

**СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА  
САРКИСЯН**

*Доктор искусствоведения,  
профессор Ереванской государственной консерватории им.*

*Комитаса*

E-mail: [svetlana.sarkisyan@mail.ru](mailto:svetlana.sarkisyan@mail.ru)

Doi: 10.58580/18290019-2023.1.64-14

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի  
երաշխավորությամբ Գոհար Կառլենի Շագոյանի՝ 2.5.2023 թ., ընդունվել է  
ուպագրության՝ 10.5.2023 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.4.2023 թ.

**ДАВИД АЛАДЖЯН И ЕГО “MISSA DE LUMINE”\***

**Абстракт**

*Художественное содержание процессов в армянской музыке последних десятилетий в немалой степени обусловлено новыми именами композиторов, чье творчество повлияло на общие представления о национальном. Налицо пересмотр как стилистики, системы выразительных средств, так и жанров, композиционных идей. Не без связи с общемировым процессом происходит изменение прежних эстетических канонов, вырисовываются новые культурологические тенденции. Примечателен процесс в области вокальной музыки, наиболее ортодоксальной в Армении, где помимо армянской поэзии используются тексты на иных языках. Иноязычная вокальная продукция отчетливо формируется в сфере современной сакральной музыки, прежде всего хоровой. Ее авторы склонны к выбору духовных стихов и молитвословной прозы. Расширение «вербальных» интересов привносит в современную армянскую музыку лексические нюансы, как и новое осмысление религиозно-духовных жанров. Несмотря на случаи обращения к немецкоязычным и англоязычным текстам, для ряда армянских композиторов предпочтительным становится латинский - литургический и паралитургический - текст, как известно, канонический в европейской духовной традиции. Как ранее, так и ныне, жанрам с паралитургическими текстами присуща индивидуальная «тексто-музыкальная форма» (по аналогии с существующей англоязычной версией «musico-poetic form» предлагаемый термин Ю. Н. Холопова: Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981), где музыкальные построения исходят из текстовой структуры псалма, монодии, григорианского хора, религиозной поэзии и прочих источников. В свете сказанного настоящая статья концентрирует внимание на одном из представителей новой сакральной музыки, армяно-швейцарском композиторе Давиде Аладжяне (р.1962). Автор статьи ставит перед собой две задачи. Первая - проследить творческую эволюцию Аладжяна со времени его ереванского периода жизни (1962-1991 годы) - учеба в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса как композитора в классе Э.С. Оганесяна и как дирижера под руководством А. М. Восканяна, формирование и утверждение индивидуальной позиции, и швейцарского (с 1991 года) - расширение стилистических интересов, новые музыкальные проекты, европейское признание. Вторая задача связана с теоретическим осмыслением и анализом одного из важных опусов Аладжяна (1996), - «Missa de Lumine», с одной стороны, вобравшего в себя предшествующий опыт композитора, а с другой, открывшего горизонты его будущей деятельности.*

**Ключевые слова:** современная армянская музыка, Давид Аладжян, «Missa de Lumine», новая сакральная музыка, адаптация хоровой традиции, интерпретация жанра.

**Անվտանգություն**

*Արվեստագիտության դոկտոր, ԵՊԿ պրոֆեսոր, Սվետլանա Կորյունի Սարգսյան. - «Դավիթ Հայաջյանը և իր «Missa de Lumine»»:*

*Հայ երաժշտության վերջին տասնամյակներում տեղի ունեցող գործընթացների գեղարվեստական բովանդակությունը մեծապես պայմանավորված է նոր կոմպոզիտորների անուններով, որոնց ստեղծագործությունն ազդել է ազգային ընդհանուր ընկալումների վրա: Ակնհայտ է ինչպես ռճական, արտահայտչամիջոցների ամբողջ համակարգի, այնպես էլ ժանրերի, կոմպոզիցիոն մտահղացումների վերանայում: Համաշխարհային գործընթաց-*

\* Дополненная версия статьи, опубликованной в журнале “Музыкальная академия”, 2017 № 2.

ների հետ առնչություն ունեցող հին գեղագիտական կանոնների վերաիմաստավորումը, ուրվագծվում են մշակութաբանական նոր միտումներ: Հատկանշական է վոկալ երաժշտության՝ Հայաստանում արմատական ոլորտում ընթացող գործընթացները, երբ հայ պոեզիայից գատ հայ կոմպոզիտորները դիմում են նաև այլ լեզուներով տեքստերի: Օտար լեզվի վոկալ արդյունքը զգալիորեն ձևավորվում է ժամանակակից հոգևոր երաժշտության ոլորտում, ընդ որում առաջին հերթին՝ խմբերգային ժանրում: Հեղինակները հակված են ընտրելու հոգևոր բանաստեղծական տողեր և աղոթական արձակ: Լեզվի նկատմամբ այսպիսի հետաքրքրությունների ընդլայնումը բերում է ժամանակակից հայ երաժշտությունը լեզվաբանական նրբերանգների, ինչպես նաև եկեղեցական-հոգևոր ժանրերի նոր ըմբռնում: Չնայած գերմաներեն և անգլերեն տեքստերի օգտագործման որոշ դեպքերի՝ որոշ հայ կոմպոզիտորների համար նախընտրելի է լատինական մեսսայի (լիտուրգիայի) և այսպես կոչված պարալիտուրգիական գրական հիմքը, որը, ինչպես հայտնի է, եկեղեցական կանոնական է եվրոպական ավանդույթում: Թե նախկինում և թե՛ այժմ պարալիտուրգիական տեքստերով գրվող ժանրերին բնորոշ է անհատական «տեքստային-երաժշտական ձևը» (սույնը Յ.Ն. Խոլոպովի առաջարկած եզրույթն է՝ անգլերենում գոյություն ունեցող "musico-poetic form" տարբերակի նմանակությամբ: Երաժշտական հանրագիտարան, հ. 5, Մոսկվա, 1981), որտեղ երաժշտական կառուցվածքները բխում են սաղմոսի, մոնոդիայի, գրիգորյանական երգեցողության, եկեղեցական պոեզիայի և այլ աղբյուրների տեքստային ձևաչափերից: Ասվածի լույսի ներքո սույն հոդվածում ուշադրությունը սևեռվում է հոգևոր նոր երաժշտության ներկայացուցիչներից մեկի՝ շվեյցարահայ կոմպոզիտոր Դավիթ Հալաջյանի (ծ. 1962 թ.) ստեղծագործության վրա: Հոդվածի հեղինակը երկու խնդիր է առաջադրում: Առաջինը՝ ներկայացնել Հալաջյանի ստեղծագործական զարգացումը՝ սկսած նրա կյանքի երևանյան շրջանից (1962-1991 թթ.)՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում նրա ուսումնառությունից (Է. Ս. Հովհաննիսյանի դասարանում, որպես կոմպոզիտոր, և Հ. Մ. Ոսկանյանի դեկավարությամբ՝ որպես դիրիժոր), անհատական դիրքորոշման ձևավորումից ու հաստատումից և շվեյցարական շրջանը (1991-ից)՝ ոճական հետաքրքրությունների ընդլայնումը, երաժշտական նոր նախագծերը, եվրոպական ճանաչումը: Երկրորդ խնդիրը՝ դա Հալաջյանի կարևոր գործերից մեկն է՝ «Missa de Lumine»-ի (1996 թ.) տեսական իմաստավորումն ու վերլուծությունը, գործը, որն ամփոփեց կոմպոզիտորի նախկին փորձը, մյուս կողմից՝ նոր հորիզոններ բացեց նրա հետագա գործունեության համար:

**Բանալի-բաներ.** արդի հայ երաժշտություն, Դավիթ Հալաջյան, «Missa de Lumine», կրոնական նոր երաժշտություն, խմբերգային ավանդույթի ադապտացիա, ժանրի մեկնաբանում:

Բանալի-բաներ. արդի հայ երաժշտություն, Դավիթ Հալաջյան, «Missa de Lumine», կրոնական նոր

## **Abstract**

Doctor Science of Arts, Professor at Yerevan State Conservatory afther Komitas Svetlana **Koryun Sarkisyan.**- **"David Haladjian and his "Missa de Lumine".**

The artistic content of the processes in Armenian music in recent decades in no small part is due to the new names of composers, whose works have influenced on concept of national art. There is a revision of both the stylistics, the system of expressive means and the genres and compositional ideas. Not without connection to the global developments the former aesthetic canons are changing and the new cultural trends are taking shape. The process is noteworthy in the field of vocal music - the most orthodox in Armenia, where texts in other languages are used in addition to Armenian poetry. Foreign-language vocal production is clearly formed in the sphere of contemporary sacred, primarily choral, music. Its authors tend to choose spiritual verses and prayerful prose. The expansion of "verbal" interests brings lexical nuances to modern Armenian music, as well as a new interpretation of religious genres. Despite the cases of reference to German and English-language texts, for a number of Armenian composers the Latin writings (both liturgical and paraliturgical), canonical in the European spiritual tradition, becomes preferable. As before and now, genres with paraliturgical texts are characterized by an individual "textual-musical form" (Yuri Kholopov's term, proposed by analogy with the English version "musico-poetic form"; Musical Encyclopedia. Vol. 5, Moscow, 1981), where the musical constructions proceeds from the textual structure of psalm, monody, Gregorian chant, religious poetry, and other sources. In the light of the above, current article focuses on one of the representatives of the new sacral music, the Armenian-Swiss composer David Haladjian (b. 1962). The author of the article sets two tasks for herself. The first one is to trace the evolution of Haladjian's artistic work since the period of his life in Yerevan (1962-1991), when he studied at the Yerevan Komitas State Conservatory as a composer in E. S. Hovhannisyanyan's class and as a conductor under H. M. Voskanyan's supervision and established his individual position; and the period in Switzerland (since 1991), when his stylistic interests has broadened, new music projects and European acclaim were being implemented. The second task is related to the theoretical comprehension and analysis of one of Haladjian's important works, "Missa de Lumine" (1996), which, on the one hand, incorporated the previous experience of the composer, and on the other hand, opened the horizons for composer's future activities.

**Key Words:** contemporary Armenian music, David Haladjian, "Missa de Lumine", new sacred music, adaptation of the choral tradition, interpretation of genre.



Դավիդ Ալաճյան  
David Halajyan  
Դաւիթ Հալաջյան

Три источника - фольклор, сакральная музыка и искусство джаза неоднократно инициировали процессы в композиторском творчестве последнего столетия. Если фольклор, как и прежде, способствовал выявлению свойств национальной выразительности, то остальные источники склоняли к универсализму музыкального высказывания, хотя для ряда композиторов в равной степени была важной ориентация на духовную музыку локальной культурной традиции. В последней трети XX века интерес к ортодоксальным жанрам христианской культуры во многом подпитывался опытом классиков столетия, прежде всего Леоша Яначека, Игоря Стравинского, Оливье Мессиаана, объединяемым со стилевыми веяниями послевоенного и последующего за ним периода. Среди композиторов, использующих канонические тексты и музыку духовной традиции в своих мессах, реквиемах и различных по форме литургических произведениях, значимы имена Дьёрдя Лигети, Хенрика Миколая Гурецкого, Кшиштофа Пендерецкого, Родиона Щедрина, Питера Максвелла Дэвиса, Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке, Арво Пярта, Джона Тавенера, Софии Губайдулиной, Гии Канчели, Бронюса Кутавичюса, Владимира Козаренко.

В армянской музыке факты обращения к кантатам на духовные тексты (Эдгар Оганесян, Лорис Чкнаворян, Ерванд Еркянян) преимущественно были связаны с материалом древнеармянских песнопений, церковных гимнов, интенсивно проникающих в сферу произведений нерелигиозного содержания. В этой связи, именно в контексте развития национальной культуры, симптоматично творчество американского композитора Алана Хованесса (1911-2000), синтезировавшего песнопения Армянской Апостольской церкви с культовой музыкой иных христианских конфессий. В самой Армении к концу века сформировалась тенденция обращения к модели мессы в ее римско-католической разновидности с использованием латинского текста в качестве основы литературного текста, способствуя универсализации системы музыкальных средств, в конечном счете и стиля. Одним из произведений, связанных с этой тенденцией, созданных уже в XXI веке,

- безусловный по своим художественным достоинствам Реквием для солистов, камерного хора и камерного оркестра Тиграна Мансуряна (2011) явился образцом славя восточно-христианской и западно-христианской традиций. Давид Аладжян (род. 1962, Ереван) - главная фигура новой сакральной музыки. Будучи студентом Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (по классу композиции профессора Э. Оганесяна) он сочинил две духовные кантаты на латинский такст: "Missa memorium" - памяти жертв Геноцида армян для смешанного хора (1985, 2-я ред. 1989)\* и "Stabat Mater" для женского хора a cappella (1989). Инспирированные европейской богослужебной традицией, эти сочинения проистекали из внутренних побуждений начинающего свой творческий путь композитора, его гармонично формирующегося религиозного сознания. Симптоматично, что до названных опусов, в 24 года, Аладжян пишет свое первое крупное сочинение на родном языке - кантату "Месроп Маштоц" для солистов, хора и симфонического оркестра, объединяя стихи основателя армянского алфавита Св. Месропа Маштоца (V в.) и новатора армянской поэзии XX века Паруйра Севака.

Годы учебы в Ереванской консерватории (1984 - 1989), затем в аспирантуре (1989-1991) отличаются творческой активностью и многообразием профессиональных интересов. Параллельно с композицией Аладжян завершает факультеты дирижирования (руководитель Акоп Восканян) и специального фортепиано (руководитель Эдуард Абрамян), изучает современную оркестровку в классе Авета Тертеряна. В 1990 году посещает мастер-курсы в Рижской государственной консерватории: по композиции у Паулса Дамбиса, по дирижированию у Гидо Кокарса, руководителя камерного хора Ave Sol. Аспирантуру завершает балетной сюитой "Барьер" для смешанного хора и симфонического оркестра (по одноименной повести Павла Вежинова) и теоретической работой "Развитие музыкальной формы в XX веке", в виде лекции прочитанной в Рижской консерватории. Одновременно с учебой Аладжян работает в Камерном хоре Радио и Телевидения Армении как хорист, с 1988 по 1991 год - музыкальный редактор и координатор программ. Кроме того, в 1988 году, после успешной премьеры четырех (из семи) частей "Missa memorium" на Третьем международном фестивале современной музыки в Ленинграде (Санкт-Петербурге) в 1987 году он приглашается в киностудию "Ленфильм": пишет музыку к полнометражному документальному фильму "Павел Филонов" режиссера Валерия Наумова, позже оформляя ее в виде самостоятельной Кантаты для чтеца, хора, струнного оркестра и ударных инструментов (стихи Велимира Хлебникова). Примечательно, что уже в студенческие годы музыка Аладжяна, главным образом хоровая, звучит за пределами Армении. Помимо фестиваля в Санкт-Петербурге, это "Arnhem Festival" в Нидерландах (1988), "Europa Cantat" в испанском городе Виттория (1988), Международный хоровой фестиваль в Ареццо (1989, здесь состоялась премьера "Stabat Mater"),

\* Запись произведения находится в фонде армянского телеканала "Шогакат". Кантата неоднократно исполнялась в Ереване, в том числе в церкви Сурб Ованес Мкртич (1.).

