտալացի նշանավոր կոմպոզիտոր և ջութակահար Արկանջելո Կորելլին:

Տրիո – Սոնատ

Սովորաբար տրիո - սոնատը գրվում էր երեք գործիքների համար՝ երկու ջութակ և շարունակական բաս (*basse continue*): Այն ներկայացվում էր թավջութակի և որևէ ստեղնաշարային գործիքի նվագակցությամբ: Տրիո-սոնատ ժանրը տարածում գտավ 1625-ից մինչև 1750 թթ. ընկած ժամանակահատվածում: Այնուհետև շարունակական բասի աստիճանաբար վերացման հետևանքով, տրիո-սոնատը վերափոխվեց լարային քառյակի: Տրիո-սոնատի հիմնական տեսակներն են՝ սոնատա դա չիեսան և սոնատա դա կամերան:

Կոնչերտո գրոսսո

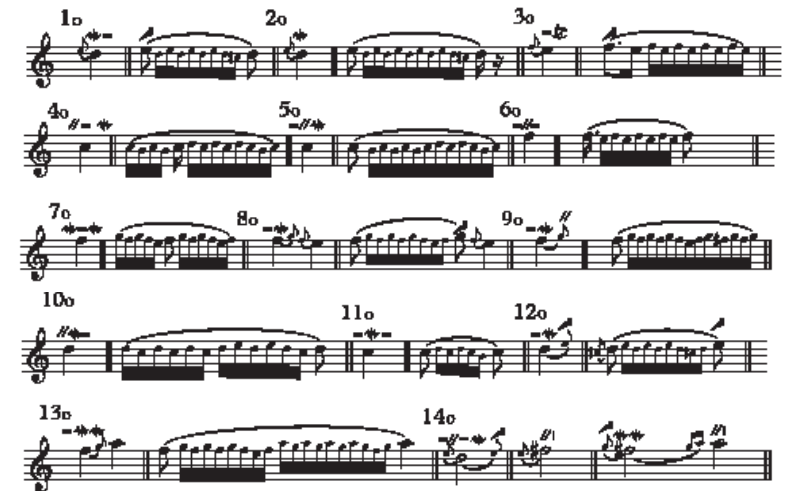
Կոնչերտո գրոսսոն (իտ.՝ *Concerto grosso*, «մեծ կոնցերտ») գործիքային երաժշտական այնպիսի ժանր է, որը հիմնված է նվագախմբի ամբողջ կազմի (իտ.՝ *ripieno*) և մենակատարների (իտ.՝ *Concertino*) պարբերական հակադրությունների վրա: Այն ի հայտ է եկել Իտալիայում XVII դարի երկրորդ կեսերին՝ որպես տրիո-սոնատների նվագախմբային մի տարբերակ:

Սյուիտ

Բարոկկո ժամանակաշրջանում սյուիտը զբաղեցնում էր իր ծանրակշիռ և հաստատուն տեղը: Այն սովորաբար բաղկացած էր լինում յոթ մասից: Մասերի հերթականությունը հիմնված է հակադրությունների սկզբունքի վրա: Այդ սկզբունքը կայանում է նրանում, որ յուրաքանչյուր մասի տեմպը, մետրը, չափը և բնույթը պետք է գտնվեն անընդմեջ փոփոխության մեջ: Իսկ ինչ վերաբերում է տոնայնությանը, ապա այն պետք է մնա անփո-

փոխ: Վաղ շրջանի գործիքային սյուիտն իր մեջ ներառում է երկու պար՝ պավանա (հանդիսավոր, հոսող, 4/4 չափի մեջ) և գալյարդա (3/4 կատարվող, աշխույժ ցատկերով պար): Իսկ դասական սյուիտն իր մեջ ներառում է չորս պար՝ հանգիստ գերմանական Ալեմանդան, աշխույժ ֆրանսիական Կուրանտան, դանդաղ և հանդիսավոր իսպանական Սարաբանդան, որպես եզրափակող մաս՝ արագ անգլիական Ջիգը (ռուս՝ *жужа*):

Ներկայացնենք մի քանի օրինակ Ֆ. Ջեմինիանիի “*L’arte di suonare il violino*” («Ջութակ նվագելու արվեստը» 1751 թ.) աշխատությունից, բարոկկոյի շրջանում մեխիզմների և ակկորդների կատարման տեխնիկայի վերաբերյալ (2. էջ 26): Այս օրինակում ցույց է տրվում, թե ինչպիսի հնարավորություններ կան զարդարանքների (մեխիզմների) միջոցով միապաղաղությունից խուսափելու համար, երկար տևողության նոտաները դարձնել ավելի հետաքրքիր (նախընտրելի է օգտագործել դանդաղ տեմպ ունեցող ստեղծագործություններում) (2. էջ 28):



Այստեղ բերված օրինակները ցույց են տալիս, թե ինչպես կարելի է արպեջջոյի (բացված ակկորդ) միջոցով, կատարել երեք կամ չորս հնչյուններից բաղկացած ակկորդները:



ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Jean-Philippe Rameau, “Démonstration du principe de l'harmonie”.
2. Francesco Geminiani, “L'arte di suonare il violino”.

Բանալի-բառեր. ջութակ, բարոկկո, հոմոֆոնիա:
Ключевые слова: скрипка, барокко, гомофония.
Keywords: violin, baroque, homophony.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տես էջ 181:
Сведения об авторе: см. с. 181.
Information about the author. Go to P. 182.

Резюме

Скрипач, преподаватель ЕГК Айк Степанович Манукян. - “Роль музыкальных инструментов в эпохе барокко”.

В эпоху барокко жанры инструментального искусства достигают своего пика. Создаются первые основные инструментальные жанры: соната, концерт и сюита. Создание гомофонии также оказало значительное влияние на инструментальный жанр. В отличие от полифонии, где по своей важности все голоса равны, гомофония делит многоголосие на две части — основную (солист) и аккомпанирующую.

Summary

Violinist, Pedagogue at YSC, Hayk Stepan Manukyan. - “The Role of the Music Instruments in the Baroque Era”.

In the Baroque era, the genres of instrumental art reached their peak. The first major instrumental genres were created: sonata, concert and suite. The creation of homophony has also had a significant impact on the instrumental genre. Unlike polyphony (where all sounds were equal in importance), homophony divides polyphony into two parts - the main (soloist) and the accompanying.

**ՓՈՂԱՅԻՆ ԵՎ ՀԱՐՎԱԾԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ
ԱՍԲԻՈՆ**

**DEPARTMENT
OF BRASS AND PERCUSSION INSTRUMENTS**

**КАФЕДРА
ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

ՄԿՐՏՉՅԱՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԳԱՐԵԳԻՆԻ

*Գոսասիար, ՀՀ վաստակավոր արտիստ, Երևանի Կոմիտասի անվ.
պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ*
E-mail: harutyunmkrtyan1@gmail.com

**ՓՈՔՐ ԹՄԲՈՒԿԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՏԵԽՆԻԿԱՅԻ
ԱՌԱՆՋՆԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Հարվածային գործիքներն ունեն հազարավոր տարիների պատմություն: Մինչ այսօր էլ աֆրիկյան ցեղախմբեր կան, որոնք կտրված են աշխարհից և հասարակությունից, նրանց երգերն ու պարերը կատարվում են հարվածային գործիքների ուղեկցությամբ:

Հարվածային գործիքները շատ բազմազան են և յուրաքանչյուր գործիք ունի իր կատարողական առանձնահատկությունը:

Դրանցից ամենակարևորը համարվում է փոքր թմբուկը, որն առանցքային դեր է կատարում հարվածային գործիքների շարքում:

Փոքր թմբուկը դարեր շարունակ օգտագործվել է զինվորական արշավանքների ժամանակ բանակի մարտական ոգին բարձրացնելու համար:

Առաջին անգամ սիմֆոնիկ նվագախմբում փոքր թմբուկն օգտագործել են 1749 թվականին Ժորժ Ֆրիդրիխ Հենդելը և Քրիստոֆ Վիլիբալդ Գլուկը՝ իրենց Հրավառության երաժշտության մեջ:

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Ա. Մուրադյանի (16.6.2019 թ.) և փողային, հարվածային գործիքների ամբիոնի կողմից՝ (16.6.2019 թ.) գրախոսների՝ (12.11.2019 թ.) և (6.6.2019 թ.) հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության՝ (25.5.2019 թ.)



Փոքր թմբուկի տարատեսակները

Մինչ ծանոթացնելը փոքր թմբուկի դերի ու նշանակությանը տարբեր նվագախմբերում, անդրադառնա՞նք սկզբնական քայլեր կատարող աշակերտի ձեռքերի ճիշտ դրվածքին: Նախ նշենք, որ հարվածային գործիքներ նվագող երաժիշտը պետք է ունենա ռիթմի կատարյալ զգացողություն և լսողություն, որոնց բացակայության դեպքում անհիմաստ է ընտրել այդ մասնագիտությունը: Հարվածային գործիքների կոնցերտմաստերը համարվում է՝ «նվագախմբի երկրորդ դիրիժոր»:

Փոքր թմբուկ նվագելու համար փայտիկները բռնելու և ձեռքերի դրվածքի երկու ձև կա:

Առաջին դրվածքն օգտագործվում է ջազային ժանրում և սիմֆոնիկ նվագախմբում: Փայտիկները վերցնում ենք աջ և ձախ ձեռքերի ակների մեջ, փայտիկի հետին մասը թողնելով 2 - 3 սմ ակից դուրս, այնուհետև հենում ենք ցուցամատի ծալվող հատվածին, և բռնում բութ մատով: Մնացած երեք մատները թողնում ենք փայտիկի տակի հատվածում ազատ, նվագելու ընթացքում տարբեր հնարքներ կատարելու համար:



1-ին դրվածք 2-րդ դրվածք

Երկրորդ դրվածքը, որն ավելի ենք կարևորում, օգտագործ-

վում է սիմֆոնիկ, էստրադային և զինվորական նվագախմբերում:

Զինվորական նվագախմբում թմբուկը ենթակա է թմբկահարին, ով նվագում է քայլելու ընթացքում, դրա համար հարմար է երկրորդ դրվածքը:

Փայտիկի դրվածքը փոխվում է ծախ ձեռքում: Փայտիկը բռնում ենք ձեռքի և բութ մատի հատվածում՝ վերևից թողնելով 4-5 սմ դեպի դուրս, մնացած մասը հենելով մատնեմատի վրա, դրանից հետո միջնամատը և ցուցամատը ծալում ենք փայտիկին:



Պարապմունքների ժամանակ մեծ ուշադրություն պետք է դարձնել ձեռքերի ճիշտ հարվածներին: Հարվածները պետք է լինեն հիմնականում դաստակի օգնությամբ՝ մի փոքր էլ ծալելով արմունկը և ուսը՝ 60-30-10 հարաբերակցությամբ: Մարմինը և ձեռքերի մկանները պետք է լինեն ոչ լարված վիճակում, հակառակ դեպքում դա բերում է հոգնածության:

Հարվածային գործիքները շատ բազմազան են, նրանք բաժանվում են երեք խմբի.

1-ին խմբին են պատկանում հարվածային ստեղնաշարային գործիքներն այդ թվում՝ քսիլոֆոնը, մարիմբաֆոնը, վիբրաֆոնը, զանգակները, կամպանելլին (իտ.՝ *campanelli*), մեծ զանգերը, կամպանան (իտ.՝ *campana*):

2-րդ խմբին են պատկանում հարվածային մեմբրանային գործիքները՝ գոսերը, մեծ թմբուկը, փոքր թմբուկը, տոմ-տոմները և բոմբերը, որոնք լարվում են տարբեր բարձրության նոտաներով:

3-րդ խմբին են պատկանում մնացած բոլոր հարվածային

գործիքները, որոնց նվագելու դեպքում արտաբերում են տվյալ գործիքին բնորոշ հնչողություն: Նշենք այն գործիքները, որոնք հիմնականում օգտագործվում են տարբեր նվագախմբերում, դրանք են՝ ծնծղաներ (իտ.՝ *piatti*) տամ-տամ, քով-բել, տեմպլ-բլոկ, դափ (իտ.՝ *tamburino*), կաստանետ, եռանկյունի (իտ.՝ *triangolo*):

Արդեն նշեցինք, որ փոքր թմբուկը պատկանում է մեմբրանային հարվածային գործիքների շարքին:

ՓՈՔՐ ԹՄԲՐՈՒԿԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ



Այն իրենից ներկայացնում է երկկողմանի մեմբրան ունեցող թմբուկ, որի իրանը պատրաստվում է փայտից կամ մետաղից: Իրանի չափսերը կարող են լինել շատ տարբեր, ապահովելու համար տարբեր հնչողություն: Թմբուկի տրամագիծը տատանվում է 25-40 սմ, իսկ բարձրությունը՝ 8-40 սմ: Փոքր թմբուկը մյուս թմբուկներից տարբերվում է նրանով, որ ներքևի մեմբրանի վրայով անցնում են զսպանակներ, որոնք ապահովում են փոքր թմբուկին բնորոշ հնչողությունը:

Փոքր թմբուկի նվագելու արվեստին տիրապետելու համար ցանկալի է պարապմունքները սկսել փոքր տարիքից, ձեռքերի մկանները ճիշտ զարգացնելու համար:

Առաջին դասերը պետք է սկսել աջ և ձախ ձեռքերի մեկական հարվածներով, վերևից փայտիկը դանդաղ ուղիղ գծով իջեցնել բարձիկին: Հարվածից հետո փայտիկը պետք է մնա օդում բարձիկից 2-3 սմ հեռավորության վրա: Այս հնարքը կատարելու համար արդեն օգտագործում ենք ներքևի երեք մատները (միջնամատ, մատնեմատ և ճկույթ), փայտիկը վեր բարձրացնելով միաժամանակ բացում ենք մատները, հարվածի հետ միաժամանակ փակում ենք, որպեսզի կարողանանք վերահիշել փայտիկը հարվածից հետո օդում պահելը: Այս պարապ-

մունքները հարակվոր է շարունակել մեկական հարվածներով, հետո երկուական, երեքական, չորսական, հինգական և միաժամանակ կատարել տարբեր վարժություններ:

Handwritten musical notation for drum exercises, showing rhythmic patterns and fingerings (R for right hand, L for left hand) across multiple staves.

