

**АРТУР ЮРЬЕВИЧ АВАНЕСОВ**

Композитор, пианист, кандидат искусствоведения, преподаватель  
Ереванской государственной консерватории им. Комитаса  
E-mail: art.avanesov@gmail.com

*К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ КОМИТАСА  
(Песни Комитаса в фортепианном переложении Вилли Саркисяна)*

**В** феврале 2014 года автору этих строк довелось принять участие в международном фестивале “Фаджр” в Тегеране в дуэте с немецкой виолончелисткой Аней Лехнер. Программа двух концертов состояла из музыки разных эпох: сонаты Перголези, Бетховена, Дебюсси, Сильвестрова, пьесы разных композиторов, премьеры... На бис исполняли песни Комитаса “Келер–цолер” и “Ле, ле, яман” – в версии для виолончели и фортепиано, всего лишь заменив партию голоса струнным инструментом. Играть Комитаса было решением виолончелистки, и у нас уже был подобный опыт в Ереване, так что это не было ни патриотическим жестом, ни реверансом в сторону армянской музыки. И даже при том, что концерт в целом прошел на ура, музыка Комитаса оказала на публику завораживающее, магнетизирующее действие. Редко когда доводится ощущать столь искренний восторг от только что сыгранного произведения. То же самое повторилось и на следующий вечер, при другой публике. Это было настоящим счастьем – передать внутреннее содержание музыки без слов, без объяснительного текста, без заведомо данной информации; музыка Комитаса говорила сама за себя. При этом важно, что мы не заменили ни единого звука, ни одного знака артикуляции: все оказалось возможно сыграть, “спеть” на инструменте.

Как известно, в зрелом периоде своего творчества Комитас писал только для фортепиано, голоса и хора. Кроме сугубо фортепианной музыки у него нет других инструментальных произведений: камерных ансамблей, симфонических опусов. В то же время, большое число инструменталистов, в том числе и далеко за пределами нашей страны, заинтересовано в исполнении его музыки. Эти музыканты зачастую убеждены (в том числе и на основе уже имеющегося опыта), что музыка армянского мастера – в первую очередь, песни – может полноценно звучать в инструментальной версии, быть столь же выразительной, глубокой. Не

составляют исключение и сами пианисты, для которых недостаточно уже имеющегося репертуара. Они пытаются расширить число произведений Комитаса, подлежащих сольному исполнению, соприкоснуться с песенным творчеством, часто составляющим святая святых многих композиторов, творивших в разных жанрах.

Понятно, что в этих условиях часто приходится иметь дело со всевозможными переложениями, транскрипциями, обработками, версиями, парафразами и т. д. Версии эти выполнены самыми разными способами – как по техническим параметрам, так и по качеству. Всякое взаимодействие с музыкой того или иного композитора (а в случае с Комитасом – еще и с фольклорным материалом) подразумевает принятие моральных решений: насколько оправдано вмешательство в оригинал, насколько воображение и навыки автора версии не противоречат изначальному замыслу, не мешают его реализации, насколько вообще легитимно преобразование тех или иных деталей авторского текста, где та грань, за которой начинается недопустимое, произвол? Каждый решает этот вопрос по-своему, а в случае с музыкой, на которую уже не распространяется закон об авторском праве, тем более, когда у композитора нет прямых наследников, острота этого вопроса встает по-новому, тем более переходя из контекста правового – в моральный.

Вообще, есть нечто униженное в слове “обработка”, применяемом по отношению к музыкальному произведению. Можно подумать, автор обработки имеет дело с недоработанным, сырым материалом, тем самым приписывая себе право наводить в нем порядок, переделывать его содержание (тем паче – форму), отсекают “ненужное”, делают, на его взгляд, необходимые добавления, и так далее. Все это вряд ли применимо к кому бы то ни было, тем более – к композитору, чье наследие в об-, пере- и доработках уж точно не нуждается. Занимался ли сам Комитас

---

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ժամնա Պետրոսի Ջուրայանի ընդունվել է տպագրության՝ 30.05.2019 թ. ներկայացրել է հեղինակը՝ 12.10.2018 թ.

“обработкой” фольклорного материала, когда писал музыку? Вряд ли. Работу Комитаса—композитора можно определить, скорее всего, как создание музыкальной формы и всех ее отдельных составляющих на основе фольклорной мелодической линии, в свою очередь обязанной Комитасу фактом собственного сохранения; эта работа сродни той, что когда-то была описана Пьером Булезом: “восстанавливать целую цивилизацию по обломку рисунка на амфоре” (1. С. 495). Только композицию, в отличие от цивилизации, нужно не воссоздавать, а создавать. Именно поэтому автор данной статьи предлагает отказаться от слова “обработка”, введенного в обиход, по-видимому, композиторами—“кучкистами” во главе со Стасовым. По отношению к уже существующей, самодостаточной музыке оно используется в основном для маскировки степени вмешательства в авторский текст, в то время как “переложение”, “парафраза”, “версия” – термины вполне определенные, и не подразумевают некоторой ущербности исходного материала.