фестиваль отечественной хоровой музыки в Москве (1990), фестиваль закавказских композиторов в Тбилиси, исполнение в Падуе (1990) “Trio meditatione” для блок-флейты, виолы да гамба и клавесина, заказанное итальянским ансамблем Trio Medio.

По рекомендации профессора Джеральда Беннета Давид Аладжян в 1991 году отправляется в Швейцарию изучать электроакустическую музыку в Цюрихской консерватории, где до 1996 года, помимо работы как композитор, изучает электронную технику в Музыкальной академии Базеля у Томаса Кесслера (1992-1994), вплоть до 1997 года работая на электронной студии. Результатом работы в Швейцарском центре компьютерной музыки и в Музыкальной академии Базеля стали 12 электроакустических сочинений и выпуск диска “...Fuggita... sparita... scomparsa...”. Начатая в Ереване деятельность пианиста и дирижера была продолжена в Швейцарии. В частности, с 1994 по 2001 год он сотрудничал с Gloria Kammerchor и Zürcher Streichersolisten, с Симфоническим оркестром Цюриха, а также с Sony Schweiz, выпустив диск “Mut zum teilen” (1995), в 1999 - 2001 годы – с Orchestre de Romans et des Pays de la Drôme и Ensemble Vocal de Romans в Париже. Одновременно Аладжян руководит церковными хорами на территории кантона, совмещая с преподаванием фортепиано и теоретических дисциплин в региональных музыкальных школах и в Цюрихской консерватории. В 1995 году читает лекции в Цюрихском Университете “Об общности и связи армянских песнопений и церковной архитектуры”. В дальнейшем текст был издан в периодике Университета. Следующая встреча с университетскими студентами состоялась в 2010 году, когда Аладжян выступил на тему “Анализ музыки фильма Кшиштофа Кесьлёвского “Три цвета: Синий”.

Столь разнопланово разворачивающаяся творческая жизнь Давида Аладжяна, выезды на фестивали и концерты в разные страны (в их числе Италия, Германия, Франция, США, Япония, Израиль, Латвия, Армения) не мешают главному его призванию – сочинению музыки. Достижения Аладжяна на композиторском поприще выстраиваются в единую линию последовательного развития и совершенствования – факт, определивший включение моей персональной статьи об Аладжяне в последнее издание многотомной энциклопедии Die Musik in Geschichte und Gegenwart Gbr (2.).

Созданные еще в студенческие годы сочинения (помимо названных, это несколько произведений для хора a cappella на армянском языке: поэма “Гимн солнцу” на стихи Людвиг Дуряна, 1986; кантата “Пять стихотворений Петроса Дуряна”, 1987; “O Herr, wenn Du...” (на Пс. 51, 1989; цикл “Песни любви и смерти” на стихи Рубена Севака, 1989) обозначили основные музыкально-эстетические интересы Аладжяна, которые в Швейцарии получили новый размах, оформились в концептуальность композиторского стиля. Предпочтение хоровой музыке, позволившее композитору объединить армянскую классическую и западноевропейскую

традиции – не только в синтезе, чаще в дифференциации – привели к возникновению большого числа хоровых произведений, различных по формам и жанрам. Обращение к текстам из Ветхого Завета и Нового Завета, к Псалтири – преимущественно на немецком языке, использование светских и культовых латинских источников, в том числе традиционных для католической мессы (наиболее значимая “Missa de Lumine”), а также к жемчужине армянской литературы X века, покаянным стихам Св. Григора Нарекаци – (“Грешен я” («Մեղք») для хора a cappella на третий стих из Главы 27 знаменитой “Книги скорбных песнопений”) приобрело значение самостоятельной сакральной традиции.

Отметим некоторые из духовных опусов. Это “Herr, ich bin nicht würdig” для хора a cappella 1995, (текст из Библии); “Sende aus Dein Licht” для хора и органа (Пс. 43:3, 1995); “Nimm du mich heiliger Atem” для хора и струнных 1997, (текст из Библии); “Mache Dich auf” – кантата для сопрано, хора и струнного оркестра 1998, (Исаия 60: 1-3, Иоанн 3:16 и Юрген Хенкинс); “Dona nobis pacem” для женского хора a cappella (2001); “Die Austreibung der Menschheit” (“Депортация народа”) 2005, для хора и дудука (стихи Армин Т. Вегнер). В 2012 году Аладжян создает два крупных хоровых произведения. Литературной основой одного из них – “O, Rex” (“O, Царь”) для сопрано, виолончели и смешанного хора послужил фрагмент из трактата “Утешение философией” Боэция (VI в.). В развернутой трехраздельной композиции Аладжян решает проблему сближения жанров мотета и кантаты, в согласии со старой традицией выделяя функцию поэтического слова. Как и в других, аналогичных по стилю сочинениях, Аладжян использует свойства псалмодического песнопения, мелодику григорианского хорала. Этим композитор достигает подчеркнутого ригоризма музыкального высказывания, объединяющего силу духа и ясность мысли. На фоне “остроконечного”, словно вытяннутого высь хорового звучания выразительна молитвенная сдержанность солирующих партий.

Кантата “O, Rex” впервые прозвучала в Ереване в Большом зале им. А. Хачатуряна на авторском концерте Давида Аладжяна в октябре 2012 года (3.). Художественно впечатлило исполнение и другого крупного сочинения – кантаты для сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра “Omnis mundi creatura” (“Деяние во имя мира”), базирующейся на стихах Алана из Лилля (XII в.). Масштабность этой трехчастной кантаты (исполнители Ирина Закаян, Государственный камерный хор Армении, худ. рук. Роберт Млкеян, Национальный филармонический оркестр Армении, дирижер Эдуард Топчян) обусловлена не только развернутостью всей композиции, но и контрастом между крайними частями и средней, порученной сопрано в сопровождении оркестра. Умиротворенно-просветленный колорит этой части, личностной по значению, противопоставлен императивным крайним частям, воплощающим стоицизм духа. В партии хора, приближенной к традициям средневековой полифонии, особую роль приобретает строгий унисон мужского