Exercise 1 (4/4 time):

Staff 1: R L R R L R L L | R L L R L R R L

Staff 2: R R L R L L R L | R L R L L R L R

Exercise 2 (4/4 time):

Staff 3: R L R L R L R L R R | L R L R L R L R L L

Staff 4: R R L L R R L R R | L L R R L L R R L R L L

Exercise 3 (4/4 time):

Staff 5: (Single notes with accents)

Staff 6: (Single notes with accents)

Staff 7: (Single notes with accents)

Staff 8: (Single notes with accents)

Staff 9: (Single notes with accents)

The musical score on page 198 consists of several staves. The first staff has a 'v' marking above it. The second staff has a 'v' marking above it. The third staff has a 'v' marking above it. The fourth staff has a 's' marking above it. The fifth staff has a '2' marking above it. The sixth staff has a '3' marking above it. The seventh staff has a '5' marking above it. The eighth staff has a '6' marking above it. The ninth staff has a '11' marking above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The musical score on page 199 consists of several staves. The first staff has a 'v' marking above it. The second staff has a 'v' marking above it. The third staff has a 'v' marking above it. The fourth staff has a 'v' marking above it. The fifth staff has a 'v' marking above it. The sixth staff has a 'v' marking above it. The seventh staff has a 'v' marking above it. The eighth staff has a 'v' marking above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ՏՐԵՍՈՒՆ

Տրեմոլոն հնարքը կատարվում է աջ և ձախ ձեռքերի երկու-ական դանդաղ պարապմունքով՝ դաստակի օգնությամբ աստի-ճանաբար արագացնելով հարվածները, օգտագործելով վերը նշված փայտիկի տակից բռնած երեք մատները բացելով և փակելով:

Հարվածային գործիքներ նվագող երաժիշտը կոնսերվատորիա ընդունվելիս արդեն պետք է տիրապետի վարժություններին և հնարքներին:

Հարվածային գործիքների բաժնում սովորող ուսանողներն ավարտելուց հետո դասավանդում են երաժշտական ուսումնական հաստատություններում կամ ընդգրկվում են որևէ նվագախմբում՝ որպես կատարող երաժիշտ:

Դրա համար շատ կարևոր է ուսուցման ընթացքում կատարել բարդ վարժություններ: Առաջարկում ենք օգտվել Քրիստափոր Զաքիյանի «Էտյուդներ» փոքր թմբուկի համար գրքից՝ մի-

աժամանակ զարգացնելով նոտային տեքստի թերթից ընթերցումը:

Համաշխարհային երաժշտական դասական երաժշտության մեջ շատ կոմպոզիտորներ իրենց ստեղծագործություններում մեծ դեր ու նշանակություն են տվել փոքր թմբուկին: Հոդվածում անդրադառնալու ենք Արամ Խաչատրյանի, Դմիտրի Շոստակովիչի, Մորիս Ռավելի և Ռիմսկի Կորսակովի ստեղծագործությունների կատարմանը:

Արամ Խաչատրյանն իր բոլոր ստեղծագործություններում շատ մեծ տեղ է հատկացրել փոքր թմբուկին: Այս առիթով կանդրադառնանք «Լեզգինկա»-ին և «Սուսերով պար»-ին «Գայանե» բալետից:

Լեզգինկան ժողովրդական պար է, վրացական ծագմամբ, կատարվում է դիոլի ուղեկցությամբ: Քանի որ սիմֆոնիկ նվագախմբում դիոլ չի օգտագործվում, փոխարինվել է փոքր թմբուկով: Արամ Խաչատրյանն իր պարտիտուրում միայն գրել է ռիթմի նոտաները:



Հենց այստեղ փոքր թմբուկ նվագողը պետք է ցուցաբերի իր վարպետությունը, որպեսզի թեմաների հնչողությունը մաքսիմում նմանեցնի դիոլի տեմբերին: Նշենք, որ ծախ ձեռքը զբղվում է *L* տառով, աջ ձեռքը *R* տառով, իսկ հարվածը մեմբրանին և մետաղյա օղակին պայմանական կնշենք *V* դեպի վեր:



Ի տարբերություն «Լեզգինկա»-ի, «Սուսերով պար»-ում Ա. Խաչատրյանը փոքր թմբուկի համար գրել է նվագելու ճիշտ տարբերակը, ինչը նվագողի համար որոշակի բարդություններ է

առաջացնում:



Մինչև 90-ական թվականները Հայաստանում «Սուսերով պարը» փոքր թմբուկի կատարողը նվագում էր մեկ ձեռքով, մյուս ձեռքով խփելով առաջին հարվածները որևիցե չլսվող տեղ, հիմնականում ոտքին, հեշտացնելով սինկոպաների հավասար նվագը:

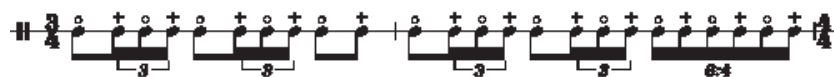
Բնօրինակը պահանջվում է վարպետություն ռիթմի և բարձր զգացողություն:

Առաջին անգամ Հայաստանում Ա. Խաչատրյանի տարբերակով կատարել է տողերիս հեղինակը 90-ականներին, ՀՖԱՍՆ-ի կազմում Լ. Ճգնավորյանի ղեկավարությամբ:

Հաջորդ ստեղծագործությունը, որին անդրադառնալու ենք,՝ Մորիս Ռավելի «Բոլերո»-ն է: Այս ստեղծագործության մեջ փոքր թմբուկ նվագողի դերը շատ մեծ է: Այստեղ նա համարվում է մենակատար, այդ պատճառով շատ դիրիժորներ փոքր թմբուկ նվագողին կանգնեցնում են նվագախմբի դիմաց՝ դիրիժորի մոտ (1. էջ 236):

Առաջին հայացքից, երբ նայում ենք նոտաներին, թվում է, թե ոչ մի բարդություն իրենից չի ներկայացնում: Ընդամենը զբղված է երկու տակտ՝ 1-ինը երկրորդից տարբեր և սկսվում է *ppp* հնչողությամբ, այնուհետև ամբողջ նվագախմբային կազմի աստիճանաբար համալրումով տեղի է ունենում դինամիկ զարգացում *crescendo*-ով մինչև ստեղծագործության ավարտը՝ հասցնելով *fff*:

Ստեղծագործության վերջի հատվածում ամբողջ նվագախումբը *ff* հնչողությամբ նվագում է թեման, կոմպոզիտորը այս հատվածում ավելացրել է երկրորդ թմբուկի մասնակցությունը, որպեսզի պահպանի դինամիկ հավասարակշռությունը:

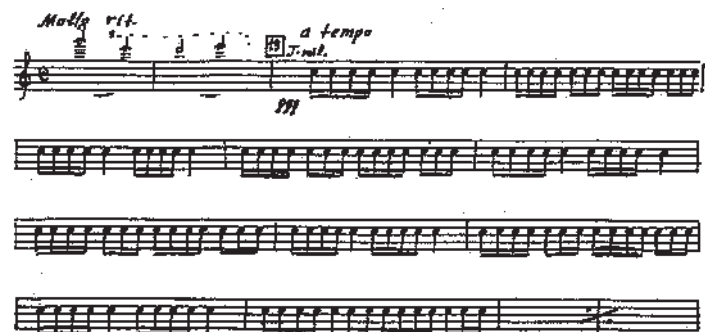


Այս ստեղծագործությունը նվագելու համար գոյություն ունի տեխնիկական 2-րդ տարբերակ:

2-րդ տարբերակը նվագվում է ոչ թե փայտիկներով, այլ մատներով: Սկզբի հատվածը երկու ձեռքով է, այնուհետև նվագը շարունակվում է մեկ ձեռքով՝ ընթացքում վերցնելով առաջին փայտիկը, ապա շարունակվում է նվագը մեկ փայտիկով: Վերցնելով երկրորդ փայտիկը, նվագը շարունակվում է առաջին տարբերակով:

Նմանօրինակ դիմամիկ զարգացում առկա է նաև Դմիտրի Շոստակովիչի 7-րդ Սիմֆոնիայում, փոքր թմբուկի ուղեկցությամբ:

Այստեղ նույնպես տեսանելի է *ppp* նյուանսի աստիճանաբար զարգացում, որը հանգեցնում է *ff* ավարտի:



Հաջորդ ստեղծագործությունը Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի «Շեիրեզադա» սիմֆոնիկ սյուիտն է:

Կոնսերվատորիայի բարձր կուրսի ուսանողների համար շատ կարևոր է իմանալ այս ստեղծագործության կատարման լավագույն եղանակը: Քանի որ փոքր թմբուկը բարձր տեմբրա-

յին հնչողություն ունի, ուստի *p* երանգով նվագելու համար պահանջվում է մեծ վարպետություն: Փոքր թմբուկի նվագաբաժնում տրեմոլոն նշվում է կոնկրետ տրեմոլո տերմինով, կամ նույնի վրա դրվում է երեք գծիկ այն դարձնելով 32-րդական: Այդ ստեղծագործության մեջ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովը կոնկրետ տարբերակում է կատարել, թե որ հատվածում պետք է լինի 32-րդական առանձին հարվածները և որտեղ՝ տրեմոլո:

Այս հատվածը կատարվում է կամ մեկական, կամ երկուական հարվածներով: Երկրորդ դեպքում ավելի հեշտ է դառնում կատարումը, սակայն կարծում ենք, որ ճիշտ է մեկական հարվածներով նվագելը, քանի որ երկրորդ տարբերակում հնչողությունը նմանվում է տրեմոլոյի:





Այս ստեղծագործությունը գրված փոքր թմբուկի համար և իր բարդ կատարողականությամբ, համաշխարհային երաժշտական գրականության գլուխգործոցներից է համարվում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. *Թովմասյան Վ. Խ.*, Փայտյա պղնձյա փողային և հարվածային գործիքների կատարողական արվեստի պատմություն, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2014 թ.:
2. *Зряковский Н. Н.*, Общий курс инструментоведения., М: Музыка., 1976.

Բանալի-քառեր. նյուանս, տրեմոլո, փոքր թմբուկ, փայտիկներ, տամ-տամ, կաստանիետներ, «Լեզգինկա», Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակով «Շեհերազադա»:

Ключевые слова: нюанс, тремоло, малый барабан, палочки, там-там, кастаньеты, “Лезгинка”, Н. А. Римский-Корсаков “Шехеразада”.

Keywords: nuance, tremolo, snare drum, sticks, tom-tom, castanets, Lezginka, N. A. Rimsky-Korsakov's "Sheherazade"

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄԿՐՏՉՅԱՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԳԱՐԵ-ԳԻՆԻ (ծ. 4.11.1954, թ. Երևան): Գոսսահար, ՀՀ վաստակավոր արտիստ (2014 թ.), Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ (2015 թ.): Ավարտել է Երաժշտական գիշերօթիկ դպրոցի հարվածային գործիքների բաժինը (1970, Ք. Չաքիյանի դասարանը), Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանը (1974, դաս. Ս. Կ. Ներսիսյան), ԵՊԿ (1991, պրոֆ. Ս. Կ. Ներսիսյան): Դասավանդում է՝ Ա. Սպենդիարյանի անվ. ՄԵԴ-ում, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ-ում, դոցենտ (2015-ից առ այս օր):

սօր): 1971-ից աշխատում է Ա. Սպենդիարյանի անվ. օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնի նվագախմբի ասիստենտ, 1974-ից՝ կոնցերտմայստերի օգնական: 1975-1977 թթ. ծառայել է սովետական բանակում (Երևանի, Լենինականի զինվորական նվագախմբերի կազմում): Դ. Խանջյանի հրավերով 1978-ից առ այսօր աշխատում է ՀՊՄՆ որպես կոնցերտմայստերի օգնական, իսկ 1982-ից՝ կոնցերտմայստեր: Բազմիցս հանդես է եկել որպես մենակատար՝ Է. Միրզոյանի գրքերով, Դ. Շոստակովիչ (5, 10), Ա. Տերտերյան (3, 2, 7) սիմֆոնիաներում: Համերգներով նվագախմբերի կազմում՝ ըրջագայել է 34 երկրներում՝ ԱՄՆ, Կանադա, Անգլիա, Նորվեգիա, Դանիա, Ֆինլանդիա, Պորտուգալիա, Իսպանիա, Ֆրանսիա, Իտալիա, Լյուքսեմբուրգ, Շվեյցարիա, Չեխիա, Սլովակիա, Լեհաստան, Գերմանիա, Հունաստան, Ճապոնիա, Սիրիա, Լիբանան, Իրան, ԱՄԷ-ներ և այլն: ՀՀ Անկախության 20-ամյակի առթիվ պարզկատարվել է ՀՀ Մշակույթի նախարարության Պատվո շքանշանով, «Վերածնունդ» 5-րդ միջազգային մրցույթ-փառատոնի 2-րդ աստիճանի դափնեկիր (2012 թ.): Ուսանողներից 5 հոգին միջազգային մրցույթների դափնեկիր են, իսկ շատերը հանրապետական մրցույթների և փառատոների մասնակից են: Հեղինակ է մեթոդական ձեռնարկի՝ ութերի կատարողական արվեստը, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2020 թ., նույնպիսի ժողովածուների՝ Փոխադրումներ հարվածային գործիքների անսամբլի համար, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2020 թ., Անսամբլային ստեղծագործություններ հարվածային գործիքների համար, փոխադրումներ Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2020 թ., ուսումնամեթոդական հոդվածներ՝ Փոքր թմբուկի կատարողական տեխնիկայի առանձնահատկությունները, /ԵՊԿ դասախոսների ուսումնամեթոդական հոդվածների ժողովածու Պրակ 10/2018 թ., Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, էջ 213- 226, Մարիմբաֆոնի ուսուցման կատարողական տեխնիկայի առանձնահատկությունները, /ԵՊԿ դասախոսների ուսումնամեթոդական հոդվածների ժողովածու, Պրակ 10/2018 թ., Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, էջ 213- 226:

Сведения об авторе: МКРТЧЯН АРУТЮН ГАРЕГИНОВИЧ (род. 4.11. 1954, Ереван). Заслуженный артист РА (2014). Окончил отделение ударных инструментов в школе-интернате (1970, класс Х. Закияна), училище им. Р. Меликяна (1974, класс С. К. Нерсисяна), ЕГК (1991, проф. С. К. Нерсисян). Преподавал в ДМШ им. А. Спендиарова, ЕГК им. Комитаса, доцент (2015). С 1971 года работал ассистентом в оркестре Театра оперы и балета им. А. Спендиарова, с 1974 -

заместителем концертмейстера, с 1975 концертмейстером. С 1975 по 1977 год служил в Советской армии (в военных оркестрах Еревана, Лениакана). С 1978 года по сей день работает заместителем концертмейстера в Филармоническом оркестре Еревана по приглашению Д. Ханджяна, а с 1982 года - концертмейстером. Многократно выступал в качестве солиста в симфониях: Э. Мирзояна, Д. Шостаковича (5, 10), А. Тертеряна (3, 2, 7). Неоднократно выступал с гастроями в 34-х странах: США, Канада, Англия, Норвегия, Дания, Финляндия, Португалия, Испания, Франция, Италия, Люксембург, Швейцария, Чехия, Словакия, Польша, Германия, Греция, Япония, Сирия, Ливан, Иран, ОАЭ и т.д. Награжден Почетной грамотой Министерства культуры РА к 20-летию Независимости РА, лауреат 2-й степени 5-го международного конкурса-фестиваля-“Возрождение” (2012). 5 студентов М. — лауреаты международных конкурсов, многие из них — лауреаты республиканских конкурсов и фестивалей. Автор методического пособия “Исполнительское искусство на литаврах” Ер.: Издательство ЕГК, 2020, нотных сборников: “Переложения для ударных инструментов и ансамблей” Ер.: Издательство ЕГК, 2020, “Сочинения для ансамбля ударных инструментов” (переложения), Ер.: Издательство ЕГК, 2020, учебно-методические статьи: “Особенности исполнительской техники игры на малом барабане”, /Сборник статей преподавателей ЕГК, вып.10, Ер.: Издательство ЕГК, 2020, С. 213-226.

Information about the author: IMKRTCHYAN HARUTYUN GAREGIN (born 4.11.1954, Yerevan). Honored Artist of RA (2014). He graduated from the department of percussion instruments at the boarding school (1970, class of H. Zaqyan), the school after R. Meliqyan (1974, class S. K. Nersisyan), YSC (1991, prof. S. K. Nersisyan). He taught at A. Spendiaryov CMS. Since 2015 docent of YSC. Since 1971 he worked as an assistant in the orchestra of the Opera and Ballet Theater after A. Spendiaryov, since 1974 has been a deputy concertmaster, since 1975 concertmaster. From 1975 to 1977 he served in the Soviet Army (military orchestras Yerevan, Leninakan). From 1978 to these days he worked as deputy concertmaster in the Symphonic Orchestra of Yerevan by the invitation of D. Khanjyan and since 1982 as a concertmaster. Many times, he acted as soloist in symphonies: E. Mirzoyan, D. Shostakovich (5, 10), A. Terteryan (3, 2, 7). Repeatedly performed with

tours in 34 countries: USA, Canada, England, Norway, Denmark, Finland, Portugal, Spain, France, Italy, Luxembourg, Switzerland, Czech Republic, Slovakia, Poland, Germany, Greece, Japan, Syria, Lebanon, Iran, UAE, etc. He was awarded with the Honorary Diploma of the Ministry of Culture of the Republic of Armenia for the 20th anniversary of Independence of the Republic of Armenia, laureate of the 2nd degree of the 5th international competition-festival "Renaissance" (2012). 5 Students of M. are the winners of international competitions and many of them are the winners of republican competitions and festivals. Author of a methodical grant "Performing art on kettle drums" Yer.: YSC publishing house, 2020, musical collections: "Transpositions for percussion instruments and ensembles" Yer.: YSC publishing house, 2020, "Compositions for ensemble of percussion instruments" (transposition), Yer.: YSC publishing house, 2020, educational and methodical articles: "Features of the performing technique of playing a snare drum", / Collection of articles of YSC's pedagogues, issue 10, Yer.: YSC publishing house, 2020, Page 213-226.

Резюме

Լիտավրիստ, доцент ЕГК, Арутюн Гарегинович Мкртчян “Особенности исполнительской техники игры на малом барабане”.

Автор статьи представляет ударный инструмент “Малый барабан” и на основе своего опыта раскрывает особенности обучения игре на малом барабане в консерваторском классе. Особо акцентируются технические особенности исполнения на примере классических произведений.

Summary

Kettle drummer, Docent of YSC, Harutyun Garegin Mkrtchyan. - “Peculiarities of performing technique of playing on a snare drum”.

The author of the article presents the percussion tool “Snare Drum” and on the basis of his experience reveals the peculiarities of teaching the play in the conservatory class. Special emphasis is placed on the technical features of the performance on the example of classical works.

ՄԿՐՏՉՅԱՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԳԱՐԵԳԻՆԻ

Գոսասիար, ՀՀ վասպակավոր արտիստ, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ
E-mail: harutyunmkrtyan1@gmail.com

ՄԱՐԻՄԲԱՖՈՆԻ ՌԻՍՈՅՄԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՏԵԽՆԻԿԱՅԻ ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հարվածային գործիքների պատմությունը գալիս է շատ հին ժամանակաշրջանից: Դեռևս մեր թվարկությունից առաջ օգտագործել են տարբեր հնչյուններ արտաբերող հարվածային գործիքներ: Հիմնականում հարվածային գործիքների հիմքում ընկած է փոքր թմբուկը, ինչն առիթ է, որ այսօր ուսուցանելու ընթացքում պարապմունքները սկսենք փոքր թմբուկից: Սույն մեթոդաբանական հոդվածում մենք կանդրադառնանք մաս քսիլոֆոն և մարիմբաֆոն նվագելու կատարողական արվեստին: Քսիլոֆոնի պատմությունը գալիս է շատ հին դարերից, ինչպես փոքր թմբուկին:

Քսիլոֆոնը պատրաստվել է բամբուկից, դրանք կտրատելով տարբեր չափերի ստացել են տարբեր բարձրության նոտաներ:

Հետագայում բամբուկը փոխարինվել է փայտե սալիկներով: Քսիլոֆոն լատիներենից թարգմանվում է քսիլո՝ փայտ, ֆոն՝ ձայն, այսինքն՝ փայտի ձայն:

Դիատոնիկ քսիլոֆոնը XVI-XVII-րդ դարերում ներկայացվել է Կենտրոնական Ամերիկայում:

Գործիքի մասին առաջին պատմական գրառումը վերաբեր-

Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գ. Ա. Մուրադյանի (16.11.2019 թ.)
և փողային, հարվածային գործիքների ամբիոնի կողմից՝ (16.6.2019 թ.)
գրախոսների՝ (12.11.2019 թ.) և (16.10.2019 թ.)
հեղինակը ներկայացրել է հրատարակության (11.10.2019 թ.)

րում է 1680 թվականին, որտեղ պատմաբան Դոմինգո Ջուարեսի կողմից նշվում է Գվատեմալայում հանդիպած երաժիշտների մասին:

XVIII-XIX դարերում այն լայն տարածում գտավ, քանի որ Մայանի և Լադինոյի անսամբլները, որոնք սկսեցին օգտագործել փառատոներում: 1821 թ. Գվատեմալայում անկախության տոնի առթիվ մարիմբաֆոնը հռչակվեց Գվատեմալայի ազգային գործիք:

1892 թ. մեքսիկացի երաժիշտ Կորադո դե Ջեսուս Բորաս Մորենոն ընդլայնելով մարիմբաֆոնի հնարավորությունները, ավելացրեց խրոմատիկ ստեղնաշարը և մեկ շարքի հնչյունային շերտով՝ դաշնամուրի սև ստեղներով:

Մարիմբա նվագելու համար նախ պետք է տիրապետել փոքր թմբուկի նվագի արվեստին: Փոքր թմբուկի պարապմունքների շնորհիվ է զարգանում մկանների ճիշտ համադրությունը և ձեռքերի դրվածքը: Մարիմբայի մալետների բռնվածքը նման է փոքր թմբուկի դասական բռնվածքի ձևին:

Մալետները վերցնում ենք ավելի մեծ, աջ և ձախ ձեռքերով: Մալետների հետին մասը 2-3 սմ թողնելով դուրս, այն հենում ենք ցուցամատի մեջտեղի ծավվող հատվածին և բռնում բութ մատով: Մնացած երեք մատները պետք է մալետի տակի հատվածում ազատ թողնել, նվագելու ընթացքում տարբեր հնարքներ կատարելու համար:



Գործիքի մոտ պետք է կանգնել ոտքերը բացված վիճակում, մի փոքր մարմինը կոր դեպի գործիքը, որպեսզի ամբողջ ստեղնաշարը լինի աչքի առաջ: Երկու օկտավա գամմա նվագելու համար ոտքերի բացվածքը բավարար է, իսկ երեք և ավելի օկտավա նվագելու համար հարկավոր է քայլ կատարել հորիզոնական դիրքով: Սկզբից ձախ ոտքը միացնում ենք աջ ոտքին, հետո աջ ոտքը տանում դեպի վեր պահպանելով ոտքերի բացվածքը: Նույն շարժումը կատարում ենք հետընթացի ժամանակ: Այս շարժումը կատարվում է նաև ստեղծագործություններ կատարելու ընթացքում:



Գործիքի բարձրությունը պետք է համընկնի գոտկատեղի հետ, այն հարմարեցնելով աշակերտի հասակի հետ, որպեսզի հետագայում սխալ չանդրադառնա ձեռքերի ճիշտ դրվածքի վրա: Դա նույնն է թե առաջին դասարանի ջութակահար աշակերտը նվագի 4/4 ջութակի վրա: Պարապմունքները պետք է սկսել սալիկներին առանձին ձեռքերով հարվածներից, միաժամանակ ծանոթացնելով նոտաներին: Քանի որ գործիքի սալիկներն իրենց չափերով տարբեր են, այդ պատճառով հարվածը պետք է լինի սալիկի ճիշտ մեջտեղը, դա կնպաստի հնչյունի ուժգնությանը և ինտոնացիային:

Ամենօրյա պարապմունքները հարկավոր է սկսել տարբեր գամմաներ նվագելով, իրենց զուգահեռ միմյոթնորով և դոմինանտ սեպտակկորդներով:

C-dur
T S D

Եռանկյուն

Եռանկյունի շրջվածքները

D7

137 շրջվածքները

a-moll
բնական

հարմոնիկ

մեղրիկ

հասնեցում

հասնեցունի շրջաձայները

D7

D7 շրջաձայնը

Օրինակը բերված է *Դո-մաժոր* և *լա-մինոր* տոնայնություններում, բայց ուսուցման ընթացքում պետք է տիրապետել բոլոր տոնայնություններին:

Գամմաները նվագելուն զուգահեռ պետք է սովորել տարբեր տեսակի թռիչքային վարժություններ նվագել: Կոնկրետ օրինակները բերում ենք *Դո մաժոր* գամմայում և մեկ օկտավայի սահմաններում, բայց դրանք պետք է նվագել տարբեր

գամմաներում և 2-3 օկտավայի սահմաններում: *L* տառի դեպքում պետք է նվագվել ձախ ձեռքով, *R* տառը՝ աջ:

Մարիմբա նվագելու ընթացքում պետք է խուսափել նույն ձեռքով հաջորդաբար նոտայի կրկնությունից: Դա թույլատրվում է առանձնահուկ դեպքերում, երբ անհնարին է դառնում նվագելը:

Վարժություններ.