В последнее время в связи с творчеством Комитаса, да и не его одного, разворачивается множество дебатов: как быть с наследием прошлого, долженствует ли довольствоваться лишь тем, что до нас дошло, и исключительно в той форме, в которой оно осталось запечатлено автором, или прошлое все еще подлежит интерпретации, а если да, то в какой степени? Разумеется, всем этим дебатам суждено так и не выйти за пределы искусствоведческих дискуссий, ибо исполнительская практика день за днем доказывает невозможность каких бы то ни было окончательных вердиктов. Никто не может, да и не вправе отменять или запрещать интерпретацию, в том числе и в виде версий, переложений и транскрипций.

Перед нами – сборник из семнадцати песен Комитаса в фортепианном переложении пианиста, профессора Ереванской консерватории Вилли Саркисяна, выпущенный в свет издательством “Комитас” в 2015 году. Сборник, на наш взгляд, беспрецедентный и уникальный – как по качеству работы, так и по тонкости и бережности выполнения. Помимо самого Вилли Саркисяна (о проделанной им огромной работе еще будет сказано немало теплых слов) в создание сборника вложили существенную лепту музыковеды, профессора Алина Пахлеванян и Армен Будагян, специальный редактор – композитор Григор Аракелян, и целый ряд других специалистов. Сборник содержит множество иллюстраций (фотографии, факсимиле рукописей и писем Комитаса), переводы текстов песен на русский и английский языки, предисловие от автора переложений. Предисловие раскрывает перед нами как побудительные мотивы к созданию сборника (“настойчивое желание расширить сферу фортепианно–воплощенной музыки Комитаса”), так и методы, которыми пользовался составитель при осуществлении работы. Наиболее ценным из наблюдений автора нам представляется следующее: “Верность духу творчества Комитаса могла бы стать лучшим выражением нашей благодарности композитору за его подвижническую деятельность” (2. С. 4). Именно о том,

каким способом удалось достичь этой “верности” и пойдет речь ниже.

Жанр фортепианного, шире – клавирного переложения песен уходит корнями в позднее средневековье. Известны едва ли не сотни примеров, когда композиторы не устали перед соблазном “спеть” на инструменте то, что изначально было предназначено для голоса. История клавирной музыки изобилует версиями ренессансных песен начиная с творчества итальянских и английских мастеров, чуть позже – Яна Свелинка. Жанр хоральной прелюдии есть не что иное, как клавирная полифонизация духовных гимнов. Да и собственно фортепианная музыка далеко не осталась в стороне от этого явления: достаточно вспомнить листовские версии песен Шуберта, выдержавшие проверку временем, авторские переложения песен Грига... Да и сам Комитас делал фортепианные версии народных песен – например, в “Детских пьесах”. Эти версии можно условно подразделить на “парафразы” (как, например, в случае с песнями Шуберта–Листа), где второй автор в достаточной мере отдаляется от оригинального замысла, создавая индивидуальные произведения на его основе; “транскрипции”, “адаптации” и т.д. В этом плане наиболее интересным примером представляется Григ, ибо ему принадлежат как оригиналы песен, так и их фортепианные переложения, а посему заключения об “искажении” изначального замысла беспочвенны.

Как уже было сказано выше, перу Грига (наподобие Комитаса, зачастую имевшего дело с музыкальным фольклором своего народа) принадлежит около дюжины\* фортепианных переложений собственных песен. Среди них – как известнейшие, такие, как “Jeg elsker Dig” или “En Digters Byst”\*\*, так и малоизвестные, но столь же очаровательные (например, “Hun er saa hvid”). Вряд ли можно утверждать, что причиной создания этих переложений явилась нехватка собственно фортепианных сочинений – благо, фортепианной музыки этого автора хватает на солидный много томник. С другой стороны, мастерски владея тонкостями фортепианного письма, Григ превращает собственные песни в полноценные фортепианные пьесы–поэмы, полные певучести и пронзительного лиризма. Если Григ при создании этих версий и вмешивается в собственный текст, то лишь как композитор, чье мышление находится в постоянном движении, как автор, сделавший на определенной ступени своего развития ряд существенных находок, о которых ему не было известно на момент создания песен. Причем, чем дальше по времени отстоит оригинальная песня от своего переложения\*\*\*, тем больше изменений содержат последние.

\* Одиннадцать песен + “Песня Сольвейг” из музыки к драме “Пер Гюнт”.

\*\* Оригинальное датское название песни на слова Г.Х. Андерсена “Du fatter ei Bulgernes evige Gang” в переводах на другие языки известно как “Сердце поэта”.

\*\*\* Две тетради григовских переложений собственных песен помечены опусными номерами 41 и 52, тогда как включенные в них песни начинаются с 5–го опуса.

Отдельного внимания заслуживает количество и характер повторов куплетов в песнях строфической формы – с этой проблемой часто приходится сталкиваться и при переложении песен Комитаса, ведь с отсутствием текста, казалось бы, исчезает необходимость многократных повторов. Так, например, песня “*Jeg elsker Dig*” в датском оригинале на слова Г.Х. Андерсена содержит лишь одно четверостишие, – как следствие, музыка заканчивается, едва начавшись, представляя пламенным лаконичным монологом; в то же время, более распространенная немецкая версия песни содержит два куплета, что придает музыке совсем иное смысловое содержание. В фортепианной версии Григ как бы обыгрывает неоднозначность интерпретации, вынося мелодию то в нижний регистр (первый куплет), то в нижний и верхний одновременно, создавая смысловую полифонию, преобразуя пылкий монолог в медленно разрастающийся экстатичный дуэт, дополняемый беспокойным биением аккомпанемента. Или, например, в оригинале песни “*Vuggesang*” на норвежский текст А. Мунка – 5 куплетов, тогда как переложение содержит всего два: сперва мелодия звучит в среднем регистре, а потом излагается аккордами, хорально, на фоне “мерцающего” аккомпанемента. Часто при повторе мелодия дается в октавном удвоении, меняется насыщенность аккомпанемента – соответственно развитию сюжетной линии текста и т. д.