N 4 DOMINE DEUS D. Haladjian

4/4 = 48

Soprano: Do-mi-ne De-us Rex coe-le-stis De-us Pa-ter o-mni-po-tens Do-mi-ne  
 Alto: Do-mi-ne De-us Rex coe-le-stis De-us Pa-ter o-mni-po-tens Do-mi-ne  
 Tenor: Do-mi-ne De-us Rex coe-le-stis De-us Pa-ter o-mni-po-tens Do-mi-ne  
 Bass: Do-mi-ne De-us Rex coe-le-stis De-us Pa-ter o-mni-po-tens Do-mi-ne

3/4

Soprano: De-us Rex coe-le-stis De-us Pa-ter o-mni-po-tens Do-mi-ne  
 Alto: De-us Rex coe-le-stis De-us Pa-ter o-mni-po-tens Do-mi-ne  
 Tenor: De-us Rex coe-le-stis De-us Pa-ter o-mni-po-tens Do-mi-ne  
 Bass: De-us Rex coe-le-stis De-us Pa-ter o-mni-po-tens Do-mi-ne

4/4

Soprano: -ne fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chris-te Do-mi-ne  
 Alto: -ne fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chris-te Do-mi-ne  
 Tenor: -ne fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chris-te Do-mi-ne  
 Bass: -ne fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chris-te Do-mi-ne

16

Soprano: fi-li u-ni-ge-ni-le Je-su Chris-te, Je-su  
 Alto: fi-li u-ni-ge-ni-le Je-su Chris-te, Je-su  
 Tenor: fi-li u-ni-ge-ni-le Je-su Chris-te, Je-su  
 Bass: fi-li u-ni-ge-ni-le Je-su Chris-te, Je-su

21

Soprano: Do-mi-ne De-us Rex coe-le-stis De-us  
 Alto: Do-mi-ne De-us Rex coe-le-stis De-us  
 Tenor: Do-mi-ne De-us Rex coe-le-stis De-us  
 Bass: Do-mi-ne De-us Rex coe-le-stis De-us

26

Soprano: Pa-ter o-mni-po-tens, Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-le Je-su, Je-su  
 Alto: Pa-ter o-mni-po-tens, Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-le Je-su, Je-su  
 Tenor: De-us Pa-ter o-mni-po-tens, Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-le Je-su  
 Bass: De-us Pa-ter o-mni-po-tens, Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-le Je-su



хора, цитирующего секвенцию Пьера де ла Рю (XV-XVI вв.), композитора фламандской школы. Тем не менее мелодическая стилистика сопрановой партии и ритмотембровые приемы в оркестре “выдают” национальность автора кантаты.

Несколько слов по поводу инструментальных сочинений Аладжяна, имеющих в студенческие годы - в сравнении с прогрессирующим в его творчестве хоровым жанром, - скорее маргинальное значение. Позже, в начале швейцарского периода, увлечение электронной музыкой несколько оттеснило сочинение в сфере акустических инструментов. Новые креативные идеи дали о себе знать в начале XXI века, главным образом, в области камерной музыки, где проявляется тенденция к упрощению языка, аскетизму тематизма и его инструментальной организации, близость эстетике минимализма. В этом смысле примечателен цикл с постоянно комплектующимися небольшими пьесами (род опуса music in progress, если воспользоваться формулировкой Пьера Булеза) под общим названием “Musik im Schatten” (“Музыка в тени”) для струнного оркестра. Пять пьес из этого цикла: “...my gift...”, “...my verse...”, “... my light...”, “... my calmness...”, “... my move...” в Ереване в 2008 году исполнил камерный оркестр “Серенада” (дирижер Э. Топчян). Краткие лирические пьесы представляют собой варьирование сходной тематической модели, семантически переосмысливаемой благодаря фактурному преобразованию. Образы лишь контурно намечены и эфемерны: музыка передает не суть вещей, а их тени - таков философский подтекст цикла. Простота тональных решений, преобладание модальных гармоний присуще и произведению с известными гамлетовскими словами в заглавии: “The rest is silence” (“Дальше - тишина”) - квинтету для гобоя, кларнета, скрипки, альты, контрабаса (2010), сочиненному по заказу калифорнийского фестиваля Dilijan Chamber Music Festival. Произведение, изысканное по внутренней ансамблевой организации (реплики, поддержки, отражения, разводы инструментов), строится на развитии одного звукового комплекса. Минимализм средств удачно воссоздает образ полого пространства, некой “отсутствующей структуры” (У. Эко), свидетельствуя о мастерстве Давида Аладжяна, умеющего убеждать смысловой обобщенностью малых форм. Впрочем, композитор не обходит и крупные формы: в сентябре 2016 года в Цюрихе состоялась премьера его Концерта для скрипки и струнного оркестра (солистка Шушан Сираносян).

Теперь о произведении, занимающем особое место, - “Missa de Lumine”. Созданная в течение 1995-1996 годов, месса, с одной стороны, стала логическим завершением всего предшествующего опыта Аладжяна, с другой стороны, она открыла новые перспективы в творческом осмыслении жанров религиозной музыки. Благодаря появлению “Missa de Lumine” художественная эволюция Аладжяна воспринимается органично целостной, и швейцарский период становится естественным продолжением армянского периода - времени, когда определившийся в приоритетах музыкального стиля

композитор осознает свою стезю как постоянное совершенствование. В ретроспективе времени 1980-е годы видятся фундаментом для создания будущих сочинений, хотя самый процесс совершенствования лишен прямолинейности. Он сложен, поскольку площадь фундамента охватывает разные плоскости, или иначе, разные источники инспирации: музыкальные, поэтические, феноменологические, духовные, фольклорные. Показательно, что автор воспринимает эти источники как взаимодополняющие, в чем можно увидеть проявление преемственности к древней армянской традиции. Действительно, здесь слово формирует строение мелодики, канонические церковные песнопения впитывают в себя интонационный строй народной музыки, научное знание является основой искусств, и, главное, во всех видах человеческой деятельности присутствует философское осмысление, познание субъектом устройства мира. Многовековая сохранность этой традиции в той или иной степени оказала воздействие на менталитет армянских композиторов XX века, хотя и не все из них сумели противостоять идеологии советской эпохи.

Давид Аладжян - представитель искусства нового времени. Характер его литературного воспитания (отец, Марат Аладжян, был известным радиодиктором), высокопрофессиональная образовательная среда, не сковывающая творческую инициативу, многосторонность интересов и источников вдохновения обусловили раннее композиторское формирование. Совсем учебные два струнных квартета и инструментальные пьесы вскоре уступили место хоровым опусам. Как пробу пера, он пишет хоры на народные тексты, увлекаясь ритмикой стихосложения и идиоматикой армянской речи. Творчески осознав опыт и Комитаса, и своего педагога Оганесяна (например, в кантате “Месроп Маштоц”), Аладжян расширяет сферу музыкальных пристрастий. Он изучает соноризм польской школы в лице Лютославского и Пендеревского, метроритмическую динамику неоклассической музыки Бартока, Стравинского, Орфа, неомодальное мышление Мессиана и, конечно, музыку сакральной традиции - не только новую, но и старинную музыку, относящуюся к разным композиторским школам и стилям.