1

L R L R L R L R L R L R L R

L R L R L R L R L R L R L R

2

L R L R L R L R L R L R L R L R

L R L R L R L R L R L R L R L R

3

L R L R L R L R L R L R L R L R

L R L R L R L R L R L R L R L R

4

L R L R L R L R L R L R L R L R

L R L R L R L R L R L R L R L R

[illegible]

ՏՐԵՄՈՒՆ

Ի տարբերություն փոքր թմբուկի, մարիմբաֆոնի տրեմոլոն կատարվում է աջ և ձախ ձեռքերի հաջորդականությամբ մեկական հարվածներով, օգտագործելով դաստակի շարժումը առանց ներքևի երեք մատների օգնության:

Այս վարժությունը պետք է սկսել դանդաղ հարվածներով աստիճանաբար արագացնելով տեմպը: Որքան հարվածների հաջորդականությունն արագ լինի այնքան տրեմոլոն կատարյալ կհնչի:

Sphingolitep tremolo



Անհրաժեշտ է մշտապես ուշադրություն դարձնել ձեռքերի մկանների լարվածությանը: Դա հեշտ պրոցես չէ և պահանջվում է երկարատև ու տքնաջան աշխատանք:

Մեկ նոտայով տրեմոլոն ուսուցանելուց հետո, կարելի է անցնել թռիչքներ և լեգատո պարունակող վարժությունների:

Թռիչքային վարժություններ



Այս վարժությունները պետք է կատարել տարբեր ինտերվալներում:

Լեգատո նվագելու ժամանակ, ի տարբերություն ստակկատոյի, մեկ նոտայից մյուսին անցնելը պետք է լինի սահուն, որպեսզի նկատելի չլինի հաջորդ նոտայի շեշտադրումը:



Վերը նշված վարժությունները պետք է կատարել տարբեր ինտերվալներում՝ օգտագործելով նաև կիսատոները:

Մարիմբայի վրա լեգատո նվագելը դժվար հաղթահարելի պրոցեսներից է:



ՉՈՐՍ ՄԱԼԵՏՆԵՐՈՎ ՆՎԱԳԵԼՈՒ ՌԻՍՈՒՑՈՒՄ

Չորս մալետներով նվագելու արվեստը տարածվել է XX դարի կեսերից, որն օգտագործվել է 1947 թ. ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Դարիուս Միլիաուդի «Կոնցերտ մարիմբայի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար» ստեղծագործության մեջ*:

XX դարի կեսից կոմպոզիտորների մոտ մեծ հետաքրքրություն առաջացավ մարիմբաֆոնի նկատմամբ և սկսեցին այն օգտագործել իրենց ստեղծագործություններում, պատճառը չորս մալետի օգտագործումն էր:

XX դարի վերջում ժամանակակից կոմպոզիտորները գտան են մարիմբաֆոնի օգտագործման նոր եղանակներ: Դրանց վառ օրինակներն են՝ Կառլ Օրֆի «Անտիգոնե», Ջանս Վեռներ Յեն-զիի «Էլեգիան երիտասարդ երգիչների համար», Նեյ Ռոզաուրոյի «Կոնցերտ մարիմբաֆոնի և նվագախմբի համար», վերջինս ներառված է ԵՊԿ-ի հարվածային գործիքների դասընթացի ծրագրում, որը տողերիս հեղինակի կազմածն է:

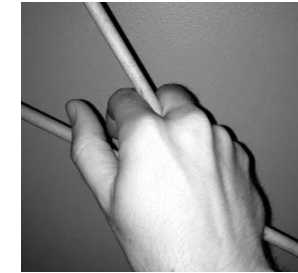
Հայաստանում չորս մալետների օգտագործումը սկսվել է անցյալ դարի իննսունական թվականների վերջում և ներառվել է ԵՊԿ-ի հարվածային գործիքների դասարանի դասընթացում*:

Այսօր կան համաշխարհային ճանաչում ունեցող մարիմբաֆոնահարներ, որոնք նվագում են վեց և ութ մալետներով, բայց մենք կանդիդատանք և կծանոթանանք չորս մալետներով նվագելու տեխնիկային, որը բավարար է մագիստրոսական կրթության համար:

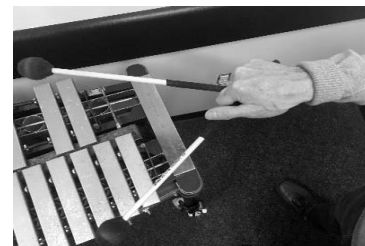
Չորս մալետներով նվագելու համար կա հիմնականում երեք դրվածք՝ դասական, Ստիվենսի և Բարտոնի:

Դասական դրվածքի դեպքում առաջին մալետը բռնում ենք բութ մատի և ցուցամատի օգնությամբ մալետը թողնելով ափի մեջ: Երկրորդ մալետը դրվում է ցուցամատի և միջնամատի մեջտեղում, անցնելով ափի միջով, առաջին մալետի վրայով:

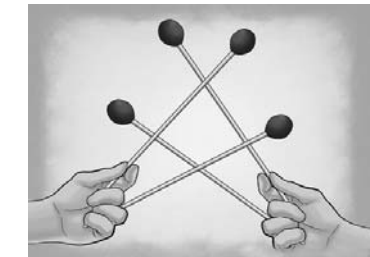
* Հարվածային գործիքների համար գրվածքը ըստ բարդության ներկայացված է ԵՊԿ դասընթացում:



Բարտոնի բռնվածքը նման է դասական բռնվածքին, միայն փոխվում է ափի մեջ մալետների դասավորվածությունը: Այստեղ երկրորդ մալետն անցնում է ափի վրայով, իսկ առաջին մալետը՝ երկրորդ մալետի վրայով:



Ստիվենսի դրվածքում ի տարբերություն դասականի և Բարտոնի, փոխվում է երկրորդ մալետի դիրքը: Այստեղ առաջին մալետը մնում է նույն դիրքով, իսկ երկրորդը դրվում է միջնամատի և մատնեմատի մեջտեղը, մնալով ափի մեջ:



Աշխարհում օգտագործվում է այս երեք դրվածքը և դրանցից որին է տրվում առաջնահերթությունը, դա վիճելի հարց է:

Տարբեր ստեղծագործություններում, տարբեր թռիչքային և տեխնիկական հնարքներ կատարելու համար ցանկալի է, որպեսզի մարիմբաֆոնահարը տիրապետի այս երեք դրվածքին էլ:

Երկու մալեւներով նվազելու դեպքում օգտագործվում է դաստակի միայն ուղղահայաց շարժումը, իսկ չորս մալեւի դեպքում դաստակի շարժումն ավելանում է ևս երկուսով, այն է՝ ձախ հորիզոնական, այն և ձախ ուղղահայաց, ձեռքի մկանները թողնելով հանգիստ ոչ լարված վիճակում:

Չորս մալետներով նվազելու համար պետք է կարողանալ դրանք մոտեցնել իրար նվազելով սեկունդա և մալետները բացելով մինչև օկտավա: Այս շարժումը կատարելու համար օգտագործում ենք ձեռքի հինգ մատները: Այս հնարքին տիրապետելու համար պետք է ուղղակի վերցնել մալետներն առանց գործիքով, մատների ճկուն և սահուն շարժումների շնորհիվ մալետները պահել տարբեր հեռավորությունների վրա: Վարժությունները կատարել աջ և ձախ ձեռքերով հավասարաչափ, դրանից հետո անցնել գործիքով վարժություններ նվազելուն:

Մարինբաժոն գործիքի կատարողական առանձնահատկությունների մասին տեղեկություն կա Գևորգ Արմենյանի «Գործիքագիտության հիմունքներ» դասագրքում (1. էջ 197-198):

Նվազել աջ և ձախ ձևերով



Նվազել է կիսատոներով



Նվազել է աջ և ձախ ձևերով





Ընդհանուր առմամբ հարվածային գործիքների մասին կարող ենք տեղեկանալ նաև ռուսական դասագրքային գրականությունից, սակայն ընդունված Ն. Զոյակովսկու ուսումնամեթոդական դասագրքում մարիմբաֆոնի հատվածը բացակայում է, մի գուցե 60-ականներին սույն գործիքն այնքան էլ տարածված չէր ռուսական իրականության մեջ (2. էջ 333-375, 3.):

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Արմենյան Գ. Ա., Գործիքագիտության հիմունքներ, դասագիրք, Եր., Ամրոց գրուպ., 2012., - 320 էջ:
2. Зряковский Н. Н., Общий курс инструментоведения, М.: Музыка., 1976., - 480 с.
3. Галайская Р. Б., Маримба., Музыкальная энциклопедия., М.: Советская энциклопедия., 1976.

Բանալի-բառեր. մարիմբաֆոն, մալետներ, կատարողական տեխնիկա, արտահայտչամիջոցներ, տեմպեր, շտրիխներ, ձեռքերի դրվածքը:

Ключевые слова: маримбафон, малеты, исполнительская техника, средства выразительности, тембр, штрихи, постановка рук.

Keywords: marimbafon, malets, performing technique, means of expressiveness, timbre, strokes, statement of hands.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տես էջ 204:

Сведения об авторе: см. с. 205.

Information about the author. Go to P. 206.

Резюме

Литаврист, доцент ЕГК, заслуженный артист РА Арутюн Гарегинович Мкртчян. - "Особенности обучения технике игры на маримбафоне".

Автор статьи представляет ударный инструмент "Маримбафон" и на основе своего опыта раскрывает особенности обучения игре на маримбафоне в консерваторском классе. Особо акцентируются технические особенности исполнения на примере классических произведений.

Summary

Kettle drummer, Docent of YSC, Honored Artist of RA Harutyun Garegin Mkrтчyan. - "Peculiarities of training in the technique of playing marimbaphone".

The author of the article presents percussion instrument "Marimbaphone" and on the basis of his experience reveals the peculiarities of learning to play in the conservative class. Special emphasis is placed on the technical features of the performance on the example of classical works.

Խ. ԱԲՈՎՅԱՆԻ ԱՆՎ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ

ARMENIAN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
AFTER KH. ABOVYAN
DEPARTMENT OF MUSICAL PEDAGOGIY

АРМЯНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Х. АБОВЯНА
КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

ԱՆԱՀԻՏ ՍԱՄՎԵԼԻ ՇԻՐԻՆՅԱՆ

Դաշնակահար,

ՀՊՄՀ դասախոս

E-mail: anahit.shirinyan@bk.ru

ԻԳՈՒՄՆՈՎՅԱՆ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԵՏՆՈՐԴՆԵՐԸ ՀԱՅ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ՝ Ա. Ա. ԱՄԲԱԿՈՒՄՅԱՆ

Կոմստանտին Նիկոլայի Իգումնովը հիմնադրել է խոշորագույն դաշնամուրային դպրոցներից մեկը, որը համաշխարհային ճանաչում է բերել ռուսական երաժշտական մշակույթին:

Կ. Ն. Իգումնովը ռուսական դաշնամուրային կատարողական արվեստի վառ ներկայացուցիչ է, մանկավարժ, Խորհրդային Միության ժողովրդական արտիստ, արվեստագիտության դոկտոր: Իգումնովյան դպրոցի վառ ներկայացուցիչներից են եղել Լ. Ն. Օբորինը, Յ. Ի. Ջակը, Մ. Ի. Գրինբերգը, Է. Գ. Գիլելսը, Յ. Վ. Ֆլիերը, Ա. Գ. Ռուբինշտեյնը, Ա. Բ. Գոլդենվեյզերը, Գ. Ռ. Գիմըզբուրգը, Գ. Գ. Նեյհաուզը, Ս. Ե. Ֆեյնբերգը, Յ. Ի. Միլշտեյնը և ուրիշներ:

Նա Հայաստանի հետ սերտ կապեր է ունեցել և հայկական դաշնամուրային կատարողական մշակույթի մեջ մեծ ներդրում ունի: Իգումնովյան դպրոցի հայազգի ներկայացուցիչներից են՝ Մ. Ս. Ղամբարյանը, Ա. Հ. Բաբաջանյանը, Ա. Թ. Ավդալբեկյանը, Ա. Գ. Հարությունյանը, Վ. Վ. Ունր-Շատը, Ա. Ա. Ամբակունյանը և շատ ուրիշներ: «Իգումնովի մեթոդը ծկուն էր, շարժուն և միտված էր աշակերտի անհատական ընդունակությունների զարգացմանը» (2. էջ 167): Այդ մեթոդի շնորհիվ էլ Կ. Ն. Իգումնովի սաները միմյանցից տարբերվում են կատարողական ոճով, համերգային երկացանկով, մանկավարժական յուրօրինակ «ծե-

Ժողովածուի Խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝

Գ. Կ. Շագոյանի (17.10.2019թ.)

և ՀՊՄՀ ամբիոնի կողմից՝ վարիչ Ս.Է. Էլբակյանի (19.9.2019 թ.)

Գրախոսներ՝ (20.5.2019 թ.) և (28.3.2019 թ.)

Հեղինակը հանձնել է հրատարակության՝ 20.9.2019 թ.