Разумеется, подобные “вольности” может допустить лишь сам автор музыки – в противном случае всегда остается место для сомнений относительно соответствия того или иного приема авторской идее – несмотря на то, что композиторы, как правило, гораздо более склонны позитивно оценивать интерпретацию, нежели чем их неуместные Церберы–апологеты, да и сами авторские идеи далеко не всегда воспринимаются своими создателями как нечто незыблемое.

Как бы то ни было, имея в виду многогранность проблематики и необходимость деликатного к ней подхода, в обработках Вилли Саркисяна песни Комитаса предстают в своем первоизданном, наименее откорректированном виде – не считая неизбежных издержек адаптации, которые, впрочем, сведены к минимуму.

Вообще, противники каких бы то ни было адапций комитасовской музыки чаще всего ссылаются на статью Тиграна Мансуряна “Познаем нашего гения” («ճանաչենք մեր հանճարը»), приуроченную к 100–летию Комитаса и опубликованную в армянской “Литературной газете” за 24 октября 1969 года\*. Статья открывается следующими тезисами:

- Как обрабатывают Комитаса? Плохо!
- Нужно ли обрабатывать Комитаса? Нет!
- Комитас утвердил закономерности наших песен.

\* Недавно статья (на армянском языке) была вновь опубликована вебсайтом *granish.org*. Ее можно найти по следующей ссылке (3). Все дальнейшие цитаты из этой статьи заимствованы из этого источника и приведены в переводе автора данной работы.

– Познать первоосновы нашей национальной музыки.

Однако вдумаясь: о чем статья Мансуряна, выявлению каких именно недостатков она посвящена, и как однобоко интерпретируют статью музыковеды, воображающие, что говорят от имени Комитаса, ради удобства обходя стороной тот факт, что сам Мансурян десятилетия спустя записал для немецкой фирмы *ECM Records* те же самые песни Комитаса в собственной версии? (4.) Приведем ряд цитат из статьи. “...отдельно взятая мелодия, став в руках гениального композитора одной из основ законченного звукового полотна, теряет свою былую независимость, пусть в качестве “сырого” материала, подлежащего обработке. Неужели в песнях Комитаса мелодия (если она народная) – одно, а аккомпанемент – другое? Нет; они слиты в явление, рожденное от одного человека, одного закона, одной природы. Что же тогда обрабатывается, если все уже давно обработано?.. <...> Почему [обработки] плохи: разве они неблагозвучны и нелогичны? Нет, в этих обработках все на месте... Просто то фортепиано, которое говорит от имени нашей песни, образовано, сформировано по закономерностям европейской музыки XVIII–XIX веков. Оно не ведает нашей песни. Эта фактура, эти гармонии, этот принцип голосоведения и есть те самые чуждые армянской песне навязанные элементы, борясь против которых Комитас и стал Комитасом. Вооружившись привычными средствами выразительности своего инструмента, ... песню облачают в якобы недостающую ей европейскую одежду... Однако если в этих обработках начнем искать то органическое единство, которое присуще любому произведению искусства, мы его там не найдем, потому что там кое–как приделаны друг ко другу звуковые вибрации разных фонетических феноменов, разных духовных комплекций”. Впрочем, Мансурян добавляет: “Другая причина [обрабатывать Комитаса] – желание обогатить, организовать национальную музыкальную литературу. Это наиболее благородная из всех причин”.

Приведенные выше цитаты однозначно указывают на предмет полемики Мансуряна: текст направлен против обработок музыки Комитаса, искажающих саму суть его музыкальных находок: ладового и гармонического мышления, фактуры, ритмики и т. д. Действительно, такой авторитарный метод работы с оригиналом был весьма распространен как в XIX веке, так и в работах исполнителей советского периода, чей репертуар состоял в основном из произведений композиторов–романтиков – исполнителей, неизбежно трактовавших “хорошую” музыку сквозь призму фортепианных достижений Листа, Шопена, Мендельсона и других. Примечательно, что в далеком 1969–м Мансурян видит выход из ситуации не только в изучении подлинной сути музыки Комитаса, но и в ознакомлении с современной музыкой, с ее конструктивными принципами – несмотря на кажущуюся их хаотичность, значительно более аскетичными, чем век назад. Ведь в сущности, деятельность Комитаса–композитора была в первую очередь интеллектуально–инновационной: ка-

чество, длительное время остававшееся незамеченным, тем более в годы, когда в искусстве верховодила совершенно иная идеология: патриотически-пафосная, лубочная (к сожалению, во многом это живо и в наши дни...)

Вилли Саркисян не занимается обработкой Комитаса. Его работа, с одной стороны, более скромна, а с другой – более серьезна и ответственна. Он создает фортепианные версии комитасовских песен, не вменяясь в язык и логику оригинала. В тех крайних случаях, когда особенности фортепианной фактуры и инструментального исполнения вообще вынуждают его к необходимым адаптационным изменениям, последние производятся крайне осторожно, да и то лишь с использованием фортепианных приемов, уже апробированных Комитасом в его собственной фортепианной музыке, например, в “Семи танцах”. Будучи превосходным исполнителем музыки Комитаса, ориентируясь в тонкостях его инструментального письма, В. Саркисян справляется с этой задачей без издержек.