Несмотря на такой разброс интересов, Аладжян в своем творчестве склоняется к ограничению средств, к строгости, порой упрощенности музыкального высказывания, тем самым сближаясь с общей тенденцией “новой простоты”. Освобождая музыкальную фактуру от многослойности и полифонической интенсивности голосов, он тяготеет к гомофонно-гармоническому и раннеполифоническому складу и приемам письма (в частности, к stimmtausch, каноническим вступлениям голосов, гетерофонии), что характеризует произведение периода “Missa de Lumine”, прежде всего кантату “Mache Dich auf”. В ряде духовных опусов, созданных в Ереване и позже, Аладжян прибегает к диссонансирующим кластерам и алеаторической импровизации, используя сонорность хоровой фактуры в целях повышенной аффектации слова или же общего эмоционального состояния. В качестве примеров можно сослаться на кантаты “Stabat mater”, “Missa memorium”, поэму “Трешен я”.

Одновременно воспитанный на традициях армянского хорового пения (от унисонного в церковной и фольклорной практике до полифонического в музыке Комитаса и его последователей), Аладжян – приверженец позиции национальной специфичности с ее опорой на древнюю монодию как архетип мышления. Универсум армянской монодии, вобравшей в себя не только музыкально-поэтическое, пространственно-временное, пластическое, но и духовно-эзотерическое начала, обеспечил ее жизнеспособность для развития профессиональной музыки. Опора на монодию не предполагает цитирование композитором конкретного материала. Важнее становится системность отбора музыкальных средств, направленность сознания на выявление эзотерического смысла звучания. В свою очередь индивидуальные свойства композиторского мышления способны руководить обратным процессом: преобразованием эмоционально-духовного содержания в музыкальную материю.

Конечно, трудно сказать, насколько осознанно или интуитивно работал Аладжян в 1980-е годы, и все же в свете вышеизложенного особенно примечательно одно из его произведений. Это цикл “Песни любви и смерти”, где лирическая исповедальность стихов Рубена Севака (1885-1915) из его “Книги любви”, благодаря композиторскому решению, приближена к сокровенности духовного стиха. Монодийность пронизывает всю хоровую фактуру, проявляясь в одностолье, многостолье и в порождающих акустическую реверберацию алеаторических повторах мотивов. Музыка цикла в целом создает образ храмового пространства. “Песни любви и смерти” Аладжяна сыграли важную роль в кристаллизации его национального стиля на пути к “Missa de Lumine”.

Развернутую “Missa de Lumine” для солистов, смешанного хора, флейты, кларнета, струнного оркестра и ударных Аладжян назвал концертной мессой. Используя почти полностью (за исключением двух строк из Credo) канонический текст обычной мессы (missa ordinaria), он, однако, сообщает общей концепции не богослужебный, а светский, глубоко личностный характер. Собственно говоря, отход от ритуальности мессы не является прерогативой Аладжяна, в большинстве своем он присущ композиторам XX-XXI веков, каждый из них не избежал модернизации католической мессы, нередко привнося в нее чуждый музыкальный материал. Что касается жанра концертной мессы, то, как известно, в числе ранних образцов ею является “Высокая месса” h-moll И. С. Баха. Сохраняя пять основных разделов (частей) ординария – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus u Benedictus, Agnus Dei, Бах создает 24-х номерную мессу, разделяя текст Gloria и Credo каждый на восемь номеров. Концертность в мессе Баха особенно отражает музыка сольных арий и дуэтов, сопровождаемых контрсолирующими инструментами: так, в арии “Laudamus te” (N 5) сопрано сопровождает скрипка, в дуэте “Domine Deus” (N 7) партии сопрано и тенора оттеняет блок-флейта.

Данному принципу объединения сольных и хоровых номеров следовали другие композиторы, в их числе Давид Аладжян, увидевший возможность в каноне европейской традиции передать индивидуальные чувствования, собственный мир религиозных представлений. Небезынтересно, что вначале месса называлась “De Lumine” (“Свет”) – под таким титулом состоялось второе исполнение в Ереване 3 июля 1999 года в Концертном зале им. А. Хачатуряна (Национальный камерный оркестр Армении, Камерный хор города Гюмри, солисты Нуне Бадалян, Арнольд Кочарян, дирижер Арам Карабекян), исполнение совпало с государственным церемониалом по поводу кончины Католикоса всех армян Гарегина Первого. Это первоначальное название не кажется случайным (кстати, месса имеет эпиграф: “Свет есть моя родина... Родина всех странствующих душ”), поскольку в период до и после мессы религиозное сознание композитора особенно беспокоила божественная идея Света Господня. В 1995 году Аладжян пишет “Sende aus Dein Licht” для хора и органа (“Пошли свет Твой и истину Твою” – Пс. 43:3 на немецком, в русском переводе Псалтири 42:3), в 1997 году – для того же состава на ветхозаветные слова “Nimm du mich heiliger Atem” (“Осени меня, Святой Дух”), следом, в 1998-м, четырехчастную кантату “Mache Dich auf” (“Открой себя”) для сопрано, смешанного хора и струнного оркестра, где в первых двух частях используются строки из книги Исаии (Гл.3:1-3), в частности, “... ибо пришел свет твой...”. А в самой мессе одна из ее кульминаций в N 8 (“Credo I”) выделена словами “Deum de Deo, lumen de lumine” (“Бога от Бога, Света от Света”), монолит хорового tutti здесь гимнически скандирует известный магический текст символа веры.

Мировая премьера “Missa de Lumine” состоялась в ноябре 1996 года в церкви Св. Петра в Цюрихе. Симфоническим оркестром Цюриха (SOZ) и камерным хором “Глория” руководил автор. В Армении месса впервые прозвучала благодаря усилиям Тиграна Экекяна, друга и единомышленника Аладжяна, который и дирижировал премьерой (4.). После ереванской премьеры месса неоднократно исполнялась и в Ереване (дирижеры Александр Сираносян, Эдуард Топчян), и в разных городах Европы, повсюду встречая восторженный прием. За прошедшие два десятилетия после создания она утвердилась как значительное произведение, обогащающее современное сакральное творчество. Основное достоинство произведения Аладжяна – в возвышенности духовного содержания. Искусно синтезируя жанрово-стилистические приметы музыки разных эпох, находя, с одной стороны, конструктивную общность в песнопениях западнохристианской и восточно-христианской церковью, с другой стороны, сочетая ритуальный характер храмового пения с концертными чертами светской кантаты, автор 75-минутной “Missa de Lumine” изъясняется на языке армянского композитора-языке, выразительном по мелодике, что делает музыку яркой и запоминающейся.



Аладжян определяет форму своей мессы как 15-частную, хотя – учитывая пять частей ординария – правильнее ее определить как 15-номерную. Главные части католической мессы – Gloria и Credo Аладжян разделяет соответственно на шесть и пять номеров, при этом дважды используя номер “Credo” (с тем же музыкальным материалом, но с иным текстом: “Et in Spiritum Sanctum”), создавая таким образом драматургический мост всей мессы.

Общая композиция выглядит следующим образом:

- I. N 1 Kyrie (хор, оркестр)
- II. N 2 Gloria (сопрано, баритон, хор, оркестр)  
N 3 Laudamus te (хор, оркестр)  
N 4 Domine Deus (хор *a cappella*)  
N 5 Qui tollis (сопрано, баритон, оркестр)  
N 6 Qui sedes (сопрано, хор, оркестр)  
N 7 Quoniam (хор, оркестр)
- III. N 8 Credo I (хор, оркестр)  
N 9 Qui propter (сопрано, оркестр)  
N 10 Et incarnatus (хор, оркестр)  
N 11 Et resurrexit (сопрано, баритон, хор, оркестр)  
N 12 Credo II (хор, оркестр)
- IV. N 13 Sanctus (сопрано, хор)  
N 14 Benedictus (баритон, оркестр)
- V. N 15 Agnus Dei (сопрано, хор, оркестр)

Как следует из номерной структуры “Missa de Lumine”, Аладжян в принципе соблюдает исторически сложившуюся традицию римско-католической мессы, вместе с тем в музыкальном истолковании текста, смысловых эмфазах отдельных слов и фраз посредством их повторов, инверсий и метроритмического варьирования композитор индивидуален. К примеру, в N 6 он выделяет слова “miserere nobis” (“помилуй нас”) крупными длительностями, противопоставляемыми активной синкопированной ритмике каждого куплета; или в N 7, близком гимническому славению, ключевые фразы “Tu solus Altissimus” (“Ты один Всевышний”), “cum Sancto Spirito” (“со Святым Духом”), “in gloria Dei Patris” (“во славе Бога Отца”) выделяются за счет расширения начальных интервалов: b1-f2, a1-f2, a1-g2, укрупнения длительностей, как и многократного повторяемого Amen, завершающего вторую часть ординария. Далее в N 10, в текст которого входит обычно обособленный Crucifixus, у хора, меняя тесситуру, восемь раз звучно скандируется слово “passus” (“страдавшего”) – на крупных длительностях, с пропущенным, будто для взятия дыхания, тактом, при этом метрически противопоставляясь партии оркестра. Аналогичный прием встречается в N 11, кульминационном, в мессе Аладжяна. Этот номер делится на два раздела: хор с оркестром и солисты с оркестром. Первый

раздел – фугированное, идущее на crescendo, развитие завершается ведущей фразой “Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas” (“И воскресшего в третий день по Писанию”), но уже в подчеркнутом хоровом унисоне с единой ритмикой всех голосов. Музыка здесь отражает аподиктический характер текста: неопровержимость мысли и веры в Воскресение.

Работа с каноническим текстом, как правило, раскрывает индивидуальность автора музыки. Однако имеются и другие стороны индивидуального подхода, это осмысленные общей концепции мессы. Ее Давид Аладжян преломляет в лирико-исповедальном тоне, с чем связаны как характер и трактовка музыкального материала, так и преобладание солирующих эпизодов: соло сопрано и соло баритона. Показательно, что если в шести номерах хора с оркестром (N 1, 3, 7, 8, 10, 12) и единственном номере для хора *a cappella* (N 4) выражена общность христианского смирения, то в остальных восьми номерах мессы включение сольных вокальных партий символизирует, кроме прочего, некое личностное переживание. Таким же свойством особенно отмечены N 5 (лирический, в поздне-итальянском стиле, дуэт сопрано и баритона с оркестром), N 9 (ассоциирующееся с тагами соло сопрано с оркестром), N 13 (близкое византийской гимнодии соло сопрано с хором), N 14 [соло баритона с оркестром, выдержанное в духе, если воспользоваться классификацией Н. К. Тагмизяна “силлабико-кантиленных монодий” (5. С. 264)], N 15 (взволнованная молитва у соло сопрано с хором и оркестром).

В стилевом отношении “Missa de Lumine” можно отнести к неоромантизму. Выразительность лирического мелоса, опора на диатоническую тональность и модальность со сквозной функцией осевых тонов (*a, b, d, es*), простота в изложении материала, незагруженность фактуры (даже при разделении партий струнного оркестра сохраняется его легкость и прозрачность), характерные ритмические контрасты между частями и внутри них, а главное общая эмоциональная прочувствованность музыки, свидетельствуют о неоромантической позиции автора. Используемые композитором средства интерпретированы в контексте утвердившихся в предшествующей эпохе канонов христианско-культовой музыки. Идеи музыки романтизма, переосмысленные во второй половине XX века, в новой сакральной тенденции чаще востребованы в сравнении, скажем, с идеями музыки классицизма или Возрождения, получившими различную адаптацию в области инструментальной музыки. Однако в отличие от современных ему композиторов, Аладжян не воспроизводит импозантно-соборный стиль католической музыки романтизма, как, к примеру, Пендерецкий в “Польском реквиеме”. Воображение Аладжяна ориентировано на строгий готический храм, по архитектуре близкий армянскому. Сосредоточенная в нем конденсация исповедально-молитвенного состояния особой интонацией пронизывает старинные литургические песнопения. Их скорбный, всегда интровертный колорит передает религиозное смирение и покаяние, а кроме того, извечную печаль и ностальгию армянского народа.

Отходя от величественного, ораториального характера католической мессы, Аладжян концентрируется на камерно-кантикатном, в чем проявляется примечательная жанровая черта “Missa de Lumine”. Большинство ее номеров (девяти из пятнадцати) присущ пафос молитвенности: исповедальности, преклоненной просьбы, благоговейного смирения, гимнического славословия вплоть до экзальтации. К ним относятся: N 1, 4, 5, 8 (Coda, т. 73), 9, 13, 14, 15. В согласии с православной традицией, где покаяние может быть как индивидуальным, так и общим, в названных номерах сочинения используется разный состав исполнителей. Общий коллективный молебен отражен в хоровых номерах N 1, 4, 7, 8 с их хоральным складом изложения – гармоническим или гетерофоническим. В N 1 “Kyrie”, основанном на бурдонном голосоведении (по армянской традиции, вытянутом с начала до конца басовом звуке дам), унисонный, с незначительными разветвлениями голосов хор воспроизводит атмосферу аскезы армянской церкви. В вызывающем же ассоциации с католическими гимнами N 7 “Quoniam”, наряду с бурдонном и гетерофонией, автор обращается к приемам имитационной полифонии. Гимнический характер коды этого номера по возвышенности риторики корреспондирует с кодой в N 8 “Credo I”, основной характер которого песенный, а также с кодой заключительного номера мессы. Оркестровая партия в этих номерах, как правило, подчинена хоровой, отражая ее тонально-гармоническую специфику; ту же функцию поддержки играют “вкрапления” тремоли-рующей на м.2 альтовой флейты в N 1 “Kyrie”. Интересен N 4 “Domine Deus”, имеющий особое значение для концепции в целом. Единственно написанный для хора а cappella, он, как и другие хоровые номера мессы, идет в варьированной строфической форме. Структура каждой строфы следующая: первая строфа – 22 такта с делением текста на 8+6+8, вторая строфа – 15 тактов с делением на 8+7, третья строфа – 22 такта с делением на 10+7+ 5. Добавим, что прием анафоры в структуре стихотворного текста определяет собой дополнительные повторы для музыкального варьирования строк (см. Нотный пример на с. 18-19).

В номерах с солирующими голосами, также связанных между собой молитвенным настроением, преимущественно преобладают мелодии армянской ритуальной музыки. Но есть и исключения, так, N 5 “Qui tollis”, в котором небольшой канонический дуэт сопрано и баритона с оркестром (здесь хор отсутствует) приближен к жанровой модели miserere в стиле традиций раннеитальянской музыки. В остальных номерах - N 9, 13, 14, 15 - в партиях обоих солистов уже отчетливо проступают национальные музыкальные приметы. В N 9 “Qui propter” – психологическом центре произведения, партия сопрано воспринимается как старинное песнопение. Надо сказать, что текст “Qui propter nos homines et propter nostram salutem” (“Ради нас, людей, и ради нашего спасения”) автором переосмыслен в лирической плоскости, словно индивидуальное переживание, правда, оркестровая поддержка и изящное использование ударных инструментов сообщают музыке надличностный, небесный характер.

В заключительных номерах мессы возрастает национальный колорит, особенно в N 13 “Sanctus”, где монохромная палитра четырехголосного хора передает эзотерическую ауру церкви. Очевидно воздействие духовных хором Комитаса, как и параллель с армянской литургией,

где “кбхсц, лбхсц” (“Свят, свят”) трактуется в духе гимна-благословения: напомним, в Патараге Комитаса N 15 “Свят, свят” от N 17 “Воистину благословен ты, Господи” отделен молитвой - N 16 “Отец небесный”. Хотя в N13 помимо хора используется соло сопрано, интровертная направленность музыки, как и варьированная строфичность формы сближают его с N 4 “Domine Deus”. Следующий N 14 “Benedictus” с силлабическим осмыслением текста в партии баритона на фоне полифонически развитых голосов оркестра дополняет религиозный настрой предшествующего номера, одновременно подготавливая атмосферу умиротворенного света в N 15 “Agnus Dei”.

Последнее - относительно тематической концепции “Missa de Lumine”, реализуемой Аладжяном в свете общеромантической традиции. Несмотря на преобладание вокального тематизма (кантилены, гимнодии, псалмодии), автор использует тематизм танцевальный, либо чисто инструментальный, обостряющие контраст между номерами, а иногда и внутри них: N 2, 10, 11. Главная примета этого тематизма - в ритме. Ритмическое варьирование мотивов, синкопированность, полиметрия, четко скандируемые в танцевальном ритме реплики хора напоминают манеру Орфа, что естественно, так как творческая мысль автора “Missa de Lumine” направлена в ту же ренессансную эпоху. Вместе с тем ритмической динамикой отмечена и музыка армянских композиторов (фольклорные хоры Оганесяна, оперы и симфонии Тертеряна), к которой Аладжян подчеркнута преемственной. Рефренами, остинатными конструкциями, в том числе ритмическими остинато, метрической переменностью, несимметричными и обращенными пунктирными ритмами насыщена армянская музыка второй половины XX века. Так и в мессе Аладжяна в N 10 “Et incarnatus” (“И воплотившегося”) в оркестре применено четырехголосное остинато (т.е. полиостинато), во время чего 4/4 метр трактуется как  $\frac{3}{8} + \frac{5}{8}$ , а в N 11 “Et resurrexit” (“И воскресшего”) прием ритмического фугато в оркестре явно апеллирует к опыту Тертеряна, использовавшего его в своих сценических сочинениях и симфониях.

Традиционные тематические связи, осуществляемые между номерами, скрепляют материал мессы не только музыкально, но и по содержанию самого текста, доминирующей в ней символики. Единством тематизма отмечены N 3, 8, 12 - во всех используется хор и оркестр, - по содержанию текста имеющие смысловую арку. Так же и N 5 и N 15 объединяет образ Агнца Божьего, просьба о его милости. Состав исполнителей в этих номерах разнится, что позволяет композитору интерпретировать возвратный повтор лирической мелодики с немалой изобретательностью. Иного рода развитием отмечены партии солистов, а в N 15, где хоровой партии отведена ведущая роль, варианты диспозиции голосов хора, как и интенсивность собственно тематического развития, прогрессирующе воздействуют на создание монументального образа итогового номера “Missa de Lumine”.

#### ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Саркисян С. К., “Missa memorium” Давида Аладжяна - в церкви., //Азг, Ер., 2 мая 2003.
2. Sarkisjan Svetlana., David Haladjan. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Gbr., Bd.18., /Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Barenreiter-Verlag, 2008.
3. Саркисян С. К., Авторский профиль Д. Аладжяна., //Эфир, Ер., 1 ноября 2012.

4. Саркисян С. К., Месса "De Lumine" Давида Аладжяна., //Азг, Ер., 8 ИЮЛЯ, 1999.  
 5. Тагмизян Н. К., Теория музыки в древней Армении. Ер., АН Арм.ССР, 1977.  
 Sarkisyan S. K., «Missa memorium» by David Haladjian — in the Church // «Azg» newspaper, Yer., May 2, 2003.  
 Sarkisjan Svetlana., David Haladjian. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Gbr., Bd. 18 /Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Barenreiter Verlag, 2008.  
 Sarkisyan S. K., Author's profile of D. Haladjian //Efir, weekly, Yerevan, November 1, 2012.  
 Sarkisyan S. K., Mass «De Lumine» by David Haladjian., //Azg, newspaper, Yer., July 8, 1999.  
 Tahmizyan N. K., The Theory of Music in Ancient Armenia., Yer.: Academy of Sciences of the Arm.SSR., 1977.

REFERENCES

1. Sarkisyan S. K., "Missa memorium" Davida Aladzhlyana – v tzerkvi. //Azg, Yer., 2 maya 2003 g.  
 2. Sarkisyan Svetlana., David Haladjian. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Gbr. Bd.18 / Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Barenreiter-Verlag, 2008.  
 3. Sarkisjan S. K, Avtorskij profil' D. Aladzhlyana., //Ejfir, Yer., 1 noyabrya 2012 g.  
 4. Sarkisyan S. K., MESSA "De Lumine" Davida Aladzhlyana., //Azg, Yer., 8 iyulya, 1999 g.  
 5. Tagmizyan N. K., Teoriya muzyki v drevnej Armeinii. Yer., AN Arm.SSR, 1977.

Об авторе: СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА САРКИСЯН Окончила теоретический ф-т Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (рук. проф., к. и. Р. А. Атаян), аспирантуру СПбЕК им. Н. Римского-Корсакова (канд. дисс. "Особенности развития армянской музыки в 1960-х гг. XX века", 1975, рук. проф., д. и. Е. Е. Тигранов). Докт. дисс. "Армянская музыка в контексте XX века" (МЕК им. П. Чайковского, 1999). Проф. кафедры теории музыки ЕЕК (1995), научное звание профессора (2001). Читала лекции в консерваториях Вильнюса, Москвы, Санкт-Петербурга, Львова, Майкопа, участвовала на 74 конференциях в Армении, России, Польше, Чехии, Великобритании, Ерузии, Азербайджане, Белоруссии, Литве. Книги: Вопросы современной армянской музыки (Ер., 1983); Армянская музыка в контексте XX века. Исследование (М., 2002); Armenian Music and Composers (London-Yerevan, 2004); Арам Хачатурян. Научный справочник (Ер., 2004, на рус., арм., англ.); На рубеже веков. Музыка и ее сферы (М, 2014, на рус., арм., нем., франц., англ.). Автор около 500 научных статей в сборниках и журналах Армении, России, Венгрии, Еермании, Хорватии, Украины, Ерузии, Польши, Болгарии, Чехии, Франции, Литвы, Ливана и др, а также в Музыкальной энциклопедии т. 3, М., 1976, Музыкальном Энциклопедическом словаре, М., 1990; Большой Российской Энциклопедии, т. 1., М., 2005; Православной энциклопедии, т. 3, М, 2001; The New Grove Dictionary of Music and Musicians (London, 1980, Rev. Ed. 2001), Grove Dictionary of Opera (London, 1992), Contemporary Composers (London-Chicago, 1992), Die Musik in Geschichte und Gegenwart Gbr. (Kassel, 2001-2008). Редактор и составитель нескольких монографий и сборников научных статей. Является Заслуженным деятелем культуры Армении (2009), Заслуженным деятелем польской культуры (Польша, 2013), награждена Золотой медалью за вклад в науку (Еосу- дарственный комитет по науке РА, 2015).

Հեռնակն անակն. ՄԿԵՏԻԱՆԱ ՎՈՂՅՈՒՆԻ ՄԱՐԳՍՅԱՆ Ավարտել է՝ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական բաժինը (պրոֆ., արվեստագիտ. թեկնածու՝ Ռ. Ա. Արայան) և Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. Լենինգրադի պետական կոնսերվատորիայի (այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգի) սալիդանտուրան (արվեստագիտ. թեկնածուական թեզն է՝ «Հայ երաժշտության զարգացման առանձնահատկությունները XX դարի 1960-ական թվականներին», 1975 թ. (ղեկ.՝ պրոֆ. արվեստագիտ. դոկտոր Գ.Գ. Տիգրանյան): Դոկտորական թեզը՝ «Հայ երաժշտությունը XX դարի համատեքստում» (Պ. Զայկովսկու անվ. ՄՊԿ, 1999 թ.): ԵՊԿ տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր՝ 1995 թ., գիտական կոչումը՝ 2001 թ.: Կարդացել է դասախոսություններ տարբեր երկրների կոնսերվատորիաներում (Վիլնյուս, Մոսկվա, Սանկտ-Պետերբուրգ, Լիով, Մայկոպ): Մասնակցել է 74 գիտաժողովների (Հայաստան, Ռուսաստան, Լեհաստան, Չեխիա, Անգլիա, Վրաստան, Ադրբեջան, Բելառուս, Լիտվա): Հեղինակ է գրքերի՝ «Հայ ժամանակակից երաժշտության հարցեր», (ռուս. լեզվով), Եր., 1983 թ., «Հայ երաժշտությունը XX դարի համատեքստում», ուսումնասիրություն (ռուս. լեզվով), Մ., 2002 թ., «Արամ Խաչատրյան». գիտական տեղեկատու, (ռուս. հայ, անգլ. լեզուներով), Եր., 2004 թ., Հայ երաժշտությունը և կոմպոզիտորները, (անգլ. լեզվով), Լոնդոն-Երևան, 2004 թ., «Խարերի սահմանագծում. Երաժշտությունը և նրա ոլորտները», (ռուս. հայ., անգլ. գերմ., ֆրանս. լեզուներով), Մ., 2014 թ. և շուրջ 500 գիտական հոդվածներ Հայաստանի, Ռուսաստանի, Ուկրաինայի, Վրաստանի, Լեհաստանի, Բուլղարիայի, Հունգարիայի, Գերմանիայի, Խորվաթիայի, Չեխիայի, Լիբանանի և այլ երկրների ժողովածուներում և ամսագրերում: Հեղինակ է՝ հոդվածների Մոսկվայի Երաժշտական հանրագիտարան, հ. 3, Մ., 1976 թ., Երաժշտական հանրագիտարանային բառարան, Մ., 1990 թ., Ռուսաստանի Մեծ հանրագիտարան, հ. 1, 2005 թ., Ուղափառ հանրագիտարան, հ. 3, Մ., 2001 թ., The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Ed. by S. Sadie, London, 1980), Grove Dictionary of Opera (London, 1992), Contemporary Composers (Ed. by P. Collins, B. Morton, London-Chicago, 1992), The New Grove Dictionary of Music and Musicians II. Rev.Ed. (Ed. by S. Sadie & J. Tyrrell, London, 2001), Die Musik in Geschichte und Gegenwart Gbr. (Ed. by L. Finscher, Kassel, 2001-2008) և Հայկական Համառոտ Հանրագիտարան, հ. 2, Եր., 1995 թ.: Արժանացել է՝ ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ (2009 թ.), Լեհաստանի մշակույթի վաստակավոր գործիչ (Լեհաստան, 2013 թ.), Ոսկե մեդալի Գիտության ոլորտում վաստակի համար՝ ՀՀ Գիտության պետական կոմիտե (2015 թ.):

About the author: SVETLANA KORYUN SARKISYAN studied at the Yerevan State Conservatory after Komitas and completed postgraduate studies at the St. Petersburg State Conservatory, where she obtained her PhD in 1975 with a thesis entitled "Development of Armenian Music in the 60s years of the 20<sup>th</sup> Century. Later, in 1999, she earned the title of Dr. Hab. of Musicology from the Moscow State Conservatory with a thesis entitled "Armenian Music in the Context of the 20<sup>th</sup> Century". From 1974 to the present, she has been Professor of Chair of Music Theory at the YSC. She has also lectured at music academies and conservatories in St. Petersburg, Moscow, Vilnius, Lvov, Maikop. She has participated at 74 symposia in Armenia, Russia, Poland, the Czech Republic, Great Britain, Georgia, Azerbaijan, Belarus, Lithuania. Author of books: Problems of Contemporary Armenian Music., Yerevan, 1983, (In Russian); Armenian Music in the Context of the 20<sup>th</sup> Century. Research. Moscow, 2002; Armenian Music and Composers., London-Yerevan, 2004, (In English); Aram Khachaturyan, Reference Book. Yerevan, 2004 (In Russian, Armenian, English); At the Boundary of Centuries. Music and its Spheres. Moscow, 2014 (In Russian, Armenian, English, French, German) and about of 500 scientific articles in Armenian, Russian, Ukrainian, Georgian, Polish, Bulgarian, Hungarian, German, Croatian, Czech, French, Lithuanian, Lebanon collections and journals. She has written articles on Armenian music and musicians in The Music Encyclopedia, V. 3, Moscow 1976; Musical Encyclopedic Dictionary., Moscow, 1990; Ortodox Shot Armenian enziklopediya, V. 2, Yereavan, 1995. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Ed. by S. Sadie, London, 1980), Grove Dictionary of Opera (London, 1992), Contemporary Composers (Ed. by P. Collins, B. Morton, London-Chicago, 1992), The New Grove Dictionary of Music and Musicians II. Rev.Ed. (Ed. by S. Sadie & J. Tyrrell, London, 2001) and Die Musik in Geschichte und Gegenwart Gbr. (Ed. by L. Finscher, Kassel, 2001-2008), edited and compiled a few monographs and collections of scientific articles. Member of Union of Armenian Composers (Yerevan, 1975), International Music Union (Moscow, 2004). She was awarded the Honoured Worker of Culture of Armenia (Yerevan, 2009), Honoured for Polish Culture (Poland, 2013), Gold Medal for contribution in science (State Committee for Science of Armenia, 2015).