ռազրով»։ Նշենք, նրա ազգությամբ հայ համրաճանաչ սաներից դաշնակահար և կոմպոզիտոր Ա. Զ. Բաբաջանյանի բացառիկ քնարականությունը, իմպրովիզացիոն ազատությունը, կատարողական ոճի անսահման զգացմունքայնությունը, Մ. Ս. Ղամբարյանի՝ ներթափանցելու, երաժշտությանն անկեղծորեն տրըվելու ունակությունը, Կ. Ա. Մալխասյանի հնչողության վեհությունն ու գեղեցկությունը, Ա. Թ. Ավդալբեկյանի կամքն ու հուզականությունը, Ա. Ա. Ամբակունյանի բեմական ազատությունը, հնչողության յուրահատուկ նրբությունն ու գեղեցկությունը։

Ինչպես տեսնում ենք, նրանցից յուրաքանչյուրն իրապես շատ տարբեր է կատարողական ոճով, սակայն նրանց ընդհանրացնում է միևնույն դպրոցի հիմնական սկզբունքները և երաժշտական մտածողության առանձնահատկությունները։

Տողերիս հեղինակն ուսանել է արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Ա. Ա. Ամբակունյանի դասարանում, ով իր մանկավարժական 50 տարիների ընթացքում բազում երիտասարդ մասնագետների է զինել դաշնամուրային արվեստի խորը գիտելիքներով։ Նրանցից շատերը միջազգային մրցույթների դափնեկիրներ են, բուհերի դոցենտներ և պրոֆեսորներ, դասավանդում են երաժշտական ուսումնական տարբեր հաստատություններում։ Փոխառելով ուսուցչի դասավանդման յուրօրինակությունները՝ տողերիս հեղինակն աշակերտներին և ուսանողներին աշխատում է փոխանցել այն փորձն ու գիտելիքները, որոնք ժառանգել է Ա. Ա. Ամբակունյանից։

Պարզ բան է, որ մանկավարժական աշխատանքը տարիների ընթացքում փորձառություն է տալիս, նաև ընդլայնում է մանկավարժի մտահորիզոնը։ Դասավանդման սկզբնական տարիներին մանկավարժը գտնվում է իր ուսուցչի ազդեցության ներքո։ Այնուհետև տարիների ընթացքում ձեռք է բերվում սեփական փորձ և ստացած գիտելիքների հիման վրա ձևավորում է դասավանդման ինքնուրույն մեթոդ։

«Մեթոդաբանության դեդուկտիվ, նաև փորձով ձեռք բերվող ճանաչողություն է, որի ակունքը կամքն է, աննկուն ձգտումը նպատակին, ինչը որոշվում է արվեստագետի բնավորությամբ և գաղափարական աշխարհայեցողությամբ», - մեկնաբանում էր Զ. Գ. Նեյիաուզը (3. էջ 245)։

Ա. Ա. Ամբակունյանը, լինելով Կ. Ն. Իգումնովի ուսանողուհին, դասավանդել է հետևելով իգումնովյան դպրոցի մանկավարժական մեթոդներին։

Նա ձգտում էր ուսանողին սովորեցնել ըմբռնել ստեղծագործության իմաստը, բնույթը, կարողանալ կատարել յուրաքանչյուր հնչյունն ուշադիր լսելով։ Ըստ վաստակաշատ մանկավարժի՝ պարապմունքների ընթացքում երաժշտական տարբեր ունակություններ ունեցող ուսանողների հետ աշխատելիս անհրաժեշտ է գտնել դասավանդման ուրույն մեթոդ, յուրաքանչյուրին համապատասխան մոտեցում ցուցաբերել, հաղթահարել տեխնիկական դժվարությունները, ծանոթացնել տարբեր ոճերի ստեղծագործություններին, ընդլայնել գեղարվեստական մտահորիզոնը, գտնել հնչողության ճիշտ վերարտադրումը՝ համապատասխանեցնելով ստեղծագործության բովանդակությանն ու ոճին (1. էջ 7)։

Ուսուցանելու ընթացքում ստեղծագործությունների ցանկն անհրաժեշտ է հանգամանորեն և մտածված ընտրել, ուսանողի համար համեմատաբար բարդ ստեղծագործություններն անցնել դասարանում, իսկ քննությանը պատրաստել ուսանողի կատարողական հնարավորություններին ավելի հարիր երկեր, աշխատելով դրանք հասցնել կատարողական բավարար որակի։

Թույլ տեխնիկական պատրաստվածությունը շատ է խանգարում կատարողի հնարավորությունների զարգացմանը։ Ձեռքերի սխալ դրվածքը նույնպես խոչընդոտ է, հատկապես արագ տեմպի ժամանակ և լեգատո (*legato*) կատարելիս, քանի որ ձեռքերի լարվածությունն ու ձգվածությունը խանգարում են վարժ, սահուն, ազատ ու ճկուն կատարողականությանը։ Պետք է թևերն ուսերից ազատել, ձեռքերն ազատել և նվագել անկաշկանդ։

Տեքստի հանգամանալից ուսումնասիրությանը, ճշգրիտ ու գրագետ կարդալու ունակությանը մեծ նշանակություն էր տալիս Ա. Գ. Գոլդենվեյզերը (4. էջ 49):

Կ. Ն. Իգումնովի կարծիքով հեղինակային տեքստը «*ճարտարապետական գծագիր է*», որը պետք է գուշակել, ներթափանցել կոմպոզիտորի մտահղացման էության մեջ, քանի որ կատարողը միջնորդ է ունկնդրի և կոմպոզիտորի միջև (3. էջ 250):

Յ. Գ. Նեյհաուզը խորհուրդ էր տալիս ստեղծագործությունը սովորել միայն նոտաներով, առանց դաշնամուրի, ուսումնասիրել ձևը, հնչողության ներդաշնակությունը՝ հարմոնիան, պոլիֆոնիան, բարդ հատվածներն առանձնացնել և նվագել տարբեր մետրոռիթմով: Առաջարկում էր անձայն նվագել ստեղնաշարի վրա, ինչպես նաև նույնը կատարել փակ աչքերով (4. էջ 40):

Յ. Գ. Նեյհաուզի, Կ. Ն. Իգումնովի և բազմաթիվ այլ երաժիշտների դասերին մասնակցում էին գրեթե բոլոր սաները, քանզի խմբական պարապմունքները համարվում էին շատ օգտակար, հնարավորություն էին տալիս տարբեր օրինակներով իմաստավորել և ընդհանրացնել մանկավարժական սկզբունքները:

Յնչարտաբերում: Գեղեցիկ հնչողություն ստանալու համար անհրաժեշտ է սուր և զգայուն երաժշտական լսողություն:

Ըստ պրոֆեսոր Յ. Ի. Ջակի՝ «*Ինչպես աչքն է նկարչի համար, այնպես էլ լսողությունը դաշնակահարի համար: Դաշնակահարը ճշգրիտ պետք է լսի երաժշտությունը, ցանկացած պահի վերահսկում է իր իսկ կատարումը՝ ունենալով ներքին լսողության հզոր ուժը: Կատարողին ներքին լսողությունն անհրաժեշտ է նույնքան, որքան կոմպոզիտորին*» (1. էջ 8):

Հնչողությունը կարող է լինել ձգվող, խորը, փափուկ և երգային միայն լիարժեք ազատ ձեռքի և ճկուն դաստակի շնորհիվ:

Մատների ծայրերը պետք է զգան ստեղների հատակը (բայց առանց սեղմելու), ձեռքի ծանրությունը պետք է տեղափոխվի մեկ նոտայից մյուսը, մատների ազատ շարժումը՝ մի

ձեռքից մյուսը:

Կ. Ն. Իգումնովն ասում էր. «*Քայլելիս դուք ուժ չեք գործադրում հատակի վրա, այլ բնականոն, ազատ տեղափոխում եք ոտքերը*» (1. էջ 8):

Խորը հնչողության հիմքը երգելն է: Այն հարցին, թե ինչպես կարող է բացատրել ունկնդիրների վրա թողած իր նվագի տպավորությունը, Ա. Գ. Ռուբինշտեյնը պատասխանել է. «*Ես շատ աշխատանք եմ ներդրել, որպեսզի հասնեմ դաշնամուրով «երգելուն»*» (3. էջ 251):

Ֆրազավորում: Ինչպես նշում էր Ա. Ա. Ամբակումյանը, մանկավարժը պետք է հնչարտաբերման, մատնադրման, պեղալավորման և այլ արտահայտչամիջոցների կատարման բազմազան տարբերակներ առաջարկի (1. էջ 11):

Ներթափանցելով երաժշտության բովանդակության մեջ՝ պետք է հասկանալ, զգալ և ճիշտ վերարտադրել այն: Այս դեպքում կարևոր նշանակություն ունի ֆրազավորումը: Ձգտելով դեպի ինտոնացիային՝ ուժեղացնում կամ թուլացնում ենք հնչողությունը՝ կախված ստեղծագործության բնույթից, տրամադրությունից (տխուր, անհամգիստ, հուզված, ուրախ, հաղթական և այլն): Ֆրազի ներսում կարող են տեմպից աննշան շեղումներ լինել՝ *tempo rubato*, հատկապես ռոմանտիկների ստեղծագործություններում (Շոպեն, Շուման, Լիստ, Չայկովսկի, Ռախմանինով, Սկրյաբին և այլք):

Ինչպես ասում է Ա. Ա. Ամբակումյանը՝ «Երաժշտական ֆրազը պետք է լինի ազատ և ճկուն, այլապես կատարումը կդառնա չոր և ձևական» (1. էջ 11):

Անհրաժեշտ է ձգտել արտահայտիչ ֆրազավորման, կարողանալ կապակցել դրանք (ինչպես վոկալ երաժշտության մեջ), զգալ ռիթմական ճկունությունը:

Շունչը կարևոր նշանակություն ունի ոչ միայն երգեցողության մեջ, այլև գործիքային արվեստում: Շունչը ֆրազավորման տարր է:

Ս. Ե. Ֆեյներզոն ընդգծում է հնչյունի կապը ֆրազավորման

և կատարման պլաստիկայի հետ: «Ֆրագավորումը ենթադրում է, որ երաժշտությունը կարող է հաղորդել խոսքի ինտոնացիան և արտահայտչականությունը: Պլաստիկան ստեղծում է շարժման, ժեստի կերպար, կշռի զգացողությունը» (3. էջ 255):

Մետրոնոմ: Առանց հստակ ռիթմի (կշռույթի) երաժշտություն չկա: Ռիթմի հետ է կապված ստեղծագործության բովանդակությունը: Թույլատրելի են փոքր շեղումներ դեպի *tempo rubato*: Ռիթմը շատ բազմազան է՝ աշխույժ, թեթև, հստակ, ճշկուն, պարային և այլն:

Կ. Ն. Իգումնովը բացասական էր համարում (չափահարով) մետրոնոմով աշխատելը: Այս հարցում նա հետևում էր Ա. Ռուբինշտեյնին, որն իր ստեղծագործություններում ցույց էր տալիս միայն շարժման հիմնական մասը և սովորաբար այն թվով չէր նշում (3. էջ 259):

Արտահայտչական միջոցներ (շտրիխներ): Կարևոր նշանակություն է տրվում նաև արտահայտչամիջոցներին: Դրանք պետք է լինեն տպավորիչ, զգացական, այլ ոչ ձևական: Ստեղծագործության ոճից կախված՝ փոփոխվում է շտրիխների բնույթը, օրինակ՝ *staccato*-ն կարող է լինել թեթև, եթերային, հնչեղ, հյութեղ:

Լեգատոն կապված է մատների ու ստեղնաշարի միաձուլման հետ և պահանջվում է ստեղնաշարի վրայով ազատ ու ճկուն ձեռքի շարժում, ընդ որում՝ կարևոր է կարողանալ լսել մեղեդային գիծը, որը պետք է հնչի անընդմեջ: Համահնչյունները (ակկորդները) պետք է վերցնել մատները ոչ թե ստեղներին հարվածելով, այլ՝ ուսից ազատ ձեռքը փափուկ և խորը ընկղմելով ստեղնաշարի մեջ:

Պեդալավորում: Իգումնովյան դպրոցի ներկայացուցիչների գունագեղ կատարմանը նպաստող կարևորագույն միջոցներից է պեդալավորման արվեստը: Շատ հաճախ չի կատարվում ճիշտ և գրագետ պեդալավորում: Պետք է լսողությամբ հետևել, պեդալը պետք է շնչի այնպես, ինչպես երաժշտության խոսքը՝ օգնելով ֆրագավորմանը: Պեդալը գունավորում, հարստացնում է դաշնամուրի հնչողությունը, ստեղծում է բազմազան կո-

լորիտային երանգներ՝ նպաստելով լեգատո (*legato*) կատարմանը: Անհրաժեշտ է ոտնաթաթը դանդաղ իջեցնել ոտնակին, Կ. Ն. Իգումնովի խոսքով՝ «Ուտքը պահել այնպես՝ ասես ոտնակին տանձված լինի» (1. էջ 12): Վերցված ոտնակը կարող է լինել ուղիղ (ռիթմային), ուշացած, կիսաոտնակ վիթրագվող, որը մաքուր հնչողության անհրաժեշտ միջոց է:

Աշխատանք գամմաներով և էտյուդներով: Տեխնիկան զարգացնելու համար անհրաժեշտ է վաղ տարիքից գամմաներ նշվազել բոլոր տարբերակներով՝ տեղեկաներով, դեցիմաներով, ակկորդներով, արպեջոններով, խրոմատիկ գամմա և այլն: Եթե այս ամենը կատարվի յուրաքանչյուր օր, ապա հնարավոր է հասնել զերազանց տեխնիկայի:

Դաշնամուրային կատարողական արվեստում կարևորագույններից է համարվում աշխատանքը էտյուդներով: Հաջողության հասնելու համար նշանակություն ունեն, իհարկե, նաև բլանածին տվյալները և ձեռքի կառուցվածքը:

ա) ձեռքի բարեհաջող կառուցվածք՝ մեծ, ճկուն թաթ, մատների միջև լայն տարածություն, ազատ ձեռքեր,

բ) ձեռքի ոչ բարեհաջող կառուցվածք՝ բարակ, ծալվող մատներ, լարված, ձգված դաստակ, մատների միջև նեղ տարածություն:

«Տեխնիկական կատարելության հասնել և գործիքին ազատ տիրապետել կարելի է միայն ամենօրյա համառ աշխատանքի շնորհիվ», - նշում է Ա. Ամբակունյանը (1. էջ 9):