Модальность оригиналов песен сохранена в подавляющем большинстве случаев (в музыке Комитаса в основном не применимо понятие тональности, так как и сами народные песни, и комитасовские сочинения на их основе базируются на логике ладового мышления). Лишь две из песен транспонированы на полтона для обеспечения непрерывности *legato*, не осуществимого в оригинальном ладе из-за аппликатурных сложностей. Во всех переложениях тщательно представлена педализация, отсутствующая в оригинале – по-видимому, для обеспечения изначальной прозрачности фактуры, столь характерной для Комитаса: ведь с добавлением мелодической линии вся педализация должна быть пересмотрена так или иначе, во избежание “нечистого” звучания, слияния соседних тонов, для дифференциации мелодии и аккомпанемента и т.д. Все авторские артикуляционные указания, столь важные для правильной интерпретации музыки Комитаса (которыми, увы, зачастую пренебрегают как певцы, так и аккомпаниаторы) перенесены с предельной детальностью: соединительные и фразировочные лиги, акценты, цезуры, *tenuto* – даже в тех случаях, когда их фактическая реализация на инструменте возможна лишь приблизительно.

Вопрос повторения куплетов в песнях строфической формы решен индивидуально в каждом отдельном случае, исходя как из текста, так из общего характера музыки (тем более, что согласно более или менее устоявшейся певческой традиции, в песнях с многочисленными повторениями куплетов, как правило, исполняются лишь два – хотя и эта традиция довольно неоднозначна). Так, например, в песне “Чинар эс” (“Ты чинара”), а также в “Песне куропатки” («*Չարալի երգը*») и “Ах, марал джан” мелодия при повторе переносится на октаву вверх – прием, используемый самим Комитасом в ряде фортепианных “Танцев”. В “Антуни” второй куплет дается в октавном удвоении, подчеркивая декламационный характер песни. “Канче крунк” (“Пой, журавль”) и “Еркинк ампел э” (“Небо заволочло”) содержат прямой повтор, без изменений,

в песнях “Шогер джан”, “Ес сарен кугаи” (“Я с гор возвращался”), “Ов арек” (“Повеите прохладой”) и “Келе, келе” знак повтора помечен ремаркой “*ad libitum*”, а в песнях “Цицернак” (“Ласточка”), “Ле, ле, яман” и “Крунк” (“Журавль”) повторы и вовсе отсутствуют: видимо, фактура этих песен представляется автору переложений слишком насыщенной и красноречивой, отменяя необходимость повторения.

Еще один фактор, который невозможно не принять во внимание при переложении любой вокальной музыки – тембровое различие между человеческим голосом и клавишным инструментом, за счет которого создается четкая дифференциация между основной мелодической линией и подголосками, аккомпанементом. В случае сольного фортепианного исполнения есть риск утраты четкости этого разграничения, поэтому часто необходимо использование особых пианистических приемов. Из великого множества последних В. Саркисян последовательно выбирает лишь те, которыми пользовался сам Комитас. В переложениях песен редко встречается полная октавная дублировка мелодии, и никогда – аккордовое изложение, чуждое прозрачности, линейности комитасовского стиля. Вместо этих средств автор переложений часто использует излюбленные Комитасом приемы: октавные отголоски-резонансы в верхнем голосе, форшлаги, арпеджирование и т. д. Нередки случаи, когда во имя связности исполнения мелодическая линия переходит из одной руки в другую (также прием, широко использовавшийся Комитасом: см., например, фортепианный танец “Карно шорор”). В таких случаях все перебросы мелодической линии четко помечены в нотах, дабы предотвратить фактурную нечеткость, утрату песенности.

Так, например в песне “Кужн ара” (“Взяла я кувшин”) мелодия причудливо вплетается в гулкую вязь резонансных созвучий, “обыгрывающих” интервал большой терции в отдаленных друг от друга диапазонах инструмента. Тот же прием можно найти и в следующей песне сборника – “Ах, марал джан” – пожалуй, одной из немногих, где Комитас использует классическую, функциональную гармонию, да и то лишь во вступительных тактах, и, как нам представляется, только затем, чтобы “оттенить”, еще более подчеркнуть модальность вступающей вслед за ними народной мелодии.

Пожалуй, не будет чересчур оригинальным утверждение, что песня “Антуни” (“Бездомный”) – наиболее сложная из всех: как при вокальном исполнении, так и в переложении. Сложности фортепианного исполнения, помимо художественного и эмоционального претворения, заключаются еще и в необходимости сохранить чистоту, протяженность и тонкие динамические оттенки терцового резонанса в крайних регистрах инструмента при наложении сложной, ритмически изменчивой, декламационной мелодии, напоминающей взволнованный, обильно мелизматический речитатив. Думается, здесь было бы весьма уместно использование средней педали фортепиано: прием не выписанный, но явно подразумеваемый автором переложения.