Տեխնիկական դժվարությունից բացի, անհրաժեշտ է հիշել նաև գեղարվեստական խնդիրների մասին, հատկապես Շոպենի, Սկրյաբինի, Ռախմանինովի, Դեբյուսիի էտյուդներում, որտեղ տեխնիկան ենթարկվում է գեղարվեստական կերպարին: Էտյուդներում և վիրտուոզ բնույթի ստեղծագործություններում պետք է գտնել հարմար մատնադրում, տեխնիկապես բարդ երաժշտական նյութը ճիշտ բաշխել 2 ձեռքերի միջև: Բարդ և անհարմար հատվածների վրա անհրաժեշտ է աշխատել տարբեր վարժությունների միջոցով՝ տեղեկաներով, օկտավա-

ներով (օկտավաները նվագել դաստակը փոքր ինչ բարձր պահելով), շեշտերով, թռիչքները նախապես պատրաստելով:

«Մի դիրքից մյուսը տեղափոխելիս ձեռքը նախապես պետք է լինի անցման դիրքում, - ասում է Ս. Ե. Ֆեյնբերգը, - քանզի դիրքավորված նվագի դեպքում կատարումը ճշգրիտ և մաքուր է լինում» (3. էջ 253-256):

Տեխնիկապես դժվար հատվածների վրա չմտածված, մեխանիկորեն պարապելն անիմաստ է. *«Տեխնիկան ինքնին ոչ թե մատներում է, այլ գլխում»*, - այս միտքը ձևակերպել է Ալֆրեդ Կորտոն՝ Շոպենի էտյուդներին վերաբերող գրքում (1. էջ 9):

Պոլիֆոնիկ ստեղծագործություններ: Պոլիֆոնիկ ստեղծագործություններն օգնում են դաշնակահարին տիրապետել տարբեր արտահայտչական միջոցների (շտրիխների)՝ *legato, non legato, portamento, tenuto, marcato* և այլն:

Բախի ֆուգաները կատարելիս բոլոր ձայներն անհրաժեշտ է հնչեցնել տարբեր տեմպերով (երանգներով)՝ ընդգծելով թեման և ետևում թողնելով մյուս ձայները: Մեկ ձեռքով մի քանի ձայն կատարելիս անհրաժեշտ է ձեռքի ծանրությունը փոխանցել այն մատներին, որոնք կատարում են ավելի կարևոր ձայները, վերջիններս պետք է հնչեն խորը, իսկ մյուս ձայները՝ ավելի թեթև ու մեղմ:

Ա. Բ. Գոլդենվեյզերը նշում էր, որ ստեղծագործությունն անհրաժեշտ է յուրաքանչյուր ձեռքով անգիր նվագել կարողանալ (հատկապես Բախի ստեղծագործությունները), այն ընկալել ներդաշնակ, ոչ թե մեխանիկորեն (4. էջ 49):

Բեմական ելույթներ: Հաճախ ելույթները հնարավորություն են տալիս հաղթահարել կաշկանդվածությունը, ազատվել բարդույթներից, սովորեցնում են վերահսկել դաշնամուրի հնչողությունը: Հաջողված ելույթի համար անհրաժեշտ է երաժշտական լավ լսողություն, սթափ ուղեղ և երաժշտությունը ներքուստ զգալու ունակություն: Նույնիսկ միջին տվյալներ ունեցող աշակերտը կարող է հաղթահարել հուզմունքը, եթե հաճախ է ելույթ ունենում և ամեն անգամ շտկում է իր թերությունները: Այս հար-

ցում կարևոր է նաև մանկավարժի դերը, ով հուշում է սխալներն ուղղելու միջոցները: Կարելի է հաշվի առնել նաև ուսանողի մախաձեռնությունը, եթե այն համոզիչ է, եթե համապատասխանում է կատարվող երաժշտության ոճին ու բնույթին:

Նախաձեռնություն: Մանկավարժը պատասխանատվություն է կրում ոչ միայն իր սաների հետագա ճակատագրի համար, այլև նրանից պահանջվում է տրամադրելու, ներշնչելու, ուսանողի վրա հոգեբանական ազդեցություն թողնելու կարողություն: Անհրաժեշտ է նաև զարգացնել նրանց պատկերացումը, տրամաբանությունը, ճաշակը: Պետք է սովորեցնել, որ ուսանողը կատարի ինքն իրեն ուշադիր լսելով, երգելով և մտածելով, ոչ թե անտարբեր ու մեխանիկորեն:

Անհրաժեշտ է ուշադիր հետևել հեղինակային նշումներին, պարզ հասկանալ և պատկերացնել ստեղծագործության ոճն ու բնույթը: Ուսանողի ներքին զգացողությունը (ինտուիցիան), օժտվածությունը և լայն մտահորիզոնը հնարավորություն են տալիս նրան ավելի լավ վերարտադրել ստեղծագործության բովանդակությունն ու տրամադրությունը: Անշուշտ, մանկավարժը պետք է օգնի ուղղորդելով դեպի ճիշտ մեկնաբանման (ինտերպրետացիա):

Կարևոր է իմանալ ստեղծագործության ստեղծման դարաշրջանը, քանի որ ցանկացած դարաշրջան ունի իրեն բնորոշ կատարողական առանձնահատկությունները: Դա պայմանավորված է կատարողի հոգևոր աշխարհի, սոցիալական մթնոլորտի, աշխարհայացքի և շրջակա բնության հետ: Կատարողը պետք է կարողանա զգալ և վերարտադրել ստեղծագործության ոգին, իմաստը, բնույթը, ընդգծել նրա բազմազանությունը, պատկերել ժամանակը, դրսևորել սեփական ստեղծագործական վերաբերմունքը:

Ս. Տ. Ռիխտերի կարծիքով. *«Դաշնակահար-կատարողը կերտող է, որն ասես վերաստեղծում է երաժշտությունը»* (1. էջ 10):

«Իրական երաժիշտ կարող է դառնալ միայն նա, ում սիր-

տըն ունակ է զգալու և անհուն սիրով է լցված մարդկանց հանդեպ», - այսպես էր մտածում Ա. Բ. Գոլդենվեյզերը (4. էջ 48):

Կատարողական ոճի արդիականությունը ոչ թե վերադարձ է այն դարաշրջան, երբ գրվել է ստեղծագործությունը, այլ ներկայի և անցյալի ավանդույթների համադրությունն է (սինթեզ): Ս. Տ. Ռիխտեր, Է. Գ. Գիլելս, Ա. Բ. Միքելանջելի, Ա. Ռուբինշտեյն, Ա. Շնաբել, Վ. Ս. Զորովից, Լ. Ն. Օբորին, Վ. Վ. Սոֆրոնիցկի և այլք՝ վառ ներկայացուցիչներ են, որոնք իրենց արվեստում վերարտադրում են դարաշրջանի բնորոշ հատկությունները:

Ուսանողի ծրագրում պարտադիր պետք է ներառված լինեն տարբեր ժամանակաշրջանների հայ և այլազգի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ: Անհրաժեշտ է նաև անդրադառնալ քիչ հայտնի և նոր ստեղծագործություններին:

Ցանկալի է խրախուսել ուսանողի անհատական մոտեցումը, ազատություն տալ երևակայությանը չմոռանալով մանկավարժի խորհուրդների և ցուցումների կարևորության մասին:

Դասավանդման պրակտիկայում, հիմնականում մեր կողմից շեշտը դրված է ամբակունյանական մեթոդների ու սկզբունքների վրա, սակայն դասավանդումն անչափ հետաքրքիր գործընթաց է, որտեղ իշխում են որոնումներն ու մտահղացումները, ծնվում են ստեղծագործության մեկնաբանման նոր մոտեցումներ:

Սույն հոդվածի նպատակն է երիտասարդ սերնդին փոխանցել իզումնովյան դպրոցի վառ ներկայացուցիչ Աննա Ամբակունյանի դաշնամուրային արվեստի վարպետության՝ կատարողականության, իմպրովիզացիայի, հայկական երաժշտարվեստի զարգացման և տարածման ավանդույթը, սովորեցնել, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ կարողանան ընդգծել և արտահայտել արժեքավորը՝ երգեցիկ մեղեդին ու արտահայտչամիջոցները, որոնք լիարժեք կբացահայտեն երաժշտության բնույթը, տրամադրությունը և ոճը: Քանի որ երաժշտության մեջ կերպարը տեսանելի, շոշափելի չէ, ուստի սույն հոդվածի նպատակն է, առաջնորդվելով իզումնովյան դպրոցի մանկավարժական մեթոդներով, փորձել հասնել նրան, որ ուսա-

նողը հստակ հասկանա, ըմբռնի ստեղծագործության ոճը և ճիշտ մեկնաբանի կերպարների գեղագիտական բնույթը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Амбакумян А. А., Мои педагогические принципы., НАН РА: Гитутюн., 2000. Ambakumyan A. A., Moi pedagogicheskie printzipy., NAN RA: Gitutyun., 2000.

2. Апоян III. А., Незабываемые имена, очерки о пианистах-армянах., Ер.: Издательство ЕГК., 2008. Aroyan Sh. A., nezabyvaemye imena, ocherki o pianistakh-armyanakh., Yer.: Izdatel'stvo EGK., 2008.

3. /Բանբեր Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի գիտամեթոդական հոդվածներ 8-9.2, 2011-2012 թթ., Եր., 2013 թ.: /Banber Yerevani Komitasi anvan petakan konservatoruayi gitamethodakan hodvatsner 8-9.2., 2011-2012 thth., Yer., 2013 th.

4. /Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածու, Պրակ 5, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2008 թ.: /Yerevani Komitasi anv. petakan konservatoruayi usumnamethodakan ashkhatanqneri zhvoghvovatsu, Prak5., Yer., YPK hratarakchutyun., 2008 th.

Բանալի-բաներ. Իզումնով, մանկավարժական մեթոդներ, Ամբակունյան, հնչյունարտաբերում, ռիթմ, ֆրազավորում, դասախոս, երաժշտական կատարողականություն, պեդալավորում, ինտոնացիա:

Ключевые слова: Изумнов, педагогические методы, Амбакумян, звукоизвлечение, ритм, фразировка, педагог, музыкальное исполнение, педализация, интонация.

Keywords: Igumnov, pedagogical methods, Ambakumyan, sounding, rhythm, phrasing, teacher, musical performance, aerial, pedaling, tone

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱՆԱՀԻՏ ՍԱՄՎԵԼԻ ՇԻՐԻՆՅԱՆ (ծ. 14.5.1975, ք. Երևան) դաշնակահար, դասախոս: 1994-ին ավարտել է Մ. Միրզայանի անվ. ՄԵԴ դաշնամուրային բաժինը (դասատու՝ Բ.Կ. Քեչյան), 1994-ին՝ Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժինը (դասատու՝ պրոֆ. Վ.Վ. Ումր-Շատ), 1999-ին՝ Երևանի

Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիայի դաշնամուրային բաժինը (պրոֆ.՝ Ա. Ա. Ամբակումյան), ասպիրանտուրան՝ 2001-ին (պրոֆ.՝ Ի. Ա. Շուրուրյան): 1999-2017 թթ. դասավանդել է Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի կոմպերտմայստերության դասարանում, 2009-2010 թթ.՝ ուսումնարանին կից ՄԵՂ-ի մասնագիտական դաշնամուրի ուսուցչուհի, 2010-ից մինչ օրս՝ Երևանի 13-րդ հատուկ դպրոցում վարում է դաշնամուրի մասնագիտական դասարանը, 2015-ից՝ Խ. Աբովյանի անվ. ՀՊՄՀ-ի երաժշտության մանկավարժության ամբիոնի դասախոս: Առնո Բաբաջանյանի անվ. հանրապետական երկրորդ մրցույթի դիպլոմակիր է (1990 թ.):

Сведения об авторе: АНАИТ САМВЕЛОВНА ШИРИНЯН (род. 14.05.1975, Ереван) - пианистка, преподаватель. Окончила: ДМШ им. М. Мирзаяна (класс ф-но Б. К. Кечян, 1990), фортепианный факультет Музыкального училища им. Р. Меликяна (класс проф. В. В. Умр-Шата, 1994), ЕГК им. Комитаса (класс проф. А. А. Амбакумян, 1999), аспирантуру (класс И. А. Чугурян, 2001). Преподавала: с 1999 по 2017 в колледже им. Р. Меликяна в качестве концертмейстера, с 2009 - 2010 гг. - преподаватель специального фортепиано в ДМШ при колледже им. Р. Меликяна, с 2010 года по настоящее время - преподаватель фортепиано в специальной школе №13 Еревана, с 2015 - преподаватель кафедры музыкальной педагогики АГПУ им. Абовяна. Участвовала во втором республиканском конкурсе имени Арно Бабаджаняна (диплом, 1990).

Information about the author: ANAHIT SAMVEL SHIRINYAN (b. 14.05.1975, Yerevan) Pianist, lecturer. In 1994 she graduated from ChMSH after M. Mirzayan piano department (pedagogue: B. K. Qechyan), in 1994 Music College after R. Meliqyan piano department (pedagogue: Prof. V. V. Umr-Shat), in 1999 YSC piano department (Prof. A. A. Ambakumyan), in 2001 got a post-graduate degree (class of I. A. D. Chughuryan). From 1999 to 2017 taught in Music College after R. Meliqyan in concertmaster class. From 2009 to 2010 has been a pedagogue in CHMSH professional piano department. From 2010 till present she is a piano pedagogue at the 13th Special School of Yerevan. From 2015 she is a lecturer at ASPU after Kh. Abovyan chair of music pedagogy. Participated in competition after Arno Babajanyan (Diploma, 1990).

Резюме

Педагог кафедры музыкальной педагогики Армянского государственного педагогического университета имени Хачатура Абовяна **Анаит Самвеловна Ширинян**. - "Последователи игумновской педагогической школы в армянском исполнительском искусстве: А. А. Амбакумян".

В данной статье представлены педагогические методы К. Н. Игумнова - известного русского музыканта, педагога Московской фортепианной школы.

Цель - создать правильную и грамотную основу для того, чтобы в дальнейшем стать хорошим исполнителем или педагогом.

Summary

Pedagogue of the chair of music education of the armenian national state pedagogical university named after Khachatur Abovyan **Anahit Samvel Shirinyan**. - "The followers of the Pedagogical School of Igumnov in the Armenian performing arts: A. A. Ambakumyan".

This article presents the pedagogical methods of famous Russian musician - pedagogue K. N. Igumnov in Moscow piano school.

The goal is to create a proper and competent basis in order to become a good performer or teacher in the future.

ТИГРАН ГАРИКОВИЧ АЛАВЕРДЯН*Пианист,**профессор АГПУ им.Х.Абовяна*

E-mail: tigranalaverdyan@gmail.com

О РУССКОМ РОМАНСЕ

Романс — это музыкально-поэтическое произведение для голоса в сопровождении фортепиано или какого-либо другого инструмента — гитары, арфы и т.п. (1). Название “романс” возникло в Испании. Слово “*romance*” происходит от позднелатинского, что означало “по-романски”, т.е. по-испански, поскольку испанский язык в средние века часто называли романским. Как литературный жанр, романс перешел со временем в поэзию других стран.

Романсом стали называть любовные песни или песни сатирического содержания с инструментальным сопровождением уже с XVI века. В России термин “романс” стали применять с начала XIX века. Обычно, по сравнению с песней, в романсе используются более сложные средства выразительности. Абсолютно точной грани между песней и романсом нет. Поэтический текст в романсе находит разнообразное музыкальное воплощение. Композитор передает поэтический замысел без детализации, в музыкальном образе конкретизирует его музыкальную форму передавая отдельные образы, композицию стиха, особенности куплета, поэтический ритм и т.д. Главное значение в музыке романса имеет мелодия, в то же время инструменталь-

ная партия в романсе существенно дополняет его художественно-образное содержание, обогащая его. Начиная с XIX века для романса начался классический период развития во многих странах как наиболее выразительный жанр вокальной лирики той эпохи. Исполняемые в цыганской манере на стихи русских поэтов, романсы представляют большую художественную ценность, особенно тонко и глубоко передающие внутренний мир человека. Существует много жанровых разновидностей романса — российская песня (XV в.) элегия, баллада, драматический монолог и т.п. (2).

Замечательными мастерами русского романса являются С. Рахманинов, М. Глинка, А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, И. Брамс, Э. Григ. В частности, в 1878 году П. Чайковский написал романс “Средь шумного бала” на слова А. К. Толстого. Среди шести романсов четыре были написаны им на слова А. К. Толстого, Н. А. Римский-Корсаков в 1829 году написал романс “Песня” на слова Корсака, в 1825 году М. Глинка - “Тройка” (русская песня).

Среди современных авторов можно отметить А. Н. Александрова, Ю. В. Свиридова, Ю. А. Шапорина, Д. Д. Шостаковича и др.

Настоящая статья посвящена одному из жанров музыкально-этнического творчества, жемчужине русской музыкальной культуры — старинному русскому романсу. К романсу в разный период обращались великие поэты и композиторы, любители поэзии и неизвестные никому музыканты. Настоящая работа затрагивает стихотворения русских поэтов с XVIII-XIX веков, которые получили известность и популярность у своих современников. Многие из этих песен стали поистине народными и лишь немногие знают имена их авторов. Как, например, “Вижу чудное приволье” Ф. Савинова, “Есть на Волге утес...” Н. Навроцкого, “Мой костер в тумане светит” в обработке С.Булатова (сл.

Ժողովածուի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝
Կ. Ռ. Օհնյանի (29.9.2019թ.)
և ՀՊՄՀ ամբիոնի կողմից՝ վարիչ Ս.Է. Էլքալյանի (19.9.2019 թ.)
Գրախոսներ՝ (20.7.2019 թ.) և (28.8.2019 թ.)
Հեղինակը հանձնել է հրատարակության՝ 21.9.2019 թ.

Я. Полонского), “Не пробуждай воспоминанья” музыка П. Булахова. “Утро туманное, утро седое...” сл. И. Тургенева, “Мой костер в тумане светит” Я. Полонского, “Гори, гори моя звезда...” В. Чувевского, “Не уходи, побудь со мною...” М. Пойгина, “Вернись, я все прощу: упреки, подозренья...” В. Ленского. В первой половине XIX в. появляются уже другие формы романса — баллады М. Лермонтова, В. Жуковского, элегические романсы Е. Баратынского, Ф. Тютчева, А. Пушкина и др. Однако некоторые песни и романсы были созданы и неизвестными авторами. История лирической песни имеет немало примеров, когда ее авторов вдохновляли личные переживания. Расцвет лирической песни пришелся на 30 годы XX века. Новые песни, являющиеся “жемчужинами лирики”, создавали композиторы Шостакович, Дунаевский, Блантер, Соловьев-Седой, Богословский и др. Слова к этим песням писали поэты Лебедев-Кумач, Исаковский, Светлов, Сурков, Шведов и др.

В 1930-е годы были весьма популярны песни, написанные на имена девушек. Так появились песни “Маша”, которую пел Леонид Утесов, Козин — “У самовара я и моя Маша” и “Любушка” — (“Люба Любушка, Любушка-голубушка...”).

В начале 1938 года Михаил Исаковский написал несколько строк песни “Катюша”. Композитор Блантер сочинил к ней музыку. Так появилась песня “Катюша”. В годы войны было создано несколько вариантов к музыке “Катюша”.

Одной из любимых в довоенное время была песня “Синий платочек”. В годы войны в 1942 году появился новый вариант “Синего платочка”, который пела Клавдия Шульженко (сопрано) (композитор Ежи Петербургский), а в конце 1942 года “Давай закурим”, “Друзья однополчане”. Певица начала выступать с конца 1920-х годов.

В Ленинграде летом 1941 года композитор В. Соловьев-Седой и А. Чуркин создали песню “Вечер на рейде”:

Прощай, любимый город!

*Уходим завтра в море.
И ранней порой
Мелькнет за кормой
Знакомый платок голубой.*

Осенью 1941 года А. Сурков написал песню “Бьется в тесной печурке огонь...”

*Бьется в тесной печурке огонь,
На поленьях смола как слеза,
И поет мне в землянке гармонь
Про улыбку твою и глаза.*

Из всех явлений действительности в романсе отразилась любовь, мир изображен в романсе в категориях желательности и должествования. Любовных томлений и воспоминаний в романсе куда больше, чем счастливых моментов.

В романсе как в вокальном жанре достижению слияния лирического стиха и задушевной мелодии, способствовали певцы исполнители этих романсов. Благодаря таланту певцов романс обрел новое звучание. Замечательными исполнителями русского романса были Шаляпин, Лемешев и др. И в наши дни есть талантливые исполнители этого жанра.

Выдающаяся певица Е. Образцова исполняла хорошо знакомые романсы Чайковского, Глинки, Рахманинова, Свиридова. Часто с программой старинных романсов выступает Нани Брегвадзе. Самым популярным из романсов, исполняемых Н. Брегвадзе, — является “Калитка”, “Но я Вас все-таки люблю” (1899 год), а среди современных — “Снегопад”.

Хотелось бы остановиться на городском романсе. Это уличное, народное, городское искусство. Здесь уместно упомянуть имя Ивана Мятлова и его песню “Фонарики-сударики”. (Почти через сто лет, в годы Великой Отечественной войны родилась песня Д. Шостаковича на слова Михаила Светлова “Песня о фонарике”).

В конце XVIII и в начале XIX в. во время расцвета русского

романса в городах любили петь о деревне, о любви... В Москве и в Петербурге были знаменитые исполнители. Цыгане исполняли песни:

*Ах! Когда б я прежде знала,
Что любовь родит беды,
Веселясь бы не встречала
Полуночные звезды!*

*Не лила бы от всех украдкой
Золотого я кольца,
Не была в надежде сладкой
Видеть милого льстеца.*

Цыганские хоры были украшением российских столиц — Петербурга и Москвы. Пели цыгане двумя или тремя голосами или хором, а цыганский хор повторял припев.

Многие композиторы сочиняли музыку на стихи Я. Полонского “Песня цыганки” (“Мой костер в тумане светит...”), муз. обработка С. Булатова. В начале 20-х годов с романсами выступала талантливая певица Надежда Плевицкая, она исполняла истинно народные песни о великих событиях истории. Она пела “Дубинушку”, “Раскинулось море широко” и др.

В канун первой мировой войны в Петербурге начались выступления знаменитого исполнителя Александра Вертинского (3). Он исполнял романсы, салонные песни. Первой его песней была “Минуточка” (1915), затем “Сероглазочка” (1915 - 1917).

После Октябрьской революции А. Вертинский был в эмиграции, где выступал в Турции, Румынии в 1923 году, в Польше, Германии, позже в 1925 году в Париже, в 1933 году А. Вертинский покинул Париж и переехал в Ливан и Палестину, а в 1934 году — в Америку. Затем вернулся в Россию. Концерты А. Вертинского проходили с большим успехом. Пел он и свои старые песни, среди которых “Мадам, уже падают листья”. В дореволюционные годы непревзойденным исполнителем старинных русских и цы-

ганских романсов был певец Саша Оганезашвили (Александр Аршакович Оганян) — автор оперы “Фархад и Ширин” (1911) и многих сочинений для скрипки и фортепиано. Он усовершенствовал конструкцию восточного инструмента кеманчи и окончательно утвердил его как сольный инструмент. С 1909 года Саша Оганезашвили выступал с русскими и цыганскими романсами в городах Закавказья, Средней Азии, России, Ирана, Германии (4). При активном участии Саши Оганезашвили в Баку в 1920 году открылась Восточная консерватория, где он был первым ректором. С 1926 года преподавал в Ереванской консерватории. Был руководителем и солистом Ансамбля народных инструментов Радиокомитета Армении.

Говоря о старинном русском романсе, хочется особо упомянуть имя Вадима Козина (лирический тенор) — певца, композитора, пианиста (5) автора сотен песен. Родился В. А. Козин в Санкт-Петербурге. Популярность Козина в 1930-е годы была фантастической, особенно в крупных городах России. Он мог петь без микрофона и усилительной техники до сорока песен за вечер. Во время выступления Козина приходилось, во избежание беспорядков, подключать даже конную милицию. Пел Козин в основном под фортепианный аккомпанемент. В начале декабря 1943 года Козин вместе с Морисом Шевалье, Марлен Дитрих и Изой Кремер принимал участие в концерте для участников Тегеранской конференции. Особенно популярны были в его исполнении песни “Осень”, “Любушка”, “Калитка”, “Утро туманное”, “Мой костер”. В 1960 году были популярны песни “Лишь черный бархат” на слова Н. Гумилева, “Не буди воспоминаний” — К. Бельмон, “Идут белые снеги” — Е. Евтушенко. В. А. Козин был известным популяризатором цыганской таборной песенной культуры.

В Магадане, где жил певец после отбывания срока (был осужден дважды в 1945 году и отбывал наказание до 1950 года по политическому мотиву, второй раз с 1959 до 1961 года) по

решению горисполкома был создан музей-салон, в котором певец до конца жизни давал домашние концерты для гостей и артистов цыганского ансамбля “Ромэн”. Прожил певец 91 год.

Хотелось бы закончить настоящую статью старинным русским романсом, получившим известность не только у любителей пения — современников этих стихов, но и у последующих поколений. Это романс “Калитка” (1898 г.) сл. А. Н. Будищева (1864 -1916), музыка композитора В. И. Буюкли (1873-1920).

*Только вечер затеплится синий,
Только звезды зажгут небеса,
И черемух серебряный иней
Уберет жемчугами роса,*

*Отвори осторожно калитку
И войди в тихий садик, как тень,
Да надень потемнее накидку,
И чадру на головку надень.*

Вместо слов “чадра” часто употребляют “платок” или “кружева на головку надень”.

Калитка

Слова А. БУДИЩЕВА Музыка В. БУЮКЛИ

Умеренно
шеп

Лишь толь - ко ве - чер за - те - пил.ся
си - ний, лишь толь - ко зве - зды за - жгут не - бе -
са я че - ре - мух се - ре - бря - ный
и - ней же - м - чу - га - ми у - кра - сит ро - са, —

Тон - ко мед - лен - но на - кл - ни
от - во - ри по - ти - хонь - ку ка -
лит - ку и вой - ди в ти - хий
са - ди - чек, как те - ня. Не за - будь
по - тем - не - е на - ки - д - ку, кру -
же - ва на го - лов - ку на - де - ны.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Будничевский Ю., Фомин В., Краткий музыкальный словарь для учащихся., Л.: Музыка., 1980. — С. 160.
2. Старинные вальсы, романсы и песни. Песенник. Составитель Е. Б. Сироткин., Л.: Советский композитор., 1987.
3. Вертинский А., Четверть века без Родины. Страницы минувшего., Киев: Музычна Україна, 1959. — 144 с. Вертинский А., Дорогой длиною... Стихи и песни. Рассказы, зарисовки, размышления. Письма., М.: Правда., 1990. — 576 с. Вертинский А., За кулисами., М.: Советский фонд культуры., 1991., — 304 с. Тени минувшего., Старинные романсы. Для голоса и гитары /Состав.: А.П.Павликов, Т.П.Орлова., СПб.: Композитор., 2007.
4. Геворкян Г., Сапа Оганезашвили., Ер., 1973 (на арм. яз.); С. Оганезашвили., Армяно-персидская музыка., Музыка, Энциклопедия.
5. Козин В., Проклятое искусство., М.: Вагриус., 2005.