В “Шогер джан” и “Песне куропатки” гармонические

наслоения сведены до минимума, а фактура легка и прозрачна до такой степени, что переложение, кажется, открывает возможности для нового эксперимента: попробовать сыграть эту музыку на клавишине – разумеется, с необходимыми регистровыми адаптациями. Думается, это желание вовсе не случайно: если у пианизма Комитаса и были какие-либо прототипы, то их, по-видимому, следует искать не в музыке непосредственно предшествовавшей ему романтической эпохи, а в творчестве композиторов-клавишников – Шамбоньера, Куперена, Рамо.

Песни “Канче крунк”, “Ов арек”, “Ле, ле, яман” и ряд других если не по эмоциональному содержанию, то, по крайней мере, по гармоническому языку и фактуре близки уже иному стилю: музыке современных Комитасу импрессионистов: Дебюсси, Равеля, Сирилы Скотта. Модальное мышление, кварты и квинты, пришедшие на смену аккордам терцового склада, мягкие педальные резонансы, сочетание крайних регистров инструмента – все это не вуалируется, а напротив – еще более подчеркивается в переложении. Эти качества опосредованно – через французскую музыку – роднят в музыке Комитаса армянский фольклор едва ли не с индонезийским гамеланом, столь высоко ценимым Дебюсси. В переложении “Ле, ле, яман” использован прием получения отзвуков путем беззвучного нажатия клавиш, знакомый многим композиторам XX столетия – Шенбергу, Шимановскому, Пуленку и другим\*.

Благодаря сохраненным в неприкосновенности авторским фактурам и артикуляционным ремаркам, фортепианное претворение песен “Ес сарен кугай” и “Еркинк ампел э” становится полноценным, не изменяя авторскому видению просодии и акцентуации текста. Знакомые слушателю по более ранним адаптациям других авторов “Гарун а” (“Весна...”), “Ой, назан” и “Цирани цар” (“Абрикосовое дерево”) наконец предстают в своем первоизданном виде, лишаясь романтического полнозвучия и гармонических “корректировок”, в свое время вызвавших справедливое негодование Тиграна Мансуряна. В конце последней из названных песен использован особенно трогательный прием: мелодическая линия перемещается в верхний регистр инструмента, будто бы вслед за аккомпанементом, создавая эффект “таяния”, “fade out”, с трудом осуществимый при вокальном исполнении.

\* Впрочем, этот прием впервые был применен еще Робертом Шуманом в “Карнавале”.

Фортепианная фактура в песне “Цицернак” (“Ласточка”) – наиболее насыщенная. В отличие от всех остальных песен сборника, происхождением своим обязанным армянскому крестьянскому фольклору, эта известная песня имеет иной источник. Ее слова принадлежат армянскому поэту Г. Додохяну, а насчет самой мелодии существует исследование, указывающее, что корни ее восходят к народной песне башкирских сплавщиков леса “Маклашка”, услышанной и перенятой армянскими студентами от башкирских рабочих в Дерпте (5. С. 84–100\*).

Завершается сборник переложением известной песни “Крунк”. Русский текст песни дан в переводе выдающегося поэта В. Брюсова.

Подводя итоги, невозможно еще раз не отметить филигранность работы составителя, глубинное понимание как стоявших перед ним задач, так и методов, путем которых, на наш взгляд, полностью удалось добиться их решения. Лишь посредством бережности по отношению к музыкальному языку композитора, нарушения созданной им логики и внутреннего содержания возможно было добиться той органичности, которая открывается нам при проигрывании каждой отдельной пьесы-песни. Думается, именно это может стать залогом жизнеспособности сборника, востребованности его исполнительского воплощения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Boulez, P., L'esthétique et les fétiches/ Points de repère I: Imaginer. Christian Bourgeois Éditeur, 1995.
2. Комитас., Песни., фортепианное переложение Вилли Саркисяна., Ер.: Комитас., 2015. *Komitas, Pesni., Fortepiannye perelozhenie Villi Sarkisyan.*, Yer.: Komitas., 2015.
3. <http://granish.org/komitas-1969/>.
4. Kim Kashkashian, Robyn Schulkowsky. Hayren /Music of Komitas and Tigran Mansurian. ECM New Series - 61 831-2
5. Атанова Л. П., О международных музыкально-фольклорных связях (на примере трансформаций башкирской песни “Маклашка”). //Башкирский фольклор: Исследования последних лет., Уфа., 1986. *Atanova L. P., O mezhdunarodnykh muzykal'no fol'klornykh svyazyakh (na primere transformatsij bashkirskoj pesni "Maklashka").*, //Bashkirskij fol'klor: Issledovaniya poslednikh let., Ufa., 1986.

\* С самим текстом статьи нам ознакомиться не удалось по причине недоступности материала; о ее содержании нам известно со слов профессора-фольклориста А. А. Пахлеванян.

**Բանալի-բաներ.** Շ ը ճ ի տ ա ս լ շ ր ղ ա չ է տ ի ծ ճ ճ ղ յ ա ճ 150-ա մ յ ա լ ի ճ  
S. Ե. Մանսուրյան, հայկական ֆոլկլոր:

**Ключевые слова:** Комитас, транскрипция, обработка, парафразы, Вилли Ваганович Саркисян, педализация, Т. Е. Мансурян, армянский фольклор.

**Keywords:** Komitas, transcription, processing, paraphrases, Willy Vahan Sargsyan, pedalization, T. E. Mansuryan, Armenian folklore.

# Կ ո մ ի տ ա ս վ ա ղ ա ղ ա պ ե տ ի ծ ն ն դ յ ա ն 1 5 0 - ա մ յ ա կ ի ն

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԱՎԱՆԵՍՈՎ ԱՐԹՈՒՐ ԶՈՒՐԻԻ (9.12.1980 թ., Մոսկվա՝ ՌԴ), կոմպոզիտոր, դաշնակահար, երաժշտագետ, Շվեյցարական «Laboratorium» միջազգային անամբիլի և հայ-վրացական «Convergence» նոր երաժշտության անամբիլի հիմնադիր անդամներից: Ավարտել է՝ 2002-ին ԵՊԿ կոմպոզիտորական և դաշնամուրային բաժինները (դեկ.՝ Ստեփան Ռոստոմյան և Ելենա Աբաջյան) ասպիրանտուրան: Վարպետության դասեր է անցել Ժնևում և մասնագիտացել ժամանակակից դաշնամուրային կատարողականությունում: 2005-ին արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի է արժանացել «XX դարի երաժշտության մեջ Ջեն բուրդիզի փիլիսոփայությունը» թեմայով: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող է, 2005-ից դասավանդում է ԵՊԿ կոմպոզիտորական ամբիոնում, վարիչի պաշտոնակատար՝ 2018-ից, վարիչ (2019 թ.): Համագործակցել և ելույթ է ունեցել Պիեռ Բուլեզի, Ռոհան դը Սարամի, Քիմ Քաշքաշյանի, Անյա Լեխների, Թոնի Արնոլդի, Տիրոս Մանուրյանի, Մովսես Պողոսյանի, Seattle Chamber Players խմբի հետ: Արթուր Ավանեսովի ստեղծագործությունները կատարել են Ավստրիայում, ԱՄՆ-ում, Շվեյցարիայում, Ճապոնիայում, Նիդեռլանդներում, Իտալիայում, Կանադայում, Ռուսաստանում, Ուկրաինայում, Վրաստանում, Կիպրոսում, Լիբանանում, Իրանում տեղի ունեցած միջազգային փառատոներում: Հեղինակ է բազմաժանր երկերի՝ դաշնամուրային. «Ուրախացիր, Սրբուհի» (1997), «In memoriam Toru Takemitsu» (1998), «Un peu de musique pour S.» (2000), «Fenster zu G-dur, սյուիտ կլավեսինի կամ դաշնամուրի համար Musique triste կլավեսինի կամ դաշնամուրի համար (2002), «Malinconia in fis No Iloro» (2005), «Feux follets», զիլբ I 2008, զիլբ II 2009, զիլբ IV՝ 2015, զիլբ V՝ 2017, կամերային-գործիքային. Namu Amida Butsu ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար (2001), ... dies ist ein lied für dich allein... երգող թավջութակահարի համար (2003), ...leise... կլառնետի և դաշնամուրի համար (2004) webcrossings.ch- am ֆլեյտայի, հորդյի և բաս-կլառնետի համար (2004), – «Zemestani/Bahari/Beheshti» ջութակի և դաշնամուրի համար (2008), «Tunen die seligen Saiten Apolls» ջութակի, կլառնետի, թավջութակի և դաշնամուրի համար (2008), «Je ne regrette rien» ջութակի և թավջութակի համար 2010, «A Few Comments to Global Warming» ջութակի և մարիմբաֆոնի համար (2010), CD3-2-2011, կադենցիա՝ Արամ Խաչատրյանի ջութակի Կոնցերտի համար (2011), Tagh of Paradise կլառնետի և լարային քառյակի (2014), «Quasi harena maris» դաշնամուրի և լարային քառյակի համար (2016), «Allemande avec un P.S.» տավիղի համար (2016), վոկալ և վոկալ-գործիքային՝ Cinq haunkaot սուպրանոյի և դաշնամուրի համար (ճապոնացի բանաստեղծների տեքստերով, հայերեն, 1996), Les douze coupleurs d'Allelujá, մեներգ կոնտրալտոյի համար (լատիներեն, 2002), «Գարուն ա» կանանց ձայնի և դաշնամուրի համար (ժողովրդական տեքստով, հայերեն, 2003), «...i have tried to write paradise...» կոնտրտենորի կամ մեժոն-սուպրանոյի և լարային քառյակի համար (Էգրա Փաունդի տեքստով, անգլ. լեզվով, 2003), «...իմ լույս...» սուպրանոյի և ջութակի համար (ժողովրդական տեքստով, հայ. լեզվով, 2005), «Մի բուռ կրակ» սուպրանոյի և դաշնամուրի համար (ժողովրդական տեքստով, հայ. լեզվով, 2006), «...zij lijkt op een vreemde bloem...» մեժոն-սուպրանոյի, թավջութակի և դաշնամուրի համար (Գրիգոր Մոմջյանի բառերով, հայ. և նիդեռլանդ. լեզուներով, 2007), Երկու խոլանդական երգ մեժոն-սուպրանոյի և դաշնամուրի համար (ժողովրդական տեքստով, նիդեռլանդ. լեզվով, 2007), Ein Liederbuch, զիլբ I, տարբեր ձայների և դաշնամուրի համար (2007), Si quelqu'un veut savoir ձայնի և basso continuo-ի համար (Էտյեն Ժողելի բառերով, հին ֆրանս. լեզվով, 2011), Ein Liederbuch, զիլբ II, բարիտոնի և դաշնամուրի համար (ժամանակակից ռուս բանաստեղծների տեքստերով, ռուս. լեզվով, 2011), «Ave Maria» սուպրանոյի և դաշնամուրի համար (լատ. լեզվով, 2012), ... 't will surely be the end of me կանանց ձայնի, ֆլեյտայի, կլառնետի, ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար (ժողովրդական տեքստով, անգլ. լեզվով, 2015), «New Evil Songs» մեժոն-սուպրանոյի և դաշնամուրի համար (XX-XXI դդ. ռուս բանաստեղծների տեքստով, ռուս. լեզվով, 2015), խմբերգային՝ «Te decet hymnus-1» (լատ. լեզվով, 2001), «Lungi da te cor mio» (իտ. լեզվով, 2004), Miserere (լատ. լեզվով, 2007), «Kyrie eleison» սուպրանոյի և վեց արական ձայնի համար (2010), «Praise the Lord» (անգլ. լեզվով, 2012), Երեք խմբերգ (Մարինա Յվետսկայի և Աննա Այսմատովայի բանաստեղծություններով, ռուս. լեզվով, 2013), «Дебьака нела.....» (Ալեքսանդր Բոլիի բանաստեղծություններով, ռուս. լեզվով, 2013), «Չինար ես» (ժողովրդական տեքստով, հայ. լեզվով, 2015), «Cantata» I (Օսիպ Մանդելշտամի բառերով, ռուս. լեզվով, 2017), նվագախմբային՝ 2001-ին Te decet hymnus-2 խառը երգչախմբի և լարայինների և «Requiem aeternam» տենորի, խառը երգչախմբի և կամերային նվագախմբի համար, 2012-ին «Un mince fusil va l'abatre. Tel est le cœur» կոնցերտ կլառնետի և լարային նվագախմբի և «Leise-II» կլառնետի և կամերային նվագախմբի համար:

**Сведения об авторе:** АРТУР ЮРЬЕВИЧ АВАНЕСОВ (род. в 1980 г., Москва). В 1997-2002 гг. изучал композицию и фортепиано в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса под руководством Степана Ростомяна и проф. Елены Абаджян. Окончив консерваторию с отличием, продолжил обучение в аспирантуре по классу композиции, одновременно проходя курсы усовершенствования фортепианного исполнительства за рубежом - в частности, как участник Люцернской фестивальной академии (Швейцария, 2003-2005), а также во Фрайбурге (Германия) с ансамблем Recherche (2007). В 2005 г. ему была присуждена ученая степень кандидата искусствоведения за диссертацию, посвященную философии и эстетике дзэн-буддизма в музыке XX века (под руководством д-р., проф. Анны Аревшатян). В настоящее время преподает в Американском университете Армении, а также заведует кафедрой композиции в Ереванской государственной консерватории. Будучи активным исполнителем современной музыки, участвовал в создании ряда армянских и международных ансамблей (AUS5, Labratorium, Convergence, Assonance). Сотрудничал с такими музыкантами, как П. Булез, К. Пендерецкий, Р. де Сарам, К. Кашкашян, А. Лехнер, В. Чернов, Т. Арнольд, Т. Мансурян, М. Погосян и многие другие. Как композитор и исполнитель, записал ряд дисков в сотрудничестве с Deutsche Grammophon, Brilliant Classics, Albany Records, Suoni i colori и рядом других фирм. Камерные, вокальные, хоровые и фортепианные сочинения Аванесова исполнялись на международных фестивалях и других мероприятиях во многих странах мира. Является автором более сорока научных и критических статей (в основном, посвященных вопросам современной музыки), а также циклов онлайн-лекций, проводил семинары по армянской музыке в ряде стран, участвовал в международных конференциях.

**Information about the author:** AVANESOV ARTUR JURI (born 09.12.1980 in Moscow, Russia) is an Armenian composer of chamber, choral, vocal and piano works that have been performed in Armenia and abroad. Avanesov studied piano at various music schools in Baku, Kapan and Yerevan as a child and studied music theory at the Alexander Spendiarayan Specialised Music School in Yerevan from 1994-97. He studied composition with Stepan Rostomyan and piano with Elena Abajyan at the YSC from 2000-2002 and earned his doctorate in musicology in 2005. As a pianist, he has performed with musicians such as Rohan de Saram, Kim Kashkashian, Anja Lechner, Tony Arnold and many others. His compositions have been performed in many countries including Europe, CIS countries, United States, Japan, Taiwan, Canada, Brazil, and the Middle East. Among

his honours are co-First Prize in the Benjamin Britten competition in Yerevan (2003, for *Namu-Amida-Butsu*) and co-First Prize in the Ghazaros Saryan competition for vocal music in Yerevan (2004, for *Garun a - Spring*). Avanesov has taught composition at YSC since 2005. His writings have appeared in many journals in Armenia and he has served as co-editor of the magazine *Musical Armenia* since 2002, where he has published articles on the music of Stockhausen and several contemporary Armenian composers. [2] He is also the co-founder of the AUS Contemporary Music Ensemble (formed in 2001), which performs works of young and established composers from Armenia and abroad. Chamber music: *Four Pieces*, string quartet, 1996; *Namu-Amida-Butsu*, flute, piano, 2001; *...dies ist ein lied für dich allein...* (cellist also sings text by Stefan George; performer must be male), cello, 2003; *webcrossings.ch-am*, flute, oboe, bass clarinet, 2004; *...leise...*, clarinet, piano, 2004. Choral: *Et resurrexit*, 12 mixed voices, 1999; *Kyrie eleison*, male chorus, 2000; *Christe eleison*, soprano, male chorus, 2001; *Te decet hymnus*, mixed chorus, 2001; *Requiem æternam*, tenor, mixed chorus, 2 flutes ad libitum, 2 oboes ad libitum, piano, timpani, 42 strings, 2002; *Kyrie II*, male chorus, 2002; *Lungi da te cor mio* (text by Luzzasco Luzzaschi), mixed chorus, 2004; *Miserere*, mixed chorus, 2007. Vocal: *Cinq Hankan* (texts by Matsuo Bash?, Rinka Ono [Armenian translations]), female voice, piano, 1996; *Two Gazelles of Yeghishe Charents*, female voice, flute, oboe, French horn, violin, cello, piano, 2 percussion, 1997; *...and the moon is like shadow under your feet...* (text by Vardan Areveltsi), female voice, piano, 1998 (also version for female voice, 1998); *Les douze couleurs d'Alleluja*, alto, 2002; *...i have tried to write paradise...* (text by Ezra Pound), mezzo-soprano/countertenor, string quartet, 2003; *Garun a* (text from a folksong from Armenia), mezzo-soprano, piano, 2003; *Wieder* (text by Rose Ausländer), male voice, piano, 2005; *Im Luys - My Light* (text from a folk source from Armenia), soprano, violin, 2005; *A Handful of Fire* (text from a folksong from Armenia), soprano, piano, 2006; *...zij lijkt op een vreemde bloem...* (text by Krikor Momdjian; pianist also sings and must be male), mezzo-soprano, cello, piano, 2007. Piano: *Three Preludes*, 1996; *Ave Sancta*, 1997; *In memoriam T. Takemitsu*, 1998; *Et in sæcula sæculorum*, 2 pianos, 1999; *Un peu de musique pour S.*, 2000; *Illa*, 1999-2001; *Deux Œnigmes*, 2002; *Malinconia in fis*, 2005; *No Iloro*, 2005; *Feux follets* (cycle), 2007-; Harpsichord: *Fenstern zu G-dur*, 2002; *Musique triste*, 2002; Film score: *Words, Words, Words*, 2005 (Raffie Davidian).

## Ամփոփում

Դաշնակահար, կոմպոզիտոր, արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ դոցենտ **Արթուր Յուրիի Ավանեսով** - «**Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության մասին**» (Կոմիտասի երգերը՝ Վիլի Սարգսյանի դաշնամուրային փոխադրումներում:

Հոդվածը նվիրված է հայ ականավոր կոմպոզիտոր Կոմիտասի կերպարին և նրա երգերի փոխադրումներին, որը կատարել է դաշնակահար, Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Վիլի Սարգսյանը, իսկ 2015-ին հրատարակվել է «Կոմիտաս» հրատարակչության կողմից:

Այս փոխադրումների հիման վրա հոդվածում ներկայացվում է դաշնամուրային փոխադրում/տրանսկրիպցիա ժանրի ավանդույթներն ընդհանուրառմամբ, մանրամասնորեն դիտարկվում է հակասությունների հարցն, որն անհրաժեշտություն է Կոմիտասի տվյալ ժանրի երաժշտության ուսումնասիրման համար: Հոդվածի հեղինակն առաջարկում է հրաժարվել «մշակման» տերմինի կիրառումից արդեն գոյություն ունեցող երաժշտական ստեղծագործությունների առումով:

Այս աշխատության մեջ զուգահեռներ են անցկացվում ինչպես Էդվարդ Գրիգի երգերի հեղինակի փոխադրումների, այնպես էլ Տիգրան Մանսուրյանի «Բացահայտում ենք մեր հանճարը» (1969 թ.) հոդվածի հետ, որը կարող ըննադատեց այդ ժամանակ Կոմիտասի երաժշտության պարաֆրազները՝ խեղաթյուրող նրա նորարարական նվաճումների էությունը և բացահայտվում են Վիլի Սարգսյանի ստեղծագործական տարբերություններն ու ստեղծագործական մեթոդի առավելությունները:

## Summary

Pianist, composer, PhD, Docent of YSC **Artur Yuri Avanesov** - “**About musical heritage of Komitas**” (Songs by Komitas piano transposition by Willy Sargsyan).

The article is devoted to the review and analysis of songs of the outstanding Armenian composer Komitas, performed by the pianist, professor of the YSC Willie Sargsyan which has been published in 2015 at “Komitas” Publishing House.

On the basis of these changes, the article provides an overview of the tradition of the piano conversion/transcription genre and discusses in detail the debate about the necessity and applicability of this genre to the music of Komitas. The author of the article proposes not to use the term "processing" in relation to already existing musical works.

In this work, parallels are drawn both with the author 's translations of Edward Grieg's songs and with Tigran Mansuryan's article “Knowledge of our Genius” (1969), which strongly criticizes the paraphrases of Komitas's music that existed at the time, which distorted the essence of his innovative achievements and as well the differences and advantages of V. Sargsyan's creative method are revealed.