Բանալի-րաներ. ռոմանս, ցիգանական երգչախմբեր, հին ռուսական ռոմանս, կատարողներ

Ключевые слова: романс, цыганские хоры, старинный русский романс, исполнители.

Keywords: romance, gypsy choirs, old Russian romance, performers

Сведения об авторе: АЛАВЕРДЯН ТИГРАН ГАРИКОВИЧ (род. 16.8.1972, Ереван). В 1994 г. окончил Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса по классу профессора Юрия Айрапетяна, в 1996г. - аспирантуру ЕГК (рук.- профессор Р. А.Тандилян). Одновременно преподавал в Ереванской государственной консерватории. С 2008 г. - доцент, а с 2014 г. - профессор по специальности “Музыкальное искусство”. С 2017 г. преподает в АГПУ им. Х. Абовяна. Автор многочисленных научных статей. Неоднократно выступал с Симфоническим оркестром Армении и с Камерным оркестром. Имеет более 30 сольных выступлений с концертами.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱԼԱՎԵՐԴՅԱՆ ՏԻԳՐԱՆ ԳԱՐԻԿԻ (ծ. 16.08.1972թ. ք. Երևան) ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիան (սլոն. Յու. Հայրապետյանի դաշնամուրի դասարանը,

1994թ.), ասպիրանտուրայում 1996թ. (սլոն. Թանդիլյան Ռ. Ա. դաշնամուրի դասարանը), միաժամանակ դասավանդել է Երևանի պետական կոնսերվատորիայում: 2008 թ. դոցենտ, իսկ 2014 թ. շնորհվել է պրոֆեսորի գիտական կոչում «երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ: 2017 թ. դասավանդում է Խ. Արուսյանի անվ. ՀՊՄՏ-ում: Բազմաթանկ գիտական հոդվածների հեղինակ է: Բազմիցս ելույթ է ունեցել Հայաստանի սիմֆոնիկ նվագախմբի և Կամերային նվագախմբի հետ: Ունեցել է ավելի քան 30 մենահամերգ:

Information about the author: ALAVERDYAN TIGRAN GARIKOVICH (born on August 16, 1972 in the city of Yerevan Graduated from the Komitas Yerevan State Conservatory in 1994 with a class of Professor Yuri Hayrapetyan, 1996 Postgraduate (Professor Tandilyan R. A.) at the same time he taught at the Yerevan State Conservatory. Since 2008, Associate Professor, and since 2014 he has been awarded the title of Professor of musical art. Since 2017 he was been teaching at the Armenian State Pedagogical University after Kh. Abovyan. Performed with the Armenian Symphony Orchestra and Chamber Orchestra. He was more than 30 solo performances with concerts.

Ամփոփում

Դաշնակահար, ՀՊՄՀ պրոֆեսոր Տիգրան Գարիկի Ալավերդյան. - «Ռուսական ռոմանսի մասին»:

Հոդվածում դիմել է հեղինակը վոկալ-պոեզիայի ստեղծագործությանը ռուսական գեղարվեստական մշակույթում՝ հին ռուսական ռոմանսին: Ցույց է տրվում, որ երգի աշխարհի հավասար իրավունքներով մուտք են գործում ինչպես հայտնի պոետներ և կոմպոզիտորներ, այնպես էլ անծանոթ բանաստեղծներ և երաժիշտներ: Միաժամանակ ընդգծված է ռուսական ռոմանսի տաղանդավոր կատարողների դերը, շնորհիվ որոնց այն ձեռք է բերել նոր հնչողություն:

Summary

Pianist, ASPU Professor Tigran Garik Alaverdyan. - "About Russian Romance".

In the article the author refers to vocal - poetic work in Russian art to ancient Russian romance. It is shown that the world of song with equal rights includes both famous poets and composers, as well as unknown poets and musicians. At the same time, the role of talented performers of Russian romance is also emphasized which has gained a new sound due to them.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ CONTENT СОДЕРЖАНИЕ

**ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԵՎ ԵՐԳԵՅՈՆԻ ԱՍԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF PIANO AND ORGAN
КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО И ОРГАНА**

- A. A. Бакунц** *Некоторые общие принципы начального этапа обучения игре на органе: подготовка к исполнению произведений эпохи Барокко*6
- Ա. Ա. Բակունց** *Երգեհոնի նվագի որոշ ընդհանուր սկզբունքների ուսուցումը սկզբնական փուլում Բարոկկոյի շրջանի ստեղծագործությունների կատարմանը պատրաստելը*
- A. A. Bakunts** *Work with the student organist at the initial stage: preparing for the performance of works of the Baroque era*
- A. B. Саркисян** *Предпосылки к интерпретации*30
- Ա. Բ. Սարգսյան** *Մեկնաբանության նախադրյալները*
- A. V. Sargsyan** *Prerequisites for Music Interpretation*
- A. B. Саркисян** *Планирование интерпретации*39
- Ա. Բ. Սարգսյան** *Մեկնաբանության պլանավորումը*
- A. V. Sargsyan** *Planning of Music Interpretation*

**ԿՈՆՍԵՐՏԱՅԱՅՆԵՐԱԿԱՆ ԱՍԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF ACCOMPANIMENT
КАФЕДРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА**

- Ի. Հ. Գրիգորյան** *Միխայիլ Իվանի Գլինկայի ռոմանսների կատարողական որոշ առանձնահատկություններ*48
- И. Г. Григорян** *Некоторые особенности исполнения романсов М. И. Глинки*
- I. H. Grigoryan** *Some performance peculiarities of M. I. Glinka's romances*

- С. А. Магакян** *Особенности интерпретации вокального цикла Софы Азнаурян, посвященного Лусине Закарян*59
- Ս. Հ. Մաղաքյան** *Սոֆա Ազնաուրյանի Լուսինե Չաքարյանին նվիրված վոկալ շարքի մեկնաբանման առանձնահատկությունները*
- S. H. Maghaqyan** *Peculiarities of Interpretation of Sofa Aznauryan's vocal series dedicated to Lusine Zakaryan*
- С. А. Магакян** *Истоки национального в вокальном цикле Левона Чаушяна на стихи А. Исаакяна*71
- Ս. Հ. Մաղաքյան** *Ազգային հիմքերը Լ. Չաուշյանի Վոկալ շարքում ըստ Ա. Իսահակյանի*
- S. H. Maghaqyan** *Sources of national in vocal cycle of Levon Chaushyan on verses by A. Isahakyan*

**ՎԱՄԵՐԱՅԻՆ-ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԻ ԱՍԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC
КАФЕДРА КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ**

- A. Г. Хачатрян** *"Новое" и "старое" в творчестве Бенджамина Бриттена*84
- Ա. Գ. Խաչատրյան** *«Նորը» և «հինը» Բենջամին Բրիտենի ստեղծագործության մեջ*
- A. G. Khachatryan** *"The New" and "The Old" in Benjamin Britten's Work*
- A. Г. Хачатрян** *Методические заметки о камерных ансамблях Клода Дебюсси*96
- Ա. Գ. Խաչատրյան** *Մեթոդական նշումներ Կլոդ Դեբյուսսիի կամերային անսամբլների մասին*
- A. G. Khachatryan** *Methodological Notes about Claude Debussy's Chamber Ensembles*
- A. В. Лавчян** *Соната для скрипки и фортепиано Клода Дебюсси* ...112
- Ա. Բ. Լավչյան** *Կլոդ Դեբյուսսիի Սոնատը ջութակի և դաշնամուրի համար*
- A. V. Lavchyan** *Claude Debussy's Sonata for Violin and Piano*

- A. B. Лавчян *Фортепианный квинтет Д. Д. Шостаковича: исполнительские принципы и стиль*135
- Ա. Վ. Լավչյան Դ. Դ. Շոստակովիչի դաշնամուրային Կվինտետը. կատարողական սկզբունքները և ոճը
- A. V. Lavchyan *Piano quintet of D. D. Shostakovich: Performing principles and style*

ՄԵՆԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF SINGING
КАФЕДРА СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

- Դ. Կ. Մատեոսյան *Причины возникновения заболеваний голосового аппарата*148
- Գ. Կ. Մաթևոսյան Երգչական ապարատի հիվանդությունների առաջացման պատճառները
- G. K. Matevosyan *Causes of Diseases of the Voice Apparatus*
- Դ. Կ. Մատեոսյան *Некоторые закономерности формирования метода владения дыханием в вокальном искусстве*164
- Գ. Կ. Մաթևոսյան Երգչական արվեստում շնչառությանը տիրապետման մեթոդների ձևավորման որոշ օրինաչափություններ
- G. K. Matevosyan *Some regularities of forming the method of possessing breathing in Vocal Art*

ԼԱՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ ԱՄԲԻՈՆ
DEPARTMENT OF STRING INSTRUMENTS
КАФЕДРА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

- Յ. Ս. Մանուկյան *Որոշ դիտարկումներ ջութակի հնչյունաարտահայտչական հարցերի շուրջ*175
- Դ. Ս. Մանուկյան *Некоторые трактовки о вопросах звуковыразительности скрипки.*
- H. S. Manukyan *Some Comments on the Sound Expressiveness in Violin Technic.*

- Յ. Ս. Մանուկյան *Գործիքային երաժշտության դերը Բարոկկո ժամանակաշրջանում*185
- Դ. Ս. Մանուկյան *Роль музыкальных инструментов в эпохе Барокко*
- H. S. Manukyan *The Role of the Music Instruments In the Baroque Era*

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

- Յ. Գ. Մկրտչյան *Փոքր թմբուկի կատարողական տեխնիկայի առանձնահատկությունները*193
- Ա. Դ. Մկրտչյան *Особенности исполнительской техники игры на малом барабана*
- H. G. Mkrtchyan *Peculiarities of performing technique of playing on a snare drum*
- Յ. Գ. Մկրտչյան *Մարիմբաֆոնի ուսուցման կատարողական տեխնիկայի առանձնահատկությունները*208
- Ա. Դ. Մկրտչյան *Особенности обучения технике игры на маримбафоне*
- H. G. Mkrtchyan *Peculiarities of training in the technique of playing marimbaphone*

Խ. ԱՐՈՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ՄԱՆԿԱԿԱՐԺԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄԱՆԿԱԿԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ԱՄԲԻՈՆ
ARMENIAN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY AFTER KH. ABOVYAN
DEPARTMENT OF MUSICAL PEDAGOGY
АРМЯНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Х. АБОВЯНА
КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

- Ա. Ս. Շիրինյան *Իգումնովյան մանկավարժական դպրոցի հետնորդները հայ կատարողական արվեստում. Ա. Ս. Ամբակույան*225
- Ա. Ս. Շիրինյան *Последователи игумновской педагогической школы*

в армянском исполнительском искусстве

A. S. Shirinyan *The followers of the Pedagogical School of Igumnov in the Armenian performing arts: A. A. Ambakumyan*

T. G. Alaverdyan *O русском романсе* 238

S. Գ. Ալավերդյան Ռուսական ռոմանսի մասին

T. G. Alaverdyan *On the Russian Romance*

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

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԹԹՈՂԱԿԱՆ ՀՈՂՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Պրակ 10/2019

OF YEREVAN STATE CONSERVATORY AFTER KOMITAS
TEACHING ARTICLES

Volum 10/2019

СБОРНИК УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ СТАТЕЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ЕРЕВАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ КОМИТАСА

Выпуск 10/2019

Կոսզմոլոգիա և պատմասխանատու խմբագիր՝ Գրիգոր Կոստյանի Շագոյան
Գիտական խմբագիր՝ Ծովինար Հրաչյոյի Մովսիսյան
Խմբագիրներ՝ Անուշ Մեսրոպի Կիրակոսյան (հայ.)
Սոֆյա Մարկոսի Լեզնաուրյան (ռուս.)
Մրրագրիչ՝ Գրիգոր Հարությունի Հարությունյան (հայ.)
Թարգմանիչներ՝ Ջենմա Ստեփանի Գասպարյան (անգլ.)
Նարինե Լեոնիդի Սիբախյան (անգլ.)
Նոտային շարվածք՝ Սարգիս Էմիլի Հովհաննիսյան
*Կազմի և Գեղարվեստական խմբագիր (Էջադրում,
մակեմալորում, ձևավորում)*՝ Գրիգոր Վիլենի Հովհաննիսյան

Տպագրությունը՝ օֆսեթ, բուդբլ՝ օֆսեթ, չափսը՝ 60x84^{1/16},
ծավալը՝ 16 տպագրական մամուլ:
Տպարանակը՝ 101 օրինակ:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա
«ԵՊԿ հրատարակչություն» - Երևան, 2020
ՀՀ, ք. Երևան, Մարկ Գրիգորյան 2 #103

Հեռ.՝ + 37410 523993+118, + 37455 002162
E-mail: YSCPublishingHouse@gmail.com

Տպագրվել է «Գևորգ և Հրայր» ՍՊԸ տպարանում: