

Հիմնադիր՝
լրատվական գործունեություն իրականացնող
«ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ»
պետական ոչ առևտրային կազմակերպություն

Վեպայական N 03Ա 059505,
գրանցման փարեթիվը 07.04.2003

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

N 1 (54) 2018

Հիմնադրվել է 1998 թվականին
Գիտապետական, քննադատական-հրատարակախոսական,
երաժշտական ամսագիր

ԽՍՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿՈՒԵԳԻՍ

- Արմեն Բագրատի Սմբարյան (ամսագրի հիմնադիր-փնտրեն, պրոֆեսոր)
- Շահեն Հակոբի Շահինյան (պրոֆեսոր, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի ռեկտոր, գիտությունների նախագահ)
- Սերգեյ Գեորգի Սարգսյան (պրոֆեսոր, ԵՊԿ հրատարակչական խորհրդի նախագահ)
- Գոհար Կառնենի Շաղոյան (ամսագրի հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր)
- Ժամնա Պեպրոսի Չուրաբյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)
- Մհեր Ռաֆայելի Նավոյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր, գիտական գծով պրոռեկտոր)
- Վաղարշակ Վիդոկի Հարությունյան (պրոֆեսոր)
- Ռոբերտ Բարենի Ամիրխանյան (պրոֆեսոր)
- Սվետլանա Կորյունի Սարգսյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)
- Աննա Սենի Արեշտյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)
- Գավիթ Գարսևանի Վազարյան (պրոֆեսոր)
- Լիլիթ Վարդգեսի Երնջակյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)
- Լևոն Արեքսանյանի Չառչյան (պրոֆեսոր)
- Նելլի Ֆյոդորի Ավետիսյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր)
- Կարինե Ազարի Չաղազյանյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)
- Մարգարիտ Աշոտի Ռուսիսյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)
- Իրինա Լեոնիդի Չուրոպովա (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)
- Ալինա Աշոտի Փահլևանյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր)
- Լուսինե Չավենի Մահակյան (արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

ՄԵԶԱԳԱՅԻՆ ԽՍՐԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԳ

- Կոնսերվատորիայի Վլադիմիրի Չենկին (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, դաշնակահար, Մոսկվայի Պ. Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայի գիտական աշխատանքի գծով պրոռեկտոր, ՌԳ)
- Ելենա Բորիսի Գոլիսկայա (Ա. Շնիտկեի ինստիտուտի հիմնադիր, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՌԳ)
- Ռոբերտ Ավետի Տերտերյան (արվեստագիտության թեկնածու, PhD Լուսիտանիայի Սանտո համալսարանի պրոֆեսոր, Գուայաթուրի, Էկվադոր)
- Գրիգոր Պեպրոսի Փիլեճեան (ԵՊԿ պարավար պրոֆեսոր, Նյու-Յորք, ԱՄՆ)
- Վաչե Պարսունյան (խմբավար, հրատարակիչ, Լարբ երաժշտական կենտրոնի հիմնադիր-փնտրեն, Գրագարի հրատարակչություն, Քալիֆորնիա, Լոս-Անջելես, ԱՄՆ)

Գլխավոր խմբագիր-հիմնադիր, Համարի թողարկման պատասխանատու՝ երաժշտագետ **ԳՈՀԱՐ ԿԱՌԼԵՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ**

Պատասխանատու քարտուղար՝ Վալենտինա Խաչիկի Թովմասյան
Խմբագիրներ՝ Սոֆա Մաթևոսի Ազնաուրյան (ռուս),
Ջեմմա Սյրեփանի Գասպարյան (անգլ.)

Գեղարվեստական խմբագիր և կազմի չեփոխումը՝ Գոհար Վիդոկի Հովհաննիսյան

Ամսագիրն ընդգրկված է
ՀՀ ԲՈՀ-ի «Ատենախոսությունների արդյունքների տպագրման համար ընդունելի ամսագրերի ցուցակում»

Արտատպումը միայն «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի գրավոր արտոնությամբ: Խմբագրությունը միշտ չէ, որ համամիտ է հեղինակների կարծիքներին կամ տեսակետներին: Նյութերը չեն վերադարձվում:
Գիտական հոդվածները ենթակա են գրախոսման:

Սրբանց ողջունում եմ «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի գործունեության 20-ամյակը: 1998-ին լույս տեսավ «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի առաջին համարը՝ ներգրվելով նորաստեղծ կոնսերվատորիայի բաժնի՝ «ԵՊԿ հրատարակչության» աշխատանքին: Գրանով հիմք դրվեց անկախության շրջանի հայկական երաժշտական մամուլի սրբեղծմանը, ինչը 2005-ին համալրվեց նաև «Երաժիշտ» ամսաթերթի լույս ընծայումով: Իսկ բոլորովին վերջերս 2017-ին ծնվեց «Հայ կոմպոզիտոր» ամսագիրը, որն արդեն ներկայացնում է Հայաստանի կոմպոզիտորների միության պաշտոնական մամուլը:

Ե՛վ «Երաժշտական Հայաստան» ամսագիրը, և՛ հրատարակչությունը հիմնադրել և ղեկավարում է իր գործի գիտակ և նվիրյալ սիրելի Գոհար Շաղոյանը, որը կարողացել է իր շուրջ համախմբել պրոֆեսիոնալներից բաղկացած գործուն անջնակազմ:

Ցանկանում եմ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի «ԵՊԿ հրատարակչության»-ը երկար փարիների բեղուն գործունեություն հանուն մեր ազգային երաժշտական մշակույթի բարգավաճման:



ՀՀ արվեստի
վաստակավոր գործիչ
Արվեստագիտության դոկտոր,
ԵՊԿ պրոֆեսոր
ԱՆՆԱ
ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ

Ա. Արեշտյան

**ԼՈՒՍԻՆԵ ԶԱՎԵՆԻ
ՍԱՀԱԿՅԱՆ**

**Արվեստագիտության թեկնածու,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի դոցենտ,
Երաժշտության պատմության ամբիոնի վարիչ**

«**Հ** և Ռուսաստանի Դաշնության արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, Լենինգրադի կոնսերվատորիայի պատմափաստական ֆակուլտետի և Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Գեորգի Տիգրանովը երաժշտագիտության բացառիկ դեմքերից է:

հատրոյակն է (1.):

2008 թվականին լրացավ Գ. Տիգրանովի ծննդյան 100-ամյակը:

Հորեյլանական, հիշարժան փարեթիվը նշանավորվեց նոր աշխարհային հրապարակմամբ: Գ. Գ. Տիգրանովի ծննդավայրում՝ Պերերբուրգում (այժմ Սանկտ-Պետերբուրգ), հյուսիսային մայրաքաղաքի Ն. Ա. Ռինսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիայի (ակադեմիայի) երաժշտական քննադատության ամբիոնը լույս ընծայեց անվանի երաժշտագետին նվիրված ժողովածուն (ռուս. լեզվով): Ժողովածուի կազմման և խմբագրման աշխատանքներն իրագործել էին Գ. Տիգրանովի նախկին սան, Պերերբուրգի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր՝ Ե. Ս. Բարտրեյան և գիրականի դուստր, երաժշտագետ, ԵՊԿ պրոֆեսոր՝ Ի. Գ. Տիգրանովան: Գիրք-ժողովածուի խմբագիրներն, հնարավորին պահպանել են ընկրված նյութի փրամաքանական հերթականությունն ու դրամատորգիական

**«ԳԵՈՐԳԻ ԳՐԻԳՈՐԵՎԻՉ ՏԻԳՐԱՆՈՎ.
ԾՆՆՈՂՅԱՆ 100-ԱՄՅԱԿԻՆ.
ԽՈՂՎԱԾՆԵՐ, ԱՅՈՒԹԵՐ, ԽՈՂՆԵՐ» ԳԻՐՔՐ**

Երաժշտագետի հետազոտություններն իրենց ընդգրկումների խորությամբ, արժարժված հիմնահարցերի բազմազանությամբ նշանակալի ներդրում են ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական և արևմտաեվրոպական երաժշտական մտքի զարգացման ընթացքում:

Գ. Տիգրանովը ռուսական հեղինակավոր երաժշտագիտական դպրոցի ավանդույթների և սրբազործական սկզբունքների արժանի ժառանգորդն էր: Բ. Ասաֆևի, Ս. Գինգբուրգի և Ռ. Գրուբերի դասընթացներում յուրացրած հիմնավոր մասնագիտական գիտելիքները զուգակցելով ուրույն, ինքնատիպ գեղարվեստական մտածողությանը, երաժշտագետը ձևավորեց իր «տիգրանյանական» երաժշտագիտական դպրոցը: Առ այսօր բազմաթիվ հայ և օտարազգի երաժշտագետներ (որոնց դեռ կանդիդատներ), իրենց համարում են Գ. Տիգրանովի երաժշտամանկավարժական և գիտական սկզբունքների հետևորդներ: Գ. Տիգրանովի երաժշտագիտական ժառանգության կարևորագույն հատվածը կապված էր ազգային երաժշտական մշակույթի պարունության և փեսության հիմնահանդիսներին:

Հայ երաժշտագիտության մեջ Տ. Չուխաջյանի, Ա. Սպենդիարյանի, Ա. Տիգրանյանի, Հ. Սյրեփանյանի, երաժշտական թատրոնի հետ առնչություններ ունեցած մյուս մեծանուն երաժիշտների սրբազործական ժառանգության իրական արժևորման առաջին, հիմնավոր ուսումնասիրությունը Գեորգի Տիգրանովի «Հայ երաժշտական թատրոնը» քառա-

ամբողջականությունն ինչև այնքան բնորոշ ու որոշիչ էր Գ. Գ. Տիգրանովի խոսքին ու գրչին:

«Գեորգի Գրիգորի Տիգրանով» խորագրով ժողովածուն (2008 թ.) ընդգրկում է Հողվածներ, Այուրեր, Խուշագրություն:

Ժողովածուի Այուրերը խմբավորված և դասադասված են թեմատիկ և ժանրային բազմազանությամբ: Ընթերցողին ուղղված խոսքին հաջորդում են յոթ առանձին բաժիններն ու հավելվածը, որտեղ տրված է Գ. Գ. Տիգրանովի Խողվածների, էլույթ-դասախոսությունների, աշխարհայինների պատկառագրու ցուցակը:

Գ. Գ. Տիգրանովը, կյանքի վերջին շրջանում գրում էր հիշողություններ՝ իր ժամանակաշրջանի, իրեն շրջապատող մտավորականների ու լուսավորչալ արվեստագետների մասին: Այդ ճեռագրի հատվածներով է սկսվում Գ. Գ. Տիգրանովի կյանքի պատմությունը, առաջին խոսքը՝ «Առաջին դեմքով» («Ом первого лица»): Երաժշտագետի ինքնակենսագրական ակնարկին հաջորդում է դարեր՝ արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Իրինա Տիգրանովայի զավակի ջերմությամբ և խոնարհունով առլեցուն հիշողությունները, որոնք ամբողջացնում են ազնվատրոհիկ գիրականի լուսավոր կերպարը:

* «Աշխատությունը» հրատարակվել է Երևանում՝ 1956, 1975, 1979 և 1988 թթ. (ռուսերեն) Առաջին եռա-հատորը արժանացել է Խորհրդային Հայաստանի Պետական մրցանակի:

Գ. Գ. Տիգրանովի 110-ամյակը

Գրքի հաջորդ բաժիններում ընդգրկված հոդվածներն այս կամ այն չափով առնչվում են Գ. Գ. Տիգրանովի մշակած թեմաներին:

Ավել է, որ երաժշտագետի գիտական հետազոտությունների առանցքն ու հիմնաքարը երաժշտական թատրոնն էր իր բոլոր դրսևորումներով (օպերա, բալետ):

Երաժշտական թատրոնի փարաբնույթ հարցերը լուսանող Մ. Ա. Ռուիսկյանի, Ն. Գ. Սարգսյանի, Լ. Գ. Դանկոյի, Վ. Վ. Մոլոդտևի, Ա. Կ. Զյունգերգի և Ե. Վ. Մալարոսովայի հոդվածները գերեզման են գրքի երկրորդ՝ «Երաժշտական թատրոնի աշխարհում» («В мире музыкального театра») բաժնում:

Ն. Գ. Սարգսյանն իր «Գ. Գ. Տիգրանովը և հայ բալետային թատրոնի վերլուծության հիմնահանգիները» («Г.Г.Тигранов и проблемы анализа армянского балетного театра») հոդվածում իրավացիորեն նշում է, որ առ այսօր հայ բալետային թատրոնին նվիրված միակ ամբողջական ուսումնասիրությունը պատկանում է Գ. Գ. Տիգրանովին և երաժշտագետի այս կարգի հիմնավոր աշխատություններից շատերը մեկնակետ են հանդիսացել հետազոտողների համար: Գ. Գ. Տիգրանովի թատրոնին նվիրված վերլուծական-քննական սկզբունքները կիրառել են իր սաները:

Արվեստագիտության դոկտոր Լարիսա Գեորգիի Դանկոն «Պրոկոֆևի թատրական հայացքների համակարգի մասին» («О театральной концепции Прокофьева»), հոդվածում, որը նրա XX դարի կարակերպական օպերայի խնդիրներն արծարծող ծավալուն աշխատության մի հատվածն է: Նա գրում է. «И в повседневной жизни Георгия Григорьевича был театрален в своей импозантности, пафосной речи, широтой суждений. Словно ничто мелочное и суетное, приземленное не касалось его, как бы самой природой поставленного на контурны античного театра» (2, էջ 32):

Գ. Գ. Տիգրանովի առիևքնող անհատականությունն իր հետ առնչված արվեստագետների սրիպում էր փոխել աշխարհընկալման համակարգը, նորովի բացահայտել երաժշտաթեմական արվեստի առանձնահատկությունները:

Ավետ Տերտերյանը ոչ միայն հայ կոմպոզիտորական դարոցի խոշոր ու նորարար սրեղծագործողներից էր, այլև Գ. Գ. Տիգրանովի ընկերակից անդամը: Այս փրամաբանությամբ, և նաև ուսումնասիրության գիտական արժեքը գնահատելով՝ ժողովածուի հեղինակներն ընդգրկել են արվեստագիտության դոկտոր Մարգարիտա Ռուիսկյանի «Ավետ Տերտերյանի «Ռիչարդ 3-րդի մենախոսություններ» բալետը և «Երկրաշարժ» օպերան» («Монологи Ричарда 3» и опера «Землетрясение» Авета Тертеряна) հոդվածը:

Գ. Տիգրանովի գիտական հետաքրքրությունների ոլորտում էին Ա. Սպենդիարյանը, Ա. Խաչատրյանը, դիրիժոր Կ. Սարաջյանը, Ս. Պրոկոֆևը, հարազատ Պետերբուրգի կոնսերվատորիան և այդ



Ա. Ռ. Տերտերյան,
Գ. Գ. Տիգրանով

կոնսերվատորիայի պատմությունը կերպած խոշոր երաժիշտները: Գրքի՝ «Հաջորդ սիրելի թեմաների հետքերով» («Вслед другим любимым темам») բաժնում գերեզման են այդ թեմաներն արծարծող հոդվածներ՝ Գ. Շ. Գյոդսկյանի՝ Ա. Խաչատրյանին նվիրված բովանդակալից հոդվածը (այդ հոդվածը Գ. Շ. Գյոդսկյանի մենագրության մի հատվածն է): Յ. Ա. Միլկինան երրորդ բաժնի իր հոդվածում ներկայացնում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի համերգային կյանքով լեցուն համայնապատկերը: Եվ Պետերբուրգի (Լենինգրադի) և Երևանի սրեղծագործական իրադարձություններով հարուստ կոնսերվատորիաների պատմության մեջ Գ. Գ. Տիգրանովն ունի իր անուրանալի և յուրօրինակ տեղը: Կոնսերվատորիաների սրեղծագործական կյանքում Գ. Գ. Տիգրանովի գործունեության հսկայական նշանակությունն առավել բազմակողմանիորեն բացահայտվում է չորրորդ բաժնում՝ «Տիգրանովի դասերը» («Уроки Тигранова»):

Ժողովածուի այս բաժինն աչքի է ընկնում առանձնակի անկեղծությամբ և ջերմությամբ: «Խոսում են» անվանի մանկավարժի, ոչ պակաս անվանի սաները, ովքեր ուսանել, կրթվել ու ձևավորվել են անկրկնելի մրքի և հմայքի տեր անհատականության պարզամտներով: Լենինգրադի կոնսերվատորիայի Տիգրանովի դասարանում սովորում էին փարբեր ազգերի ներկայացուցիչներ: Պրոֆեսորը նրանցում չգրում էր զարգացնել ազգայինից բխող գեղարվեստական ուրույն մրածոությունը: Տիգրանովն իր համապատասխան գիտելիքներով երաժշտական նյութի բացառիկ իմացությամբ դասերը դարձնում էր երաժշտական անմոռանալի իրադարձություն:

«Музыка для музыковеда - это и есть научный факт», - գրել է Գ. Գ. Տիգրանովի սան Կ. Է. Խոտարաշյանը և շարունակել. «И во время экзаменов требовал, чтобы все советы были подтверждены музыкой. И мы готовясь к экзаменам, учили играть и петь наизусть все арии и хоры из опер, темы симфоний, причем не одним пальцем, а так, как играл Георгий Григорьевич - полноценное клавирное изложение, комментируя оркестровый состав» (2, էջ 215):

Գրքի էջերում Գ. Գ. Տիգրանովի մարդկային

առաքինությունները բացահայտվում են, ասես, արհմանարար՝ հողվածից-հողված: Ելենա Օբրազցովան գրել է. «...Наш курс восхитался искусством красноречия Г.Г.Тигранова, блестяще излагавшего нам историю советской музыки. Глубокие знания предмета, темперамент и оптимизм заражали нас светлым, солнечным восприятием жизни» (2. էջ 234):

Գրքի 4-րդ բաժնի գիրական հեղափոխություններկայացնող հողվածներից են Գ. Գ. Տիգրանովի թոռան՝ երաժշտագետ Ռուբեն Տերտերյանի «Երաժշտական դրամատուրգիան, որպես վերլուծության նյութ» («Музыкальная драматургия как предмет анализа») և Կ. Ա. Չաղազյանյանի «Երաժշտական դրամատուրգիայի հիմքերը (Տիգրանովի դասերը)» («Основы музыкальной драматургии (Уроки Г. Г. Тигранова)») հողվածները: «...Я вновь вспомнила лекции Г. Г.Тигранова, - գրում է Կ. Ա. Չաղազյանյանը, - этого по-мальчишески восторженного ученого-музыканта, смело смотревшего на необъятные просторы будущего и до конца своих дней уверенно и активно шагавшего в ногу со временем» (2. էջ 228):

Գ. Գ. Տիգրանովը, իրավացիորեն, ուներ արդիականության, ժամանակի պահանջներն ու շունչը զգալու կարողություն: Նրան բնորոշ էր նաև ինտերնացիոնալիզմը՝ բառի լավագույն իմաստով «Միասնական ընկերակի ժողովուրդների մեջ» («В народов семье единой») խորագիրն է կրում գրքի 5-րդ բաժնի, որպեսզի ընդգծված են Տ. Վ. Բրուսիլսկայայի, Օ. Է. Գրավիրիսի, Լ. Վ. Կազանսկայայի և Ա. Բ. Սիդյակինայի հողվածները: Նշված ուսումնասիրությունները ևս, այս կամ այն չափով առնչվում են ժամանակին, Գ. Գ. Տիգրանովի արծարծված հիմնական դիրքերին:

«Ընկերների շրջանում» («В кругу друзей») խորագրում գերեզման է Ա. Գ. Մնացականյանի՝ Բ. Ա. Արապովին նվիրված հողվածը: Ժողովածուի խմբագիրները զուգահեռներ նկատելով Գ. Գ. Տիգրանովի և Բ. Ա. Արապովի միջև, այդ հողվածն ընդգրկել են ամբողջովին: Երկու արվեստագետների՝ Գ. Տիգրանովի և Ա. Ն. Դմիտրիևի նամակագրության մի հատվածը (բնագրի տարբերակով) նրանց ընկերության և արեղծագործական համագործակցության ներդաշնակ դրսևորում է, որը գաղափար էր ալիս նաև անվանի երաժշտագետների ապրած ժամանակաշրջանի մասին:

6-րդ բաժնի ջերմ ներշնչանքով հեղինակված հողվածներից է Ռ. Հ. Խարաջանյանի «Հեռավորությունը ընկերությանը խոչընդոտ չէ» («Расстояние дружбе не помеха») հուշագրությունը, որում հեղինակը նշում է. «Приезды, вернее, прилеты в армянскую столицу Георгия Григорьевича Тигранова всякий раз становились событием, вносящим новую краску и новую интенсивность в музыкальную жизнь южного города» (2. էջ 286):

Գ. Գ. Տիգրանովը սիրում էր իր հայրենիքը, գնահատում մշակութային հայ գործիչներին, մըշտապես օգնում ու օգնարում երիտասարդ երա-

ժիշկներին:

Գրքի վերջին՝ յոթերորդ բաժնում նույնպես՝ հուշագրություններ են: «Միտով հիշելով» («Вспоминаю с любовью») բաժնում ընդգրկված են Գ. Տիգրանովի ժամանակակիցների, սաների, անվանի կոմպոզիտորների հիշողությունները:

Ա. Գ. Բուդաղյանի, Գ. Ա. Հարությունյանի, Ա. Գ. Հարությունյանի, Վ. Վ. Սմիռնովի, Լ. Գ. Կովնացկայայի և այլոց հուշերում վերարին, ընթերցողի առջև նրվագծվում է հռետորական չիրքով օժտված, կենսահասարակ լավարեստությամբ և բարոյությամբ առնչվող Գ. Գ. Տիգրանովի կերպարը: «В Георгие Григорьевиче привлекало отсуствие всякой заносчивости. При всей своей значительности он не вел себя как безоговорочный авторитет. Он всегда был очень доступен, допускающая возможность поспорить с ним, в чем-то не согласиться», - գրել է հայ անվանի կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանը: Կոմպոզիտորը նշում է նաև Հայաստանի Կոմպոզիտորիների միության համար այդ շրջափուլում (XX դարի 60-ական թվականներին) Գ. Գ. Տիգրանովի արեղծագործական և հասարակական եռանդուն գործունեությունը. «Ему были присущи прекрасные человеческие качества - бесконечная доброжелательность, бескорыстная помощь, доброта и всегда - с удовольствием» (2. էջ 353):

Գ. Գ. Տիգրանովի 100-ամյակին նվիրված ժողովածուի կազմման աշխատանքներում Է. Ս. Բարուրչևային և Ի. Գ. Տիգրանովային մեծապես օգնել և օժանդակել են Լեոնիդրադի Գիրական գրադարանի Պարկերագիրական բաժնի, Պարմոնյան բանգարանի, ինչպես նաև Տիգրանովների ընկերակի արխիվային նյութերը Գ. Գ. Տիգրանովի լեոնիդրադյան արխիվային նյութերը հեղազոտել են Ա. Բ. Պավլով-Արբենիևն ու Ռ. Սմոլյանինովան:

Երևանի Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի բանգարանի Գ. Գ. Տիգրանովի արխիվային նյութերի հեղա աշխատել է արվեստագիտության թեկնածու Նարինե Չավենի Ավետիսյանը:

Գ. Գ. Տիգրանովի գործունեությունը լուսաբանած մասնագետների խմբագրական բարեխիղճ աշխատանքների շնորհիվ մեր սեղանին դրվեց արժեքավոր մի գիրք՝ անվանի երաժշտագետի և մանկավարժի աննն ու գործը լուսաբանող շարք հաջողված ժողովածու: Մինչև կյանքի վերջին պահը Գ. Գ. Տիգրանովը մնաց հավատարիմ ճշմարիտ գիրականի իր առաքելությանը. «Тигранов умер в одночасье, в своем кабинете, во время работы над очередной книгой. Никто не видел его побежденным, он сумел остаться живым, уходя в иной мир», - անփոփոմ է երաժշտագետ Էռա Բարուրչևան (2. էջ 380):

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Тигранов Г. Г., Армянский музыкальный театр., Т. I Ер., 1956., Т. II Ер., 1960., Т. III Ер., 1975., Т. IV Ер., 1988. Tigranov G. G., Armyanskij muzykal'nyj teatr., T. I Yer., 1956., T. II Yer., 1960., T. III Yer., 1975., T.

Գ. Գ. Տիգրանովի 110-ամյակը

IV Yer., 1988.
2. /Георгий Григорьевич Тигранов. К 100-летию со дня рождения. Статьи. Материалы. Воспоминания., СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория.,

2008. - 400 с. /Georgij Grigor'evich Tigranov. K 100-letiu so dnya rozhdeniya. Stat'i. Materialy. Vospominaniya., SPb.: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya., 2008. - 400 s.

(Տե՛ս կազմը)

Բանալի-քառեր. Գերգի Տիգրանով, ՀՀ և ՌԳ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Արամ Խաչատրյան, երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, Իրինա Տիգրանովա, Սանկտ-Պետերբուրգ, քարտերական արվեստ, Հայկական օպերային բաղնիք, Է. Բարուտչևա:

Ключевые слова: Георгий Тигранов, Заслуженный деятель искусств РА и РФ, Арам Хачатурян, музыковед, Ирина Тигранова, доктор искусствоведения, Санкт-Петербург, театральное искусство, Армянский оперный театр, Э. Барутчева.

Keywords: Georgy Tigranov, Honored worker of arts of RA and RF, Aram Khachaturian, musicologist, Irina Tigranova, PhD candidate, St. Petersburg, theatrical art, Armenian opera theater, E. Barutcheva.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՍԱՀԱԿՅԱՆ ԼՈՒՍԻՆԵ ՉԱՎԵՆՆԻ (ծ. 25.07.1972 թ., ք. Երևան): 1986-1990 թթ. սովորել է գերազանցությամբ ավարտել Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանը: 1990-1995 թթ. գերազանցությամբ ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինը (պրոֆեսոր, արվեստագիտության դոկտոր) Ժ. Պ. Չուրաբյանի մասնագիտական դասարանը: 1993-1995 թթ. եղել է կոնսերվատորիայի նորաստեղծ ուսումնական խորհրդի նախագահ: Չուրաբյանց աշխատել է Նախիրի շրջանի Քասախի ՄԵՊ: 1995-1997 թթ. երաժշտատեսական առարկաներ է դասավանդել Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանում: 2000 թ. ավարտել է կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան (պրոֆեսոր, արվեստագիտության թեկնածու) Ա. Ա. Սարյանի, 2007 թ. պաշտպանել «Կոմիտասագիտություն հայ երաժշտագիտության մեջ» թեկնածուական թեզը: 1995 թ. ԵՊԿ-ում դասավանդում է «Երաժշտության պատմություն» առարկան, ինչպես նաև զբաղվում է կոմիտասագիտության հիմնահարցերով: 2009 թ. դրցման է: 2014-ից երաժշտության պատմության ամբիոնի վարիչ: Հեղինակ է՝ Կոմիտասագիտությունը հայ երաժշտագիտության մեջ, գրքի, Եր., 2010 թ.: 2 տասնյակից ավելի գիտական հոդվածների՝ Կոմիտասի //Anuario musical, երաժշտագիտական ամսագիր, 2012 թ., Կոմիտասի գիտական ժառանգությունը նոր լույսի ներքո՝ էջ 2-5, Կոմիտաս Վարդապետի ծննդյան 140-ամյակի առթիվ՝ էջ 6-10, «Ժող լինի լույսը...» էջ 24-27, //Երաժշտական Հայաստան, 4 (35)2009, Արևելք-Արևմուտք մշակութային աղբյուրները Կոմիտասի գործունեության մեջ, //Երաժշտական Հայաստան, 2(25)2007, էջ՝ 78-80, Կոմիտաս- մանկավարժի երաժշտագիտական հիմնարկությունների արդյունավետությունը, //Երաժշտական Հայաստան, 1(24)2007, էջ՝ 30-32, Ն. Թահմիզյանի «Կոմիտասը և հայ ժողովուրդի երաժշտական ժառանգությունը» աշխատությունը, //Երաժշտական Հայաստան, 1 (20) 2006, էջ՝ 22-26, Ռ. Աթայանի ներդրումը կոմիտասագիտության մեջ, /Կանթեգ, 3, 2006, էջ՝ 164-172, Ե., Աստղիկ, Զեկուցումներով հանդես է եկել Միջազգային երաժշտական գիտատրոլվներում՝ Գյումրիում, Երևանում:

Сведения об авторе: СААКЯН ЛУСИНЕ ЗАВЕНОВНА (род. 25.07.1972., - г. Ереван). окончила 1990 г. Музыкальное училище им. Р. Меликяна (красным дипломом), с отличием музыковедческое отделение (класс профессора, доктора искусствоведения ж. П. Зурабяна), 1995 г. Ереванское государственное консерваторию им. Комитаса и 2000 г. окончила аспирантуру (рук. профессор, Заслуженный деятель РА, катитат искусствоведения А. А. Сарьян). 1993-1995 гг. председатель нового организованного Студентского совета консерватории. Одновременно работала в ДМШ с. Касаха в области Наури. Преподавала 1995-1997 гг. теоретические предметы в музыкальному училище им. Р. Меликяна. 2007 г. защитила кандидатскую по теме: "Комитасоведение в армянской музыковедении". С 1995 г. преподает в ЕГК историю музыки, доцент (2009 г.). Заведующая кафедры истории музыки ЕГК с 2014 г. Автор музыковедческого труда "Комитасоведение в армянской музыковедении", Ер.: Тигран Меш, 2010 г., 2 десятка научных статей: Комитас // Anuario musical, музыковедческий журнал, 2012 г., Научная наследие Комитаса в новом свете., С. 2-5., К 140-летию рождению Комитаса Вардапета., С. 6-10., "Да будет свет...", С. 24-27., /Музыкальная Армения., 4(35)2009; Восток-Запад культурные связи в деятельности Комитаса, //Музыкальная Армения, 2(25)2007, с. 78-80, Комитас- преподаватель актуальность основы музыки //Музыкальная Армения 1(24)2007 г., с. 30-32, "Комитас и наследие музыки армянского народа" труд Н. Тагмизяна., //Музыкальная Армения 1(20)2006, с. 22-26, "Влияние фортепианных танцев Комитаса на произведения раннего периода творчества А. Бабаджаняна", //Музыкальная Армения 1 (48) 2015, с. 86-90, Вклад Р. Атаяна в Комитасоведении., /Кантег, 3, 2006, с. 164-172. Выступала докладами на Международных научных конференция в Гюмри и Ереване.

Information about the author: SAHAKYAN LUCINE ZAVEN (born. 25.07.1972, Yerevan). In 1990 she ended Musical school after R. Melikyan (diploma with honors), the musicological department with honors (a class of professor, doctor of art P. Zurabyan). In 1995 graduated from YSC and in 2000 got a postgraduate degree (chef professor, Honored worker of RA, art candidate A. A. Sarjan). From 1993 to 1995 had been a chairman of new organized student council of conservatory. At the same time she worked in ChMSh of the village of Kasakh in the field of Nairi. From 1995 to 1997 she taught theoretical subjects in musical school after R. Melikyan. In 2007 defend a thesis on a subject: "Science of Komitas in Armenian musicology". Since 1995 has taught music history in YSC, Docent since 2009. The head of Department of music history in EYC since 2014. The author of musicological work "Science of Komitas in Armenian Musicology", book, Yer., 2010, 20 scientific articles devoted to Komitas, // Anuario Musical, musicological journal, 2012, Under the light of the scientific heritage of Komitas P. 2-5, Devoted to the Komitas 140th anniversary P. 6-10, "Let it be light" P. 24-27, // Musical Armenia, 4(35)2009, East-West cultural supplications in the activity of Komitas // Musical Armenia 2 (25) 2007, P. 78-80, reality of Komitas pedagogy musicological establishment, // Musical Armenia 1(24)2007, P. 30-32, "N. Tahmizyan: "Komitas and the musical heritage of the Armenian nation" work, // Musical Armenia 1(20)2006, P. 22-26, "Influence of fortepiano dances of Komitas on the work of A. Babajanyan's early period of creativity", // Musical Armenia 1 (48) 2015, P. 86-90, R. Atayan's investment in Komitas science, /Kantegh 3, 2006, P. 164-172, Yer., Astghik., She performed with reports in international scientific conferences in Gyumri and Yerevan.

Резюме

Кандидат искусствоведения, доцент ЕГК *Лусине Завеновна Саакян* - "Г. Г. Тигранов. К 100-летию со дня рождения. Статьи, материалы, воспоминания".

В данной статье-рецензии представлен сборник, посвященный одному из видных отечественных музыковедов середины XX века, доктору искусствоведения, профессору, заслуженному деятелю искусств Армении, заслуженному деятелю искусств России Г. Г. Тигранову (1908-1991). Человек ярко выраженного общественного темперамента, лектор, исследователь, педагог, он более полувека был тесно связан с Ленинградской-Санкт-Петербургской консерваторией, а также с музыкальной культурой Армении. Это определило широкий круг авторов настоящего сборника.

Summary

PhD candidate, docent of YSC *Lusine Zaven Sahakian* - "G. G. Tigranov. Dedicated to the 100th anniversary. Articles, materials, memoirs".

In this article review the collection devoted to the one of prominent native musicologists of the middle of the XX century, PhD, professor, the honored worker of arts of Armenia, the honored worker of arts of Russia G.G. Tigranov (1908-1991) is presented. The person of pronounced public temperament, the lecturer, the researcher, the pedagogue, he more then half a century has been closely connected with the Leningrad-St. Petersburg conservatory and also with the musical culture of Armenia. It has defined a wide range of authors of the present collection.

НАРИНЕ ЗАВЕНОВНА АВETИСЯН

*Кандидат искусствоведения,
доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

Ярким блеском и масштабом отличается величественный образ представителя музыкального искусства XX века Георгия Григорьевича Тигранова: доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств Армении и России, лауреата Государственной премии Армянской ССР, в ком сроднились две культуры, два духовных начала.

Немало было сказано о Тигранове. Появилась возможность еще раз представить и познать всю

красивым голосом.

Квартира Тиграновых была одним из культурных очагов Петербурга. В родительском доме на Фонтанке бывали артисты, музыканты, художники, ученые. Здесь музицировали и спорили о научных проблемах; говорили о литературе и искусстве. *“...Воспитали меня не только наставники в школе, в вузе, но гораздо более широкий круг замечательных людей, с которыми мне посчастливилось общаться... Среди тех, кого я видел в детстве в детские и юношеские годы в нашем доме: классик армянской музыки Александр Спендиаров; выдающийся композитор Р. Глиэр, замечательный русский певец И. Ершов, крупный ученый Карпинский, колоритнейшая личность – И. А. Орбели; профессора Петербургской консерватории: скрипач И. Налбандян, М. Чернов, Х. Кушнарев, Ю. Тюлин, А. Адамян; превосходные певцы – С. Акимова, А. Даниелян; видный художник Г. Башинджагян и многие другие”*, – вспоминал Г. Тигранов (1. С. 11). Будучи представителями передовой армянской общест-

Патриарх исторического музыкознания (посвящение Г. Г. Тигранову)

глубину, значимость, масштаб его личности и деятельности, все то понимание, которым он одаривал не один десяток своих учеников: их благодарность, любовь и уважение.

“Один из элиты”, учитель, “воспитатель мастеров”, великодушный, миротворец, непобежденный... определения, дающие представление о многогранности, о творческой и педагогической деятельности Георгия Григорьевича и описывающие его человеческую сущность.

Г. Г. Тигранов родился в 1908 в Петербурге в семье Григория Фаддеевича Тигранова. Род Тиграновых (Тигранянцев) происходит из старинных армянских дворянских фамилий и по преданию они были исконными жителями одной из древних столиц Армении – Ани*.

Впоследствии Тигранянцев утвердили в потомственном российском дворянстве и они стали называться Тиграновыми.

Ани, Карс, Александрополь, Санкт–Петербург...

Отец Георгия Григорьевича, Григорий Фаддеевич Тигранов, был председателем армянской общины в Петербурге, кавалером ордена “Анна на шею”, профессором естественных наук, мать – Надежда Степановна Тигранова – красивая, добрая и гостеприимная женщина. Она пользовалась всеобщей любовью, хорошо играла на рояле и обладала

венности в Петербурге, Тиграновы читли и армянские традиции семьи: *“Было здесь и то, что всегда напоминало о происхождении отца, родившегося и проведшего детские годы в старинном армянском городе Александрополе. Об Армении напоминали висевшая в гостиной большая картина Г. Башинджагяна..., два больших живописных портрета родителей моего отца”* (1.) . Ежегодно зимой гостил у Тиграновых родной брат отца, Николай Фаддеевич Тигранов, известный армянский композитор и знаток музыки Востока, благодаря которому Георгий Григорьевич познал армянскую народную музыку.

Судьбоносной была встреча с Асафьевым, состоявшаяся в 1929 году и утвердившая Г. Тигранова в решении выбора своей специальности – музыкознания. Именно Асафьев – его педагог на теоретико–композиторском факультете, первым заметил способность Тигранова к самостоятельной научной деятельности. Он в нем ценил *“серьезное и внимательное отношение к делу, исследовательскую дисциплину, обстоятельные познания и чуткую музыкальность, благодаря чему Тигранов никогда не удовлетворяется поверхностным (хотя словестно привлекательным) анализом музыки “на слух” и обобщениями, не учитывающими свойств материала”* *.

Тигранов является автором большого количества музыковедческих работ. Изучая его научные

* Сведения взяты из “Выписки из родословной Тиграновых”. Архив Тигранова Г. Г., ГМЛИ им. Е. Чаренца.

* Архив Тигранова Г. Г., ГМЛИ им. Чаренца.



Գեորգի Գրիգորևիչ
Տիգրանով

Տ. Բ. Ամատյան,
Գ. Գ. Տիգրանով,
Մ. Ա. Դոնյան,
Ջ. Ք. Փափյան,
Գ. Մ. Շեբոտարյան,
Մ. Ա. Թերյան,
Դ. Մ. Արաբյան,
Տ. Կ. Կոփտև,
Ն. Վ. Դերոյան,
Ա. Ա. Բարսամյան,
Մ. Գ. Արտյունյան,
Գ. Է. Բուդաղյան,
Ն. Գ. Տիգրանյան,
Մ. Ա. Բրտյան,
Կ. Մելիկ-Վրտանյան,
2-е издание ЕГК,
Ереван, 1967 г.



труды, осознаешь широту и разнообразие разрабатываемых тем: зарубежная, русская, армянская музыка. Исследователь в своих трудах откликается на самые различные исторические и современные явления в искусстве на протяжении не одного десятилетия. Выстроив в ряд труды исследователя, можно по ним проследить развитие и успехи многих значимых вех отечественной музыкальной культуры.

“Работы Тигранова – признанного старейшины армянских советских музыковедов – неоднократно высоко отмечались советской музыкальной общественностью, видными деятелями искусства – Б. Асафьевым, А. Оссовским, М. Сарьяном, Ю. Тюлиным, Т. Хренниковым, Х. Кушнаревым, А. Тер-Гевондяном. Особенно их высоко ценит А. Хачатурян”, – пишет Г. Геодакян (14. 05. 1979) (2. С. 385).

Но центром научных интересов музыковеда является оперный жанр музыкального театра. Его первый научно-исследовательский труд посвящен оперной драматургии Верди – научный труд на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Центральное место в его творчестве занимает капитальное исследование “Армянский музыкальный театр” в 4-х томах, воссоздающий историческую картину развития национального музыкального театра от истоков до 90-х годов XX столетия.

После издания второго тома “Армянского музыкального театра” Ю. Тюлин в своей рецензии на нее писал о значимости этого труда для национальной музыкальной культуры, оценивая 20-летний труд Георгия Григорьевича как “вспахивание целины”. Это историческое, эстетическое исследование, посвященное истории музыкального театра, стало прочным фундаментом и стимулом для дальнейшего развития армянского музыкознания.

Труд, который по сей день, в современном музыкальном мире XXI века, актуален. Авторитетное мнение Тигранова спасает от поверхностных и непрофессиональных суждений о творчестве представителей музыкального искусства, стоящих у самых истоков национальной композиторской школы, музыкального театра, в частности.

И, зная о пристрастии Тигранова к оперному

жанру, надо отметить, что в 4-хтомнике автор значимое место уделяет жанру балета. И, как утверждает Н. Саргсян, “до сегодняшнего дня нет ни одного целостного исследования армянского балетного театра, кроме труда Г. Г. Тигранова “Армянский музыкальный театр”, ... где представлено полное и систематическое изложение истории армянского балета. Здесь рассмотрены, по крайней мере упоминаются, все балеты, созданные армянскими композиторами – или на музыку армянских композиторов, независимо от того, создавались ли они творцами, проживающими в Армении или же представителями диаспоры” (3. С. 83), затем продолжая отмечает, что благодаря методике тиграновского анализа можно вывести задачи для следующих исследовательских работ в области армянского национального балета.

Вслед за Тиграновым такого рода жанровые исследования были сделаны А. Амбакумян и Ш. Апоян (фортепианная музыка), Е. Гилиной (вокально-симфоническая), С. Коптевым и М. Тэрьяном (симфоническая музыка), А. Григорян (камерно-вокальная музыка), А. Будагяном (скрипичная соната), Н. Айрапетян (виолончельная соната), Н. Аветисян (фортепианная соната) и др. Следует заметить, что авторами этих трудов были в большинстве случаев ученики Тигранова.

А история создания этого титанического труда начинается в Москве в 1939 году, где прошла Декада армянского искусства, после которой он был приглашен в Ереванскую консерваторию для прочтения лекций. “Мне удалось попасть на нее (декаду.– Н.А.) – прослушать все концерты – симфонические и камерные, повидать все спектакли, пообщаться с рядом интереснейших людей. Среди них были Армен и Николай Тиграняны, дирижер К. Сараджев, восходящая звезда армянского дирижерского искусства молодой М. Тавризян, замечательные певцы и певицы – А. Даниэлян, Т. Сазандарян, Ш. Тальян и многие другие, а также композиторы Арам Хачатурян, Аро Степанян. Здесь я впервые в таком широком масштабе познакомился с армянском искусством, его деятелями, их творениями. И, если прежде, я намеревался приступить к новой работе, посвященной проблематике исторической оперы

XIX века, то постепенно я все более склонялся к мысли о том, чтобы посвятить себя изучению вопросов, связанных с музыкой Армении” (1. С. 41–42). В этом ему помогли исторические события 1942 года. В годы блокады семью Тиграновых собирались эвакуировать в Ташкент, но Георгий Григорьевич попросил уже ослабевшую семью вывезти в Армению: вывозили их по знаменитой “дороге жизни” в Ереван.

И, начиная с этого момента, до конца своих дней Тигранов был связан с двумя городами: Санкт–Петербург, где родился и получил образование, и Ереван – столица Армении, которым он остался верен навсегда.

После переезда, Георгий Григорьевич включился в общественную и музыкальную жизнь республики: преподавал в консерватории, возглавлял Музыкально–научный кабинет имени Романоса Меликяна, где в пылы архивов обнаружил нотный материал предполагаемой оперы Тиграна Чухаджяна “Аршак Второй”. Изучение материала и восстановление партитуры произведения дало возможность выдвинуть довольно смелую гипотезу зарождения армянской оперы в 60–х годах XIX столетия. Эта работа его очень заинтересовала и стала основной для дальнейшей научной деятельности и докторской диссертации “Пути и проблемы развития армянского оперного театра”. Впоследствии, Георгий Тигранов вспоминает день защиты своей докторской, состоявшейся в Ленинграде: “Волновало то, что в этом чудесном северном городе, в среде русских ученых и музыкантов, в переполненном зале, с таким живым интересом и знанием обсуждались исторические пути и судьбы развития армянской музыки, спорили о творчестве Комитаса, Спендиарова и Чухаджяна” (1.С.47).

Большую заслугу Тигранова в изучении огромных пластов армянской музыкальной культуры в своих выступлениях подчеркивали А. Оссовский, Б. Асафьев, Х. Кушнарев, Ю. Тюлин и др.

Глубокий интерес Георгия Григорьевича к изучаемым им явлениям в музыкальном искусстве, его ученая скрупулезность дает возможность этапного раскрытия тем. Например, книга “А. Спендиаров (по материалам воспоминаний и писем)” (Ер., 1953) перерастает в монографию “А. А. Спендиаров” (М., 1959; 1971); книга “К. С. Сараджев” (Ер., 1961) – в сборник “К. С. Сараджев. Статьи и воспоминания” (М., 1962), естественно с развернутым биографическим очерком Тигранова; изучение оперного творчества Аро Степаняна переросло в монографию “Аро Степанян” (М., 1967).

Глубокое изучение Тиграновым жанров музыкального театра не исключало интереса к симфонической музыке, что вполне естественно в связи с изучением творчества А. Спениарова, А. Степаняна, Г. Егиазаряна, Э. Мирзояна и др.

И, конечно же, еще одной многоступенчатой темой для исследований Тигранова стало творчество Арама Ильича Хачатуряна. Как и в случае с А. Степаняном, “хачатуряновская тема” выросла из “Армянского музыкального театра”. Начиная с работы

“Балеты Арама Хачатуряна” (М., 1960; Л., 1974), статьи о первых двух симфониях, и только затем монография “Арам Хачатурян” (Л., 1978), переведенная на несколько языков, в том числе и на японский. Труды Тигранова очень высоко оценивает сам композитор, приведем небольшие фрагменты из писем Арама Ильича к Тигранову: “Пользуюсь Вашим последним письмом и хочу Вам сказать, что я давно мечтаю, чтобы когда–нибудь была бы написана Вами большая, серьезная книга о моем творчестве со свойственной Вам глубиной, своеобразным анализом и тонкостью” (М., 20. 01. 1966) (4. С. 10.). Или же: “Мне Ваше внимание еще и потому ценно, что я всегда Вас почитал как великолепного и мыслящего музыканта и деятеля” (М., 03. 04. 1950) (2. С. 385). Хачатурян отмечал и словесную привлекательность работ Тигранова: “Эта книга мне еще важна потому, что ее пишет Вы. Вы не только ученый и музыковед, но и писатель...” (М., 28.08.1972) (2.С. 385). Ведь Тигранов был не только кабинетным ученым, ограничивающимся писанием статей и преподаванием. Современники отмечали, что его общественный темперамент, вдохновенность трибуна, энергию и магию ораторского искусства, которые придавали его выступлениям художественную привлекательность.

Выступления Георгия Григорьевича незабываемы. Его современники – друзья, коллеги и, особенно, ученики, говорят и вспоминают о них в первую очередь. Описывают его “звучный, яркий тембр голоса, завораживающий пафос речи” (5. С. 240) или же отмечают о “театрализации Слова и проявления артистизма как способа завоевания доверия” (6. С.320) и т.д.

“Тигранов в общении был человеком интересным, очень активно и темпераментно выступавшим по тем или иным вопросам. Общение с Г. Г. Тиграновым открывает для всех нас ленинградцев широкое ознакомление с блистательной музыкальной культурой Армении” (7. С.320).

Помимо изучения армянской музыки музыковед продолжает изучать и выступать с темами о русской классической и современной музыке: “Романсы Танеева”*, “Великие традиции русской классической музыки”, “Сокровищница русской оперной культуры”, аналитические очерки о симфониях Шостаковича и много других научных разработок. Вполне естественно, что много работ Тигранов посвятил взаимообогащению двух музыкальных культур: “Спендиаров и Горький”, “Римский–Корсаков – Спендиаров”, “В работе над оперой”, “Асафьев об Армении”, “Шостакович и Армения” и т.д.

Хотелось бы напомнить статью “В работе над оперой”, где Г. Г. Тигранов довольно подробно описывает историю создания оперы Р. Глиэра “Шахсенем”, встречи и долгие беседы Глиэра с Николаем Фаддеевичем: “Н. Ф. Тигранов давно считался одним из лучших знатоков искусства мугама...

* Исследование. Рукопись. Архив Тигранова Г.Г., ГМЛИ им. Е.Чаренца.

Тигранян играл на рояле мугамы “Чаргя”, “Шахназ”, “Баяти–Курд”, “Баяти–Шираз”. Глиэр спрашивал не только о различных ладо–интонационных и метро–ритмических тонкостях, но и формах исполнения этих произведений в быту, о типе и характере их интерпретации” (8. С. 131–132).

Многие годы теплые и дружеские отношения связывали Тигранова с выдающимся представителем русской культуры – ученым, в творчестве которого отразилась музыка многих стран и народов – с Б. В. Асафьевым. С большой любовью, с восхищением Тигранов пишет об Асафьеве, в творчестве которого Восток получил талантливое истолкование. Приезд Асафьева в Ереван связан с постановкой его балетов “Кавказский пленник” и “Бахчисарайский фонтан” в Государственном театре оперы и балета имени Спендиарова. Результатом посещения Армении стали его очерки, первый из которых называется “Моя догогая Армения”. “Мне сразу же пришлось в голову единственно возможное для моего очерка название об обращении как к до–роговому клочку земной планеты, запечатлевшемуся в сознании, подобно величавому царству, прожившему от утренней зари исторических эпох человечества до наших современных дней”, – пишет автор (9. С.523). Все семь очерков, вошедших в серию “Из моих странствий”, вышли в свет под редакцией его ученика Г. Г. Тигранова.

Неотъемлемой частью творческой деятельности Тигранова является его педагогическая работа. Не один десяток музыковедов и музыкантов–исполнителей: русских, армян, латышей и др., воспитал Тигранов – музыкант с широким взглядом на сущность музыкальных явлений, отлично разбирающийся в стилевых нюансах музыки различных народов. Верные традициям Тигранова: культура ученого, уважение к культуре других стран и народов – представители музыковедческой “школы” Георгия Григорьевича Тигранова продолжают нести эти традиции.

“Георгий Григорьевич никогда не писал о своих методах преподавания (хотя и следовало бы), и мы, его ученики, не всегда сознавали, что проходим и усваиваем ленинградскую школу музыкознания, школу, которую прошел сам Георгий Григорьевич у Б. Асафьева и И. Соллертинского” (10. С. 220) .

В ленинградской консерватории юбилейные даты Тигранова отмечались, как правило, каждые 10 лет: статьи, конференции, посмертно “Тиграновские чтения”, а 100–летний юбилей отмечали международной конференцией и изданием книги. Несмотря на то, что ему было суждено прожить очень не–

простую жизнь, в очень непростых условиях, но:

“Похоже, он вытянул у Провиденья счастливый билет.

Имел призвание – и радостно служил избранному делу.

Имел призвание – и официальное, у властей страны, и дружеское – у широкого круга людей – родных, близких, коллег, учеников.

Уверена – судьбу его безоговорочно можно назвать счастливой” (6. С. 380).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тигранов Г. Г., Из прошлого в будущее (о моих учителях). Фрагменты воспоминаний., /Г. Г. Тигранов., К 100-летию со дня рождения., С-Пб, 2008. Tigranov G. G., Iz proshlogo v budushchee (o moikh uchitelyakh). Fragmenty vospominanij., /G. G. Tigranov., K 100-letiu so dnya rozhdeniya., S-Pb, 2008.
2. Аветисян Н. З., По страницам архива., /Г. Г. Тигранов., К 100-летию со дня рождения., С-Пб, 2008. Avetisyan N. Z., Po stranitcam arkhiva., /G. G. Tigranov., K 100-letiu so dnya rozhdeniya., S-Pb, 2008.
3. Саргсян Н. Г., Г. Г. Тигранов и проблемы анализа армянского балетного театра., /Г. Г. Тигранов., к 100-летию со дня рождения., С-Пб, 2008. Sargsyan N. G., G. G. Tigranov i problemy analiza armyanskogo baletnogo teatra., /G. G. Tigranov., K 100-letiu so dnya rozhdeniya., S-Pb, 2008.
4. Аветисян Н. З., Г. Г. Тигранов., /Г. Г. Тигранов — 100., Ер., 2008. Avetisyan N. Z., G. G. Tigranov., /G. G. Tigranov - 100., Yer., 2008.
5. Брославская Т. В., Верность традиции., /Г. Г. Тигранов., к 100-летию со дня рождения., С-Пб, 2008. Broslavskaya T. V., Vernost' traditcii., /G. G. Tigranov., K 100-letiu so dnya rozhdeniya., S-Pb, 2008.
6. Барутчева Э. Г., Г. Г. Тигранов., /И сердце мое не забудет., СПб., 2004. Barutcheva E. G., G. G. Tigranov., /I serd'tse moyo ne zabudet., S-Pb., 2004.
7. Из письма Дмитриева А. к Тигранову Г., /Г. Г. Тигранов. к 100-летию со дня рождения., С-Пб, 2008. Iz pis'ma Dmitrieva A. k Tigranov G., /G. G. Tigranov., K 100-letiu so dnya rozhdeniya., S-Pb, 2008.
8. Тигранов Г. Г., В работе над оперой., /Р. М. Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы., Т. I, М., Л., 1965. Tigranov G. G., V rabote nad operoj., /R. M. Glier. Stat'i/Vospominaniya. Materialy., t. I., M., L., 1965.
9. Асафьев Б. В., Моя дорогая Армения., /Дружба., Т. I., Ер., 1960. Asaf'ev B. V., Moya dorogaya Armeniya., /Druzha., T. I., Yer., 1960.
10. Худобашиян К. Э., Уроки Тигранова., /Г. Г. Тигранов., к 100-летию со дня рождения., С-Пб., 2008. Khudabashyan K. Y., Uroki Tigranova., /G. G. Tigranov., K 100-letiu so dnya rozhdeniya., S-Pb, 2008.

Գրանալի-քառեր. Գ. Գ. Տիգրանյանի, Բ. Վ. Ասաֆյանի, Տիգրանյանների զերդասատնը (Տիգրանյանցներ), Հայկական երաժշտական թատրոն, լենինգրադյան դպրոց, երաժշտագիտություն, երաժշտագետ, մեկագրություն, մանկավարժական գործունեություն, ուսումնասիրություններ, աշխատություններ:

Ключевые слова: Г. Г. Тигранов, Б. В. Асафьев, род Тиграновых (Тигранянцев), ленинградская школа музыкознания, исследовательские труды, музыкальный театр, монографии, педагогическая деятельность.

Keywords: G. G. Tigranov, B. V. Asafyev, Tigranov's family (Tigranyants), Leningrad school of musicology, research works, musical theater, monographs, pedagogical activity.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՆԱՐԻՆԵ ԶԱՎԵՆԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ (ծ. 09.03.1969) Երևանում: Սովորել է միջնակարգ №132 դպրոցում, Ռ.Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժնում (գերագանց): 1993-ին ավարտել է ԵՊԿ-ի դաշնամուրային ֆակուլտետը: 1995-2001 թթ. աշխատել է Երևանի Կ.Սարաջյանի անվ. № 4 երաժշտական դպրոցում: 2000-ին ավարտել է ԵՊԿ-ի ասպիրանտուրան երաժշտագիտություն մասնագիտությամբ: 2001-ից ԵՊԿ-ի Երաժշտության պատմության ամբիոնի պրոֆեսորի ասիստենտ է, իսկ 2007-ից նույն ամբիոնի դոցենտ: 2003-ին պաշտպանել է ատենախոսությունը «Հայկական դաշնամուրայի սոնատի զարգացման ուղիներն ու խնդիրները (XIX դարի 80-ականներից մինչև XX դարի 70-ականները)» թեմայով (ղեկ. պրոֆ. Ի. Գ. Տիգրանովա) և շնորհիվ արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանը (2004): 2005-ից՝ ՀԿԵՄ անդամ: 2006-2010՝ ՀԿԵՄ «Արճեշ» հրատարակչության տնօրեն: 2011-ից՝ ԵՊԿ-ի Կրթության մեթոդական դրակի ապահովման վարիչ: Հեղինակ է «Գ.Գ.Տիգրանով» մենագրության, 30-ից ավելի գիտական և հրատարակչության հոդվածների, հրատարակված ՀՀ-ի և տարբեր երկրների գիտական և հրատարակչության հրատարակչություններում:

Сведения об авторе: НАРИНЕ ЗАВЕНОВНА АВЕТИСЯН [09.03.1969. Ереван). Училась в средней школе №132, в музыкальном училище им. Р.Меликяна (диплом с отличием) на ф-ном отделении. В 1993 году окончила фортепианный факультет ЕГК им. Комитаса. С 1995 по 2001 год работала в музыкальной школе № 4 им. К.Сараджева (Ереван). В 2000 году окончила аспирантуру ЕГК им. Комитаса по специальности “Музыковедение”. С 2001 года ассистент профессора на кафедре Истории музыки, с 2007 — доцент на той же кафедре ЕГК. В 2003 году защитила диссертацию на тему “Пути и проблемы развития армянской фортепианной сонаты (с 80-х годов XIX века до начала 70-х годов XX века)” (рук. И. Тигранова) и получила ученую степень кандидата искусствоведения (2004). С 2005 года - член Союза композиторов и музыковедов Армении. С 2006-2010 гг. — директор издательства СКМА “Арчеш”. С 2011 года - руководитель отдела Качества Высшего образования ЕГК им. Комитаса. Автор монографии “Г.Г.Тигранов”, более 30-ти научных и публицистических статей, опубликованных в научных и публицистических изданиях разных стран и РА.

Information about the author: NARINE ZAVEN AVETISYAN [09.03.1969. Yerevan]. Studied at secondary school №132, piano department of Music College after R.Meliqyan (excellent). 1993 graduated from piano Faculty from Yerevan State Conservatory after Komitas. From 1995 to 2001 worked for №4 Yerevan music school after K.Sarajyan. In 2000 graduated from postgraduate course of YSC with the specialization of musicology. Since 2001 has been an assistant professor at the chair of Music History and since 2007 has been an associated professor (docient). In 2003 defended dissertation on “Problems and Ways of Developing Armenian Piano Sonates (from the 80-th of XIX to the 70-th XXc.)” theme (supervisor prof. I. G. Tigranova) and received academic degree of PhD of Art (2004). Since 2005 has been a member of CMUA. From 2006 to 2010 was director of “Artchesh” publishing house of CMUA. Since 2011 Head of QA department of YSC. She is the author of “G. G. Tigranov” monograph, over 30 scientific and other articles published in Armenian and different foreign scientific publications.

Ամփոփում

Երաժշտագետ, դաշնակահարուհի, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Նարինե Զավենի Ավետիսյան** «Պարմաերաժշտագիտության նահապետը. նվիրվում է Գ. Գ. Տիգրանովին»:

Հոդվածը նվիրված է Գ. Գ. Տիգրանովի կյանքին ու գործունեությանը նրա գործի դերին ու նշանակությանը հայ և առհասարակ երաժշտագիտության պատմության եզրույթում: Նա ծնվել է 1908 թ. Սանկտ-Պետերբուրգում և Նրա հայրական տունը Սանկտ-Պետերբուրգի մշակութային կենտրոններից էր: Տիգրանովի գիտական հետաքրքրությունների առանցքը 20-ամյա աշխատանքի արդյունքն է՝ «Հայկական երաժշտական թատրոն» (4 հատոր) գրքերը, հրատարակված Երևանում: Հեղինակել է հոդվածներ նվիրված ինչպես հայ երաժշտությանը և հայ կոմպոզիտորների, այնպես էլ ռուսական դասական երաժշտությանը: Ունի հրատարակված մենագրություններ Ա. Սպենդիարյանի, Կ. Սարաջևի, Հ. Ստեփանյանի և Ա. Խաչատրյանի մասին: Տիգրանովը ժամանակակիցների հիշողության մեջ մնացել է նաև որպես անկրկնելի հոնտոր և փայլուն մանկավարժ, ով ստեղծել է երաժշտագետների դպրոց և դաստիարակել մասնագետների համաստեղություն:

Summary

Musicologist, pianist, PhD candidate, docent **Narine Zaven Avetisyan**. - “The patriarch of musicological history. Dedicated to G. C. Tigranov”.

The article is devoted to G. G. Tigranov's life and activities, the role and importance of his work in the context of Armenian and generally musicological history. He was born in 1908 in Saint Petersburg and his paternal house was one of the cultural centers of Saint-Petersburg. The core of scientific interests of Tigranov is the result of the 20-year work as well the books “Armenian Musical Theater” (4 volumes) published in Yerevan. He is an author of articles devoted to Armenian music and Armenian composers as well to Russian classical music. She has published monographs about A. Spendiaryan, K. Sarajev, H. Stepanyan and A. Khachatryan. Tigranov has remained in memory of his contemporaries as an incomparable speaker and brilliant pedagogue who has created a school of musicologists and educates a constellation of specialists.

ЗАРА ГЕНРИХОВНА ХАЧАТУРЯН

*Музыковед, старший научный сотрудник
Музея литературы и искусства
им. Е. Чаренца*

Личный архив выдающегося армянского музыковеда Георгия Григорьевича Тигранова был собран им самим еще при жизни. А в 1998 году, уже после кончины Георгия Григорьевича, Ирина Георгиевна принесла архив своего отца в дар Музею литературы и искусства им. Е. Чаренца. Помню, с каким трепетом она раскрывала папки, в которых все было тща-

ча. В разделе “Научные труды” находятся машинописные экземпляры: докторская диссертация на тему “Пути развития армянской оперы” (1946), “Армянский музыкальный театр III том (1971), IV том (1985), “Эдгар Оганесян и развитие армянского балета” (1972), “Оперное и балетное творчество армянских композиторов” (1978); научные статьи: “Рукописная музыкальная комедия Комитаса” (1955), “Опера и современность” (мысли об армянской опере наших дней) – 1964, “Музыка Советской Армении” (1967); “Армянская симфония” (1967), юбилейные статьи, посвященные К.С.Сараджеву (1967, 1978), А.А.Спендиарову – “Вдохновенный певец Армении” (1971), А. И. Хачатуряну – “Рубенс нашей музыки” (1972), а также недатированные статьи: «А.Арутюнян и его “Кантата о Родине”», “Мысли о современной армянской музыке”, “Роль музыкально-исторической мысли Ленинградской консерватории для музыкальной науки”; очерки “Де-

Тропа, ведущая к совершенству

*(начало пути по неопубликованным
архивным материалам)*

тельно и продуманно уложено. И едва ли не каждое письмо, справка, программка, фотография вызывали в ее памяти целую вереницу воспоминаний.

Всем нам свойственно забывать не только детали, но иногда и достаточно значимые факты из собственной жизни. Лишь сжатая дневниковая запись или пространное повествование в письме способны воскресить в нашем сознании давно, казалось бы, канувшее в Лету событие.

В 2004 году архив Тигранова был обработан автором данных строк, после чего появилась возможность более глубокого исследования многогранного творческого наследия Георгия Григорьевича и подробного изучения основных этапов его жизненного пути.

На сегодняшний день часть архива доктора искусствоведения Г. Г. Тигранова находится в Санкт-Петербурге. И это закономерно. Ведь он, сын армянского народа, родившийся в Петербурге, всю свою жизнь сердцем и душой был в равной мере привязан как к Еревану, который он покидал и куда всегда возвращался по зову крови будучи потомком славного рода Тигранянц, так и к Санкт-Петербургу (Ленинграду) – “культурной столице” России.

Фонд Г. Г. Тигранова, находящийся в Музее литературы и искусства, составляет 1337 единиц хранения, заключающих в себе 1686 документов – от капитальных исследовательских трудов до черновых набросков; а также письма, справки, афиши, фотографии, буклеты, газеты, книги и т.д.

Представляя архив Тигранова, нам меньше всего бы хотелось предъявить “сухой” перечень имеющихся в нем материалов. И тем не менее, в крайне лаконичной форме постараюсь воссоздать картину того, на чем базируется архив Георгия Григорьевича

Тертеряна. В разделе “Научные труды” находятся машинописные экземпляры: докторская диссертация на тему “Пути развития армянской оперы” (1946), “Армянский музыкальный театр III том (1971), IV том (1985), “Эдгар Оганесян и развитие армянского балета” (1972), “Оперное и балетное творчество армянских композиторов” (1978); научные статьи: “Рукописная музыкальная комедия Комитаса” (1955), “Опера и современность” (мысли об армянской опере наших дней) – 1964, “Музыка Советской Армении” (1967); “Армянская симфония” (1967), юбилейные статьи, посвященные К.С.Сараджеву (1967, 1978), А.А.Спендиарову – “Вдохновенный певец Армении” (1971), А. И. Хачатуряну – “Рубенс нашей музыки” (1972), а также недатированные статьи: «А.Арутюнян и его “Кантата о Родине”», “Мысли о современной армянской музыке”, “Роль музыкально-исторической мысли Ленинградской консерватории для музыкальной науки”; очерки “Десять дней в Болгарии” (1967), “Ереванская государственная консерватория за 25 лет” (краткий исторический очерк) и т.д. Помимо перечисленных работ Г. Г. Тигранова, в архиве имеются рецензии, отзывы, доклады, дипломные работы студентов Георгия Григорьевича, письма от А. А. Адамяна и С. В. Бархударяна, А. К. Дмитриева и Ю. Н. Тюлина, Л. М. Сарьяна и М. Г. Арутюнян, С. Л. Гинзбурга и Х. С. Кушнарева, от членов семьи Тиграновых – Елизаветы Михайловны, Ирины Георгиевны, Авета Рубеновича Тертеряна.

Тропа, по которой начал свое творческое восхождение Г. Г. Тигранов, уводит нас в 1929 год, когда состоялось знакомство будущего музыковеда с Борисом Владимировичем Асафьевым, кому он решил отдать на “суд свои первые музыковедческие пробы пера”.

“Встреча с Асафьевым укрепила меня в решении стать на трудный и интересный путь музыкознания,” – читаем в опубликованных воспоминаниях Георгия Григорьевича. Эта встреча окрылила его, и счастливый, он через месяц становится студентом недавно организованного музыковедческого отделения Ленинградской консерватории.

Живо и красочно рассказывает Георгий Григорьевич о первой лекции академика музыкознания, мыслителя, Музыканта. “Более полувека тому назад, нас, тогда студентов музыковедческого отделения Ленинградской консерватории, поразила первая лекция Б.В.Асафьева, которую нам посчастливилось услышать. Она была посвящена античной культуре и роли музыки в ней. Легко, свободно Борис Владимирович привлекал огромный материал, множество сведений, фактов, вводил нас в круг интереснейших проблем, связанных с культурой

того времени. И вдруг, как-то незаметно и очень органично, он смодулировал в XX век, к роли античных сюжетов, тем, идейных концепций в развитии музыки нового столетия, к "Орестее" Танеева, "Царю Эдипу", "Апполону Мусагету" И. Стравинского и другим произведениям. Софокл, Эсхил, Эврипид, словно минувя века, оказались вовлеченными, в сложную актуальную проблематику наших дней. События, идеи, страсти, трагические коллизии былых эпох ожили в контексте культуры XX века.

Позже я понял, что это был преднамеренный прием ученого, учителя в самом высоком смысле этого слова, одно из проявлений историзма, как важнейшей особенности асафьевского метода исследования, познания. Возникла "связь эпох", широчайшая историко-культурная перспектива. Рассматривать явления музыкального искусства в процессе, в сопоставлении прошлого, настоящего и прогнозах в будущее – становилось для Б. В. Асафьева чрезвычайно важным и это нашло всестороннее развитие в его последующих работах, решалось на самых различных уровнях в самой истории, в теории, в творчестве".

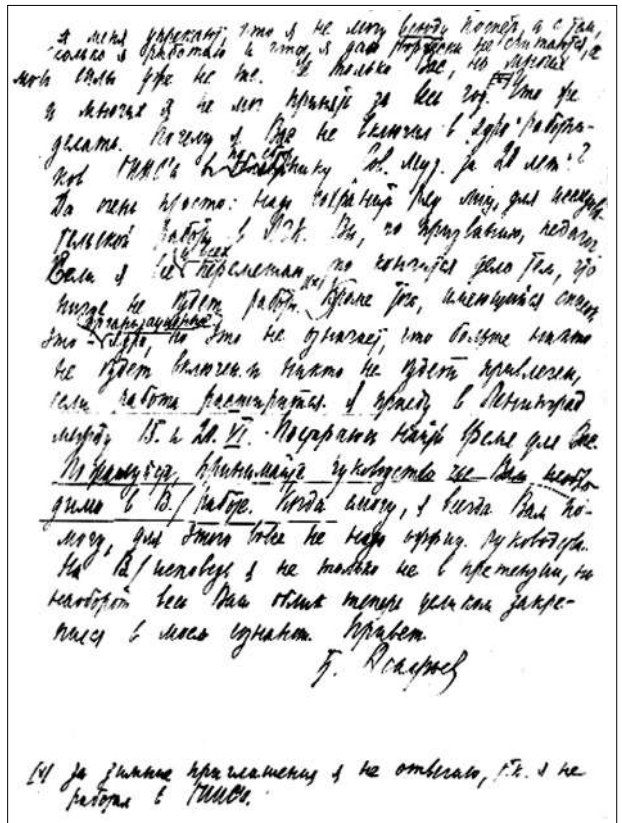
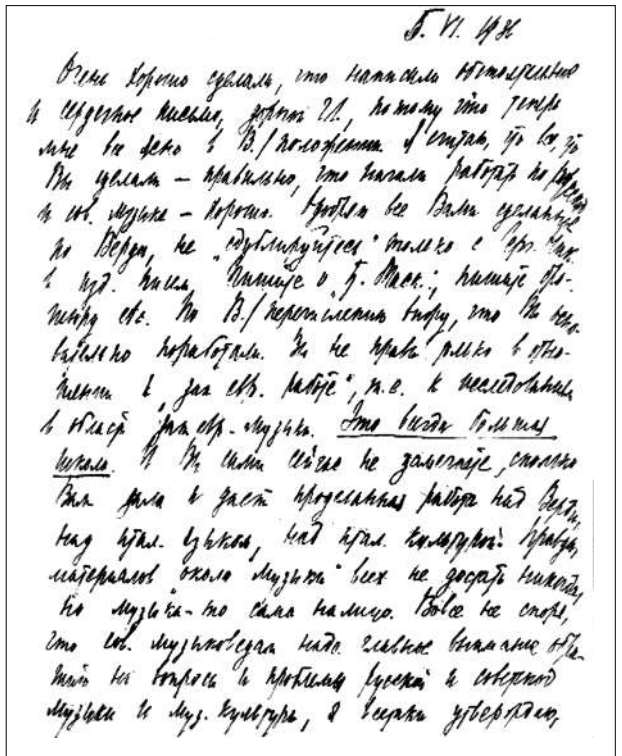
Читая эти строки, может показаться, что нет ничего более легкого, чем войти в аудиторию и прочесть лекцию.

"Он рассматривал музыку в связи с эпохой, – продолжает Георгий Григорьевич, – жизнью общества, народа, противоборством социальных сил, идей в органичных взаимодействиях со смежными видами искусств (поэзией, живописью, театром), литературой, философией. Здесь, разумеется, помогали и блестяще раскрывались: широчайший кругозор, феноменальная эрудиция, замечательная память и тонкая художественная интуиция Бориса Владимировича. Все это позволяло ему сравнивать, сопоставлять, суммировать и противопоставлять, выделять и утверждать сквозь множество фактов и сведений – главное, не хуже компьютеров, которых, как известно, в то время и в помине не было.

Да! Путь, избранный Асафьевым, был чрезвычайно трудным, ибо открывал совершенно новые, ранее неведомые горизонты в самых различных областях музыкознания, что возводило последнее в ранг гуманитарных искусствоведческих наук".

Немного словно, но потрясающе наглядно описывает Георгий Григорьевич кабинет Б. В. Асафьева: "Позволю себе вспомнить и поведать о небольших, но показательных эпизодах. Еще будучи аспирантом (I года) я был у Бориса Владимировича на квартире (на пл. Труда). Меня поразила вся обстановка, вернее атмосфера его кабинета. Книги, книги, ноты, ноты, ноты. Повсюду – и в шкафах, и на столе".

Г. Г. Тигранов вошел в историю армянского музыкознания как крупнейший знаток армянского музыкального театра, в первую очередь, оперы. А началось все с Италии или с лекции Асафьева "Шекспир в музыке", а кто, как не великий итальянский маэстро, столь часто обращавшийся к сюжетам великого драматурга, мог заинтересовать начинаю-



(1.)

щего свою творческую биографию музыканта, которому судьба подарила случай спустя годы вернуть к жизни партитуры опер Тиграна Чухаджяна "Аршак Второй" и "Земире".

"В то время я работал под руководством Б.В. над творчеством Верди. Очень деликатно он ставил такие задания, выдвигал такие вопросы, которые неминуемо становились тербованием знать: исто-

Постыла и капиталы моего Б.В. Асафьева*
 Трое излюбленных моих назид, не тогда
 ступенчат «еуроповедческие» автентичные логик,
 предикат коэставитутора паразита параз
 лемми Б.В. Асафьева, ксоструют мам по-
 сластенного услестья. Она была ижев-
 чева актильности нуллаторе и рова нуллаторе
 на в ней. После, Свободы Буре Владди,
 марлет «оператива» правления «сержанты»
 лаборант, ижсовестие сведения, график,
 «Вводил нас в круг ижферистонийских правления»
 «связанных с культурой того времени. (1)
 «Вот, как то неясности и огнем огня»
 «когда он смодулировал в XX в.к, к рожи
 амьбитных ступенчат, тогда, «идеялык» ком-
 ценция в разлага мурьяна нового ступенчат,
 к «Сростое»⁴ «Итакое», «Царь» «Джун-
 ку»⁴ «Антикому» «Мурсеюны»⁴ «Ситраваксий»
 и «Фругия» предиведения. «Сороки, Джун, Джун»
 «на отпалала» «Волосекитны», «Славни» «на
 иди» «Вена», в «Славни», «анитарданую» «наб-
 лежательную» «наших» «дней». «Свободы», «идея»,
 «сиромы», «трагедии» «мичияция» «ваквек»
 «так» «иными» в «контакте» «культуры»
 «XX века».
 «Тогда я понял, что это было не «сиромы»
 «и предкастеричия» «наших» «дней», «Ураши» в
 «нашем» «ваквек» «савесе» «идея» «слав», «силь» «из»

дидатская диссертация «Оперная драматургия Верди» на примере анализа опер «Риголетто» и «Отелло»».

В первой из этих работ о Дж.Верди, выявляя одну из главнейших особенностей творческого метода композитора, Тигранов отмечает, что глубокие проблемы эпохи ... Верди раскрывает не риторически, а как он сам говорил, через переписывания, поступки и столкновения «живых людей из мяса и крови».

«Герои вердиевских опер не поющие куклы, не бутафория, а сложные и противоречивые человеческие характеры, раскрытые в большом развитии. Человеческий образ – центральный момент оперного творчества Верди...», – пишет Г.Г.Тигранов.

Перед тем, как представить отрывки из диссертации, хочу процитировать отзыв Ю.Н.Тюлина: «В литературном отношении работа блестяще оформлена, написана живым, увлекательным языком, читается с большим интересом от начала до конца. Материал расположен очень удачно. Автор прекрасно владеет как историческим анализом, так и анализом конкретного музыкального материала, который подан не в виде общих рассуждений о музыке, но широко охвачен с различных сторон и живёт своей подлинно музыкальной жизнью». В приводимом ниже отрывке из диссертации Тигранов четко излагает цель своего труда:

«Мне кажется, что обобщенному монографическому охвату жизни и творчества Дж. Верди должна предшествовать большая работа над отдельными частными вопросами, над детальным анализом хотя бы центральных его опер (тем более, что по существу и методы анализа оперных произведений еще совершенно не разработаны). Поэтому в своей исследовательской работе над творчеством Верди я сознательно ограничил себя вопросами музы-

рию, литературу, театр, искусство, природу Италии и, конечно, итальянский язык. Не только знать, но и использовать в своей работе. Это становилось обязательным и создавало возможность подойти к более широким обобщениям и выводам».

В архиве Г. Г. Тигранова под номерами 1 и 2 зафиксированы два его труда, датированные 1940–м годом: «Джузеппе Верди и его опера “Фальстаф”» и кан-



Г. Г. Тигранов в 1934 году окончил музыковедческое отделение теоретико-композиторского факультета Ленинградской консерватории и в 1937 году окончил аспирантуру: руководители - Б. В. Асафьев, Р. И. Грубер, С. Л. Гинзбург

С.Цветаев, М. «Крюкмаль», Д. «Шунер» или «Шунер», Н. «Полляк» или «Полля»,
 Б. В. Асафьев, Г.Г. Тигранов, А. Котляревский.
 За роялем А. Н. Дмитриев.
 Урок в классе Б. В. Асафьева (3.)

кальной драматургии Верди”.

К теме “Верди” Тигранов пришел благодаря Б. В. Асафьеву, далее был проложен мост длиною в долгую жизнь, наполненную искренним обожанием оперного театра в целом.

Приведем отрывки из письма Асафьева от 5.VI.1936г. (Москва). (3.)

“Очень хорошо сделали, что написали обстоятельное и серьезное письмо, дорогой (Георгий) Григорьевич, потому что теперь мне все ясно в В(ашем) положении. Я считаю, что все, что Вы сделали – правильно, что начали работать по русской и сов(етской) музыке – хорошо. Одобряю все Вами сделанное по Верди (...) Пишите о “Б(але) – Маск(а-раде)”, пишите брошюру etc. По В(ашему) перечислению вижу, что Вы основательно поработали. ...Я сознательно продержал Вас на Верди, а дальше – В(аше) дело. Специализируйтесь на тех областях, какие Вам ближе. О Ваших успехах я знаю хорошо...

Пожалуйста, принимайте руководство, чье Вам необходимо в В(ашей) работе. Когда смогу, я всегда Вам помогу, для этого вовсе не надо (офиц.) руководства”.

Вместо послесловия хочу привести последние строки из диссертации Г. Г. Тигранова. Думаю, что характеристику, данную Верди, можно полностью отнести к ее автору, самому Георгию Григорьевичу:

“Творческий путь Верди представлял собой непревзойденный образец непрерывного роста, совершенствования и развития. Верди никогда не останавливался на достигнутом. Он всегда шел вперед, напряженно искал новых путей, переоценивал свое прошлое. Именно поэтому не случайно, что его последние произведения явились, в то же время, кульминационной точкой всего его творческого пути. В последних операх Верди, написанных в глубокой старости (“Отелло” – 1887 и “Фальстаф”–1893) не только не ощущается ослабление, жизненной интенсивности творчества; наоборот они поражают молодостью, оптимизмом, глубиной и ясностью мысли, напряженностью и богатством чувств, могучей силой художественного обобщения действительности, наконец, мастерством”.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тигранов Г. Г., Историзм и научный метод Б. В. Асафьева., единица хранения под N 136. Tigranov G. G., Istiorizm i Nauchnyj metod B. V. Asaf'eva., edinitza khraneniya pod N 136.
2. Два отрывка из письма Асафьева от 5.06.1936 г., хранятся под N 176. Dva otrivka iz pis'ma Asaf'eva ot 5.06.1936 g., khranitsya pod N 176.
3. Фотографии- единица хранения 919. gاتمuseum@mail.ru Fotografii - edinitza khraneniya 919. gاتمuseum@mail.ru

Բանալի-բաներ. Ջ. Վերդի, Բ. Վ. Ասաֆև, Գ. Գ. Տիգրանյան, «Օրելը», Տիգրան Չուխադյան, «Արշակ Երկրորդ», «Չեմիրե»:

Ключевые слова: Верди, Асафьев, Тигранов, “Отелло”, Тигран Чухаджян, “Аршак Второй”, “Земире”.

Keywords: J. Verdi, B. V. Asafev, G. G. Tigranov, “Otello”, Tigran Tchoukhajian, “Arshak II”, “Zemire”.

Сведения об авторе: ХАЧАТУРЯН ЗАРА ГЕНРИХОВНА (род. г. Ереван), Родилась в семье музыкантов. Окончила теоретическое отделение музыкального училища им. Р. Меликяна и Ереванскую консерваторию им. Комитаса (рук. к-т искусствоведа, профессор И. Г. Тигранова). Тридцать лет работаю в музыкальном отделе музея Литературы и искусства им. Чаренца в качестве старшего научного сотрудника. Имею многолетний педагогический стаж и около двадцати публикаций в различных периодических изданиях: статьи, рецензии, интервью.

Տեղեկություններ հետիմասկի մասին. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ ՉԱՌԱ ՀԵՆՐԻԿԻ (ծ. ք. Երևան), ծնվել է երաժիշտների ընտանիքում: Ավարտել է Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանը և Երևանի Կոմպոզիտի անվ. պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինները (ղեկ., արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Ի. Գ. Տիգրանյան): Շուրջ 30 տարի աշխատել է Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի բանգարանում, որպես ավագ գիտաշխատող: Ունի տարիների մանկավարժական փորձառություն և հետիմասկ է 20 հրապարակախոսական հոդվածների, գրախոսությունների, հարցազրույցների տարբեր հրատարակություններում:

Information about the author: KHACHATRYAN ZARA HENRIK (born. Yerevan) . She was born in the family of musicians, have graduated from theoretical department of musical school after R. Meliqyan and YSC (head. PhD , professor I. G. Tigranova). Thirty years work in musical department of the museum of Literature and Art after Charents as the senior research worker. She has a long-term pedagogical experience and about twenty publications in various periodicals: articles, reviews, interview.

Ամփոփում

Երաժշտագետ, Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի բանգարանի ավագ գիտաշխատող **Չառու Հենրիկի Խաչատրյան.** - «**Կապարելությունը քանոդ ուղի (սպեղնազորժական ուղու սկիզբն ըստ անսխալ արխիվային նյութերի)**»:

Փաստավավերագրական հոդված է գրված հիմնվելով Ե. Չարենցի անվ. Գ-ԱԹ-ում պահպանվող Գ. Գ. Տիգրանյանի արխիվային նյութերի, որոնք կազմում են 1337 միավոր ներառող 1636 թուղթ, հիման վրա: Հեղինակը թվարկում է թե որքան կարևոր աշխատությունների, անամակների ու նկարների, մեմագրությունների ձեռագրեր են պահվում և որոնցից մի քանիսը նա ներկայացնում է ընթերցողին:

Նման ձևով տեսանելի դիտարկտիկ նյութի հիման վրա և լուսանկարով առավել հետաքրքրական է դառնում հետազոտություն-հոդվածը:

Summary

Musicologist , Senior research worker at Literature and Art Museum after Ye. Charents **Zara Henrik Khachatryan.** - “**The path leading to the perfection. (the beginning of the creation of a creative track by the archive materials)**”.

A documentary paper is written based on G. G. Tigranov's archival materials kept in LAM after E. Charents that comprise 1336 items including 1636 paper. The author lists kept important works, letters and pictures and represented some of them to the reader. By that way, the research-article becomes more interesting on the basis of visible visual material.

**СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА
САРКИСЯН**

*Доктор искусствоведения, профессор
Ереванской государственной консерватории
и.м. Комитаса*

С тавшая расхожей шекспировская фраза “Весь мир – театр” трактуется с широким спектром смыслов. К примеру, в свете отождествления жизни и театра, видения в перипетиях будней – сценическое действие, а в условной символике театра – правды жизни. Свое касательство к шекспировской метафоре обнаруживают и труды ученых. Скажем, известное исследование “Те-

щитил кандидатскую диссертацию об опере “Отелло” Дж. Верди, а сразу после войны, первым среди армянских музыковедов – докторскую диссертацию на тему “Генезис армянской оперы”. Вслед за этим на протяжении свыше сорока лет Георгий Григорьевич постоянно обращался к истории и теории театра. Им изданы четырехтомник “Армянский музыкальный театр” (Ереван, I том 1956, II том 1960, III том 1975, IV том 1988), отдельными книгами вышли “Опера и балет Армении” (Москва, 1966), “Сто лет армянского музыкального театра” (Ереван, 1968), “Балеты Арама Хачатуряна” (Москва, 1960, 2-е изд. Ленинград, 1974). Кроме того, материал об опере “Алмаст” А. Спендиарова опубликован в монографии о композиторе (Москва, 1959, 2-е изд., 1971).

Можно найти несколько причин, объясняющих обращение Г. Тигранова к театру. Помимо той, о которой говорилось в преамбуле, определяющим стал исторический склад мышления ученого, стре-

**ИССЛЕДОВАНИЯ Г. Г. ТИГРАНОВА
О МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ***

атр и симфония” В. Конен, посвященное ведущей роли театра в становлении музыкальных форм, проекции театральной драматургии на инструментальную музыку – как программную, так и абсолютную.

С другой стороны, коль скоро “Весь мир – театр”, логично заключить и обратное: “Театр это весь мир”. Инверсия вскрывает новый смысл: уже сам театр становится отражением происходящего в жизни, в литературе и искусстве, то есть зеркалом всеобщей истории, актуального настоящего и гипотетического будущего.

В этом случае, история театра может рассматриваться аналогом истории человечества, а театроведение стать формой познания творческой биографии. Театр это весь мир. Значит это, вся жизнь, ее физическое и духовное пространство, пылкость зрелой мысли и рассеянное любопытство молодого ума. Театр – долгий путь от колыбели искусства к изощренному совершенству современного синтеза. Наконец театр есть гармония **визуального** (греческая этимология слова *theatron* означает видеть, смотреть), **действенного** (отсюда понятие драмы, т.е. действия), **переживаемого** (феномен психологического сопереживания) и **перевоплощаемого** (лицедейство, игра, интерпретация).

Сказанное имеет прямое отношение к творческой деятельности доктора искусствоведения, профессора Георгия Григорьевича Тигранова (1908 – 1991), искусство театра – тема, сопровождающая всю сознательную жизнь ученого.

Перед войной молодой Тигранов, воспитанник Б. В. Асафьева и С. Л. Гинзбурга и Р. И. Грубера, за-

мящегося постичь художественное наследие нации как единый эволюционный процесс. Армянское музыковедение до Тигранова по своей сути было типологическим: работа по собиранию и систематизации материала народного творчества прямо либо косвенно опирается на принципы сравнительной фольклористики, впоследствии в научной практике хорошо развитые. Историко-описательный аспект сводится к минимуму, точнее сказать, играет вспомогательную роль, поскольку главной задачей армянской музыкальной науки конца XIX–начала XX веков является обоснование самобытности национальной культуры.

Для Тигранова, наоборот, исторический аспект проблемы стал первичным: он писал **историю** армянского музыкального театра. Знаменательно, что в 1930–1940-е годы театральная культура Армении находилась в центре научных интересов Гарегина Левоняна (“Театр в древней Армении”, Ереван, 1941), Георга Гояна (двухтомник “2000 лет армянского театра”, I том – Театр древней Армении, II том – Театр средневековой Армении, Москва, 1952), Србуи Лисициан (четырёхтомник “Старинные пляски и театральные представления армянского народа”, I том вышел в свет в Ереване 1958–м). Эти фундаментальные труды дополняются исследованиями Г.Тигранова о музыкальном театре.

Таким образом, можно предположить, что театральная тема родилась не только в силу индивидуальных пристрастий Г. Г. Тигранова к этому музыкальному жанру. Театр, его история и эволюция в системе общечеловеческих ценностей, стал социальным заказом того времени, и поэтому неслучаен параллельный интерес к театральной тематике в разных областях гуманитарного знания. Кроме того, необходимость обращения к театру была продик-

* Зачитано 9 июля 1994 года в Доме-музее А. Хачатуряна на научном собрании, посвященном памяти Г. Г. Тигранова.

тована ситуацией музыкального творчества Армении 1930–1940–х годов, когда опера и балет значились жанрами, определяющими приоритетное развитие армянской музыки, ее молодой, но уже тогда многоликой композиторской школы. Две масштабные фигуры того времени – Александр Спендиаров и Арам Хачатурян, словно путеводные звезды, долгие годы будут сопровождать исследовательские интересы Тигранова.

Наконец, еще одно обстоятельство, стимулирующее обращение Тигранова к театру, это развитое чувство патриотизма. Театр, как древняя культурная традиция Армении, предоставлял возможность ученому выразить свой гражданский пафос, гордость за наследие отечества. А область музыкального театра, ставшая проявлением, кроме прочего, достижений армянской музыки в сфере симфонического творчества, позволяла Тигранову сделать свою риторику более возвышенной, утвердительно, яркой.

Четыре тома “Армянский музыкальный театр” охватывают 120-тилетний путь армянской оперы и балета: с 1868–го по 1988–й годы. 120 лет интенсивного музыкального творчества с подъемами и спадами, достижениями и потерями, открытиями новых сценических форм и созданием произведений, обреченных на короткую жизнь. Но Тигранова интересовало все. Он не отбирал лучшее, ценное, импонирующее, так как сохранял первоочередную задачу – быть прежде всего летописцем армянского музыкального театра. Летопись получилась символической: она остановилась на 1988 годе, когда была осуществлена постановка оперы “Путешествие в Арзрум” Эдгара Оганесяна. Это стечение обстоятельств тем более любопытно, если учесть всем известный факт нахождения Георгием Тиграновым считавшейся утерянной партитуры оперы “Аршак II” Т. Чухаджяна в архивных фондах Музея литературы и искусства АН Армении и установления, таким образом, даты рождения армянской оперы, что лишним раз доказывает естественную закономерность союза “Тигранов и армянский музыкальный театр”.

Первые два тома вышли в свет друг за другом – в 1956–м и 1960–м, вместе они образуют замкнутую композицию: начало первого тома – большая вводная часть об истоках формирования и развития музыкального театра в Армении, конец второго тома – обзор новых опер и балетов. Сердцевину этих томов составляют монографические очерки о композиторах: “Оперное творчество Т. Чухаджяна”, “Кара–Мурза и музыкальный театр”, “Оперные замыслы Комитаса”, “Ануш” А. Тиграняна”, “Алмаст” А. Спендиарова”. Затем во втором томе после сравнительно небольших очерков об оперном и балетном творчестве Анушавана Тер–Гевондяна, Саркиса Бархударяна, Армена Тиграняна, Леона Ходжа–Эйнатова следуют два больших раздела об операх Аро Степаняна и балетах Арама Хачатуряна.

Третий и четвертый тома, вышедшие соответственно в 1975–м и 1988–м, строятся по другому, на сей раз, тематическому принципу. Каждая тема проецируется на определенные сценические сочине-

ния. Причем для Тигранова–летописца важны все сочинения, независимо от того, поставлены они или нет, представляют ли собой традиционную жанровую разновидность оперы и балета, или же пример жанрового гибрида, как, скажем, балет–поэтория “Неистовые толпы” Владилена Бальяна. Тематический принцип позволяет выстраивать ряды из разных сочинений, выделяя в них ту или иную проблематику, затем концентрировать внимание на отдельных сочинениях. Кроме того, тематический принцип освобождает автора от монографических очерков, способствуя мобильному конструированию книги, непринужденности литературного изложения, а также повторному обращению к авторам, чей вклад в развитие современного музыкального театра, с точки зрения автора, наиболее значителен: это Григор Ахинян, Эдгар Оганесян, Авет Тертерян.

К третьему и четвертому томам приложена хронография армянского музыкального театра, сюда включены новые сценические редакции и постановки спектаклей, выполненные не только на сценах Театра оперы и балета им. А. Спендиаряна и Оперной студии Ереванской консерватории, но и в других городах и странах. Это важное для будущих историков театра приложение красноречиво свидетельствует о творческой активности театра в советские годы.

Несмотря на композиционное различие внутреннего строения четырехтомника, его автор сохраняет единство исследовательского метода. Приверженец целостного типа анализа, Тигранов каждый музыкально–сценический опус рассматривает в контексте индивидуальной биографии композитора, его эстетической и стилиевой ориентации, связей с национальными традициями и особенно фольклором – начиная от интонационного материала и вплоть до использования жанровых элементов народного театра. Правда, можно сожалеть, что в общекультурологический контекст анализа не включен мировой опыт музыкального театра, однако в данном случае вряд ли должна дискутироваться прерогатива автора, поскольку речь идет об индивидуальном исследовательском инструментарии. Тигранов как автор 1950х–1960–х и 1970–х–1980–х годов остается одной и той же личностью, его голос узнаваем с первой же фразы.

“Армянский музыкальный театр – первое систематическое исследование об этом жанре” – так справедливо озаглавила свою рецензию К. Э. Худабашян (“Советская музыка”, 1978, N 3). Рассматривая музыкальный театр как социокультурный феномен, Георгий Григорьевич Тигранов заложил фундамент для комплексного изучения этого жанра в Армении. С позиций современной методологии некоторые аналитические принципы Тигранова могут быть подвергнуты ревизии времени, ибо наука об искусстве естественно прогрессирует. Однако историческая заслуга трудов профессора Г. Г. Тигранова останется: они в числе тех учений об армянской музыке, без которых нельзя идти в будущее.

Գ. Գ. Տիգրանովի 110-ամյակը

Բանալի-բաներ. «Հայկական երաժշտական թատրոն», երաժշտության պատմություն, ժանր, քառերազոտություն, Գ. Գ. Տիգրանով, **Ключевые слова:** “Армянский музыкальный театр”, история музыки, жанр, Г. Г. Тигранов.
Keywords: “The Armenian musical theater”, music history, genre, G. G. Tigranov.

Сведения об авторе: САРКИСЯН СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА окончила теор. ф-т ЕГК им. Комитаса, аспирантуру СПбГК им. Н. Римского-Корсакова (канд. дисс. “Особенности развития армянской музыки в 1960-х гг. XX века”, 1975). Докт. дисс. “Армянская музыка в контексте XX века” (МГК им. П. Чайковского, 1999). Проф. кафедры теории музыки ЕГК, С. читала лекции в консерваториях Вильнюса, Москвы, Санкт-Петербурга, Львова, участвовала на конференциях (67) в Армении, России, Польше, Чехии, Великобритании, Грузии, 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). Автор около 500 научных статей в сборниках и журналах Армении, России, Венгрии, Германии, Хорватии, Украины, Грузии, Польши, Болгарии, Чехии и др., а также в Муз. энциклопедии, Муз. Энциклопедическом словаре, Большой Российской Энциклопедии (М.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians (London, 1980, 2001), Grove Dictionary of Opera (London, 1992), Contemporary Composers (London-Chicago, 1992), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Kassel). Член Союза композиторов Армении (1975), Международного Союза музыкальных деятелей (М., 2004), Засл. деят. культуры Армении (2009), Засл. деят. польской культуры (Польша, 2013).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՍԱՐԳՍՅԱՆ ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԿՈՐՅՈՒՆՈՒՆԻ ավարտել է ԵՊԿ և Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. ՄՊՐ ՊԿ-ի ասպիրանտուրան (արվեստագիտության թեկնածուական թեզն է «Հայկական երաժշտության զարգացման առանձնահատկությունները XX դարի 1960-ական թվականներին», 1975 թ.: Դոկտորական թեզը՝ «Հայկական երաժշտությունը XX դարի համատեքստում» (Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ, 1999.): ԵՊԿ պրոֆեսոր: Կարդացել է դասախոսություններ բազմաթիվ կոնսերվատորիաներում (Վիեննա, Մոսկվա, Սանկտ-Պետերբուրգ, Լվով): Մասնակցել է 67 գիտաժողովների (Հայաստան, Ռուսաստան, Լեհաստան, Չեխիա, Անգլիա, Վրաստան, Արգենտինա, Բելառուս, Լիտվա): Հեղինակ է գրքերի. Հայկական ժամանակակից երաժշտության հարցեր, Եր., 1983, Հայկական երաժշտությունը XX դարի համատեքստում, Ուսումնասիրություն, Մ., 2002, Արամ Խաչատրյանի Գիտական տեղեկատու, Եր., 2004, (ռուս., հայ., անգլ. լեզուներով) Դարերի սահմանագծում. Երաժշտությունը և նրա ոլորտները (Մ., 2014) և շուրջ 500 գիտական հոդվածներ Հայաստանի, Ռուսաստանի, Ուկրաինայի, Վրաստանի, Լեհաստանի, Բուլղարիայի, Հունգարիայի, Գերմանիայի, Խորվաթիայի, Չեխիայի և այլ երկրների ժողովածուներում և ամսագրերում: Հեղինակ է հոդվածների հանրագիտարաններում և երաժշտական հանրագիտարանային բառարաններում (Մ.): ՀԿՄ Եր., 1975 և Միջազգային երաժշտական գործիչների միության անդամ, Մոսկվա 2004: ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ (2009), Լեհաստանի մշակույթի վաստակավոր գործիչ (Լեհաստան, 2013):

Information about the author: SVETLANA KORYUN SARKISYAN studied at the YSC 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 20th 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 20th 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. She has participated at 67 symposia in Armenia, Russia, Poland, the Czech Republic, Great Britain, Georgia, Azerbaijan, Belarus, Lithuania. Author of books: Problems of Contemporary Armenian Music. Yerevan, 1983; Armenian Music in the Context of the 20th 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 collections and journals. She has written articles on Armenian music and musicians in The Music Encyclopedia and Musical Dictionary (Moscow), 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 (Ed. by L. Finscher, Kassel), 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 title of the Honoured Worker of Culture of Armenia (Yerevan, 2009), Honoured for Polish Culture (Poland, 2013).

Ամփոփում

Արվեստագիտության դոկտոր, ԵՊԿ պրոֆեսոր **Սվետլանա Կորյունի Սարգսյան** - «Գ. Գ. Տիգրանովի երաժշտական թատրոնի մասին ուսումնասիրությունները»:

Հոդվածը նվիրված է ականավոր երաժշտագետ, քառերազոտ, Լեհիստանի և Երևանի կոնսերվատորիաների պրոֆեսոր Գ. Գ. Տիգրանովի «Հայկական երաժշտական թատրոն» քառահատորյակի վերաբերյալ գրախոսական է: Այն լույս է տեսել Երևանում 1956-1988 թվականներին:

Գ. Գ. Տիգրանովի աշխատանքները դիտարկվում են հայ քառերազոտության համատեքստում և ընդգծվում է պատմական նշանակությունը ժանրի զարգացման ասպարեզում:

Summary

PhD , Professor of YSC **Svetlana Koryun Sargsyan**. - “Studies about G. Tigranov's musical theater”.

The article is dedicated to prominent musicologist, dramatist, professor of Leningrad (St.-Peterburg) and Yerevan Conservatories G. G. Tigranov's “Armenian musical theater”, article is also a review of four tome. It was published in Yerevan in 1956-1988.

G. G. Tigranov's works are viewed in the context of Armenian theatrical science and emphasize the historical significance of the genre development.

**ԳՐԻԳՈՐ ՊԵՏՐՈՍԻ
ՓԻՏԵՆԵԱՆ**

**Երաժշտագետ, Նիւ-Եորք (ԱՄՆ)
Երանանի Կոմիտասի անուան պեպրական
կոնսերվատորիայի պատուոյ փրոֆեսոր**

Մայիս ամսուան սկիզբը, հայրենի «Երգ երգոց» հեռուստատեսութեան ծրագիրն առաջնորդութեամբ արուեստագետ պրն. Խորէն Լեւոնեանին, մեծաւ մասամբ ևստիտուաժ էր մեր հոգեւոր կամ աւելի ճիշդ հայց. Առաքելական Սուրբ Եկեղեցոյ երաժշտութեան, ընդգրկելով V դարու Ս. Մեսրոպ Մաշտոցէն սկսեալ մինչեւ XVIII դարու Սիմեոն Երեսնցի կաթողիկոսը երկարող ժամա-

«ՏԷՐ ՈՂՈՐՄԵԱ» հատված Պատարա ից հո ևոր եր ը.

նակաշրջանին մէջ ապրած ու սրեղծագործած եկեղեցոյ գործերու հարբնարիներ: Առաւել, նաեւ Մակար Եկեղեցականի (1856-1905) եւ Կոմիտաս վարդապետի (1869-1935) մշակած հոգեւոր երգեր:

Նախքան շարունակելու, այժմ կ'ուզեմ յայտնել իմ սրբագին շնորհակալութիւններս «Երգ երգոց»-ի անհնակագծին ու յարկապէս անոր առաջնորդին՝ պրն. Խորէն Լեւոնեանին որ, հայեցի շունչով ու ազգային արժանիքներ վեր առնող եզակի երաժշտական ծրագիրներով, բարձրորակ կատարումներով, ամէն շաբաթ հայրենի եւ ի մասնաւորի սփիւռքի հայ փրոններէ ներս կը բերէ պարտաւ մը հայրենիք:

Վերոյիշեալ ծրագրի վերջաւորութեան, շար անկեղծօրէն ու համեստաբար, ըստ արժանոյն, արժեւորելէ յետոյ հայ հոգեւոր երաժշտութիւնն, անհնակապէս պրն. Լեւոնեան, իր ունեցած սահմանափակ ծաւոթութեան եւ փորձառութեան պարմառաւ, ինկոյեց, որ հայ երաժշտութեան բնագաւառէն ներս աշխարհող մասնագէտներ, իրենց ուսումնասիրութիւններով եւ գիրելիքներով աւելի օգրակար ըլլան նման ծրագրեր կարելի եղած չափով ամբողջական ու ճիշդ կերպով ներկայացնելու համար:

Պրն. Լեւոնեանի այս յայտարարութեան ընդառաջելով, որպէս երաժշտագէտի, անհիս իրաւունք փրուի, գէթ ծրագրի մէկ երգին, «Տէր ողորմեա»-ի մասին մի քանի նշմարներ կատարել:

Հրամցում հոգեւոր երգերու ծրագրէն որոշեցի առանհնացնելով «Տէր ողորմեա»-ն իօսիլ զայն ճիշդ կերպով ներկայացնելու մասին, վեր առնել անոր հեղինակային պարկանելիութեան հարցը, անոր մեղեդիի փարբերակումներու հեր շփոթելով ներկայացնելու կամ կատարելու պարագան, եւ այլն:

Պրն. Խորէն Լեւոնեան, ծրագրի չեւաչափին համաչայն, իր գեղեցկօրէն պարտաստուած բացման իօսքով ներկայացնելէ յետոյ օրումս ծրագրին բնոյթն ընթացք փրուա երաժշտական ելոյթներու բաժնին:

Իր շահեկանութեանը համար, յայտարարումներով

կը ներկայացնեն պրն. Լեւոնեանի արտասանած խորհրդածական արտահայտութիւնները:

«Հայ երգի գոհարներ» անումս ծրագիր՝ Մեսրոպ Մաշտոց, Գրիգոր Նարեկացի, Միխիլար Այրիվանեցի, Կոմիտաս, Մակար Եկեղեցական, ախա այսօրումս «Երգ երգոց»-ը:

Այս անունները զագաթներ են: Գագաթները միայն հիանալու համար չեն: Նրանք, միւսներն ուզում են յաղթահարել եւ քանի դեռ լինում է յաղթահարման այդ ցանկութիւնը, ուրեմն ապրելու է հայ մշակոյթը երբեւէ երկնելով ևոր զագաթներ:

Անշուշտ զագաթներն էլ փարբեր բարձրութեան են լինում, մասնավաւոյ Նարեկացոյ եւ Կոմիտասի պարագայում: ... Այդ երաժշտութեան ակունքն այսրեղ չէ. այն հեռու բարձունքներում է. մաքուր, հոգեւոր ծիրում, նաեւ դրա համար է այն կոչում հոգեւոր երաժշտութիւն:

...Բայց, այդպէս էլ այդ երաժշտութիւնը չի դառ-

«ԵՐ Գ ԵՐ ԳՈՑ» հեռուստահաղորդմանը

նում մեր հանրութեան համար հոգու հաց, ինքնանաւաչման չափանիշ, մշակութակերպ միջավայր:

... Հենց դարոցից հարկ է աւել, որն է ըստ, որը վար եւ բացարեղ ինչո՞ւ է այս կամ այն երգը կամ երաժշտութիւնը վար: ... Բայց մենք հիմա դարոցում չենք, այլ՝ հանրային հեռուստատեսութիւնում, որն իր սրանհնած պարտատրութեանը հաստատարմիւր, հանրութեանն ընդամէնը յիշեցնում է: ... որը կարող է առաջ մղել մեզ դէպի ներդաշնակ աշխարհ, դէպի սէր, իստաղութիւնն եւ զարգացում: Եւ այսպէս «Երբում «Երգ երգոց»-ն է, հայ երգի գոհարներով»:

Ու այսպէս, յայտագիրը ծայր առաւ:

Առաջին երգի կատարումէն յետոյ, որ Կոմիտաս Վարդապետի «Էս օր ուրբաթ է պաս է»-ն էր եւ գոր Լիլիթ Բիբոյեանը կատարեց ամբողջական բնագրային իօսքերով, պրն. Լեւոնեան կրկին համաչայն ծրագրի չեւաչափին անվան ներկայացնելու երկրորդ երգին մասին հակիրճ փեղեկութիւնները, գոր սրորեւ կը ներկայացնեն:

«Մակար Եկեղեցական XIX դարի եւ XX դարասկիզբի խոշոր կոնկոգիտորներից էր, իստարվար եւ մանկավարժ: Նա, իր սրեղծագործութեամբ եւ մանկավարժական գործունէութեամբ մեծապէս նպաստել է ազգային երաժշտական դարոցի չեւաւորմանը: Մշակել հայկական մոնոդիաների, միաչայն երգեցողութեան բագմաչայնման սկզբունքները: Հիմնադրել օրաթորիս, կ'անարարի եւ ուումնասի ժանրերը:

Մակար Եկեղեցական, «Տէր ողորմեա», երգում են Իրինա Չաքեանը եւ Յովհաննէս Անդրեասեանը»:

Երգեցողութիւնը կատարուեցաւ բարձրորակ, աւելի օքերային, դասական երգելատճով կլոր չայնի եւ հագագի վերարարարութեամբ:

Երգող գոյգին կ'ընկերակցէր «Երգ երգոց»-ի մնայուն նուագախումբը (երկու երգեհոն-դաշնակ, երկու կիթառ եւ հարումաշայններու սարք մը):

Այսրեղ ըսեմ որ, երգը փարթորիկակ կերպով կատարուեցաւ Կոմիտասեան «Տէր ողորմեա»-ին եղա-

ԳՐԻԳՈՐ ՊԵՏՐՈՍԻ ԱՐՎԵՍԵ-ՈՒՄԱՆԿԱՅ ԻՐ ՎԵՍԵ-ՈՒՄԱՆԿԱՅ ԻՐ ՎԵՍԵ

Երաժշտական ՊԵՏՐՈՍԻ 1(54)2018

«Տէր Ռղորմեա»

նակովը իրայարուկ ձեւի նուագախմբային ընկերակցութեամբ: Մակար Եղմախանէն ոչինչ կար:

Երզն սկսաւ պարտաւարուած բողոքովին նորահասկան կերպի նուագախումբով: Ապա, երգը կարարուեցաւ հեղեղալի շարքով. –

Ա. փուն՝ Տէր ողորմեա soprano

Բ. փուն՝ Արի Աստուած... tenor

Գ. փուն՝ Հաս օգնութիւն... soprano

Դ. փուն՝ Տէր ողորմեա ... tenor

Ե. փուն՝ Տէր ողորմեա... soprano եւ tenor

Այժմ, որ կարարման պարկերն ունինք մեր առջեւ, ակնկիւմ ներկայացնելու հեղինակային պարկաներկութեան ձգարիք ներկայացունք, որ ամբողջութեամբ սխալ էր պրն. Լեւոնեանի րեղեղալուութեանց մէջ եւ խառնաշփոթ սրեղծած էր հոգետոր երաժշտութեան ծանօթ երաժշտագէտի մօտ:

Խնդիրը հեղեղալի է. –

«Տէր ողորմեա»-ն հայց. եկեղեցոյ երաժշտութեան մէջ եզակի հանգամանք ունեցող երգ մըն է:

Մեր եկեղեցոյ երաժշտութեան պարմութեան ծանօթներ գիրեն, որ XV դարուն սկիզբը եկեղեցոյ մեծագոյն հայրերէն «երկրորդ Լուսարիչ հայոց եւ աստուածարան» մակդիրին արժանացած Գրիգոր Տաթևացի (1346-1409) ակնարկելով մինչ այդ հայց. եկեղեցոյ մէջ գործածուած շարականներուն ու արարողական երգերուն, յայտարարեց ըսելով. – «Այսքանը բաւ է անկիւն՝ խորեղի» ու արկէ երբ եկեղեցին ամբողջացած ու փակուած համարեց այդ բնագաւառը:

Մակայն, XVIII դարուն, երաժշտ Միմէն Երեւանցի Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս, ի րես իր ժողովուրդի կրած ակնուն փառապանքներուն, սրտացաւօրէն այլ երաժշտական երգերու շարքին կը յօրինէ նաեւ այնքան յուզաբար «Տէր ողորմեա»-ն, որ անմիջապէս իր գրած մեծ ժողովրդականութեան շնորհիւ, XV դարէն յետոյ առաջին երգը կ'ըլլայ որ, եկեղեցին կ'ընդունի իր երաժշտութենէն ներս եւ մնայուն րեղ յարկացնելով Ս. Պարարագին ու այլ ժամապաշտութեանց մէջ ան կը դառնայ ակնունց մասն ու բաժինը: Ու այսօր, ժողովուրդը թէ փուններու, թէ եկեղեցիներու եւ թէ՛ այլուր, այնպիսի խորունկ զգայականութեամբ եւ ջերմեաննորութեամբ կ'երգէ զայն որ, կարծէք այն դարերու խորերէն, V դարէն հասած ըլլար մեզի:

XVIII դարու այս երկը հասած է մեզի եկեղեցական փարբեր շայնեղանակներով, որոնք 1873-ին Գէորգ Դ. Կոնստանդնուպոլսեցի Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի ջանքերով Պոլիսէն Էջմիա-

ծին հրախրուելով երեսելի երաժշտութենէն Նիկողայոս Թաշճեան, Կաթողիկոսին հետ, միասնաբար Էջմիածնի աւանդական եղանակները շայնագրելով Պապա Համբարշտու Լիմոնեանի հնարած շայնագրային դրութեամբ, կ'արձանագրեն հայց. եկեղեցոյ երաժշտութիւնը:

«Տէր ողորմեա»-ն, որուն մասին կը խօսիմ, կը գրնուի «Չայնագրեալ Երգեցողութիւնը Սրբոյ Պարարագի (Երկրորդ րպագրութիւն) ի Վաղարշապատ, ի րպարակի սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1878-ՈՅԻԸ» հատորին 67-րդ էջին վրայ, որուն լուսապարտենն ստորեւ կը ղնեն պարկաներկութեան հարցը կարենալ յարակ եւ մեկին կերպով լուծելու համար:

Ահա մասիկ Միմէն Երեւանցի Կաթողիկոսին (1346 - 1409) ԲՉ «Տէր ողորմեա»-ին լուսապարտենը. –

Չէր. Դձնը. – ԲՉ.

Տէր օ րղ ր մեա Տէ ր օ րղ ր մեա Տէ ր
 րղ ր մեա Տէ ր օ րղ ր մեա
 Ա րի Ա ստուած Հա ր ջը ք օ ր
 օ ստ ւէ ջը ք օ Տէ րղ ր օ րղ ր
 օ ստ րի յ ք օ ր յ ք օ ր յ ք օ ր
 օ ստ րի յ ք օ ր յ ք օ ր յ ք օ ր
 օ ստ րի յ ք օ ր յ ք օ ր յ ք օ ր

Գ. (1346-1409 Կաթողիկոսի Տէր ողորմեա):

Այժմ, այս ընթեռնելի դարձնելու համար պարոյկ հասար երոպական do շայնանիչի յարաբերութեամբ կը վերածեն երոպական նօթագրութեան:

1 St - ր n - ղո - ր-մեա, 2 St - ր n - ղո - ր-մեա,
 3 St - ր n - ղո - ր-մեա, 4 St - ր n - ղո - ր-մեա
 5 St - ր n - ղո - ր-մեա, 6 St - ր n - ղո - ր-մեա
 7 St - ր n - ղո - ր-մեա, 8 St - ր n - ղո - ր-մեա
 9 : Ա - րի Ա - ստ-ւա - ծ, Հա - ր-ջը - ս
 10 Ա - րի Ա - ստ-ւա - ծ, Հա - ր-ջը - ս
 11 Ա - րի Ա - ստ-ւա - ծ, Հա - ր-ջը - ս
 12 Ա - րի Ա - ստ-ւա - ծ, Հա - ր-ջը - ս
 13 մե - րո - ց, n - ր ա - պա - ւէ - նր, ք - ս նէ -
 14 մե - րո - ց, n - ր ա - պա - ւէ - նր, ք - ս նէ -
 15 մե - րո - ց, n - ր ա - պա - ւէ - նր, ք - ս նէ -
 16 մե - րո - ց, n - ր ա - պա - ւէ - նր, ք - ս նէ -
 17 ղե - լոց: Հա - ս յօ - գ - նու - թիւ - ն ծա - ռա -
 18 ղե - լոց: Հա - ս յօ - գ - նու - թիւ - ն ծա - ռա -
 19 ղե - լոց: Հա - ս յօ - գ - նու - թիւ - ն ծա - ռա -
 20 ղե - լոց: Հա - ս յօ - գ - նու - թիւ - ն ծա - ռա -
 21 - յի - ց քո - ց, լէ - ր օ - գ - նա - կա - ն
 22 - յի - ց քո - ց, լէ - ր օ - գ - նա - կա - ն
 23 - յի - ց քո - ց, լէ - ր օ - գ - նա - կա - ն

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2018

21 - jh - g րո - ց, լե - ր օ - գ - ւա - կա - ւ
22
23
24
25
26
ւ - գ զի - ս Յա - յո - - - - - գ:

Բաղդարութիւնը դիրազնելու համար պայմանական կերպով գործածած եմ չափային հարամներ եւ թուագրած՝ զսկոնը:

Մեր բազմաշայնային երաժշտութեան առաջին գլխաւոր երեք դէմքերը՝ Զրիարափոր կամ Խաչարուր Կարա Մուրգա, Մակար Եկմալեան եւ Կոմիտաս վարդապետ մշակած են Սիմէոն Երեւանցի Կաթողիկոսին ԲՉ շայնեղանակին մէջ ընթացող «Տէր ողորմեա»-ն: (Ի դէպ ըսեմ որ, մեր եկեղեցիի սկիզբէն որդեգրած է ուրբ շայնեղանակներու դրութիւնը, կոչելով զսկոնը, կրճարուած կերպով՝ ԱՉ, ԱԿ, ԲՉ, ԲԿ, ԳՉ, ԳԿ, ԴՉ, ԴԿ):

Այժմ, ժամանակագրական կարգով կը ներկայացնեմ յիշեալ երեք հեղինակներուն մշակած «Տէր ողորմեա»-ներուն մայր եղանակները միայն եւ ոչ թէ անոնց բազմաշայնուած բաժինները եւ անոնց ոճային վերլուծումը, քանի որ այս վերջինը իմ ծրագրէս դուրս է, որ ինչպէս ըսած եմ, այս յօդուածիս գլխաւոր նպատակն է գիրականօրէն եւ պարմականօրէն, վաւերական չեով ներկայացնել երգուած «Տէր ողորմեա»-ին հեղինակային պարկազները:

Ահաւասիկ շայնագրութիւնը . -

Չորսուր Կանոն - ԲՉ
St - p u - - - - - ր - օ թւ - - - - - St - p u
St - p u - - - - - ր - օ թւ - - - - - St - p u
St - p u - - - - - ր - օ թւ - - - - - St - p u

Զրիարափոր Կարա-Մուրգայի մշակած պարագի «Տէր ողորմեա»-ին եղանակը:

Ինչպէս կը տեսնէք, Կարա-Մուրգային մշակած «Տէր ողորմեա»-ին մայր եղանակը յար եւ նման է Էջմիածնի աւանդական՝ Սիմէոն Երեւանցի Կաթողիկոսի յօրինած եղանակին, բացի 8-րդ հարածէն, ուր այնքան փոքրիկ տարբերութիւն մը կայ, որ յիշելն, իսկ անկարելի էր նկատուի:

Զրիարափոր Կարա-Մուրգային մօտ քոյր տունները առաջին տան նման կ'երգուին: Երրորդ տունը չունի ան, որ աւանդական եղանակին մէջ 18-26-րդ հարածները են եւ որուն սկզբնաշէտը բառային իմաստին համաձայն կը տարբերի միւս տունէր էին:

Անցնինք յաջորդին, Մակար Եկմալեանի մշակած «Տէր ողորմեա»-ին, տեսնելու համար նմանութիւններն ու տարբերութիւնն այս մայր եղանակին հետ, բաղդարելով աւանդական եւ Կարա-Մուրգայի եղանակներուն հետ:

Մակար Եկմալեանի մշակած պարագի «Տէր ողորմեա»-ին եղանակը:

Andante
St - p u - - - - - ր - օ թւ - - - - - St - p u
St - p u - - - - - ր - օ թւ - - - - - St - p u
St - p u - - - - - ր - օ թւ - - - - - St - p u

Յարակ կերպով կը տեսնենք, որ, քոյր տունները նոյն եղանակով կ'երգուին, որոնք յար եւ նման են աւանդական եւ Կարա-Մուրգայի եղանակներուն, ի բացառեալ 4-րդ հարածէն, որ կը տարբերի նախորդներէն, ինչպէս նաեւ Եկմալեանը եւս Կարա-Մուրգայի նման չունի Գ. տան սկզբնաշէտով սկսող եղանակ:

Եւ, վերջապէս, ստորեւ կը դնեմ Կոմիտաս Վարդապետին մշակած «Տէր ողորմեա»-ին եղանակը, գոր մէկ ամբողջ շայնապիճան բարձրացուցած եմ, որպէսզի միւսներուն հետ բաղդարութիւնը աւելի դիրքնային դառնայ:

Կոմիտաս Վարդապետի մշակած Պարագի «Տէր ողորմեա»-ին եղանակը:

1 St - p n - ղո - ր - մեա, St - p n - ղո - ր - մեա,
2
3
4
5 St - p n - ղո - ր - մեա, St - p n - ղո - ր - մեա:
6
7
8
9 Յա - ս յօ - գ - ւո՛ւ - թիւն ծա - ռա - յի - գ րոց,
10
11
12
13 ա - ն օ - գ - ւա - կա - ւ ա - գ զի Յա - յոց:
14
15
16
17 St - p n - ղո - ր - մեա, St - p n - ղո - ր - մեա,
18
19
20
21 Շն - ր - հի - ւ ա - նու - րս մե - գ ո - ղո - ր - մեա:
22
23
24

Միւս եղանակներուն հետ դիրքնային բաղդարելու համար, Կոմիտասեան գրելաշէտին վրայ պայմանականօրէն դիրաւոր հարամային զօրիկներ աւելցուցած եմ, որովհետեւ Կոմիտաս Վարդապետ չէ գործածած երոպական երաժշտական չափաբանական կամ ամանակային դրութիւնը. այլ՝ բնագրային եւ մեղեդային իմաստներէն ելլելով յարմար դասած է իւրաքանչիւր նախադասութիւնը մէկ հարած նկատելով հարամագիծն իւրաքանչիւր նախադասութենէն յետոյ գործածել:

Բաղդարած աւանդական եղանակին, ինչպէս նաեւ Կարա-Մուրգայի եւ Եկմալեանի եղանակներուն հետ, աւելի պարզուած ու իմաստաւորուած ֆրագաւորումներու վերածուած է ան:

Ահաւասիկ տարբերութիւններուն տարապակը, -

«Տէր Ռդորմէա»

Աւանդական, Կարա-Մորզա եւ Եկմալեան

1 Andante

Տէ - ռ ո - - ղո - ռ - մեա,

Կոմիտաս

Տէ - ռ ո - - ղո - ռ - մեա,

Աւանդական եւ Կարա-Մորզա

Տէ - ռ ո - - ղո - ռ - մեա,

Եկմալեան

Տէ - ռ ո - - ղո - ռ - մեա,

Կոմիտաս

Տէ - ռ ո - - ղո - ռ - մեա,

Աւանդական եւ Կարա-Մորզա

5 Տէ - ռ ո - - ղո - ռ - մեա,

Եկմալեան

5 Տէ - ռ ո - - ղո - ռ - մեա,

Կոմիտաս

5 Տէ - ռ ո - - ղո - ռ - մեա,

Աւանդական, Կարա-Մորզա եւ Եկմալեան

7 Տէ - ռ ո - - ղո - ռ - մեա,

Կոմիտաս

Տէ - ռ ո - - ղո - ռ - մեա:

Աւանդական

18 19 Զա - ս յօ - գ - նու - - թիւ - ն

Կոմիտաս

9 10 Զա - ս յօ - գ - նու - - թիւն

Աւանդական

ծա - նա - - յի - - ց թո - ց,

Կոմիտաս

ծա - նա - - յի - - ց թոց,

Աւանդական

լե - ռ օ - գ - նա - - կա - ն

Կոմիտաս

ա - ն օ - գ - նա - - կա - ն

Աւանդական

ա - գ զի - ս Զա - յո - - ց:

Կոմիտաս

ա - գ զի Զա - յոց:

Ասկէ աւելի յարակ ու ամբողջական կերպով չէ կարելի ներկայացնել մեզի ծանօթ ԲԶ «Տէր Ռդորմէա»-ներուն եղանակային պարկանելիութեան հարցը:

Պրն. Խորէն Լեւոնեանին գործը բարձրօրէն գնահատողներէն մին ըլլալով, յարկապէս պարտաւրեցի այս ուսումնասիրութիւնս, որպէսզի յետ այսօրիկ հրամցուած երկերը ներկայացուին իրենց ճիշդ իրաւարկիոց անունով կամ անուններով: (Արդէն երաժշտագիտութեան մէջ նման երաժշտական պարկանելիութեան հարցերը, ուր մէկէ աւելի հեղինակներու աշխատանք կ'ըլլան, կը ներկայացուին մէկին անունով միայն, կ'անդամաւորուին միասին աշխատանքը, որով հսկողութեան ու երաժշտական արուեստի աշխարհին գործը կը ներկայացուի սիւսկերպով: Պէտք է ճշդօրէն այս հարցը):

Ծրագրի շեւաչափին համաձայն երկու պարամբաններ ու երկու երաժշտութեան հրաւիրուած էին յայրանելու համար իրենց կարծիքները երգերուն ու երգողներուն մասին:

Ուրեմն, «Տէր Ռդորմէա»-ի գեղեցիկ կատարումը երբ հրահարուեցաւ Երեւանի պետական համալսարանի հայոց պարմութեան ամպիոնի դասախօս՝ Միքայել Մալխասեան, որ հետեւեալ արտայայտութիւնը ունեցաւ: (Յայտարարում):

«Այս երկու գեղեցիկ կատարումներից ակամայից իմ յիշողութեան մէջ վերականգնուեց Գրիգոր Նարեկացու կողմից աւանդուած այն գեղեցիկ մի գրուածքը որ, «ի ձեռս մարմնացելոյ տեսցուք զհոգեւոր», այսինքն մարմնացուած տեսքով մենք կարող ենք հոգեւորը եւ ընկալել: Եւ իսկապէս Կոմիտասը եւ Մակար Եկմալեանը, իրենք այդ մարմնացումը եղան հոգեւորի եւ հոգեւոր երաժշտութեան. ... Մակար Եկմալեանի կողմից յաջողութեամբ կարողացել ենք տեսնել որ, հիւսում են, միասնաբար են, մեկտեղում են ազգայինն եւ հոգեւորը...»:

Ու այսպիսով, ոչինչ ըսուեցաւ «Տէր Ռդորմէա»-ի ճշգրտութեան մասին: Նոյնպէս ալ ծրագրի ամբողջ փետողութեանը խօսող Երեւանի պետական համալսարանի պարմութեան ֆակուլտետի ուսանողական գիտական ընկերութեան նախագահ՝ Գեղամ Ասարեանի կողմէ, երգչուհի եւ Կոմիտասի բանագրան-ինստիտուտի համերգային բաժնի վարիչ՝ Յասմիկ Պաղտասարեան-Դոլոխանեանի եւ երգչուհան ու երգչուհի՝ Լիլիթ Բիբոյեանի կողմէ:

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2018

Сведения об авторе: ПИТЕДЖЯН ГРИГОР ПЕТРОСОВИЧ (духовное имя Акоб) род. в 1935 г. в Александрии (Египет). Начальное образование получил в местной национальной школе (училище) имени Погосян (учитель музыки, хормейстер Карпис Априкян), окончил духовную семинарию Католикосата Великого Дома Киликийского в Антилиасе (учитель музыкальных дисциплин Перперян, эксперт духовной музыки- знаток песнопений (шараканов) Гнел Черечян). На 3-м году учебы получил право вести дисциплины и был зачислен основным учителем. После окончания семинарии посещал Государственную консерваторию Бейрута, одновременно преподавал в музыкальном училище и получил пост музыкального руководителя в Патриаршестве Св. Григора Просветителя (требование: глубокое знание Армянской церковной духовной музыки и умение руководить церковным хором). В 1960-м организовал мужской хор (в составе 30 хористов для выступления в торжественных церемониях: Песнопения, Патарага Архимандрита Комитаса. После обоснования в Нью-Йорке при содействии известного ученика Комитаса Миграна Тумачана организовал хор "Гусан". В течение 10 лет он воспитывал своих певцов. В 1964 г. вместе с балетмейстером Нвард Амбарян основал Первый ансамбль армянской песни (составе 120 человек), представив слушателям армянские народные песни и танцы, выступивший на Всемирной ярмарке, организованной в Нью-Йорке (в дни Армении он был награжден Мэром Нью-Йорка Нельсоном Рокфеллером Почетной грамотой). П. учился в консерватории Маннес по специальности хормейстер, получил В.С; в Хантр колледже по спец. музыковедение, магистр (M.S.). Несколько лет преподавал музыкальные дисциплины в Государственном колледже Нью-Йорка. В 1969 г. П. приглашен Комитетом культурных связей Армении на родину для участия в празднования 100-летия со дня рождения Архимандрита Комитаса. В 1969-1970 уч. году был помощником хормейстера консерватории Маннес. П. был одним из основоположников хора "Гусан", который стал основой Всеармянского культурно-просветительского союза "Амазгаин". В 1970-1981 гг. руководил хором кафедрального собора Св. Вардана в Нью-Йорке, который в свое время основал. Исполнение духовным и струнным оркестром обработок П. армянских патриотических и духовных песен до сих пор является непревзойденным. Некоторые из его обработок и авторских произведений были исполнены в Ливане, Сирии, Египте, Иордании, Ираке, Армении, Канаде, Греции, Аргентине, Франции, разных городах США. Его музыковедческие исследования и критические статьи опубликованы в армянской прессе (как в Армении, так и за ее пределами). Выступал с докладами в городах США — Нью-Йорке, Нью-Джерси, Бостоне, Глендейле, Фрезно, Сан-Франциско, Мичигане, а также в Монреале (Канада) и Александрии (Египет). Его музыкальные труды изданы в печатном органе кафедрального собора Св.Эчмиадзина "Эчмиадзине", в органе Католикосата Великого Дома Киликийского "наске", а также Всеармянского культурно-просветительского союза "Амазгаин". Автор 4-х книг: "Место армянских революционных песен в истории армянской музыки", Нью-Йорк; "Григор Нарекаци песнописец?", Эчмиадзин; шаракан "Души, посвятившие себя любви Христовой", Нью-Йорк: Сис; "Христофор Кара-Мурза", Ер.: Издательство ЕГК, 2013. К дню 90-летия Геноцида армян была издана в память усопших "Ергасак" ("Венок песен") CD в исполнении хора и оркестра под управлением П. За многолетнее служение удостоен почетной грамоты от Патриарха и Почетных грамот. В ноябре 2007 г. Его Святейшеством Католикосом Всех Армян Гарезином II был удостоен медали Св. Нерсеса Шнорали. 5 октября 2008 г. Всеармянский культурно-просветительский союз "Амазгаин" наградила его золотой медалью "За многолетние услуги и процветание армянской музыкальной культуры". 17 октября 2008 директор Национальной библиотеки Армении Д. Саркисян организовал презентацию 3-х книг, а председатель Союза композиторов и музыковедов Армении Р. Б. Амirkhanyan торжественно вручил ему билет члена СК РА. 23 октября 2010 года под руководством ректора, профессора ЕГК С. Г. Сараджяна в Доме-музее А. И. Хачатуряна было организовано торжественное чествование П. в день 75-летия со дня его рождения и 50-летия творческой деятельности — вступительное слово главного редактора и основателя "Издательства ЕГК" Г. К. Шагоян. В этот же день представитель Католикоса Всех Армян Гарезина II Архиепископ Татев Сарсян передал пожелания и поздравления, а также поделился своими воспоминаниями. Также состоялась презентация очередного номера международного научного журнала "Музыкальная Армения" 2 (37) 2010, посвященного 75-летию со дня рождения и 50-летия творческой деятельности П. 29 октября 2010 г. под председательством ректора ЕГК , профессора С. Г. Сараджяна Ректорат и Научный совет консерватории присвоил П. звание почетного профессора ЕГК. Своими национальными взглядами и многогранной деятельностью в области музыки П. развил музыкальную культуру армянской диаспоры США.

Information about the author: PITETJIAN GRIGOR PETROS (spiritual name Hakob) born in 1935 in Alexandria (Egypt). Primary education got at national school after Poghosyan (pedagogue of music, the chorus master Karpis Aприkян). He ended a spiritual seminary of Katokhikosat of the Great House of Kilikia in Antilias (pedagogue of musical disciplines Hambartsum Perperyan, the expert of sacred music (sharakan) Gnel Cherechyan). On the 3rd year of study acquired the right to lead discipline and he was enlisted as a main teacher. After the termination of seminary he visited the State Conservatory of Beirut, at the same time he taught in musical school and received a post of the musical director in Patriarchate of St. Grigor the Illuminator (the requirement are profound knowledge of the Armenian church sacred music and the ability to direct church choir). In the 1960th organized man's chorus (it consists of 30 choristers for performance in ceremonies of Chant, liturgy of the Archimandrite Komitas). After justification in New York with assistance of the famous pupil of Komitas Mihran Tumachyan he organized chorus "Gusan". During these 10 years he trained his singers. In 1964 together with the ballet master Nvard Ambaryan based the First song dancing ensemble of the Armenia (it consists of 120 people), performing to the listeners the Armenian national songs and dances, acted at the World fair organized in New York (in days of Armenia he was awarded with the honored certificate by the Mayor of New York Nelson Rockefeller). P. studied in conservatory of Mannes as a specialist of chorus master, received B.S; in Hantr college profession musicology, the master (M.S.). Some years taught musical disciplines in the State College of New York. In 1969 P. was invited to the homeland by the Committee of cultural ties of the participation in celebration of the 100th anniversary since the birth of the Archimandrite Komitas. From 1969-1970 had been the assistant of the chorus master of the Conservatory of Mannes. P. was one of the founders of chorus "Gusan" which became a basis of the All Armenian cultural and educational union "Hamazgain". From 1970-1981 he directed chorus of a cathedral of St. Vardan in New York which founded in his times. Execution of a brass and string band of processings by P. of the Armenian patriotic and spiritual songs still is unsurpassed. Several of his processings and author's works were executed in Lebanon, Syria, Egypt, Jordan, Iraq, Armenia, Canada, Greece, Argentina, France, different cities of the USA. His musicological researches and critiques are published in the Armenian press (both in Armenia, and beyond its limits). He presented reports in the cities of the USA - New York, New Jersey, Boston, Glendale, Fresno, San Francisco, Michigan, and also in Montreal (Canada) and Alexandria (Egypt). His musical works are published in a publication of a cathedral of St. Echmiadzin "Echmiadzin", in Katolikosat's body of the Great House of Kilikia "Hask", and also in the All Armenian cultural and educational union "Hamazgain". He is an author of 4 books: "A place of the Armenian revolutionary songs in the history of the Armenian music", New York; "Grigor Narekatsi composer", Echmiadzin; "The souls which devoted themselves to Christ's love", New York: Sis; "Qristofor Kara-Murza", Yer.: YSC publishing house, 2013. For the day of the 90th anniversary of Genocide of Armenians it was published in memory deceased "Yergapsak" ("A wreath of songs") the CD performed by chorus and an orchestra under control of P. For long-term service he is awarded as gilded conductor's baton and Certificates of appreciation. In November, 2007. by his Holiness Katokhikos of All Armenians Garegin II was awarded with St. Nerses Shnohrali's medals. On October 5, 2008 the All Armenians cultural and educational union "Hamazgain" was awarded him with the gold medal "For Long-term Services and Prosperity of the Armenian Musical Culture". On October 17, 2008 the director of National library of Armenia Sargsyan organized presentation of 3 books, and the chairman of the Union of composers and musicologists of Armenia R. B. Amirkhanyan solemnly handed him the ticket of the member of CU RA. On October 23, 2010 under the leadership of the rector, professor of YSC S. G. Saradzyan in A. I. Khachaturian's House museum organized grand celebration. P. in the day of the 75th anniversary from the date of his birth and the 50th anniversary of creative activity was organized an opening speech of the editor-in-chief and founder of "YSC Publishing house" G. K. Shagoyan. In the same day the representative of Katokhikos of All Armenians Garegin II Arkhishop gave wishes and congratulations to Tatev Sargsyan, and also shared with his memories. Also on October 29, 2010 took place the presentation of future number of the international scientific journal "Musical Armenia" 2 (37) 2010, devoted to the 75th anniversary since birth and the 50th anniversaries of creative activity of P. under the chairmanship of the rector of YSC, professor S.G. Saradzyan. Rectorate and the Scientific council of conservatory gave P. the rank of honorable professor of YSC. P. with his national views and many-sided activities in the field of music developed musical culture of the Armenian Diaspora of the USA. on October 29, 2010 under the chairmanship of the rector of YSC, professor S. G. Saradzyan Rectorate and the Scientific council of conservatory has given P. the rank of honorary professor of YSC. The national views and many-sided activity in the field of P.'s music have developed the musical culture of the Armenian diaspora of the USA.

Резюме

Музыковед, почетный профессор ЕГК Григор Петросович Питеджян (США). — «Господи, помилуй» из Литургии в телепрограмме «Песнь Песней»».

Автор, услышав трансляцию телепередачи «Песнь Песней» в США, написал критическую статью об отрывке из Литургии «Господи, помилуй». Автор приветствует создателей передачи, но, вместе с тем, предупреждает об ответственности за неверное толкование традиционной духовной армянской музыки, дает аналитический сравнительный анализ вариантов «Господи, помилуй» Кара-Мурзы, Комитаса, Екмаляна, что поможет более точно использовать эти варианты в вокальной исполнительской практике.

Summary

Musicologist, honourable professor of YSC Grigor Petros Pitejjan (USA). - "«God have mercy» from the Liturgy in TV program the «Song of Songs»".

The author, having heard broadcast of the telecast "Song of Songs" in the USA, have written the critique about a fragment from the Liturgy "God have mercy". The author welcomes creators of TV program but at the same time warns about responsibility for incorrect interpretation of traditional sacred Armenian music, gives the analytical comparative analysis of options "God have mercy" of Kara-Murza, Komitas, Ekmalyan that will help the use of these options with vocal performing practice.

КАРИНЕ АЗАТОВНА ДЖАГАЦПАНЯН

Доктор искусствоведения, профессор
Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса

Автор этих строк выступила на предыдущей конференции, посвященной А. А. Бабаджаняну и организованной Фондом его имени, с обобщающей творчество композитора темой – “Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна”. Пройдясь по всему творческому пути композитора, хотелось еще раз высветить все те смело выраженные в его музыке нововведения, которые в условиях определенных строгих ограниче-

Глилки для фортепиано, кларнета и фагота и т.д. Мы специально не касаемся вокально–инструментальных трио, поскольку речь в данном случае идет об инструментальном виде этого ансамбля. Причем, классический тип трио основан, как известно, на сонатно–симфонической форме, что ясно отражается и в сочинении А. Бабаджаняна. Это типичная классическая трехчастная форма (*Allegro, Andante, Allegro*). Разбор этого сочинения с точки зрения его строения и общей драматургии достаточно убедительно проделан в исследованиях о Бабаджаняне С. Амадуни, М. Тероганяна, в статьях М. Тер-Симонян, Г. Геодакяна и других авторов (2, 3, 4, 5, 6, 7). Г. Геодакян, в частности, отмечая тот факт, что Трио написано в лучших традициях классической музыки, замечает, что в нем особенно чувствуется влияние П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова (3. С. 22). Известно, что влияние это было заметно еще в “Героической балладе”. Геодакян отмечает также

СИНТЕЗ НАЦИОНАЛЬНОГО И ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОГО В ФОРТЕПИАННОМ ТРИО АРНО БАБАДЖАНИЯНА

ний со стороны высокопоставленных советских музыкальных законодателей, нашли тем не менее свое довольно дерзкое, в то же время необыкновенно убедительное и яркое воплощение в музыке композитора. Статья сразу же была напечатана в московском журнале “Музыкальная академия” (2007 #2), а затем вошла в сборник “Арно Бабаджаняну посвящается”, составленный С. К. Саркисян и Ж. П. Зурабян (1.). Может возникнуть вопрос: почему же автор той статьи обращается сегодня именно к Фортепианному трио Бабаджаняна? Дело в том, что А. Бабаджанян относится к тем композиторам, сочинения которого можно с успехом рассматривать и целиком, и в отдельности, находя в каждом случае интересные закономерности. Трио же – первое крупное камерное произведение композитора, в котором весьма своеобразно объединились лучшие традиции классической и романтической музыки с отчетливо выраженными национально–характерными элементами. Кстати, это и первое камерное произведение Бабаджаняна, удостоенное наивысшей в то время награды – Государственной премии СССР. Фортепианное трио композитора написано в 1952 году и предназначено для состава, наиболее распространенного в классической музыке – фортепиано, скрипки и виолончели, – хотя и тогда встречались (но реже) другие варианты этого ансамбля. Например, струнные трио (для скрипки, альты и виолончели) Й. Гайдна, Л. Бетховена, в дальнейшем и И. Брамса, С. Танеева. Использовались и духовые инструменты, например, трио для двух гобоев и английского рожка, трио для фортепиано, кларнета и виолончели Бетховена, трио Брамса – для фортепиано, скрипки и валторны, “Патетическое трио”

тяготение Бабаджаняна, подобно русским композиторам, “к песенности, открытой эмоциональности высказывания, к динамическому развитию музыкальных образов” (3.). К сказанному можно добавить наличие в Трио характерных, в особенности для Рахманинова, красочно насыщенных аккордовых последований. При этом Г. Геодакян своевременно предупреждает, что эти влияния не перетягивают на себя, не подчиняют себе все творчество Бабаджаняна. “Они лишь определили основное направление, по которому пошло самостоятельное развитие таланта композитора” (3.С. 22, 23). Для нас очень ценны и мысли, высказанные С. Амадуни в ее капитальном исследовании инструментального творчества А. Бабаджаняна (2.). В частности то, что Трио – по масштабам драматургического и идейно–эмоционального выражения скорее симфоническая музыка. Она никак не укладывается в рамки скромного камерно–ансамблевого формата. И еще, “сохраняя в основном те художественные принципы и манеру письма, блестящим выражением которых стала Героическая баллада, Трио в то же время несет в себе и новые тенденции, предопределившие дальнейшую направленность эволюции творчества композитора. Это проявилось в дальнейшем углублении психологизации образов, в усложнении средств музыкальной выразительности, т.е. тех черт, которые станут более характерными для произведений 1960–70–х годов” (2. С. 46–47). Вот тут мы бы хотели остановиться и обратиться непосредственно к музыке Трио. С первых же тактов этого произведения со всей очевидностью можно заметить сочетание двух контрастных видов музыкального мышления – армянского национального (в

унисонном изложении партий скрипки и виолончели) и, так называемого общеевропейского (в партии фортепиано)* .

Но даже в отмеченной партии струнных инструментов переплетены европейский гармонический минор (в первых тактах – *dis-moll*) с подчеркнутыми со стороны композитора национально-характерными ритмоинтонационными оборотами, где важную роль в данном случае играют разные виды опеваний тоники с наличием рельефных ритмических рисунков, таких, как триоли, обращенные пунктирные ритмы с дробленными и акцентированными сильными и конечными долями (см. пример 1).



Это своеобразные “ускоренные” ямбы (термин К.Д.) с двойными ударениями – динамическими (на сильных долях) и агогическими (на продленных крайних звуках).

Об этих ритмах подробно сказано в исследованиях по ритму автора этих строк (8). О наличии же оборотов с дроблением сильной доли писал еще Д. Арутюнов при изучении творчества А. Хачатуряна (9).

Кстати, тем же ломбардским ритмом с удлинненным конечным звуком и завершается все произведение А. Бабаджаняна, подтверждая в итоге мужественно утвердительный тонус всей музыки.

Нужно отметить, что хотя темы Трио изложены в разных видах классического минора и мажора, но в какой-то момент проскальзывает мало встречающийся в классической музыке дваждыгармонический минор, который своими увеличенными секундами придает музыке неназойливо выраженный восточный колорит (см. пример 2, партию скрипки).

* Некоторые музыковеды пытаются найти подлинный источник возникновения этой темы. Одни (С. Аматуни) сравнивают ее с народной песней “Гарун а” Комитаса, другие, – (М. Арутюнян, С. Коптев), зная, что А. Бабаджаняна в эти годы был сильно увлечен музыкой С. Рахманинова, сравнивали ее с темами фортепианных концертов русского композитора (в особенности Третьего). Дело в том, что фигурирующий начальный трихорд народного источника (с ровным движением восьмых длительностей), изложенный в традиционном миноре и поэтому (во всяком случае, в пределах данного трихорда) имеющий в национальном отношении универсальный характер, казалось бы, подходит и к той, и к другой версии. Другой вопрос, так ли это?



Интересные особенности выявились и в фортепианной партии. Анализируя красочные гармонические последовательности можно подметить некоторые отступления от закономерностей классической гармонии, которые ярко проявились в то время у таких композиторов, как И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович. Это политональные, полифункциональные сочетания. Однако тут проявились нетипичные для гармонического языка этих корифеев явления. Например, тема струнных изложена в *dis-moll*, а в партии фортепиано на сильной доле такта звучит квартсекстаккорд *fis-moll*. Создается впечатление политональности, однако, квартсекстаккорды тут появляются подряд, друг за другом и останавливаются на миг на *fis-moll* ном квартсекстаккорде (см. пример 1, такты 4–5). Случаи, когда квартсекстаккорды появляются на сильной доле такта (не будучи кадансовыми), или подряд, встречаются разве что у Комитаса. И это имело свое объяснение, исходило от природы армянских ладов, где квартовость в басу, как известно, играет ладово значимую роль. Подчеркнутая на сильной доле кварта воспринимается не столько как основа второго обращения трезвучия, сколько как основа и специфика армянского ладового мышления. В сочинении (в партии фортепиано) нередко встречаются разные виды септаккордов, при этом не только главных ступеней (что обычно для классической гармонии), но и других ступеней лада, в том числе, и побочных. От этого в общем звучании Трио как бы витают завуалированные характерные элементы джазовых гармоний (джазовых септаккордов). Это придает произведению дополнительный шарм. Ведь Бабаджаняна прекрасно умел импровизировать в эстрадно-джазовом стиле, хотя и не афишировал это. Резюмируя остается только констатировать, что Трио А. Бабаджаняна – своеобразный и очень яркий пример органичного объединения, синтеза национальных особенностей и последних достижений общеевропейского музыкального языка того времени. И это сочинение явилось мощным сигналом, предостерегающим и подготавливающим всех специалистов и любителей музыки к дальнейшим новым открытиям и неординарным взлетам неумемного таланта Арно Бабаджаняна.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Ճագաճառնալի Բ. Ա.*, Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна., /Арно Бабаджаняну посвящается., Ер., 2008. *Jaghatzpanyan K. A.*, Stilisticheskie metamorfozy muzyki Arno Babadzhanyana., /Arno Babadzhanyanu posvyashchaetsya., Yer., 2008.
2. *Ամատունի Ս. Բ.*, Арно Бабаджаняна. Инструментальное творчество., Ер., 1985. *Amatuni S. B.*, Arno Babadzhanyan. Instrumental'naya tvorchestvo., Yer., 1985.

3. *Геодакян Г. Ш.*, Могучий талант, неповторимая индивидуальность., /Арно Бабаджянину посвящается., Ер., 2008. *Geodakyan G. Sh.*, Moguchij talant' yptovtorimaya individual'nost'. /Arno Babadzhanjanu posvyashchaetsya., Yer., 2008.
4. *Геодакян Г. Ш.*, Камерно-инструментальная музыка (соавтор — М.Тер-Симонян). /Музыкальная культура Арм.ССР., М., 1985. *Geodakyan G. Sh.*, Kamerno-instrumental'naya muzyka (soavtor - M. Ter-Simonyan). /Muzykal'naya kul'tura Arm.SSR., M., 1985.
5. *Саркисян С. К.*, Арно Бабаджяни. Истоки нового стиля., //Музыкальная Армения., Ер., 2002, #1; //Музыкальная академия., М., 2002, *Sarkisyan S. K.*, Arno Babadzhanjan. istoki novogo stilya., //Muzykal'naya Armeniya., Yer., 2002, #1; //Muzykal'naya akademiya., M., 2002,
6. *Тер-Оганян М.*, Арно Бабаджяни., М., 2001. *Ter-Oganjan M.*, Arno Babadzhanjan., M., 2001.
7. *Тер-Симонян М.*, Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении., Ер., 1974. *Ter-Simonyan M.*, Kamerno-instrumental'naya ansamblevaya muzyka Armeniya., Yer., 1974.
8. *Джагацпаян К.*, Ритм национальной речи и музыки., Ер., 1986; По следам ритмов национальной музыки., Ер., 1999. *Dzhagatzpanyan K. A.*, Ritm natsional'noj rechi i muzyki., Yer., 1986; Po sledam ritmov natsional'noj muzyki., Yer., 1999.
9. *Арутюнов Д.*, Арам Хачатурян и музыка Советского Востока., М., 1983. *Arutyunov D.*, Aram Khachaturyan i muzyka Sovetskogo Vostoka., M., 1983.

Բանալի-տրիո. *Ս. Ամատունի, դաշնամուրային Տրիո, ԽՍՀՄ Պետական մրցանակ, Մոսկվա Բարաջանյան, Կարինե Ջախատրյան:*
Ключевые слова: *С. Аматауни, Фортепианное трио, Государственная премия СССР, Арно Бабаджанян, Карине Джагацпаян.*
Keywords: *S. V. Amatuni, Piano Trio, State award of the USSR, Arno Babajanyan, Karine Jaghatspanyan.*

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՋՂԱՅՊԱՆՅԱՆ ԿԱՐԻՆԵ ԱԶԱՏԻ - երաժշտագետ-տեսարան, երաժշտարվեստագետ, արվեստագիտության դոկտոր (Մոսկվա, 2001 թ.) ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (2013 թ.), ԵՊԿ պրոֆեսոր (1995 թ.): Ավարտել է 1968-ին ԵՊԿ տեսական-կոմպոզիտորական բաժինը, 1977-1980 թթ. Մոսկվայում Արվեստագիտության գիտահետազոտական համամիութենական ինստիտուտի ասպիրանտուրան: 1966-1993 թթ. ՍՍՀՄ-ի արվեստի բաժնի նախագահ և պատասխանատու քարտուղար: 1975-1983 թթ. Մոսկվայի համամիութենական «Մոլետսկայա մուզիկա» (այժմ՝ «Մուզիկականա Ակադեմիա») գիտական ամսագրի արտահաստիքային թղթակից: 1977-1989 թթ. ՀՀ ԿՄ ամենամյա «Արդի երաժշտության հիմնախնդիրները» սեմինարի նախագահ (ղեկ. Վ. Ա. Գաշովսկի): 1983-1991 և 1996-2013 թթ. ՀՀ ԿՄ երաժշտագիտական սեկցիայի ղեկավարի տեղակալ: 1998-2013 թթ. ՀՀ ԿՄ խորհրդի անդամ: 2001-ից ԵՊԿ և 2003-ից ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդների անդամ, 2002, 2003, 2007 թ. - գրականության և արվեստի ոլորտի պետական մրցանակի պարգևատրման հանձնաժողովի անդամ: Հեղինակ է Հայաստանում 1-ին անգամ երաժշտական ազգային ռիթմի վերաբերյալ մենագրության, ինչպես նաև բազմաթիվ հոդվածներ (80) արվեստի և երաժշտության տարրեր հարցերի, կոմպոզիտորների, ստեղծագործությունների, որոնք տպագրվել են ազգային և միջազգային մամուլի և գիտական հրատարակումների (մոտ 100): Գրքեր «Ռիթմը ազգային խոսքի և երաժշտության մեջ» Եր., 1986 թ., «Ռիթմի հետքերով ազգային երաժշտության մեջ» Եր., 1999 թ., «Հայ կոմպոզիտորների կյանքից և ստեղծագործություններից» Եր., 2012: Մոսկվայի «Մուզիկականա ակադեմիա» ամսագրում Հայաստանի մասին տպագրված հոդվածաշարի կազմակերպիչ: Բազմաթիվ ազգային, միջազգային սեմինարների, կոնֆերանսների, գիտաժողովների և կոնգրեսների մասնակից:

Сведения об авторе: ДЖАГАЦПАЯН КАРИНЕ АЗАТОВНА - музыковед-теоретик, музыкальный критик, доктор искусствоведения (Москва, 2001), заслуженный деятель искусств РА (2013), профессор ЕГК (1995). Окончила теоретико-композиторское отделение ЕГК (1968) аспирантуру Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания (1977-1980 гг., Москва). В1966-1993 гг. - ответственный секретарь и председатель отдела искусства АОК-а. С 1975 по1983 г. - внештатный корреспондент Московского Всесоюзного журнала "Советская музыка" (ныне "Музыкальная академия"). С 1977 по 1989 г. - председатель ежемесечных семинаров "Проблемы современной музыки" при СК Армении (руководитель - В. А. Гашовский). 1983-1991 и 1996 -2013 гг. зам. руководителя музыкаловедческой секции Союза композиторов и музыковедов РА. С 1998 - 2013 гг. член правления СК РА. С 2001 г. - член ученого совета Ереванской консерватории, а с 2003 г. и ученого совета Института искусств НАН РА. 2002, 2003, 2007 - член комиссии по присуждению Гос. премий работникам литературы и искусства. Автор первых в Армении монографий по проблемам национального музыкального ритма, а также многочисленных статей (около 80), посвященных разным вопросам музыкального искусства и композиторского творчества, вышедших в свет в республиканских и зарубежных СМИ и научных изданиях (около 100). Книги: "Ритм национальной речи и музыки" Ер., 1986, "По следам ритмов национальной музыки" Ер., 1999, "Из жизни и творчества армянских композиторов" Ер., 2012. Организатор блока статей об Армении, изданных в московском журнале "Музыкальная академия". Участница различных республиканских и международных семинаров, конференций, симпозиумов и конгрессов.

Information about the author: DZHAGATSPANYAN KARINE AZAT - musicologist, theorist, music critic, PhD (Moscow, 2001), honored Artist of Armenia, YSC professor. She graduated from the theoretical composition department of YSC (1968). She finished a postgraduate study in the All-Union Research Institute of Art (1977-1980 Moscow). In 1966-1993 years she had been an responsible secretary and chairman of the Arts Department of ABCN. Since 1975-1983 freelance correspondent of the Moscow All-Union magazine "Soviet Music" (now the "Academy of Music"). From 1977 -1989 - had been a chairman of the monthly seminar "Problems of modern music" at SC of Armenia (Head - Goshovsky V.A.). In 1983-1991 and 1996 -2013 years. deputy. head of musicological section of the Union of Composers and Musicologists of Armenia. From 1998 - 2013 had been a member of the UCIM RA. Since 2001 had been a member of the Academic Council of Yerevan State Conservatory and since 2003 and also of the Academic Council of the Institute of Arts NAS RA. In 2002, 2003, 2007 had been a member of the Commission for the award for the employees of literature and art. She had been the author of the Armenian first monographs on national musical rhythm, and also of the numerous articles (nearly 80) dedicated to the various issues of music art and composer creations, which were published in national and international media and scientific publications (nearly 100). Books: "Rhythm of the national speech and music" Ер., 1986, "On the trail of the rhythms of folk music" Ер., 1999, "From the life and works of Armenian composers" Ер., 2012. She had been an organizer of articles about Armenia, published in Moscow magazine "Academy of Music". She had been a member of various national and international seminars, conferences, symposia and congresses.

Ամփոփում

Արվեստագիտության դոկտոր, ԵՊԿ պրոֆեսոր Կարինե Ազատի Ջախատրյանյան. - «Ազգային և համաեվրոպական սիմֆոնիկ Մոսկվա Բարաջանյանի դաշնամուրային Տրիոյում»:

Ա. Բարաջանյանը պատկանում է այն կոմպոզիտորների թվին, ում ստեղծագործությունները հնարավոր է ուսումնասիրել և ամբողջությամբ վերցրած, և՛ ամեն մեկն առանձին յուրաքանչյուր դեպքում բացահայտելով ուշագրավ օրինաչափություններ:

Դաշնամուրային Տրիոն հատկապես գրավում է հետազոտողի ուշադրությունը նրանով, որ այն կոմպոզիտորի առաջին խոշոր կամերային ստեղծագործությունն է, որտեղ բավականին յուրատիպ ձևով են միավորվել դասական ու ռոմանտիկական երաժշտության լավագույն ավանդույթները և վառ ընդգծված հայկական ազգային բնորոշ երաժշտական տարրերը:

Summary

PhD Doctor, Professor of YSC *Karine Azat Jaghatspanyan.* - "National and Pan-European synthesis in Arno Babajanian's piano Trio".

Arno Babajanian belongs to the number of composers whose works can be explored taken them completely and each one in every single case revealing remarkable patterns. The piano trio is especially attracts the researcher's attention as it is the first major chamber work of the composer where the best traditions of classical and romantic music and the brightly mentioned Armenian national musical elements are united in a rather unique way.

**ԱՆԱԳԻՏ ԱՐՏԱՎԱԶԴԻ
ԿԻՐԱՎՈՍՅԱՆ**

**Երաժշտագետ, ֆոլկլորագետ,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի դոցենտ**

Ժողովրդական գործիքադարանի ուսումնասիրության պարունությանը նվիրված որևէ աշխատություն մեզանում չկա, այդ իսկ մտահոգությամբ չեռնամուխ եղանք հայ երաժշտագիտության մեջ ժողովրդական նվագարանների և կատարողականության ուսումնասիրման բնագավառում այդ բացը հնարավորինս լրացնելու:

**Հ Ա Յ Կ Ա Կ Ա Ն Ժ Ո Ղ Ո Վ Ր Ղ Ա Կ Ա Ն
Գ Ո Ր Ծ Ի Ք Ա Գ Ի Ր Ա Ր Ա Ն Ի Պ Ա Տ Մ Ո Ւ Թ Յ Ա Ն Է Ջ Ե Ր**

ԱՌԱՋԱՔԱՆ

Երաժշտական գործիքագիտությունը գիտություն է երաժշտական գործիքների (նվագարանների) կառուցվածքի, չափնային (ակուստիկական) և արտահայտչական հատկանիշների ու դրանց դասակարգման մասին, ընդգրկելով նաև դրանց զարգացման պարունությունը:

Գործիքագիտությունն առնչվում է երաժշտական չափնագիտության*, գործիքաշինության, երաժշտագիտության և ազգագրության հետ: Որպես երաժշտագիտության ինքնուրույն ճյուղ ձևավորվել է XIX դարի 2-րդ կեսից:

Գործիքային կամ նվագարանային արվեստը հայ ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի անբաժանելի մասն է: Ժողովրդական երգով ու նվագով, նաև ավանդական նվագարաններով ժողովուրդն արտացոլել է իր ներաշխարհն ու ազգային հոգեկերպվածքը, հայրենի բնությունն ու աշխարհային գործունեությունը, ծիսակենցաղային և կյանքի այլևայլ դրվագները, որով կարելի է գաղափար կազմել նաև արվեստի ժողովրդի մշակույթի և կենսամակարդակի մասին:

Ժողովրդական կենցաղում լայնորեն գործավոր, հիմնականում պարզ կառուցվածքի այն գործիքները, որոնց նվագի րեխնիկային փորձապարտերը հարույժ մասնագիտացված ուսուցում չի պահանջել հնում, կոչվել են ժողովրդական երաժշտական գոր-

ծիքներ: Դրանց սրեղծման ու զարգացման մեջ ներդրում ունեն աշխարհի բոլոր ժողովուրդները, այդ թվում և հայերը:

Ինչպես Հայաստանը շրջապատող արևելյան փարածաշրջանում, նույնպես և հայոց մեջ ժողովրդական նվագարանները հարուստ են ու բազմազան: Դրանց փարածվածության սահմանները որոշելու, զարգացման ընթացքի պարկերը սահմանելու համար մասնագետները դիմում են նախ մեր օրերում հնչող նվագարաններին և նվագարանային երաժշտությանը, ժողովրդական, գուսանական և աշուղական երգերին, ինչպես նաև հայ պարմիչների ժառանգությանը, մանրանկարչությանը, պարմական հուշարձաններին ու հնավայրերում պեղված գրածոներին, ժայռապարկերներին ու փայտաքարերին և այլն, այսինքն՝ այն ամենին, որպեղ կան հիշարկություններ և դրոշմանկարներ նվա-

զարանների ու նվագածուների մասին:

Կոմիտասը գրում է, որ «բոլոր ազգերն ալ՝ իբրև ազգային նվագարան մեկ գործիք մը միայն կունենան ընդհանրապես, իսկ մյուսները շինված կամ հարմարցված կըլլան անոր վրա: Հայոց մեջ այդ ազգային նվագարանը **փողն** է, որ պետք է խորունկ ազդեցություն գործե իր պարզության մեջ պարփակված վեհությամբ» (1. էջ 197):

Մեր համեստ կարծիքով, նաև նվագարանների ազգային պարկանելությունը սահմանվում է ժողովրդի երաժշտական կենցաղում դրանց խաղացած դերով և կարևորության աստիճանով: Նախևառաջ, նվագարանին հոգի ու զգացմունք հաղորդողը դրան փորձապարտ պարկեր կատարողն է: Կատարման վարկերությունն է ունկնդրին հիացնում արվեստի նվագարանի ինքնարիպ հնչողությամբ, րեխնիկային բազմազանությամբ, րեխնիկական այլևայլ հնարքներով, ինչու չէ՞ նաև ունկնդրի վրա թողած զգացմունքային ազդեցությամբ:

Ամեն մի ժողովուրդ սրեղծել է իր ինքնարիպ **գործիքադարանը**: Երաժշտական մշակույթի զարգացումը պայմանավորել է այդ գործիքադարանի աստիճանական զարգացումը, սակայն ժողովուրդների բազմադարյա մշակութային շփումները, փոխազդեցությունները, միգրացիան նպաստել են այն հանգամանքին, որ մի շարք նվագարաններ՝ էսկանորեն նույնը, սակայն աննշան փոփոխություններով և փոքրեր անուններով առկա են միևնույն փարածաշրջանի շարք ազգերի կենցաղում: Այս միտքը հաստատվում է նաև Կոմիտասի հետևյալ խոսքերով. «Ազգերու փոխադարձ ազդեցությունն անուրանալի և անհերքելի փաստ է, որովհետև անազդեցիկ մնացած ազգ չկա. յուրաքանչյուր ազգ, ինչ որ չունի, ունեցողներեն, պետք զգացած ժամանակ, փոխ

ԵՐԱԾՅՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ-ՄԵՆԱՍԻՐՈՒՄ

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2016

* Գործիքագիտության բնագավառում, հատկապես գործիքաշինության մեջ, կիրառվում է ձայնագիտության ձայնի կամ հնչյունի մասին գիտության որոշ ֆիզիկական օրինակավորություններ: Հետագոտում է երաժշտական հնչյունը, համահնչյունները, երգչական ձայնը և նվագարանները:

կառնե և կազգայնացնե»(1. էջ 48):

Մարդկության պայմանության ընթացքում նվազարանների սրեղծման հերթականությունը հետևյալն է. սկզբում առաջացել են ռիթմեր արտաբերող **հարվածայինները** (ի դեպ՝ այսօր էլ դեռ շարագներ պարում են միայն քմբուկի կամ ճեռքի ափա-հարվածների ռիթմերի տակ), այնուհետև՝ անասնապահության մեջ և կենցաղում օգտագործվող **փողայինները** և վերջապես, հնում՝ պալատական, այսօր՝ քաղաքային միջավայրում, առավել մասնագիտական մակարդակի վրա գրավող և կառուցվածքով բարդ **լարայինները**:

Հայոց մեջ մեծ տարածում են գրել հիմնականում հետևյալ նվագարանները.

Փողային

1. Սնամեջ – սրնգային - շվի, թութակ, սրինգ կամ բլուլ

2. Լեզվակային (կամ մունդչրուկային)- դուդուկ, գուռնա, պկու, պարկապզուկ

Լարային

1. Կամիթային – թառ, սագ, ուդ, քանոն, բաս-քանոն (XXI դար), քնար

2. Աղեղնային – քյամանչա, քյամանի

3. Բազմալար-հարվածային – սանթուր

Հարվածային

1. Թմբուկային կամ մեմբրանային – դիոլ, դափ, նաղարա:

Առկա աղբյուրների համաչայն, նվագարանների այս երեք հիմնական տիպային խմբերը լայնորեն կիրառվել են դեռևս հեթանոս հայերի երաժշտական կենցաղում, հետագայում ունենալով զարգացման տարբեր աստիճաններ՝ եկեղ-հասել են մինչև մեր օրերը, ամրագրվել ժողովրդի կյանքի ամենատարբեր շերտերում՝ գյուղական և քաղաքային կենցաղից (ժողովրդածիսական արարողություններ) մինչև բարձր մասնագիտական բեմ (համերգներ, մրցույթներ, փառատներ):

Հնում երաժշտական գործիքները պատրաստվում էին բույսերի հասար ցողուններից, եղեգնից, կենդանու կաշվից, եղջյուրից: Երբեմն գործիքները զարդարում էին փղոսկրով: Լարերը պատրաստվում էին բուսական թելերից և կենդանու աղիքներից: Այդ ժամանակներից գրեթե ոչ մի գործիք չի պահպանվել, բայց դրանց մասին որոշակի գաղափար կարելի է կազմել հնագիտական պեղումների արդյունքների հետազոտություններից: Ավելի ուշ ժամանակներում նվագարաններ պատրաստելու համար օգտագործվել են բազմաբնույթ նյութեր՝ ոսկոր, կալ, քար, մետաղ, փայտ (տարբեր ծառերից՝ ծիրանի, թթենի, տանձենի, ընկուզենի, ուռենի, սոճի, թղիի և այլն), կաշի, մորթի, աղիք (կենդանու), մազ (չիու), մեր օրերում՝ արհեստական պլաստիկ նյութեր: Հաճախ, նվագարանները զարդարում են սաղափով կամ ոսկյա թիթեղներով:

Ժամանակի ընթացքում կատարելագործման ու նորերի սրեղծման ճանապարհով գործիքադարանն էլ ավելի է հարստացել:

Հայաստանում տարածված ու սիրված երաժշտական նվագարանների ուսումնասիրության բնա-

զավառում հայ երաժշտագիտությունը բավական հաջողություններ է գրանցել: Թեև կոնկրետ գործիքագետ-մասնագետների պակասն ակնհայտ է, այնուամենայնիվ, բնագավառը բավականաչափ ուսումնասիրվել է և նույնիսկ՝ տարբեր ճյուղերով՝ գիտական, հնագիտական, ընդհանուր երաժշտագիտական, էթնոերաժշտագիտական, բանաստեղծական, կատարողական, լեզվաբանական, ճեռագրային (միջնադարյան մանրանկարչություն) նյութերի հիման վրա թեկնածուական թեզեր, դիպլոմային աշխատանքներ են պաշտպանվել, վերակառուցման միջոցով գործիքների վերափոխումներ կատարվել, հանրագիտարանային հոդվածներ, բանարաններ սրեղծվել:

ՄԱՍ 1

Գործիքագիտության և գործիքաշինության բնագավառում հատուկ ուշադրության է արժանի XX դարակազմի բազմակողմանի գործունեություն ծավալած երաժիշտ, կոմպոզիտոր Վարդան Գեորգի Բունին (Բունիաթյան, 1888-1960): Թեև նրա մասին գրքեր են տարբեր հոդվածներ մատուցում, երաժշտագիտական գրքերում, հանրագիտարանում, այնուամենայնիվ, նրա վաստակն արժանի է ավելիին, քան է:

Հիշենք նրա կատարած բազմաբնույթ գործերից, թերևս, ամենանշանակալին՝ «Արևելյան սիմֆոնիկ նվագախմբի» սրեղծումը (1926) և հատուկ այդ նվագախմբի համար վերակառուցված նվագարանների ընդհանրությունը (ընդհանր՝ նշանակում է միևնույն նվագարանի տարբեր չափեր, չայնաժավալ և տեմբո ունեցող գործիքների (բաս, տենոր, ալտ, սոպրանո, պիկոլո) խումբը): Գիտական լուրջ չափագրումների, ակուստիկական օրենքների հիման վրա Վ. Բունին վերակառուցման ենթարկեց թառը, քանանչան, սագը, դուդուկը (բաս դուդուկը կոչվում է բունի.թոն), շվին, սրինգը, գուռնան, քանոնը և սրեղծեց այդ գործիքների ընդհանրությունը՝ այդ ճանապարհով չգրելով ժողովրդական գործիքների նվագախմբի հնչողությունը հասցնել սիմֆոնիկ նվագախմբին հատուկ հզոր և բանկչ հնչողության: Նաև նպատակ կար բազմաչայն և կոմպոզիտորական սրեղծագործություններով հարստացնել արևելյան անսամբլի նվագացանկը: 1926 թվականին կազմավ Արևելյան սիմֆոնիկ նվագախմբի առաջին ցուցադրական համերգը: Այսպիսով, Վ. Բունին դարձավ Կովկասում արևելյան նվագախմբի գործիքային դիսպոզիցիոն ընդլայնման գաղափարի առաջին իրականացնողը: Վ. Բունու վերակառուցած գործիքների մեծ մասը պահվում են Մոսկվայի Գլխակայի անվան երաժշտության և արվեստի պետական թանգարանում: Նրա գործը հետագայում տարածվեց Ուզբեկստանում, Տաջիկստանում, ապա՝ Ղազախստանում: Ըստ արխիվային փաստաթղթերի. «1940 թվականին, նա գործիքների ամբողջական ընտանիքներ է հանձնել Տաջիկստանի պետական ֆիլհարմոնիային, այնուհետև՝ Մոսկվայում արվեստի և գրականության տասնօրյակին Տաջիկստանի ժողովրդական գործիքների անսամբլը հանդես է եկել Բունու վերակա-

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2016

Գործիքագիտություն (ժողովրդական)

նուցած գործիքներով»։ Ըստ մեկ այլ փաստաթղթի՝ «1957 թվականին, Դադստանի Երգի-պարի անսամբլի համար Բունին վերակառուցել է ազգային 29 գործիք։ Դադստանի հանրապետության կողմից նա ստացել է տարբեր տեսքերի գործիքների մասսայական արտադրության առաջարկ» (2. էջ 99-100)։

Այսպիսով կաստում և նրա սահմաններից դուրս հայրենի վիրտուոզ քամանչահար, արևելյան երաժշտության րեասբան, դիրիժոր, սրեդազործող, մանկավարժ, երաժշտահասարակական գործիչ Սաշա Օզանեզաշվիլին (Ալեքսանդր Արշակի Օհանյան (կամ Հովհաննիսյան), 1889-1932) իր բուն սրեդազործական կյանքում աչքաթող չի արել իր սիրելի նվագարանի՝ քամանչայի կատարելագործման հեռանկարը՝ 1909 թվականին քամանչայի պարմության մեջ նա առաջին անգամ ավելացրել է 4-րդ լարը։ Մինչև այդ, մանրագնին խորանայով մուղամների կատարման առանձնահատկությունների և արքահայրչամիջոցների մեջ, նա հանգել է այն հասարակ եզրահանգմանը, ըստ որի քամանչայի ունեցած 3 լարերը ի վիճակի չեն ամբողջությամբ վերարտադրելու մուղամների հարուստ և զուներդ երաժշտական պատարառը, կրելու պահանջվող րեհեմիկական հագեցվածությունը և վերջապես, լայն համերգային ասպարեզ դուրս գալու առումով այն չէր կարող ունենալ զարգացման հեռանկար։

Արդյունքում, չորրորդ լարի ավելացման շնորհիվ, Օզանեզաշվիլին՝ ընդլայնելով գործիքի հնչյունաձայնային, լայն դուռ է բացում նվագարանի րեհեմիկական հնարավորությունների առջև, սրանում նոր երանգներ՝ դրանով իսկ մեծացնում նվագարանի մեկնակատարային նշանակությունը։ Այս նորարարությունն, անշուշտ, պայմանավորված էր Ս. Օզանեզաշվիլու մեծ րադանդով, վիրտուոզ նվագի կարողություններով, որպիսին մինչև այդ չէր ունեցել Արևելքի որևէ այլ քամանչահար երաժիշտ-կատարող։

Բնագավառի նվիրյալ անունների շարքում հարկ է առանձնացնել երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ, կոմպոզիտոր, երաժշտահասարակական գործիչ Արամ Կարապետի Բոչարյանին (1903-1977)։ միայն այն հանգամանքը, որ նրա գործունեությանը հիմնադրվել է ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը, բավական կլիներ նրա անունը հավերժացնելու համար, սակայն Ա. Բոչարյանն իր ամբողջ սրեդազործական ներուժը դրեց ի նպաստ հայ երաժշտագիտության բազմակողմանի զարգացմանը։ Ա. Բոչարյանի ներդրումը գործիքագիտության մեջ հսկայական է, նրա կատարած աշխատանքները լայնածավալ են և ընդգրկում։ Ա. Բոչարյանի աշխատություններ (3.) գործիքագիտության բնագավառում բավականաչափ ուսումնասիրվել են ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտագետների կողմից (Կ. Խուդաբաշյան, Վ. Պիկիչյան, Ժ. Մեհրաբյան, Մ. Սարգսյան, Ա. Բաղդասարյան և ուրիշներ) (4.)։

Ինչու, գործիքագիտությանը նվիրված Վ. Պիկիչյանի հոդվածը մանրակրկիտ ներկայացնում և վերլուծում է Ա. Բոչարյանի երկար րարիների պրպրումները՝ նվիրված փողային և հարվածային

(ըստ Կոմիտասի և Ա. Բոչարյանի՝ հարկանային) նվագարանների ուսումնասիրությանը (5. էջ 21-27)։ Էթնոերաժշտագետ Վ. Պիկիչյանը գրում է. «...Հայոց նվագական նվագարաններին նվիրված համապարփակ ուսումնասիրություն մինչև օրս չի հրատարակվել, թեև առանձին նվագարաններին ու դրանց ընտանիքներին նվիրված բազմաթիվ ուսումնասիրություններ են տպագրվել նաև մեր օրերում... Ա. Բոչարյանի ուսումնասիրությունն իր տեսակի մեջ մինչև օրս գերազանցված չէ։ Նախաբանից և հեղինակի ձայնադարանային ֆունդի հավաքածուից կարելի է ենթադրել, որ Բոչարյանը նպատակադրվել էր շարունակել ուսումնասիրությունը նաև Հայաստանում տարածված լարային ընտանիքի նվագարանների առումով, որի մասին ցավոք որևէ այլ փաստ չունենք» (6. էջ 8)։

Հարկ է հիշարակել հայագի երաժիշտ Աշոտ Բովանի (Հովհաննեսի) Պեպրոսյանցին (1910-1978 թթ.) երաժշտագետ, նվագախմբի դիրիժոր, գիրնական, երաժշտահասարակական գործիչ, մանկավարժ, խորհրդային գործիքագիտության հիմնադիրներից մեկը։ Նրան իրավամբ կարելի է համարել Վ. Բունիի անմիջական հետևորդը, որը հիմնականում ապրել և գործունեություն է ծավալել Միջին Ասիայում (հայրկապես՝ Ուզբեկստանում)։ Ծնվել է Թուրքմենստանի Մարի քաղաքում, իսկ 1928 թվականին րեդափոխվել է Ուզբեկստան (Տաշքենդ)։ Նվագարանների կատարելագործման ուղղությամբ րարված աշխատանքների շնորհիվ նա սրեդեղ է ուզբեկական նոր րեսակի նվագախումբ։ Աշոտ Պեպրոսյանցն իրեն ամբողջովին նվիրել է ուզբեկական ժողովրդական գործիքադարանի կատարելագործման րեսակի և գործնական իրենդիրներին (7. էջ 58-62)։ Ի դեպ, երաժիշտ-գործիքագետ Կառլեն Միրզոյանն իրեն համարում է Պեպրոսյանցի աշակերտն ու հետևորդը։

1970-1980-ականներին այդ ուղղությամբ մեծ աշխատանք է րարել նաև ՀՀ վաստակավոր արքիտ, քամանչահար և նվագարանագործ վարպետ Մարտին Մարգարի Խաչատրյանը (1923-1992 թթ.)։ Նրա սրեդած բազմաթիվ գործիքների շարքում (րավիդ), րեսնում ենք նաև «Բամբուր» պայմանական անունը կրող լարային-ադեղնային նվագարանը, որը նախարեկված է նվագախմբում բասային ֆունկցիա կատարելու համար։

Դուրուկի վերակառուցման գործնական քայլեր է կատարել անվանի դուրուկահար և մանկավարժ Գեորգի Վարդանի Մինասովը (1933 թ.), որը Բաքվից Հայաստան րեդափոխվելով, 1983 թվականից աշխատել է Հայաստանի Ժողովրդագուսանական երգի պերական անսամբլում (գեդ. դեկ. Դուրեն Ալթունյան) որպես դուրուկահար։ Տիրապետում է մուղամաթի արվեստին։ Չուգահեռաբար զբաղվում է մանկավարժությամբ։ Հեղինակ է դուրուկի չեռնարկի, որը մեծ պահանջարկ ունի մասնագետների և երաժիշտ-դուրուկահարների շրջանում։ Վերջին րարիներին նա ակրիվ զբաղվում է դուրուկի րարբեր րեսակների վերակառուցմամբ ու սրեդմամբ։ Ներկայումս դեկավարում է իր սրեդած «Դուրուկա-

հարևների հեզայակը», որտեղ փարբեր դուդուկների (ալյու, փենոն, բաս-բարիտոն) միջոցով կարարվում են բազմաաչյակ, պոլիֆոնիկ սրեղծագործություններ, հոգևոր մեղեդիներ, կոմպոզիտորական սրեղծագործություններ, փարբեր մշակումներ:

XXI դարում, անվանի երաժիշտ Արա Գևորգյանի մրահազանամբ, վարպետ Ալբերտ Արմենակի Չաքարյանը (1939 թ.) 2013 թվականին պարբերաբար է բաս-բասոնոն լարային նվագարանը*, որը լիարժեքորեն կարող է փոխարինել բասային ֆունկցիա կարարող՝ նախկինում օգտագործվող ժողովրդական և եվրոպական դասական գործիքներին (ուդ, դոմբրա, թալչուբակ, կոնյուրաբաս և այլն): Առաջին բաս-բասոնը, որի անունն է «Ալվարդ», հերազայում պետք է պահվի Հայաստանի Պատմության Թանգարանում, որպես նվագարանի սրեղծման անձիարեյի փաստ. նախ, որ աշխարհում դրա նախապիպը չկա և ամենակարևորը՝ ծննդավայրը Հայաստանն է:

Հայ ժողովրդական նվագարանների ծագումնաբանական հարցերով զբաղվող գիտնական, պրոֆեսորնալ երաժիշտ-չեփորահար Էդուարդ Անդրանիկի Բարսեղյանը (1945 թ.), հայկական մանրանկարներից քաղած պարկերների հիմքով 1980-ականներին վերասրեղծել է շնչական (փողային) նվագարան՝ անվանելով «Փող» **: Կոնկրետ այս անվամբ ներկայումս հայկական կենցաղում փողային նվագարան չկա: Բարսեղյանի «փողը» ունի իր փարպեղեղները՝ փողակ (փոքր փող) և սրվարարի «մեծ փող»: Իր տվյալներով, չայնարարներն սրեղծվելուց զործիքը մոտ է շեփորի կամ նման մի նվագարանի, որն օգտագործել են վաղ անցյալի գուսանները: Փողի փենբերը բնորոշվում է իբրև թավշյա, փափուկ: Է. Բարսեղյանը ներկայումս շարունակում է ուսումնասիրությունները նվագարանների ծագումնաբանության բնագավառում, իր աշխատանքում ընդգրկելով աշխարհի փարբեր թանգարաններում պահվող հնագույն նմուշներ (8.):

Աշխատանքներ են տարվում նաև հայկական քնարի, Սեբաստիայի սանթուրի և համշենական քամանիի վերականգնման ուղղությամբ և, արդեն իսկ, շրջանառության մեջ են առաջին նմուշները:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Վ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե ր

1. Կոմիտաս, Հովվածներ և ուսումնասիրություններ, Եր., 1941 թ.: էջ՝ 197: Komitas, Hodvatsner ev usumnasirutyunner, Yer., 1941 t.
2. Բրուտյան Մ. Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության կատարողական արվեստի պատմության էջեր, Երզ, 2001 թ.: Brutyanyan M. A., Hay qaghagayin zhoghovrdakan erazhshtutyanyan kataroghakan arvesti

* Նվագարանի հեղինակային բոլոր իրավունքները միջազգային օրենքներով պաշտպանված են 2013-ին այն գրանցվել է «Գյուտերի և մտավոր սեփականության պահպանման կենտրոնում»:

** Նախկինում բոլոր փչովի գործիքները կոչվում էին «փող», իրարից տարբերվելով միայն հումքով (օր.՝ եղեգնափող, եղջերափող, ծիրանափող և այլն):

patmutyan eger, Yerg, 2001 t.
3. Կոչարյան Ա., Армянская народная музыка., М., 1939. Kocharyan A., Argyanskaya narodnaya muzyka., М., 1939.
- Քոչարյան Ա., Միափող սրինգ: ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, Եր., 1962, թիվ 11: Qocharyan A., Miapogh sring., HSSH GA Teghekagir hasarakakan gitutyunneri., Yer., 1962 t., tiv 11.
- Քոչարյան Ա., Երաժշտական գործիքները Հայաստանում. փողային խումբ: Պատմա-բանասիրական հանդես, 1963, թիվ 3: Qocharyan A., Yerazhshtakan gortsiqnere Hayastanum. Poghayin khumb. Patmabanasirakan handes, 1963, tiv 3.
- Կոչարյան Ա., Ударные и духовые народные музыкальные инструменты в Армении (Автореферат диссертации), Ер., 1965. Kocharyan A., Udarnye i dukhovye narodnye instrumenty v Armenii (Avtoreferat dissertatzii), Yer., 1965.
- Քոչարյան Ա., Երաժշտական գործիքները Հայաստանում: //Գիտություն և տեխնիկա, թիվ 1, 1970, էջ՝ 8-11: Qocharyan A., Yerazhshtakan gortsiqnere Hayastanum. Gitutyun ev tekhnika, tiv 1., 1970.
- Քոչարյան Ա., Երաժշտական գործիքները Հայաստանում: Գիտություն և տեխնիկա, թիվ 2, 1970, էջ՝ 51-54 խմբագրության հրատարակումը՝ ձեռագրերի հիման վրա: Qocharyan A., Yerazhshtakan gortsiqnere Hayastanum. Gitutyun ev tekhnika, tiv 2., 1970.
4. /Արամ Քոչարյան. Ծննդյան 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Եր., 2004: /Aram Qocharyan. tsnndyan 100-amyakin nvirvats gitazhoghovi nyuter. Yer., 2004.
5. Պիկիչյան Հ., Հայ ազնվական նվագարաններին նվիրված Արամ Քոչարյանի ուսումնասիրությունները, /Արամ Քոչարյան. Ծննդյան 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Եր., 2004: Pikichyan H., Hay avandakan nvagarannerin nvirvats Aram Qocharyani usumnasirutyunnere., /Aram Qocharyan. tsnndyan 100-amyakin nvirvats gitazhoghovi nyuter. Yer., 2004.
6. Քոչարյան Ա., Երաժշտական գործիքները Հայաստանում, Եր., 2008 թ.: Qocharyan A., Yerazhshtakan gortsiqnere Hayastanum. Yer., 2008 t.
7. Լուրջուկյան Ա., Ուզբեկական ժողովրդական երաժշտական գործիքների կատարողականության պատմություն, Տաշքենտ, 2009 թ.: Lutfulaev A., Uzbekakan zhoghovrdakan yerazhshtakan gortsiqnere kataroghakanutyanyan patmutyanyan, Tashqent, 2009 t.
8. Բարսեղյան Է. Ա., Հայ հնագույն մուսիկա պոնգե արձանիկը Լուվրի թանգարանում: Յառաջ (Ֆրանսիա), յունուար 5, 1992 թ.: Barsehgyan E. A., Hay hnaguyin nuagi pronze ardzagange Luvri tangaranum. Yaraj (Fransia), yunuar 5 1992 t.

(Շարունակելի)

Բանալի-բաներ. Գործիքադարան, ժողովրդական նվագարաններ, վերակառուցված նվագարանների բնույթը, նվագարանների երեք հիմնական տիպային խմբեր՝ փողային, լարային, հարվածային, գործիքագիտություն, գործիքաշինություն, նվագարանագործ փարպետ:

Ключевые слова: народные инструменты, реставрированные семейства инструментов, три основные типовые группы: духовые, струнные, ударные, изготовление музыкальных инструментов, мастер музыкальных инструментов.

Keywords: national instruments, restored families of musical instruments, three main type of groups: wind, string, percussion, production of musical instruments, master of musical instruments.

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2018

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ ԱՆԱՀԻՏ ԱՐՏԱՎԱԶԳԻ, (ծ. 1953, Երևան) Երաժշտագետ, ֆոլկլորագետ, ԵՊԿ դոցենտ, ավարտել է Երևանի Սայաթ-Նովայի անվ. երաժշտական դպրոցի դաշնամուրի բաժինը, Ռ-Մեյիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի և Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական բաժինները: Աշխատում է կոնսերվատորիայի ֆոլկլորագիտության ամբիոնում, որոշեմտի պաշտոնում, դասավանդում՝ «Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն», Կատարողական արվեստ, Մասնագիտական (ֆոլկլորագիտական) դասարան է վարում: Հեղինակ է գրքերի՝ «Իրանի Սպահանի շրջանի Փերիա գավառի ժողովրդական և աշտոպական երգերի ընտրանի» (ձայնագրյալ ժողովածու), «Դրագարի» հրատ., Փասադենա (ԱՄՆ), 1996-69 էջ: «Հովհաննես Դարբինյան – Խմբավարն ու բառահարը», Եր., Ամրոց., 2000 թ., -55 էջ: «Մարգարիտ Բրտյան – Կենսամատենագրություն», Եր., Ամրոց գրուպ, 2007 թ., -71 էջ: «Հայ դուդուկահարներ», «Գ-ուղուկը», Եր. 2007, էջեր՝ 25-59: «Արգաս Ոսկանյան – Մանկավարժը և հայ երգեցողության դպրոցը», Եր., Անահիտ 2008 թ., - 117 էջ: «Հայկական ժողովրդական նվագարաններ» (համահեղինակ՝ Ա. Բաղդասարյան), Եր., Կոմիտաս, 2008 թ., (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն) էջեր՝ 36-76: «Հայ ժողովրդական նվագարանային կատարողական արվեստ», ձեռնարկ, Եր., Ամրոց-Գրուպ, 2011 թ., -248 էջ: *Народная музыка и инструменты (соавторы: К. Худобашиян, А. Багдасарян). В книге "Армяне" (из серии "Народы и культуры).* Москва, "Наука", 2012, стр. 419-437. *Ֆոլկլորագիտության հարցերին, գործիքագիտությանը, աշտոպագիտությանը նվիրված, գրախոսական, վերլուծական, մատենագիտական, գիտական թեզերի և այլ բնույթի երկու տասնյակից ավելի հոդվածների հեղինակ է, որոնք հրատարակվել են տարբեր գիտական հանդեսներում և անսագրերում /«Կուլտուր-լուսավորական աշխատանք», «Իրան Նամե», «Երաժշտական Հայաստան», «Հայացք Գլոբլոկոմ»/: Բուկլետների, անտագիանների հեղինակ է, ունի երեք տասնյակից ավելի հոդվածներ մամուլում, որոնք անդրադարձ են Հայաստանի երաժշտական ժառանգությանը և նվագանի, երբեմն էլ՝ մոռացված արվեստագետներին:*

Сведения об авторе: КИРАКОСЯН АНАИТ АРТАВАЗДОВНА (род. в 1953 г., Ереван, Армения) - музыковед-фольклорист. Училась в Музыкальной школе им. Саят-Нова по классу фортепиано, Музыкальном училище им. Р. Меликяна по специальности музыковедение, Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (музыковед-фольклорист). Работает на кафедре армянской музыкальной фольклористики Ереванской государственной им. Комитаса в должности доцента. Преподаёт следующие дисциплины: Армянское народное музыкальное творчество, Исполнительское искусство, Специальный класс "Музыкальная фольклористика". Автор книги: /"Народные и ашугские песни Периа Исфahanского района Ирана" (Персиа). Пасадена, США, 1996, - 69 с.; "Ованес Дарбинян - хормейстер и тарист", Ер., 2000, - 54 с.; "Маргарит Брутян - Материалы к биобиблиографии", Ер., 2007, - 71 с.; "Армянские дудукисты" (см. Альбом "Дудук"), Ер., 2007, С. 25-59; "Арзас Восканян - педагог и армянская вокально-исполнительская школа", Ер., 2008, - 114 с.; "Армянские народные музыкальные инструменты" (соавтор А. Багдасарян), Ер., 2008 (на арм, русск. и англ. языках), С. 36-760; "Армянское народное инструментальное исполнительское искусство", Ер., 2011, - 247 с.; *Народная музыка и инструменты (соавторы: К.Худобашиян, А. Багдасарян), в книге "Армяне" (из серии "Народы и культуры), М.: Наука, 2012, С. 419-437. Является автором около двух десятков статей, посвященных вопросам фольклористики, музыкального инструментария, ашугской музыки; рецензий, аналитических, биографических, библиографических материалов, изданных в разных научных журналах, а также тезисов и многочисленных газетных статей, посвященных разным, порой неизвестным или забытым музыкантам.*

Information about the author: KIRAKOSYAN ANAHIT ARTAVAZD (born 1953, Yerevan) Musicologist, scholar of folklore, docent of YSC, graduated from the piano department of musical school after Sayat Nova in Yerevan, musicological departments of musical collage after R. Melikyan and YSC. Working in the folklore chair of conservatory with the position docent, teaching the Armenian folk music, performing arts, taught the professional (folklore) class. Author of books "The selection of folk and ashugh songs in the Iran's Isfahan's province Feria" (recorded digest), "Drazark" pub. Pasadena (USA), 1996, - 69 P., "Hovhannes Darbinyan - conductors and tar player", Yerevan, Castle, 2000, - 55 P., "Margarit Brutyanyan - Bibliography" Yerevan, Castle group, 2007, - 71 P., "Armenian duduk players", "Duduk", Yer., 2007, P. 25-59, "Arzas Voskanyan - Pedagogy and school of Armenian singing", Yer., Anahit 2008, - 117 P., "Armenian folk instruments"(co-author A. Baghdasaryan), Yer., Komitas, 2008 (in Armenian, Russian and English), P. 36-76, "Armenian folk instrumental performing arts", manual Yer., Castle Group, dated, 2011, P. 248. Folk music and tools (co-authors: K. Khudobashyan, A. Baghdasaryan), In the book "Armenians" (from a series "The people and cultures), Moscow, "Science", 2012, P. 419-437. The author of analytical, bibliographic, scientific papers and other types of more than two dozen articles dedicated to folklore issues, instrument and ashugh sciences published in various scientific journals. "Cultural-educational work", "Iran Name", "Musical Armenia", "Gyumry's sight". The author of booklets, annotations and has more than thirty articles in press, which referred to the musical culture of this or that event in Armenia and famous, sometimes forgotten artists.

Րեզյումե

Музыковед, доцент ЕГК Анаит Артаваздовна Киракосян — «Страницы истории армянского народного инструментария».

В нашей действительности нет труда, посвященного изучению армянского народного инструментария. Автор дополняет это упущение и представляет инструментоведение как науку, возникшую у нас во второй половине XIX века. Ею изучены истоки, начиная со Средневековья по материалам историков V века, археологических раскопок, надгробных камней и т.д.

Дается анализ взаимодействия национального инструментария, описание трех основных групп инструментов: духовых (свирелевые, мундштуковые), струнных (щипковые, смычковые, ударно-многострунные), ударных (барабанные или мембранные). С течением времени инструментарий обогатился современными инструментами; создаются новые и ведутся реставрационные работы по аналогам древних экземпляров. На основании этих материалов написаны научные труды и статьи, кандидатские работы, статьи в энциклопедических словарях. Назовем яркие имена армянских музыкантов-мастеров: Варган Геворкович Бунни (Бунниатян), Саша Оганезашвили (Александр Аршакович Оганян или Оганнисян), Арам Карпетович Кочарян, Ашот Иванович (Оганесович) Петросянец, Мартын Саркисович Хачатрян, Георгий Варганович Минасов, Альберт Арменакович Закарян, Эдуард Андраникович Барсесян и др.

Summary

Musicologist, Docent of YSC Anahit Artavazd Kirakosyan - "Pages of history of the Armenian national tools".

In our reality there is no work devoted to the study of the Armenian national tools. The author supplements this omission and represents an instrumentation as the science which has arisen in the second half of the 19th century. She has studied the origins of the sources of the Middle Ages on materials of historians of the 5th century, archeological excavations, tombstones, etc. The analysis of interaction of national tools, the description of three main groups of tools is given: wind instruments, string, percussions. During the time tools were enriched with modern tools; new tools are created and restoration works on analogs of ancient copies are conducted. Based on these materials scientific works and articles, candidate works, articles in encyclopedic dictionaries are written. We will tell the bright names of the Armenian musicians masters: Vardan Gevorguni (Buniatyan), Sasha Oganeczashvili (Alexander Arshak Ohanyan or Hovhannisyan), Aram Karapet Kocharyan, Ashot Ivan (Hovhannes) Petrosyants, Martin Sargis Khachatryan, Georgy Vardan Minasov, Albert Armenak Zaqaryan, Eduard Andranik Barsegyan, etc.

Երաժշտական գիտություն 1(54)2018

АНАИТ ВАРУЖАНОВНА ЛАВЧЯН

*Скрипачка, доцент Ереванской
государственной консерватории
и.м. Комитаса*

Музыка XX века, и особенно второй его половины, представляет собой уникальное явление, не имеющее аналогов. В музыкальной культуре прошлого столетия произошла кардинальная смена мышления, приведшая к зарождению качественно новой эпохи. Наступило время революционных перемен, невероятного разнообразия художественных стилей,

и хотя своего пика это направление достигло уже в двадцатые–тридцатые годы прошлого столетия, интерес к нему не ослабевал на протяжении всего XX века. К необарокко на определенном этапе своего творчества обращались в разное время многие русские композиторы, однако каждый из них выработал свой определенный и уникальный композиторский стиль. Из наиболее значительных имен можно назвать И. Стравинского, Д. Шостаковича и А. Шнитке. Преломив, каждый по-своему, барочные традиции, они создали ярчайшие образцы различных композиторских техник XX века, характерных для своего творчества.

Так, например, Стравинский иногда буквально цитирует барочные произведения (Итальянская сюита) Шостаковича, напротив, больше интересовали эксперименты с формой произведения, например, синтез двух музыкальных форм из барочной и классической эпох (Соната для скрипки *G-dur*).

“СЮИТА В СТАРИННОМ СТИЛЕ” А. ШНИТКЕ: ВОПРОСЫ СТИЛЯ

направлений, концепций, как дополняющих друг друга, так и кардинально противоположных. Основной чертой музыкального искусства XX века, без сомнения, следует назвать плюрализм. Единство стиля, присущее музыке предыдущих эпох, позволявшее с уверенностью определить время создания того или иного музыкального произведения, даже совершенно неизвестного, безвозвратно ушло. Музыкальную культуру Нового времени характеризует, прежде всего, одновременное существование самостоятельных композиторских систем, идей, положений и техник, которые расширяют и взаимообогащают музыкальную палитру, нередко обращаясь и преобразовывая музыкальное наследие прошлых эпох.

Альфред Шнитке был композитором, в творчестве которого нашли отражение многие из тенденций музыки XX века. Музыка Шнитке стала, по сути, завершением величайшей эпохи европейского симфонизма от Малера до Шостаковича. Пришедший на смену Шостаковичу Шнитке проявил себя как зрелый мастер, музыка которого оказалась смелой, новаторской, авангардной. Это был композитор, находившийся в постоянном творческом поиске, обращавшийся к самым различным, порой взаимоисключающим музыкальным стилям. Подлинным смыслом его творчества было неустанное стремление к постижению музыкальной истины в XX веке, а его сочинения стали отражением этого поиска, длительного пути, пройденного им от полистилистики до глубокой духовности.

Одним из направлений, зародившихся в музыке XX века, стал неоклассицизм и, в частности, необа-

В своей “Сюите в старинном стиле” Шнитке также смешивает старое с новым, но действует совершенно отличными от Стравинского и Шостаковича методами. Сюита как будто написана в XVII веке, однако, многое в ее звучании характерно исключительно для музыки XX века. Это произведение представляет собой великолепный образец полистилистики Альфреда Шнитке, заключавшейся в смешении самых разнообразных старых и новых стилей, современных, пост-модернистских, классических и барочных идей.

Еще одним явлением, принадлежащим, разумеется, исключительно XX веку, стала киномузыка, предоставившая композиторам превосходную возможность для эксперимента, поиска нового языка, новых средств выразительности. Кроме того, если говорить о советской действительности, то не секрет, что для некоторых композиторов работа в кино порой становилась единственной возможностью оставаться в профессии, в творчестве. Особенно это касалось тех авторов, чья эстетика не совпадала с официально утвержденной, в частности, композиторов авангардного направления, входивших в т.н. “троицу” – Софьи Губайдулиной, Эдисона Денисова и Альфреда Шнитке.

Работа Шнитке в кино продолжалась семнадцать лет. Отношение самого композитора к создаваемой им киномузыке было крайне неоднозначным. По его собственным словам, он писал для кино “...гораздо больше и чаще, чем бы это следовало ... В конце концов я стал ощущать некоторое раздвоение. Сначала было так: то, что я делаю в кино не имеет ко мне никакого отношения, а я – вот здесь, в своих

собственных сочинениях. Потом я понял, что этот номер не пройдет: я отвечаю за все, что написал... Кроме того, меня перестало удовлетворять то, что я – скажу прямо – вычислял в музыке[...] Я понял, что какая-то ненормальность коренится в самом разрыве, который есть в современном музыкальном языке, в пропасти между лабораторной “вершиной” и коммерческим “дном”. Необходимо[...] этот разрыв преодолеть. [...] я могу ту или иную тему перевести в другое сочинение, и она в контрасте с иным материалом заиграет по-новому” (1. С. 124). Таким переводом из киномузыки в другое сочинение стала “Сюита в старинном стиле”.

Изначально “Сюита в старинном стиле” не создавалась как самостоятельное произведение. Она представляет собой сюиту из музыки к двум художественным фильмам режиссера Элема Климова “Похождения зубного врача”, снятого в 1965 году и “Спорт, спорт, спорт”, вышедшего на экраны в 1970-м. В этот период в музыке вообще, и в киномузыке в частности набирала популярность стилизация под музыку XVI–XVII веков (музыка М. Таривердиева к фильму “Король-олень”, снятому в 1969 году, музыка О. Каравайчука к фильму “Город мастеров” 1966 года и т.д.) Сам Шнитке говорил в одном из интервью, что ему это “доставляло большое удовольствие, потому что гораздо приятнее писать в стиле Вивальди или Баха. Для фильма “Сюита...” была аранжирована в двух вариантах, т.н. “холодном” – с колокольчиками, челестой, маришбей и вибрафоном, и “теплым” – с духовыми инструментами. Как сама музыка, так и инструментовка были стилизованы под XVII век” (2.).

Некоторое время спустя скрипач Марк Лубоцкий обратился к Шнитке с просьбой написать какое-либо произведение для педагогических целей. Композитор решил собрать некоторые номера из фильмов Э. Климова, составив из них сюиту, и в 1972 году появилась “Сюита в старинном стиле” для скрипки и фортепиано. Из музыки к фильму “Похождения зубного врача” в нее вошли три номера – Пастораль, Балет и заключительный номер, Пантомима, а средние номера – Менуэт и Фуга, были взяты из фильма “Спорт, спорт, спорт”.

В “Сюите в старинном стиле” композитор создал иллюзию произведения, написанного в XVII–XVIII веках, очевидно демонстрируя композиционные элементы, заимствованные из прошлых эпох, органично сочетая их с современными элементами. Сам композитор не раз говорил, что оно “представляет собой откровенную стилизацию, под которой мне и расписываться не удобно. [...] Оно “не мной”, что ли, написано – откровенная стилизация [...]. Форма традиционна, но в каждом номере есть по одной маленькой “кляксе” по отношению к старинному стилю. Например, в Фуге – это синкопы – 3, 3, 2 – типичная танцевальная формула, где-то есть секунды, не очень характерные трения голосов” (3.).

Структура произведения соответствует структуре барочной сюиты, которая, в свою очередь, призвана явно подчеркнуть контраст между частями. В то же время, Шнитке не следует традиционному по-

рядку частей барочной сюиты, как видно из приведенной таблицы:

Традиционная барочная сюита	Сюита в старинном стиле
Аллеманда (умеренный темп)	Пастораль (<i>Moderato</i>)
Куранта (быстрый темп)	Балет (<i>Allegro</i>)
Сарабанда (медленный темп)	Менуэт (<i>Tempo di Minuetto</i>)
Менуэт (умеренный темп)	Фуга (<i>Allegro</i>)
Жига (быстрый темп)	Пантомима (<i>Andantino</i>)

Рассмотрим части сюиты подробнее.

Пастораль. Тематический материал, представленный в начале этой части в исполнении фортепиано, очень напоминает мелодию из *Sinfonia Pastorale* из “Мессии” Генделя.

Шнитке “Сюита в старинном стиле”, Пастораль, тт. 1–4



Гендель “Мессия”, N13, *Sinfonia Pastorale*, тт. 3–4



“Пастораль” Шнитке во многом повторяет ритмические фигуры, широко распространенные в музыке барокко. В частности, это легкий пунктирный ритм, частое использование размера 6/8, а также подражание звучанию волынки, призванное изобразить картины пастушеской жизни. Партия фортепиано в левой руке изображает жужжание насекомых, а мелодия в правой руке и партия скрипки напоминают звучание флейты или свирели. В тт. 60–65 партия скрипки выполняет роль своего рода органного пункта на открытой струне “соль”, на фоне которого звучат различные варианты доминантовой гармонии в левой руке. В тт. 84–87 скрипичная трель смещается от целого тона (“d-e”) к полутону (“d-es”), создавая, таким образом, первую современную “кляксу” в этой части. Одновременно в партии фортепиано звучит неполный и неразрешенный гармонический нонаккорд. Такая гармония часто встречается в музыке Баха, однако, Шнитке поместил ее самый конец части, что несвойственно барочной музыке.

“Балет” состоит из шести мотивов, изложенных во всех голосах, кроме басового. Временами эти мотивы дробятся, выполняя роль секвенций, создавая изменения в ритмическом рисунке. Определенное сходство можно найти между “Балетом” и стилем “тамбурин” Ж. Ф. Рамо. Фигура в партии левой руки в тактах 91–100 в “Балете” (см. нотный пример) похож на пассаж из оперы-балета Рамо *Les Fetes d’Hebe*.

Шнитке “Сюита в старинном стиле”, “Балет”, тт. 91–92



Ж.Ф. Рамо. *Les Fêtes d'Hebe*. Сцена V.



В тактах 91–101 звучит доминантовый органый пункт, получающий разрешение в 101 такте. В этом пассаже Шнитке использует хроматизм, который совершенно нехарактерен для музыки барокко (еще одна композиторская “клякса”). Начиная с тактов 91–96 верхний голос фортепианной партии и партия скрипки звучат в терцию. Хроматизм исчезает, и музыка возвращается в диатонический *D-dur*.

“Менуэт”. Начало “Менуэта” Шнитке похоже на менуэт из Французской сюиты Баха №6. Нотный пример демонстрирует мелодическое и ритмическое сходство между этими двумя произведениями.



Ритмический рисунок этой части основан на типичной барочной формуле, характерной для менуэта, состоящей из чередования четвертных и восьмых нот. Кроме того, еще одна историческая ссылка, которую использует Шнитке, заключается в попеременном звучании большой и малой терций в кадансе в тактах 106 и 110, чередуя, тем самым тональности *a-moll* и *A-dur*.

“Фуга”. Как правило, экспозиция фуги у Баха начинается с одноголосного изложения темы в начале произведения, которое затем получает полифоническое развитие. “Фуга” Шнитке отклоняется от этой модели. Она начинается со вступления (чего никогда не встречается в фугах Баха), написанного в гомофонной фактуре, с аккордовым изложением в левой руке фортепианной партии (тт.1–6).



Таким образом, Шнитке размещает свою “кляксу” в самом начале части. Если основной характеристикой стандартной барочной фуги является имитационный контрапункт, то здесь мы не слышим его вплоть до проведения темы в 32 такте в партии фортепиано, и в 41 такте в партии скрипки. Таким образом, название “фуга” здесь верно лишь отчасти. Партия скрипки в тактах 16–20 изложена в виде

своего рода средневекового *cantus firmus* в увеличении, на фоне которого изменяется характер партии фортепиано – в левой руке чередуются четвертные и восьмые ноты, тогда как в правой руке звучат перекатывающиеся фигуры арпеджио.

“Пантомима”. Это наиболее необычная часть Сюиты, построенная с использованием целого ряда барочных ссылок. Например *Adagio* из Концерта для Гобоя *d-moll* А. Марчелло имеет большое сходство с Пантомимой. Партия левой руки в тт. 22–25 изложена параллельными терциями, прием, широко распространенный в барочной музыке, как, например в Концерте для флейты *g-moll* А. Вивальди. Начиная с третьего такта басовая линия изложена в типичной для итальянской барочной музыки нисходящей диатонической последовательности *c-h-a-g-f*. Простой диатонический пассаж в тт. 16–20 состоит из повторяющейся последовательности доминанта–тоники и чередования мажора и минора. Вместе с этим, для создания контраста многие вертикальные созвучия изложены современным гармоническим языком.

Далее в “Пантомиме” (т. 58) у скрипки звучит хроматический кластер фортиссимо в момент наибольшего напряжения, создающий эффект тревожного звучания сирены. Здесь также музыка в наибольшей мере удаляется от барочного стиля. Этот аккорд также становится единственным моментом, в котором звучит *fis*, не принадлежащий диатоническому звукоряду *C dur-moll*. С точки зрения аудиозвучания этот аккорд можно воспринимать как расширение доминантового органного пункта, окруженного сгруппированными полутонами. Он создает как колористический, так и драматургический разрыв в музыке внутри короткого и неожиданного фортиссимо (единственного в этой части сюиты).



Последний такт “Пантомимы” представляет собой неразрешенную доминантовую гармонию, идентичную с заключительным аккордом в Пасторали. Шнитке подчеркивает неразрешенность этой гармонии путем изменения скрипичной трели с целотоновой на полутоновую (*d-e/d-es*).

“Сюита в старинном стиле” впервые была исполнена Марком Лубоцким и Любовью Едлиной 27 марта 1973 года в Малом зале Московской консерватории. Впоследствии, она стала одним из самых исполняемых произведений Шнитке.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Ивашкин А. В.*, Беседы с Альфредом Шнитке., М., 1994. *Ivashkin A. V.*, *Besedy s Alfredom Shnitke.*, М., 1994.
2. *Баранкин Е.*, Соединяя несоединимое., //Искусство кино, 1999 №2. *Barankin E.*, *Soedinyzzyz nesoedimoe.*, //*Iskusstvo kino*, 1999 №2.
3. *Шульгин Д. И.*, Годы неизвестности Альфреда Шнит-

ke., M., 1993. *Shulgin D. I., Gody neizvestnosti Alfreda Shnitke., M., 1993.*

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Альфред Шнитке., Статьи. Интервью. Воспоминания о композиторе., М., 2014.

2. *Панциелев Г., Пять симфоний Альфреда Шнитке., //Советская музыка., 1990, №10.*
3. *Холопова В., Чигарева Е., Альфред Шнитке., М., 1990.*
4. *Шульгин Д. И., Годы неизвестности Альфреда Шнитке., М., 1993.*

Բանալի-քաներ, սիմֆոնիզմ, սյուիտ, բարոկկո, նեոկլասիցիզմ, ավանգարդ երաժշտություն, պոլիժանրություն, կինոերաժշտություն, ոճաբանություն:
Ключевые слова: симфонизм, барочная сюита, неоклассицизм, авангардная музыка, полистилистика, киномузыка, стилизация.
Keywords: symphonic style, baroque suite, neoclassicism, avant-garde music, polystylistics, film music, stylization.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԼԱՎՉԱՆ ԱՆԱՀԻՏ ՎԱՐՈՒՄՎԱՆԻ (ծ. 1955 թ.), ջութակահար: Սովորել է՝ 1963-1971 թթ. Թբիլիսիի միջնակարգ հանրակրթական 33-րդ դպրոցում, 1971-1974 թթ. Թբիլիսիի Չ. Պալիաշվիլու անվ. 2-րդ երաժշտական ուսումնարանում, 1976-1981 թթ. ԵՊԿ նվագախմբային ֆակուլտետի ջութակի բաժնում: 1991-1992 թթ. անցել է ԱՄՆ-ում *Longy School of Music* կոլբոսը, 2004-2006 թթ. ավարտել է ԵՊԿ սալիբրանտուրան: 1977-ից Ա. Սպենդյարյանի անվ. ազգային ակադեմիական օպերայի և բալետի բաժնում արտիստ է, 1991-ից կոնցերտայստեր և 2001-ից դասավանդում է ԵՊԿ կամերային անսամբլի ամբիոնում, որդեգրում 2013-ից: Ելույթներ է ունեցել բազմաթիվ համերգներում որպես կոնցերտայստեր և 2001-ից տարեկան դասարանային համերգներով, նաև համդես եկել տարբեր հորեյրական համերգներով նվիրված Գ. Հախինյանին, Գ. Փիտեճյանին, Ա. Նովիանինյանին: 10-ից ավելի ԱՄՆ-ում տարբեր անսամբլների կազմում՝ *Longy school of music, "Romanza"* դաշնամուրային եռյակում, Արխանգելսկում՝ Պիտոմուրայի եկեղեցու սրահում 1977-ին: Միջազգային՝ *"Perform me"* մրցույթ-փառատոնի մասնակից, Կատարել է խմբագրական աշխատանք *Մ. Աֆրիկյանի երգերի հրատ.*՝ «7 աղոթք» 2014 թ., «Երկխոսության բանալին» 2015թ., Հեղինակ է գիտական և ուսումնամեթոդական հոդվածների՝ «Երկու պոեմ» /Բաներ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Ուսումնամեթոդական հոդվածներ 8-9.1, 2011-2012, (ռուս. լեզվով), «Գրիգոր Հախինյանի դաշնամուրային արվեստի մեթոդական վերլուծություն», /Բաներ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Ուսումնամեթոդական հոդվածներ 8-9.1, 2011-2012), «Մի փոքր շորիլիների մասին», /Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածու, ՊՐԱԿ 4, 2007 (ռուս. լեզվով), «Նվիրվում է էմեն Բզալիին», /Ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածու, ՊՐԱԿ 3, 2006, (ռուս. լեզվով): «Վերածնունդ» կատարող-երաժիշտների 5-րդ միջազգային մրցույթ-փառատոնի առաջին մրցանակի դափնեկիր արվեստի կազմում (Գ. Հովհաննիսյան, Ա. Պետրոսյան) (2013 թ.), Կամերային անսամբլների հանրապետական 2-րդ մրցույթի դիվիզիոն:

Сведения об авторе: ЛАВЧЯН АНАИТ ВАРУЖАНОВНА (род. 1955). С 1963-1971гг. 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. Азизяна, Г. Питеджяна, С. Оганесяна. Более десятилетия 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, Учебнометодические статьи. 8-9.1, 2011-2012; "Методический анализ фортепианного трио Григора Азизяна", //Вестник ЕГК им. Комитаса, Учебнометодические статьи. 8-9.1, 2011-2012; "Немного о штрихах", /Сборник учебнометодические работ, Выпуск 4, 2007); "Посвящается Эжену Изаю", /Сборник учебнометодические 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. Аюкян, А. Ованян, 2008); диплом на 1-ом республиканском конкурсе камерных ансамблей им. К. Костаняна (Ж. Аюкян, 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 postgraduate study course in YSC. Since 1977 the actress of orchestra of National academic opera and ballet theater after A. Spendiaryan. 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. Akhinyan, G. Pitedzhyan, S. Hovhannisyans 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 Akhinyan", //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 Ysaÿe", /Educational-methodological digest, vol. 4, 2006); The laureate of the first award of the fifth international competition festival of performing musicians "Renaissance" as a part of the trio (G. Oganesyana, A. Petrosyan), Gyumri, Armenia, (2013); diplomas at the second republican competition of chamber ensembles of K. Kostanyan (S. Marutyana, 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

Ջութակահարուհի, ԵՊԿ դոցենտ **Անահիտ Վարուժանի Լավչյան**. - «Ա. Շնիտկեի «Սյուիտ հին ոճով» ռմային հարցեր»:

Մեթոդական աշխատանքում կարելի է հետևել ականավոր կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղին, որտեղ նա ներկայանում է որպես հասուն վարպետ, ում երաժշտությունը համարձակ է, նորարարական և ավանգարդ: Նա մշտական ստեղծագործական որոնումների մեջ գտնվող կոմպոզիտոր էր, ով դիմում էր տարատեսակ, երբեմն փոխադարձ հակասող երաժշտական ոճերի: Սույն երկում Շնիտկեն միախառնում է հին ու նորը: Սյուիտը կարծես թե գրված է XVII դարում, բայց դրա հնչողության մեջ շատ բնորոշ է բացառապես XX դարի երաժշտությունը: Հեղինակը բերում է նույնպիսի օրինակներ, անցկացնում հետաքրքիր զուգահեռներ տարբեր դարաշրջանների կոմպոզիտորների գործերի հետ: Այս երկը Ալֆրեդ Շնիտկեի պոլիստիլիզմի հիանալի օրինակ է, որտեղ խառնվում են ամենատարբեր ոճերը՝ ժամանակակից, պոստմոդերնիստական, դասական և բարոկկո գաղափարները:

Summary

Violinist, Docent of YSC *Anahit Varuzhan Lavchyan*. - "A. Schnittke's Suite in the Old Style: Matters of style".

In the methodological work, the creative path of the outstanding composer can be traced. He stands as a mature master whose music happened to be bold, innovative and avant-garde. He was a composer in a perpetual creative search tackling various, at times mutually exclusive music styles.

In his Suite in the Old Style Schnittke mingles the old with the new. The suite seems to be written in the 17th century however many things in the way it sounds are characteristic exclusively of the 20th century music. The author presents sheet music examples, draws interesting analogies with the works of the composers from different ages. This is a superb example of polystylism of Alfred Schnittke as a mixture of various old and new styles and contemporary, postmodern, classical and baroque ideas.

ЛИЛИТ КАРЛЕНОВНА ЕПРЕМЯН

*Кандидат искусствоведения, доцент
Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

Шестого октября 2017 года в зале Союза композиторов Армении в рамках фестиваля, посвященного 85-летию создания этой творческой организации, состоялась премьера монооперы Софы Азнаурян “Армения”, написанной по воспоминаниям Надежды Мандельштам, стихам и прозе Осипа Мандельштама. Исполнители: Асмик Багдасарян-Долуханян (сопрано), Саеник Магакян (ф-но),

исполнителя как бы самоцелью, и произведение от этого потеряло художественную цельность и смысл, несмотря на успешную сценическую жизнь на протяжении уже 13 лет в республике и за ее пределами.

Но вернемся к опере “Армения”. Безусловно, этот текст – мемуары Надежды Мандельштам, стихи и проза Осипа Мандельштама – изначально не был рассчитан на пение. В этом смысле, строить на этой основе либретто было довольно рискованно. Даже монографии, основанные на подобном материале, не всегда адекватно воспринимаются научной общественностью, считается – и, кстати, это неверная и устаревшая позиция, – что они не имеют научной ценности. На самом деле, тот интерес к первоисточнику, к тому, как человек ощущает себя и раскрывается в том или ином личностном тексте, в наше время наиболее актуален для научного исследования. Уже несколько лет в Московском Институте экономики проводятся междисциплинарные

О. Мандельштам: “Дикая кошка, армянская речь”

*Станислав Бахшиян (дап), Анна Оганесян (сринг),
режиссер Артур Саркисян.*

Вокальное творчество Софы Азнаурян заинтересовало меня давно, начиная с Колыбельной, которую я услышала на юбилейном авторском концерте композитора в Доме-музее А. Хачатуряна. Эта песня сразу выделилась какой-то особой деликатностью, тонкостью, и я так была вдохновлена, что попросила автора сделать фортепианное переложение. Эту фортепианную пьеску – считаю, что это маленькая жемчужинка, – потом исполнила моя дочь, Шаганэ Микаэлян. С тех пор слежу за работой Софы со словом, в том числе, за теми экспериментами, которые она делает, работая и с народными текстами, и в таком сложнейшем жанре, как опера, к которому не каждый может подступить, потому что, как я считаю, это риск, здесь среднего не дано: можно либо провалиться с треском, или крупно победить.

В мае этого года в Камерном музыкальном театре я была на спектакле первой монооперы Софы Азнаурян “Надежда” (по З. Гиппиус), которая была поставлена на юбилейном XV театральном фестивале “Айфест”. Опера меня заинтересовала, но, надо признаться, исполнение в некотором смысле разочаровало, поскольку сам музыкальный смысл произведения не был доведен до слушателя, довольно сложный музыкальный язык оперы и чисто вокальные технические, ладовые, ритмические, интонационные сложности сочинения стали для

конференции на тему эго-текстов – это воспоминания, письма, личные, даже интимные строки автора, которые приобрели основополагающее значение в познании личности.

Софа Азнаурян очень бережно отнеслась к мандельштамовскому открытию феномена Армении. Насколько я знаю, тема предложена музыковедом Маргаритой Рухкян, так что опера не случайно посвящена именно ей. Материал этот дает возможность раскрыть его и вглубь (глубокое проникновение), и ввысь (высокая нота духовности), и вширь (планетарный масштаб идеи). В опере есть несколько тем. Одна из них — тема армяно-еврейского духовного единения на армянской земле. Гениальный поэт Мандельштам так тонко проникается Арменией, он как бы растворяется в ней и вновь обретает в ней себя после долгих лет творческого молчания, и в этом нет ни национализма, ни даже интернационализма, а это одна личная человеческая биологическая физиологическая история... История взаимоотношения человека и природы, скрытого кода магического воздействия древней Земли, с которой древние нации взаимодействуют на уровне бессознательного и которая дарует творческие импульсы тому, кому доступен этот код.

Я думаю, что соединение еврейского и армянского начал посредством русского языка и культуры очень актуально. Связь с русским языком, который в Армении стремительно уступает свои позиции английскому, возвращает нас к гуманисти-

ческим традициям русской культуры. Сегодня некоторые, как *Don Seroj*, представляют в России Армению своими, так называемыми, клипами, в которых поется: "Я красавчик, я армячич, сирум ем ахчик, курю кальянчик". Так представлять армянина, когда у него такая история, такая земля, недопустимо. Деликатность обращения к армянской теме Мандельштама и Азнаурян отличается высокой нотой духовности и культуры.

Мне кажется, это произведение Софы Азнаурян в некотором смысле автобиографично. Родилась вдали от Армении, но в армянском окружении, в семье выходцев из Ардвина. Получив армянское патриархальное воспитание, она пронесла ощущение поиска своей земли через всю юность и молодость: приехала учиться в Ереван, затем вернулась в Краснодар, но, как оказалось, ненадолго, потому что связала всю дальнейшую жизнь с исторической родиной. И в опере эти две "любви" как бы накладываются друг на друга: священная любовь к Армении Мандельштама и авторская – армянская, чисто азнауряновская, раскрытие самой себя через это взаимное притяжение земли и человека.

Сопрано Асмик Багдасарян–Долуханян – разносторонне развитая, сильная творческая индивидуальность, я знаю ее со 2–го курса консерватории, она всегда выделялась на курсе. Их группа была единственной за более, чем два десятилетия моей работы, которая по собственной инициативе прошла у меня факультативный курс по психологии. Все они, в том числе и виолончелист Левон Аракелян, стали известными людьми, они были особенными, учились не формально. Одна из студенток, пианистка Асмик Бошян, уехала в США и поступила на психологический факультет Гарвардского университета, сейчас работает в Швейцарии в области нейрофизиологии.

У Асмик Багдасарян–Долуханян обширный репертуар: духовные произведения, классика, современная музыка. Ее исполнение монооперы отличалось целостностью, глубокой продуманностью драматургии образа, выверенностью каждой детали



Елена Мамиконовна Мирзоян, Нелли Федоровна Аветисян, Софа Азнаурян, Левон Александрович Чаушиян после исполнения монооперы "Армения"

произведения, многообразием тончайших оттенков голоса, умением показать динамику игры в статике концертного исполнения, артистизмом и яркостью.

Интересно был избран сопровождающий солиста инструментальный состав: очень робко участвовал в опере дап, хотелось бы более активного использования народных ритмических структур, особенно учитывая возможности блестящего исполнителя на ударных инструментах Станислава Бахшияна. Думается, что такая сдержанность ударных, как бы подернутых дымкой в восприятии стороннего наблюдателя, может выражать не армянское, а мандельштамовское восприятие этого инструмента.

Отметим молодую Анну Оганесян (сринг), которая за короткий срок смогла влиться в исполнительский коллектив и достойно внесла свой вклад в исполнение монооперы, подчеркнув естественный, специфически народный тип музицирования на фоне армянских пейзажей. Интересен сопровождающий музыку видеоряд, предложенный режиссером Артуром Саркисяном, так как визуальный аспект восприятия, особенно в концертном исполнении, очень важен. Картины были красочными: природа Армении, кадры хроники Еревана 1930–х годов.

Что касается исполнителя на фортепиано, Саеник Магакян, – она большой мастер, в чем мы не раз убеждались, слушая ее исполнения, особенно в других операх Софы Азнаурян. Партия фортепиано здесь была задумана как столь же важная солирующая линия, может быть, даже главный двигатель драматургического развития. Причем, не только посредством исполнения музыкального текста, но и декламации текста поэтического и прозаического. Возможно, надо было использовать микрофон, так как Саеник декламировала очень сдержанно, без излишней манерности и надрыва. Вообще отметим, что на концерте



Станислав Бахшиян (дап), Анна Оганесян (сринг), Саеник Магакян (ф-но), Асмик Багдасарян-Долуханян (сопрано). Зал Союза композиторов Армении, 6 октября 2017 г.

царила особая атмосфера высокой культуры: и на сцене, и в зале.

Самым интересным для меня в этой моноопере был предложенный автором стиль разговорного пения. Вопрос национального стиля вокала, который у нас, по идее, должен бы отличаться от итальянского бельканто, но во многих случаях просто калькирует итальянскую манеру, продолжает оставаться одним из наиболее актуальных. Это самое сложное, я думаю, и хотя все работают над этим, композиторов, которые могут найти свое решение, не так уж много. Эдвард Мирзоян до последних лет жизни работал в этом направлении, он много думал над этим. Он мне рассказывал, что очень высоко ценит “Ануш” именно потому, что там не просто народное пение, и не итальянское, а “армянское разговорное пение” и, в восторге от творческих находок Тиграбяна, напевал примеры из оперы. Я понимала, насколько это важно для него и какой большой исследовательский труд композитора лег в основу его последнего вокального цикла “Времена года”.

В моноопере Софы Азнаурян “Армения” мы наблюдали россыпь решений, большое разнообразие контрастных вокальных частей, и в каждой из них найден свой подход в передаче ярких образов поэзии Мандельштама. Разговор мелодизирован, а пение очень разговорное, и даже там, где дается мелодичное пение, это не перерастает ни в арию, и не в песню, а приобретает элементы распевной духовной монодии, преломленный через современное слышание композитора–профессионала, идущее из народных истоков. Особенно хочу отметить яркий эпизод “Дикая кошка, армянская речь”.

Опера очень эмоциональная и развивается не–предсказуемо, поскольку это воспоминания, то ни–когда не знаешь, о чем вспомнит героиня в следую–щий момент, где закончится фраза, и это захва–тывает. Безусловно, можно найти какое–то поста–новочное решение, но это дело будущего.

Определение жанра сочинения, как монооперы, требует уточнения. Произведение Софы Азарян задумано на стыке жанров ансамблевого музици–рования, вокального цикла и монооперы. Это не–традиционный подход автора, который идет в ногу со временем, смело ломает жанровые стереотипы, умеет находить нестандартные решения, исходя из специфики литературного первоисточника.

...Я была рада, что в этот раз ушла из зала с со–вершенно другими ощущениями: была и приподня–тость, и катарсис, какая–то облагороженность, и даже ощущение счастья. После прослушивания оперы многие просили автора предоставить либ–ретто для более близкого знакомства с текстом, ве–рнулись к стихам Мандельштама, а кто не был зна–ком, открыли для себя этого гениального поэта. Мы должны научиться ценить тонкое и точное вос–приятие Армении Мандельштамом и другими вели–кими художниками, каких, кстати, немало. Можно даже организовать цикл концертов из сочинений, посвященных прочтению армянской темы зарубеж–ными авторами. И в этом ряду “Армения” Мандель–штама–Азарян раскроется новыми гранями вели–чественного образа.

Բանալի-քաներ. մոնոօպերա, Մանդելշտամ, «Հայֆեստ», կոմպոզիտոր, Սոֆա Ազնաուրյան, համերգային կատարում, ժանրային սինթեզ, հայ հրեական և հայ-ռուսական առնչություններ:

Ключевые слова: моноопера, Мандельштам, “Айфест”, композитор, Софа Азнаурян, концертное исполне–ние, жанровый синтез, армяно-еврейские и армянорусские отношения.

Keywords: monoopera, Mandelshtam, “Hayfest”, composer, Sofa Aznauryan, concert execution, Armenian-Jewish and Armenian-Russian relations.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԵՓՐԵՄՅԱՆ ԼԻԼԻԹ ԿԱՌԼԵՆԻ (ծ.14.05.1963, ք. Երևան) երաժշտագետ, հոգե–բան, սոցիոլոգ, լրագրող, քարզմանիչ, ցեղասպանագետ: Ավարտել է՝ ԵՊԿ-ի երաժշտագիտական բաժինը (1989 թ., դեկ.՝ պրոֆեսորներ Ռ. Հ. Ստեփանյան, Ն. Վ. Գերոյան), Ռուսաստանի Պետական արվեստաբանության ինստիտու–տի (ՊԱԻ, Մոսկվա, դեկ.՝ արվ. դոկտոր Բ. Ռ. Յոլյան) ասպիրանտուրան ԵՊԿ-ի հետ համատեղ (1993), նույն ինս–տիտուտում պաշտպանել է թեկնածուական թեզը, 1995 թ., Մոսկվա: 2001-ին ավարտել է Երևանի պետական համալ–սարանի Գործնական հոգեբանների պատրաստման կենտրոնը, 2006-ին՝ ՉԼՄ Կովկասյան ինստիտուտը «տարա–ծաշրջանագիտություն» մասնագիտացմամբ: 1996-ից աշխատում է ԵՊԿ-ում, դրոցենտ (2002) դասավանդում հոգե–բանություն, մանկավարժություն, համընդհանուր երաժշտության պատմություն դասընթացները, նույն 1996-ից՝ «Новое Время»-ի թղթակից է: Իր երաժշտագիտական ուսումնասիրություններում հաճախ օգտագործում է այլ գի–տությունների մեթոդաբանությունը՝ նորովի լուսարանելով շատ արդիական երաժշտագիտական հարցեր, աշխա–տում է միջառարկայական հետազոտությունների ոլորտում, պրակտիկ հոգեբան է: Հեղինակ է՝ մենագրության «Էդ–վարդ Միրզոյան՝ նամակներում և երկխոսությամբ», Եր., Տիգրան Մեծ, 2011 թ., (ռուսերեն, 616-էջ): Մասնագիտացած է էթնիկ ավանդույթի, քաղաքային ֆոլկլորի, ինչպես նաև Հայոց ցեղասպանության սերնդե-սերունդ փոխանցվող խեղճան խնդիրներով: Ավելի քան 20 գիտական և 500-ից ավելի հրատարակախոսական հոդվածների հեղինակ է: Կոմպոզիտորների (1997 թ-ից) և Գրողների (2016 թ-ից) միությունների անդամ է:

Сведения об авторе: ЕПРЕМЯН ЛИЛИТ КАРЛЕНОВНА (14.05.1963, Ереван) - музыковед, психолог, социолог, журналист, переводчик, ге-ноцидовед. В 1989 окончила Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса по специальности "музыковедение" (кафедра теории музыки, классы проф.: Р. О. Спепаняна, Н. В. Дерояна), 1993 - аспирантуру Государственного института искусствознания (Москва, класс докт. иск. И. Р. Еолян) совместно с ЕГК. В 1995 в ГИИ (Москва) защитила канд. диссертацию. В 2001 окончила Центр подготовки практических психологов при Ереванском Государственном университете, в 2006 - Кавказский институт СМИ по специальности "Регионоведение". С 1996 по настоящее время в ЕГК ведет курс лекций по психологии, педагогике, истории музыки (бакалавриат), основы музыкальной научно-педагогической деятельности (магистратура). Доцент (2002). С 1996 является корреспондентом газеты "Новое Время". Автор монографии о композиторе Эдварде Мирзояне ("Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах", Ер., 2011), занимается феноменом этнической традиции, вопросах городского фольклора, проблемой трансгенерационной травмы Геноцида армян, практикующий психолог. Работает в области междисциплинарных исследований, в музыковедческих исследованиях использует методы других наук, по-новому освещая проблемы музыковедения. Автор более 20 научных статей, в том числе "Этнокультурный подход в социологии музыки", "Лику этнической традиции", "Винноваты ли мы, или "Усвоенная беспомощность" как гибель "внутреннего агента", "Маргинальность как судьба", "Судьбоносный выбор (к проблеме осмысления векторов развития армянской музыки XX века)" и др., более 500 публицистических статей. Практикующий психолог, член Союзов композиторов РА (с 1997) и писателей РА (с 2016).

Information about the author: YEPREMYAN LILIT KARLEN (born of 14.05.1963, Yerevan) - the musicologist, the psychologist, the sociologist, the journalist, the translator, genocide examiner, art candidate, In 1989 graduated from YSC on specialty of musicologist (chair of the theory of music, a class of the prof. N. V. Deroyan). In 1993 got a postgraduate degree in YSC together with the State institute of Art Studies (Moscow, a class of PhD of art I. R. Eolyan). In 1995 in SIA (Moscow) protected master's thesis. In 2001 graduated from the Center of training of Practical psychologists at the Yerevan State university, in 2006 from the Caucasian mass media Institute on specialty of regional studies. In her researches uses methods in the field of musicological and interdisciplinary sciences. From 1996 to the present she teaches in YSC and she is a docent since 2002. She worked as correspondent in the newspaper "Novoe Vremya". The author of the monograph "Edward Mirzoyan in letters and dialogues", Yer., Tigran Mets., 2011., -616 P. The practicing psychologist is engaged in a phenomenon of ethnic tradition, questions of city folklore, a problem of a transgeneration trauma of Genocide of Armenians. The author of more than 20 scientific and more than 500 publicistic articles.

Ամփոփում

Երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ դոցենտ **Լիլիթ Կարլենի Եփրեմյան**. - «**Օ. Մանդելշտամ. «Վայրի կայրու, հայոց լեզու»**»:

2017 թվականի հոկտեմբերի 6-ին ՀԿՄ դահլիճում, նույն կազմակերպության 85-ամյակի փառատոնի շրջանակներում հնչեց Սոֆա Ազնաուրյանի «Արմենիա» մոնո-օպերան, որը գրված է Նադեժդա Մանդելշտամի հուշերի, Օսիպ Մանդելշտամի պոեզիայի և արձակի հիման վրա:

Հեղինակը ներկայացնում է իր նկատառումները ստեղծագործության և կատարման վերաբերյալ, նշելով մոնո-օպերայի գաղափարի և հայրենիքի թեմայի կարևորությունը, հայ-հրեական, հայ-ռուսական մշակութային առնչությունները: Հատուկ ընդգծվում է այն հանգամանքը, որ վերջին ժամանակներում էգո փատթոթերը կամ անձնական նամակները, հուշապատումները, օրագրերը դարձել են գիտական միջոցառումների ուսումնասիրությունների առարկա: Այդօրինակ փաստաթղթերի հիման վրա կարևորվում է Հայաստանի կերպարի վերաստեղծումը օտար արվեստագետների ընկալմամբ:

Նշվում է Սոֆա Ազնաուրյանի ազգային մտածելակերպի նրբությունն ու խորությունը:

Հեղինակը նշում է ստեղծագործության ժանրի ինքնատիպ դրսևորումը, ժամանակակից ժանրային սինթեզերևույթի ներքո:

Հոդվածագիրը քննարկվում է կատարողական մեկնաբանության առանձնահատկությունները, բարձր է գնահատում ստեղծագործության և դրա մոտեցման կուլտուրան և գեղարվեստական արժեքը:

Summary

Musicologist, PhD candidate of Art, Docent of YSC **Lilith Karlen Yepremyan**. - «**O. Mandelstam, Wild cat, Armenian language**».

On October 6, 2017 within the framework of the 85th anniversary of the same organization Sofa Aznauryan's "Armenia" mono opera was performed in the CUA hall based on the memoir of Nadezhda Mandelstam, the poetry and prose of Osip Mandelstam.

The author presents his observations on the work and performance, highlighting the importance of the theme of the mono-opera and the theme of the homeland, the Armenian-Jewish, Armenian-Russian cultural ties. Based on such documents, it is important to re-create the image of Armenia by the perception of foreign artists.

The elegance and depth of Sofa Aznauryan's national mentality is mentioned there.

The author points out the unique manifestation of the genre of the work under the modern genre synthesis.

The author is examining the peculiarities of the interpretive interpretation, highly estimates the culture and artistic value of the work and its approach.

ԱՆՈՒՇ ՄԵՍՐՈՊԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ

Քանոնահարուստի, դասավանդող, մանկավարժ, ժուռնալիստ, Կ. Մարաջյանի անվ. ՄԵՊ ուսուցչուհի

Երաժշտարվեստը, որպես արվեստի ճյուղ, որպես գեղագիտական կարերգորիա, մարդկային հասարակության նախնական գիտակցության արգասիք չի եղել, ինչպես օրինակ քարը, փայտը և այլն: Այսպես հեղինակությունը երաժշտությունը մարդկային գիտակցության բարձրագույն աստիճանի արտահայտչամիջոցներից է: Ծարունակելով մի քանի կուզեի հավելել. քանի որ երաժշտությունը մարդկային մտքի

նր որպես կանոն շար ցածր է լինում, ինչը պակաս կարևոր չէ:

Պարզ է, որ անհատը պետք է դաստիարակություն և կրթություն ստանա: Բայց, որ հասարակության հիմնաքար համարվող մարդը պետք է համապատասխան նախ՝ դաստիարակություն, իսկ ապա կրթություն ստանա միայն ըստ նախաստիքային և ըստ ընդունակության, սա պարտադիր նախապայման պիտի լինի: Սակայն երաժշտարվեստը շոշափելի գիտություն չէ: Այն համադրված և դաշնավորված հնչյունների միություն լինելով, անհատի հոգու աշխարհի արտահայտչամիջոցներից է: Մրանից հեղինակություն. երաժշտական դաստիարակությունն իր մեջ միայն նուրբներ սովորեցնել կամ կարարողական արվեստի ծանոթացնել չի սկսել: Սա կրթություն է, որի ընթացքում զուգահեռաբար ներաշխարհ է կերտվում, ինչն էլ անհատին հետագայում ցանկացած իրավիճակում հոգեվիճակին տիրապետելու ունակություն է տալիս:

Նախնական դաստիարակությունն իր մեջ նախ-

ՄԱՆԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՇ ՀԱՐՑԵՐԻ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

թռիչքի արդյունք է, բայց ոչ թե շոշափելի, այլ հոգևոր և զգայական, ուրեմն մարդուն երաժշտությամբ կրթել, կնշանակի նրան փալ զարգացման լայն հնարավորություն, մրաժեխակերպի ազատություն և ընկալունակության ազատ դաշտ:

Ամերիկյա հայրնագործած չեմ լինի, եթե ասեմ, որ արվեստի ճյուղերից այս մեկը՝ երաժշտարվեստը, շար կարևոր դաստիարակչական նշանակություն կարող է ունենալ ապագա սերունդների համար: Այն մարդու հոգեկերպվածքը կարող է ղնել բարոյական բարձր միջերի վրա և դրանով ապահովել հասարակության որակական բարձր ցուցանիշը: Պարտական չէ, որ ճապոնացի գիտնականներն ավելի մանրամասն ուսումնասիրությունների արդյունքում հաստատեցին այս համոզմունքը և իրենց նախադրոցական քուլտուրի ծրագրում մտցրեցին երաժշտության դաս-խաղ: Այսպես հմուտ մասնագետները երեք տարեկանից փոքրիկներին երաժշտության ճանաչողության և ընկալման դասեր են տալիս, սկզբում իհարկե խաղերի միջոցով: Այս փորձն անարդյունք չմնաց և մեծ տարածում գտավ: Մրա դրական ու կարևոր նշանակությունն այն էր, որ այս կերպ ապագա մարդու մեջ սերմանվում էր կենսակերպի կարևոր գործոններ՝ ինտելեկտ, էթիկայի կանոններ, գեղագիտական ճաշակ: Մասնավորապես ճապոնացի գիտնականների համոզմամբ և նրանց անցկացրած արտադրիկ փոխադրում, վաղ հասակից երաժշտությամբ կրթված մարդիկ կարողանում են բազմակողմանիորեն դրսևորել իրենց հասարակության մեջ և որ նրանց մարդասպան դառնալու հավանականություն-

օրոք ներառելով նախաստիքային և ընդունակության պարտադիր գործոնները, հետո ունի երաժշտական ուղղությունների պարզաբանման խնդիր: Անպայման պետք է նախապես ճշտել, որ ուղղությունն է նախընտրում երեխան դասական, ազգային, թե ուրիշ այլ: Այս ամենն անհմաստ չէ և հաջողություն է սկսնկալում:

Կարծում եմ, դասապրոցեսին համընթաց հարկավոր է պահպանել երաժշտական դաստիարակության ամենակարևոր նախապայմաններից մեկը՝ նախ սեր առաջացնել, կամ ամենաքիչը երեխայի համակրանքը չվերածել հակակրանքի: Քանի որ պրակտիկորեն ավելի դյուրին է հոգեբանորեն պարտապարտաշակերտի հետ աշխատել և ստանալ դրական արդյունք: Իսկ եթե նա ունի առավել երաժշտական ընդունակություններ՝ ոչթմ, լսողություն, երաժշտական զգացողություն, ապա դասապրոցեսը հեշտանում է, հաջողություններն էլ սկսնառու են: Բայց սա չի նշանակում երաժշտական կրթության պիտի փալ բացառապես ընդունակ երեխաներին:

Ընդհանրապես մանկավարժական մտրեցման այս շեղ կարելի է վերագրել նաև հանրակրթական դպրոցներին, չնայած երաժշտական և հանրակրթական դպրոցների դասավանդման պրոցեսները ակնառու տարբերություն ունեն: Այն է՝ անհատական դասավարման շեղ երաժշտական դպրոցներում, ինչի շնորհիվ ուսուցիչ աշակերտ կապն ավելի սերտ է: Այս պարագայում ուսուցչի պարտասխանատվությունն ավելին է յուրաքանչյուր աշակերտի նկատմամբ, իսկ կարարած աշխատանքն էլ առավել երևացող: Բոլորովին չմաստապցնելով հանրակրթ-

Մ Ե Ք Ո Ղ Ա Ր Ա Ն Ո Ւ Ք Յ Ո Ւ Ն

բակասն դպրոցների ուսուցիչների աշխատանքը դարձնելով ինքնուրույն, չկա ուսուցչի այնպիսի ֆեկունդեն, ով դասական քառասունհինգ բույս դասաժամի ընթացքում կարողանա անհատապես կառավարել յուրաքանչյուր աշակերտի: Մրա պրակտիկ ապացույցը, առավել հաջողությունների հասնելու համար, հանրակրթական դասերից բացի, երեխային անհատական պարապմունքների առկայությունն է: Այսպես, հեղինակը՝ երաժշտական կրթության ինքնին անհատական ուղղորդություն պարապմունքի շնորհիվ կրթության առանձնահատկությունն է և կարևորությունը: Մա ակնկալում է մանկավարժական հոգեբանության խորը գիտելիքներ: Ինչն էլ իր հերթին կնշանակի, որ նույնիսկ ցանկացած պրոֆեսիոնալ կարող կամ մենակարար չի կարող գրադվել մանկավարժությանը:

Ընդհանրապես հոգեբանության իմացությունը մանկավարժական գործունեության մեխն է, իսկ մասնավորապես մանկական հոգեբանության գիտակցի և պարասիստանարու մանկավարժի հաջողությունները որպես կանոն չեն ուշանում: Այս գործունեության բացակայությունը բերում է դասարան-աշակերտ կապի խզմանը, ինչն էլ վրանում է նրանց միասնական արդյունավետ աշխատանքի անհամարելելիության: Այսպես կարևորը մանկավարժի հմտությունն է, այն է.

1. նախ կարողանալ երեխայի մեջ հեղինակություն առաջացնել դեպի առարկան կամ ուսումնասիրվող նյութը,
2. աշակերտին պարզաբանել դասավանդվող առարկայի կարևորությունը և դժվարությունները հաղթահարելու ճանապարհները,
3. սանի նախասիրությունների, ցանկությունների ու դասավանդվող առարկայի հարմոնիզացումը, ինչն աստիճանական ու դժվար աշխատանք է, բայց լավ արդյունք է տալիս:

Թեորիապես անելիքների այս շարադրանքն անպետի կլինել, եթե պրակտիկ օրինակը չունենալի: Լիարժեք դրական է այս ամենի ընդհանուր հայտարարը, քանզի երեսունհինգ և ավելի տարիների աշխատանքն է ապացույցը:

Կարծում եմ երաժշտական կրթությունը պարտադիր, բայց ոչ պարտադրաբար դարձնելը կրկնապարի առողջ հասարակության շեղումնանը, ինչի կարիքը ցանկացած հասարակություն ունի, իսկ մեր հասարակությունն առավել ևս: Այս առումով պարասիստան չէ, որ եվրոպական բարձրագույն բուհերում (Քենթրիջ, Օքսֆորդ և այլն) կարևորություն և առաջնայնություն են տալիս երաժշտական կրթություն ունեցող դիմորդին, փաստաթղթերի հետ անպայման կցելով երաժշտական որևէ կրթության վկայական, եթե այն կա: Եվրոպական երկրների վրյալ որոշումն ու դրանց իրականացումը մեկ շար կարևոր միտում ունի՝ երաժշտական կրթությանը մարդն իր ինտելեկտուալ պոպուլյարի ավելի բարձր է կանգնած, քան այլոք: Նույնիսկ, որոշ գիտնականների պնդմամբ, գործիքային արվեստին փորասպարող երաժշտի մոտ գլխուղեղի երկու կիսագունդն էլ հավասարաչափ է զարգացած, ինչը նոր-

մալ է: Մա բացատրվում է նրանով, որ նվագի ժամանակ երաժշտական ֆրազաների հաճախակի շեղքից-շեղք փոխանցումները կամ թեկուզ միաժամանակյա նվագը հավասարազոր կառավարվում են գլխուղեղի երկու կիսագունդերի միջոցով հավասարապես:

Մարդը թերևս իր բոլոր գործողությունների և գործունեության վարչքն սրանում է պրակտիկ աշխատանքի պարագայում: «Երեխաները մեր ապագան են» կարգախոսը պիտի լինի կանոնակարգված, որակյալ և արդյունավետ աշխատանքի գրավական, այլ ոչ թե գեղեցիկ դարձվածք հաճախակի կրկնելու համար: Մանկավարժությունը մարդու գործունեության այն շեղքից է, երբ համապարասիստ աշխատանքը նույնարժան արդյունք է տալիս: Ավելի անկեղծանալով պիտի ասել, որ հաճախ մանկավարժն իր դերում չի լինում, այլ կարծես «դեր է տանում» ուղղակի: Այս դեպքում ոչ ոք ավելի, քան այսպիսի մանկավարժը կարող է հոգեբանորեն ձևել երեխային, ավելին՝ շար քան փչացնել երեխայի հոգեկերպվածքի մեջ: Մանկավարժների միջև եղած ճանապարհան էլ հենց թույլ է տալիս նկատելու միջոց իր փեղում գործող մանկավարժին և հակառակը: Հարց է ծագում, մանկավարժությունը կոչում է, թե զուր մասնագիտություն: Անվիճելի պարասիստանը մեկն է՝ ցանկացած մասնագիտություն կոչում է, միայն պետք է միջոց փեղում հայրնալել: Վառ օրինակ՝ վարպետ կավագործն անշունչ ու անչե կավին կարող է կենդանություն տալ, իր փեղում չգրվող մանկավարժը կենդանի էակին կարող է խեղել: Եզրակացությունը մեկն է, մանկավարժությունը բավականին բարդ ու միևնույն ժամանակ նուրբ մասնագիտություն է: Ժամանակն է տարբերակել մանկավարժական գործունեության մի քանի գործունեություն.

1. մասնագիտության միջոց ընտրություն, համապարասիստ և լիարժեք գիտելիքներ,
2. միջոց մեթոդաբանություն,
3. հոգեբանորեն պարասիստանություն,
4. որոշումների մեջ վարասիստան, նաև ազնվություն,
5. ժամանակի պահանջներին համապարասիստանող ինքնակրթության անկասելի ընթացք:

Վերջինս թեև դժվարացնում, բայց ընդլայնում է մանկավարժի գործունեության ծավալները: Քանի որ առանձնացված ժամանակահատվածում այս կամ այն առարկայի միջոցով դաստիարակությունն ու կրթությունը չեն կարող կղզիացած լինել ժամանակի այլ և այլ ազդող գործունեություն:

Մանկավարժությունը նաև պրակտիկ գիտություն է ժամանակի ու տարածության մեջ, անընդհատ զարգացող, փոփոխվող ու նորարար: Այն անշուշտ, որոշակի կանոններ ունի, նաև նախորդ պլանավորած ծրագրեր, սակայն չի կարող շարժվել արսիտաններով: Հակառակ դեպքում այն դառնում է անհեղաբարձի, ինքն իրեն կրկնող երևույթ, ինչը ցավոք առկա է մանկավարժական պրակտիկայում:

Պարվավոր այս մասնագիտությունը մեծ պարասիստանավորություն է ազգի և սերունդների առջև, այս պարճառով էլ լուրջ աջակցություն պետք է ու-

ենևս պետության կողմից: Հայրենի բան է, որ բնորոշ հանրապետ պետական նախնական կրթական օջախը դպրոցն է, և սա այն դպրանոցն է ուր պետությունը կրթում է անհատին թե հանրակրթորեն, կամ թե երաժշտապես: Կենսական այս երկու դպրոցներին պետության նույն կերպ չիովանավորելը սխալ է: Որովհետև ճիշտ կերպով մանուկն ու երիտասարդը, երկրի ու պետության, կառավարման դեկր ճիշտ ուղու վրա պահողներն են: Նրանք են վաղվա պայմաններին ու փաստարանները, ուսուցիչներն ու գիտնականները, երաժիշտները, քաղաքական գործիչներն ու դիվանագետները: Միայն ազնիվ ու նվիրված աշխատանքի արդյունքում կունենանք ժամանակակից հարիր, զարգացած ու իսկապես հայրենասեր քաղաքացիներ: Քանզի հայրենասիրությունն իր մեջ միայն անհնազանդության փարթեթ չի պարունակում, այլ նաև նվիրված ու ազնիվ աշխատանք, պա-

րասխանավորություն սեփական ժողովրդի ու պետության նկատմամբ: Սա լավ գիտեն նվիրյալները:

Այլ կերպ ասած՝ մանկավարժությունը բարդ գիտություն է, թերևս ամենաբարդը, բանզի այն իր մեջ ոչ միայն մարդկային հարաբերությունների խրատն է ներառում, այլ նաև մարտի սերնդի դաստիարակության գաղտնիքներ: Մանկավարժի շեռքում սա մի «գեներ» է այսօրվա մանուկին, վաղվա քաղաքացուն ճիշտ դաստիարակելու, այլ խոսքով ասած՝ կյանքի ճիշտ ուղի ցույց տալու համար:

Եվ վերջապես, երեխան որպես անհատ ու նաև ժամանակակից արար, իրեն դաստիարակող և կրթող մանկավարժին բնականոն կերպով իր նկատմամբ անհավատարման մտրեցում է պարտադրում: Այս է մանկավարժության կարևորությունը և իմաստը: Հենց սրանում է իրական մանկավարժի բարձր կոչումը:

Քանզի-քառեր. մանկավարժություն, երաժշտական դաստիարակություն, մեթոդաբանական խնդիրներ, մանկավարժական հոգեբանություն, հոգեբանական դաստիարակություն, մանկական դաստիարակության մեթոդներ:

Ключевые слова: педагогика, методология, значение музыкального воспитания, методологические проблемы, психология, практическая наука, методы детского воспитания.

Keywords: Pedagogy, musical education, methodological problems, pedagogical psychology, psychological education, methods of children's upbringing.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ ԱՆՈՒՇ ՄԵՍՐՈՊԻ (ծ. 14. 12. 1957 թ., ք. Ալավերդի (Լոռու մարզ, Հայաստան): Մենակատար քանոնահար, ժուռնալիստ, ԵՊԿ դասախոս: Հեղինակ է բանոն նվագարանի չորս դասագրքերի՝ «Անմար գոհարներ» գիրք 1-ին (իրատ. 2005), Գիրք 2-րդ (Եր., 2010 թ.), «Փոխադրումներ բանոնի համար» գիրք 3-րդ (2010 թ.), «Ֆայտատուր Ներսիսյանի կոմպերտային պիեսները բանոնի համար» (2010 թ.), մի շարք հոդվածների՝ «Նրան էլ են փորձում յուրացնել» (հակիրճ տարբերակ //Ավանգարդ, 8-14 ապրիլ 2009 թ.), «Քարեկամությունը ծնվում է ժպիտից», //Երաժշտական Հայաստան, ամսագիր, 1-3 (44-45) 2013 թ.), «Արմինե Պոգոսյան. կոչումով մանկավարժ», //Երաժիշտ ամսագիր, ապրիլ 2013 թ., «...Իսկ բարեկամությունը շարունակվում է», //Հայաստան, շաբաթաթերթ 13-20 դեկտեմբերի 2012 թ., «Երջանկությունը թեթև է տալիս, հայրենասիրությունն արժանապատվության զգացում», //Երաժշտական Հայաստան, ամսագիր: Ունի հոդվածներ նաև «Հայ զինվոր», ՀՀ ՊՆ պաշտոնաթերթում, «Մարտիկ» Արցախի Հանրապետության պաշտոնաթերթում, Բեյրութի (Լիբանան) «Ֆոսունակ» ամսագրերում և այլ: Աշխատել է քանոնահարուհի՝ 1979–1983 թթ. Արմավիրի (Հոկտեմբերյան) շրջանի Չերմինկու տվյալով երաժշտական դպրոցում, 1980–1986 թթ. Հայաստանի Թ. Արունյանի անվ. Երգի-պարի պետ. անսամբլում, 1986–1987 թթ. Հայաստանի Գուսանյանի պետ. անսամբլում, 1990–1991 թթ. Հայաստանի Պարի պետական անսամբլում, 1993–2001 թթ. ՀՀ ռադիոհեռուստատեսության Ա. Սերանգուլյանի անվ. ժողովրդական գործիչների անսամբլում, դասավանդել է 1990–2009 թթ. Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայում, 2009–ից մինչև այժմ Կ. Սարաջյանի անվ. երաժշտական դպրոցում:

Сведения об авторе: КИРАКОСЯН АНУШ МЕСРОПОВНА (род. 14. 12. 1957 г., г. Алаверди (Лориксий р-н, Армения), солист – канонист, педагог ЕПК-а, является автором четырех учебников для музыкального инструмента канон 1. “Анмар гоарнер” часть -1 (2005), 2. “Анмар гоарнер” част-2 (2010), 3. “Транспорт пиес для канона” (2014) 4. “Концертные пьесы для канона Хачатура Нерсисяна” (2010), автор ряд статей: “Его тоже хотят присвоить” (краткое версия //Авангард 8-14 апреля 2009 г., “Дружба рождается с улыбкой” (журнал //Музыкальная Армения 1-3 (44-45) 2013 г., “Армине Погосян. педагог по призванию” // “Музыкант” газета, апрель 2013 г.), “...А дружба продолжается” еженедельник //Айастан, 13-20 декабря 2012 г. и другие. Печатается в газете //Еражишт, //Ай зинвор, МО Армении, //Мартик, МО Арцах, в журнале //Музыкальная Армения, //Хоснак, Бейрут (Либанан). Работала: 1979–1983 Музыкальная шк. Дзержинского совхоза Армавирского р.-на, 1980–1986 Гос.ансамбль Песни-пляски им. Т. Алушяна, 1986–1987 Гос. Гусанкский ансамбль, 1990–1991 Гос. Ансамбль Танца Армении, 1993–2001 Гос. Ансамбль народных инструментов Радио и Телв. РА им. А. Мерагуляна, 1990–2009 Гос. консерватория им. Комитаса, с 2009 до с. д. ДМШ им К. Сараджяна.

Information about the author: KIRAKOSYAN ANUSH MESROP (was born on 14 December 1957 in Armenia, Alaverdi). A soloist kanon player, as well as a lecturer of music at YSC Anoush Kirakosyan is an author of four books including "Eternal diamonds 1" (2005), "Eternal diamonds 2" (2010), "Works for kanon" (2010) and "Khachatur Nersisyan's concert plays for kanon" (2010). She also wrote a number of articles including "They want to make them theirs as well" (brief version in "Avangard", 8-14 April 2009), "Friendship is born from a smile" (//Musical Armenia" journal, 1-3 November, 2013), "Armine Pogosyan titled teacher" ("Musician" Yerevan State Conservatory magazine, April 2013), "...But the friendship is going on", //Armenia" newspaper, 13-20 December 2012, "Happiness gives wings, the patriotism - feeling of dignity", //Musical Armenia journal, and many more. She's also being published on "Musical Armenia" official magazine of the YSC, "Musician" newspaper, "Armenian soldier" the official newspaper of the Ministry of Defence of the Republic of Armenia, "Fighter" the official newspaper of the Ministry of Defence of the Republic of Artsakh, Lebanese (Beirut) "Speaker" magazine and not only. In different time periods she worked in different places among which were: 1979-1983 The musical school of the city Hoktemberian, 1980-1986 Tatul Altunyan Armenian state song & dance ensemble, 1986-1987 Armenian State Ensemble Minstrel Folk Songs of Armenia, 1990-1991 Armenian State Dance Ensemble, 1993-2001 The Aram Merangulyan Folk Instruments Ensemble of Public Radio, 1990-2009 Yerevan State Conservatory after Komitas, 2009 - present Musical school after K. Sarajyan.

Րեզյումե

Канонистка, преподаватель ЕПК, журналист *Ануш Месроповна Киракосян*. - “Некоторые вопросы проблем методологии преподавания”.

В статье дается значение музыкального искусства как фактора разностороннего воспитания индивидуума, воспитательная роль учителя в развитии всестороннеразвитого гражданина общества. Работа адресована и учащимся, и студентам музыкальных вузов.

Summary

Canon player, pedagogue of YSC, journalist *Anush Mesrop Kirakosyan*. - “Some questions of the problems of teaching methodology”.

In article the value of musical art as factor of versatile education of an individual, an educational role of the pedagogue in the development of the citizen of society is given. Work is addressed to both pupils, and students of musical higher education institutions. She discusses all the important points of a child's musical upbringing, mentions its importance and generally speaks about the necessity and the challenges of the musical education and overall about the important questions of child's musical upbringing and about the ways of overcoming them.

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2016

**МАРГАРИТА АШОТОВНА
РУХКЯН**

*Доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник ИИ НАН РА*

Выдающийся композитор Кшиштоф Пендерецкий давно уже гражданин мира. Давно уже мир с огромным интересом внимает его музыке, его откровениям. Он давно и сильно влияет на музыкальную субординацию по всем каналам – исполнительским, слушательским, композиторским. Он получает награды в связи с каждым новым сочинением, у него три “Гремми”, – одна присуждена ему в 1988 году после исполнения Концерта для виолончели с оркестром, в котором солировал Мстислав Ростропович, –

музыка предостерегала, предупреждала, протестовала.

Опыт циничного применения Америкой ядерной бомбы, сброшенной в 1945 году на японские города Хиросима и Нагасаки, насторожил весь мир. Оказывается, трагедия Второй мировой войны не зачеркнула планов милитаристов. Для Польши, пережившей в ходе войны огромные потери, а после войны оказавшейся в режиме так называемого социалистического лагеря, куда были включены Чехословакия, Венгрия, ГДР, начался сложный этап истории, наполненный как созидательным трудом по восстановлению страны, так и борьбой за свою независимость. Скорбь по Хиросиме, выраженная в Пьесе для 52 струнных Пендерецкого, содержала в себе категорическое отрицание силы, и эта идея проецировалась и на свою собственную историю. Пендерецкий говорил и от имени своего народа. В ряду прославившихся молодых композиторов послевоенного периода, он предстал самым аганжированным идеями независимости и свободы, со-

КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ И АРМЯНСКАЯ МУЗЫКА

Вторую и Третью “Гремми” он получает в 1999 году как “Лучший современный композитор академической традиции” за Концерт N2 для скрипки с оркестром, в котором солирует Анне–Софи Муттер. А в 2000–м ему присуждается в Каннах звание “Лучший из живущих композиторов”. Премьеры произведений Пендерецкого тут же становятся событием и осуществляются на самых известных концертных сценах мира.

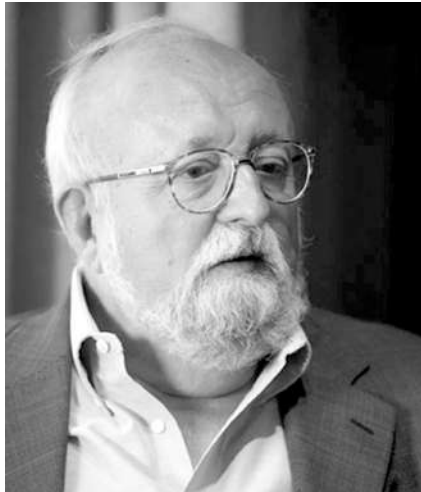
Он стал знаменит сразу после окончания Краковской консерватории, в 1959 году, когда была создана его грандиозная Пьеса для 52 струнных “Плач по жертвам Хиросимы”. Музыкальный мир вздрогнул, объятый совершенно немислимой до этого энергией публицистического воззвания, обращенного ко всему человечеству. Пендерецкий предстал как радикальный авангардист; но не поиски новых выразительных средств вдохновили его на этот творческий подвиг, не стремление удивить мир невиданной звучностью оркестра, новой модификацией классических традиций. В этой музыке не было никакой особой нотографической и композиторской системы, – радикальные правила авангардных систем организации музыкального звука – додекафонии, сонористики, пуантилизма, стусшевались как формальные схемы перед глобальным диссонантным звучанием 52–х струнных, сумевших выразить боль миллионов сердец.

“Мир раскололся и люди не слышат друг друга”, – кричал музыкальный текст. Протестующий голос Пьесы для 52 струнных Кшиштофа Пендерецкого отражал накаленную атмосферу этого времени,

звучными всему передовому человечеству. Он вывел музыку своего времени из проблем композиторской технологии, из замкнутости кабинетных новаций в пространство демократической аудитории и собрал вокруг нее весь мир. Его задачей было привлечь внимание масс к самым актуальным вопросам времени, – к идеям свободы, которые вскоре в Польше сформировались в широкомастное гражданское движение “Солидарность”. Пьеса для 52 струнных по своему накалу была, фактически, музыкальной манифестацией этого движения, и не случайно, она исполнялась на открытых концертных площадках многих стран, собирая толпы слушателей. Было в этой Пьесе по накалу эмоций что–то от рок–музыки, это был прорыв классической традиции навстречу молодому поколению, стремящемуся изменить мир.

После Пьесы для 52–х струнных “Плач по жертвам Хиросимы” из под его пера вышли монументальные духовные произведения, мессы – “*Stabat mater*” (1962), *Dies irae* (1967), “Страсти по Луке” (1965), в которых композитор осмысливает действительность по скрижалям истории христианства.

Во второй половине 50–х в Варшаве был учрежден Международный музыкальный фестиваль “Варшавская осень”. Помню фестиваль 1963 года на котором у была в составе большой группы молодых музыкантов СССР. Помимо концертов в программу фестиваля входили театральные спектакли, художественные выставки. Театры были замечательные, впечатляло все, – пьесы, режиссура, игра актеров. Большое впечатление оставила выставка



Кшиштоф
Пендерецкий

польского современного плаката. Эта выставка говорила о многом насущном, актуальном, нет, она кричала, как и полагается этому виду изобразительного искусства. Смысл плаката – борьба, пропаганда больших общественных и свободолобных идей. И музыка Польши, и все ее искусства, и горделивый вид ее людей были слитны, едины в этом общественном порыве.

Да, Польша лидировала тогда по силе и смелости обсуждения тем свободы личности, народного сообщества, истории своей страны, утверждала свой, самостоятельный путь развития. Яркое, талантливо, страстно эти темы в 50–60-е годы отразились в польском кино, – в фильмах Ежи Кавалеровича – “Тень”, “Настоящий конец большой войны” (в советском прокате “Этого нельзя забыть”), “Мать Иоанна от ангелов” (1961), в фильмах Анджея Вайды, – “Канал” (1957), “Пепел и алмаз” (1958), “Летна” (1959), “Самсон” (1961), в музыке польских композиторов – Витольда Лютославского, Гражины Бацевич, Кшиштофа Пендерецкого, Ирены Бруздович и других.

И в Армении в 1960–70-е осмысливалось все заново – и древняя история, и новая, что наполняло огромным содержанием армянское искусство. Все сферы творчества в эти годы в Армении отражали романтическое настроение, подкрепленное острым осознанием самобытности и героичности своей истории. Именно на этой волне музыка Кшиштофа Пендерецкого увлекла молодых армянских композиторов, стала для них обретением какого-то, еще не осознанного братства. И это оказалось мистически закономерно.

Спустя много лет, уже в 2008 году, когда-то молодые поклонники авангардного польского композитора, а сейчас его коллеги, известные армянские музыканты, и вместе с ними большая аудитория любителей музыки приветствовали Кшиштофа Пендерецкого на своей земле. Пендерецкий приехал в Армению со своей женой Эльжбетой Пендерецкой и группой первоклассных исполнителей на именной фестиваль в его честь, организованный основателем и артдиректором международного фестиваля “Ереванские перспективы” Степаном Ростомяном. (Этот фестивальный проект прошел под покрови-

тельством президента Армении Сержа Саргсяна, под эгидой Министерства культуры и при содействии журнала “Ереван”.)

Мистическая сторона этого события состояла в том, что Пендерецкий приехал в Армению с особой, личной миссией. На встрече, состоявшейся в Доме-музее Арама Хачатуряна, он рассказал, что его бабушка со стороны матери была армянкой, она, будучи ребенком в конце XIX века оказалась со своей семьей в Польше, в городе Кракове, куда стекались армянские беженцы, спасаясь от преследований на территории Западной Армении. “Я отныне буду приезжать в Армению, я теперь знаю, что у меня есть вторая родина...”, – говорил он аудитории.

В четырех концертах Фестиваля ереванские слушатели услышали Квартеты N1 и N2 исполненные польским квартетом “DAFO”, Симфонию N2 “CHRISTMAS SIMPNONY”, Ораторию “Stabat Mater” и ряд камерных сочинений. Наряду с известными музыкантами мирового масштаба – кларнетистом Мишелем Летиком, валторнистом Андре Казале, виолончелистом Арто Норасом, скрипачами Кристианом Алтенбургером и Григорием Жислиным прекрасно выступили и наши исполнители – виолончелист Арам Талалян, хоры “Овер” (художественный руководитель Сона Ованнисян) и “Спехани” (художественный руководитель Сарина Автандилян), а также наш соотечественник из Франции известный пианист и дирижер Ваан Мартиросян, Филармонический оркестр Армении под управлением Эдуарда Топчяна (см. *Рухкян М.*, “Одиссея Кшиштофа Пендерецкого”, // Новое время., 15 апреля 2008; *Аревшатыан А.*, “Мастер с многоликой музой”, // Голос Армении., 17 апреля 2008).

Год спустя, в последней декаде октября 2009 года в рамках XX фестиваля “Ереванские перспективы” прошел фестивальный цикл “Дни Пендерецкого в Армении”. Его музыка звучала с 26 по 29 октября в четырех концертах, состоявшихся в Филармоническом зале им. Арама Хачатуряна (три концерта) и в зале Камерной музыки им. Комитаса (один концерт). Целый каскад прекрасных сочинений, написанных в разные годы, – здесь и Струнный квартет N3 прозвучавший в исполнении “Шанхай квартета” (2008), и Каприччио для гобоя и 11 струнных, написанное в 1964 году (исполняли Ованнес Петикян и камерный оркестр “Алан Ованнес” под управлением Меружана Симоняна), и созданные в 90-е “Псалмы Давида” для камерного хора, которые проникновенно исполнил Камерный хор Армении под управлением Соны Ованнисян покорили слушателей своим глубоким содержанием. В симфонических концертах были исполнены религиозные фрески “Agnus Dei” для струнных, Ciacona (“Польский реквием”) (2005), Симфониэтта для струнных, Концерт для скрипки и оркестра... Руководил оркестром знаменитый Андреас Мусто-нен. Собственно, все исполнители, приехавшие в Ереван на фестиваль Пендерецкого, были знаменитости. Первоклассные в своем амплуа Иван Монигетти – виолончелист, Жан Марк Фессард – кларнетист, Джулиан Рахлин – скрипач, в паре с пи-

нистой Хантиа Буниатишвили исполнивший Сонату N2. И снова покорили своим искусством Сона Ованнисян и ее хор, исполнившие большую программу его духовных сочинений, написанных в разные годы.

В последнем концерте – 29 октября – в зале им.Арама Хачатуряна прозвучали Концерт для скрипки и оркестра “Метаморфозы” в исполнении Государственного оркестра Армении и солиста Джулиана Рахлина. Дирижировал Кшиштоф Пендерецкий. А во втором отделении была исполнена его Симфония N5 под управлением Эдуарда Топчяна (см. *Аревшатын А.*, “Кшиштоф Пендерецкий – незабываемые дни торжества духа и музыки”, // Голос Армении., 3 ноября 2009; *Саркисян С.*, “Ереванские концерты Кшиштофа Пендерецкого”, // Искусство и время., 1–2 (83–88)., Гюмри., 2009).

В январские дни 2014 года состоялся третий фестиваль, посвященный Кшиштофу Пендерецкому, – в честь его 80-летия (композитор родился 23 ноября 1933 года). Звучали произведения Мастера, созданные в разные периоды жизни, – Симфония N4 “Парижская” (1989), Симфония N 2 “CHRISTMAS SIMPNONY” (1979–1980), Концерт для виолончели и струнных, ударных и челесты (1984), Двойной концерт для скрипки и альта с оркестром (2012), оркестровое сочинение “*De Naftura sonoris*” – “О природе звука” N3 (2012), которое стало ереванской премьерой и целый ряд камерных сочинений, прекрасно исполненных армянскими музыкантами соло и в разных ансамблевых составах – дуэтах, трио, квартетах, в которых прекрасно, воодушевленно, умно выступали Арам Талалаян, Джульетта Варданая, Яна Дарян, Лусине Арутюнян, Артур Аванесов. В исполнении Государственного камерного оркестра Армении под управлением Ваана Мартиросяна прозвучали Симфониэтта N2 для флейты и струнных(1994), а в исполнении Государственного камерного хора “Овер” (руководитель Сона Ованнисян) духовное сочинение *Missa Brevis* (2012). В концертах участвовал также Государственный Молодежный оркестр под управлением Сергея Смбацяна, они исполняли Симфонию Пендерецкого N4 “Парижскую” (1996–1997) и Филармонический оркестр Армении под управлением Эдуарда Топчяна, исполнивший с польской скрипачкой Агатой Шимчевской Концерт для скрипки с оркестром. В последнем, четвертом концерте под управлением Пендерецкого прозвучала его Симфония N2. И ощущение родства, и не только генетического, витало в воздухе (см. *Саркисян С.*, “Фестиваль музыки Пендерецкого”, //Музыкальная Армения., 2(47) 2014; *Аревшатын А.*, “Дни Кшиштофа Пендерецкого в Ереване”, //Голос Армении., 18 января 2014).

Во время фестиваля 2009 года в вестибюле Зала им.Хачатуряна были развешаны фотографии знаменитых угодий Пендерецкого под Краковым, которые он превратил в цветущие сады и леса. На этот раз, в 2014–м, после четырех замечательных концертов, 17–го января в зале кинотеатра “Москва” был показан фильм, посвященный Пендерецкому. Фильм шел 87 минут и из него мы многое узна-

ли о его жизни. Она принципиально созидательна, выстроена строго и рационально. Полна прекрасных житейских радостей, согласована с течением жизни и осознанием времени, и, конечно, подчинена музыке, которая властвуют над всем.

Наше армянское музыкальное время, начиная с 2008 года измеряется встречами с Пендерецким. Вот и 2018 год. Вот и 2018 год. Государственный симфонический оркестр Армении и его главный дирижер Сергей Смбацян подготовили и провели фестиваль “Дни Пендерецкого в Армении”, посвященный 85–летию великого Мастера. Четыре концерта представили музыку разных лет. В первом концерте, состоявшемся 13 февраля прозвучал Концерт для скрипки с оркестром “Метаморфозы” в исполнении Марты Ковалчек и Филармонического оркестра Армении под управлением Эдуарда Топчяна. Во втором отделении звучала Симфония N5.

Огромное удовольствие доставил ереванским слушателям второй концерт фестиваля, состоявшийся 15–го февраля, на котором в исполнении любимого Пендерецким Камерного хора Армении, руководимого Соной Ованнисян, прозвучали его хоровые произведения. Третий концерт 16–го февраля был посвящен камерной музыке. Играла Марта Ковалчек, польский квартет *MECCORE* исполнил пьесу “Незаполненные листы дневника”, прозвучала Симфониэтта в переложении для соло аккордеона в исполнении Мачея Фроцкевичи... Вечер был проникнут мотивами воспоминаний... И в последний вечер 17–го февраля под управлением Сергея Смбацяна в исполнении Государственного симфонического оркестра прозвучала Симфония N7.

Такое, обогащенное встречами обширное знание музыки Пендерецкого – а это целая музыкальная эпоха! – дает свои плоды. Его величие как личности, как человека, как музыканта впечатляет. Его отношение к работе – и композиторской, и исполнительской, где нет места компромиссу, косвенно и напрямую воспитывает всех, кто с ним общается. Его присутствие поднимает уровень требовательности к себе, возвышает критерии. Он – то явление, которое очень нужно было армянской музыке, чтобы еще раз, уже со стороны, осознать и свои достижения, и свои задачи.

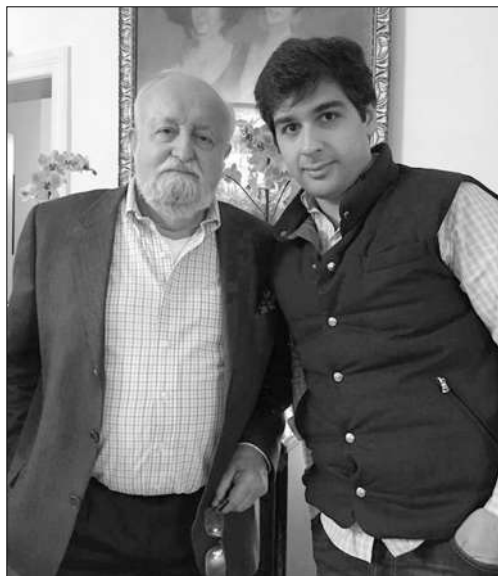
В контакте с творчеством Кшиштофа Пендерецкого мы обрели широкое понимание современной культуры в целом, ее общности. Сложилась круги, треугольники и вся космическая мелометрия, – Гендель, Бетховен, Шопен, Стравинский, Комитас, Шостакович, Бриттен, Лютославский, Хачатурян, Пендерецкий и... мы...

Пройдены пути, есть осознание почвы, единых художественных тенденций. И с большой долей радости открываешь для себя, что армянская академическая музыка параллельно с музыкой Кшиштофа Пендерецкого это, по сути, одна традиция, одна композиторская школа, единый духовный путь. Традиция, прошедшая сквозь огонь, воду и медные трубы, осмысленная в контексте своей национальной истории и в пересечениях с мировой.

Постоянно новый, постоянно ищущий, уходя-



*Կիսիտոֆ Սենդերեցկի:
“Սա մի միջոց է լիարժեք
ֆեստիվալի մեր
մուսիկայի համար 20-
30 տարի”:
Երևան, 13-17.02 2018 թ.
85-ամյակի Կիսիտոֆ
Սենդերեցկու,
Գոստարստենական
սիմֆոնիկական
օրկեստր
Արմենիա, հր. ղ. և
մեծագույն ղեկավար
Սերգեյ Տմբադյան,
հոլ. Ա. Խաչատրյան*



Կիսիտոֆ Սենդերեցկի, Սերգեյ Տմբադյան



*Մար Երևանի պարգևատրեց Կիսիտոֆ
Սենդերեցկու զոլոտայ մեդալիոյ մար Երևանի*



*Սենդերեցկի:
“Մա մեզ պատրաստեց
տարապետութեան Կոմիտասի”:
Ինստիտուտ-մուսիկական Կոմիտասի*

սիցի օտ “քրեյնոյ սեբյա” և վոզրաշապոյսի կո սեբյե, սնօվա և սնօվա իշուսիցի, օն, սեգօրնյա օլիցետվօրյայետ վերսիննյե ճօստիջենյա սօվրեմենոյ մուսիկականոյ արտստենայի.

P.S. Խօչու քրիօբիտի կո սօվոյն ճարաշիւսնյայետ օտվետյա նեսկօլիկոյն արմենյանի կօմօսիտօրոյ նա մօյ վօքրօս: կօգդա օնի քօնաքօմիլիսի կո մուսիկայի Կիսիտօֆ Սենդերեցկու և իժօ իստարստենայի համար նախ

ճարիցի?

Արամ Տատյան: “Մերվայ վերտրեօ կո մուսիկայի Սենդերեցկու – սա “Տրաստիա կո Լուկա”. Ես սրիշիւսիլ սա քրօիզվոստենայի ճարիցի, եմսի ստուդենտ կօնսերվատօրի. օնօ օստավիլօ նա մեզ օրոմնօյ վրեպատենայի. վ քրօշլիկ վրեզ Սենդերեցկու վ Արմենիայի ես սքազալ կօմօսիտօրու: “Ճարօ նե վ տօմ, նրալիստենայի Վաշա մուսիկայի մեզ օլի կո նե, ա վ տօմ, իժօ ես սրիշիւսիլ սա

будучи молодым. То, что оставляет впечатление в молодости, остается на всю жизнь”.

Я считаю главным достоинством музыки Пендерцкого ее человечность. Она рассказывает о человеке, поэтому она затрагивает сердце, волнует. Опыт и мудрость, соединенные вместе – это и есть музыка Пендерцкого сегодня”.

Левон Чаушян: “Он Мастер. На протяжении многих десятилетий он убеждает своим творчеством, в котором говорят талант и интеллект. Мне очень понравился его Двойной концерт для скрипки и альта. Он обогатил наши представления об этой форме, об этом жанре. В этом сочинении была воплощена идея диалога, очень глубокого, поистинне человеческого... Глубоко впечатляет то, что композитор берет на себя ответственность говорить от имени всего человечества. Несомненно, Пендерцкий – это композитор N 1. Это творец и философ одновременно. Было бы здорово, если бы Пендерцкий обратился к армянской теме, накануне 100-летия Геноцида”.

Ерванд Еркянян: “Мне ближе хоровые произведения Кшиштофа Пенедерцкого, – “Страсти по Луке”, “Семь врат Иерусалима”, *Te Deum* и другие. Они в свое время оставили на меня огромное впечатление. И в этот раз я с волнением слушал те, которые я не знал – это Эклога VIII для вокального секстета на стихи Вергилия, “Иже херувимы” (“Херувимская песнь”), отрывок из “Польского реквиема” и одно из его последних сочинений – *Missa Brevis* в прекрасном исполнении Камерного хора “Овер” под управлением Соны Ованнисян. Музыка Пендерцкого несет гуманность, он сегодня является мировым продолжением искусства вообще”.

Эдуард Айрапетян: “Творчество Кшиштофа Пендерцкого всегда вызывало во мне повышенный интерес. Особенно это касается его произведения “Страсти по Луке”, которое каждый раз при прослу-

шивании оказывало сильное эмоциональное воздействие. А когда и партитура появилась, то, можно сказать, и анализировали, и учились по ней. Вспоминаю также исполнение на “Варшавской осени” Скрипичного концерта Пендерцкого, когда он резко отошел от авангардных тенденций, что, конечно, наводило на серьезные размышления по поводу дальнейшего пути музыки. И сейчас, когда Мастер работает с такой интенсивностью, это вызывает чувство восхищения”.

Вардан Аджемян: “Кшиштоф Пендерцкий – великий композитор современности. Его музыку я знаю, можно сказать, с раннего возраста, когда я только начал увлекаться композицией. Это были хоровые сочинения, я слушал их в записях. Впечатление было настолько сильным, что я решил обязательно поехать в Польшу, чтобы лучше узнать его музыку. Это случилось в конце 1970-х. Я помню, как в магазине продавщица обрадовалась моему интересу и с удовольствием показывала мне пластинки. Я много купил их и с музыкой Пендерцкого, и с музыкой Лютославского. Вскоре я имел не только пластинки, но и партитуры. . . Можно сказать, что я учился по этой музыке, она мне оказалась очень близка. Музыка Пендерцкого очень красочна, театральна, представительна. Пендерцкий и авангардист, и классик. Он доказал, что современность определяется не тем, что музыка атональна или тональна, а тем, что она умна и искренна. Это отношение к творчеству, которое так свободно проявляет Кшиштоф Пендерцкий, мне очень близко. Он владеет драматургией, музыкальный материал, который рождается в его воображении он развивает до конца. Он великий драматург, и поэтому его произведения оставляют такое сильное впечатление”.

Բանալի-բաներ. Պենդերեցկի, «Պենդերեցկու օրերը Հայաստանում», Իվան Մոնիգետտի, «Գրեմմի», Լեհաստան:

Ключевые слова: Пендерцкий, “Дни Пендерцкого в Армении”, Иван Монигетти, “Гремми”, Польша.

Keywords: : Penderecki, “Days of Penderecki in Armenia”, Ivan Monigetti, Gremmi, Poland.

Сведения об авторе: РУХЯН МАРГАРИТА АШОТОВНА (род. 07.11.1937) - музыковед-историк, музыкальный критик, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ИИ НАН РА. В 1962 году окончила теоретико-композиторский факультет ЕГК им. Комитаса. После окончания работала музыкальным редактором в музыкальной редакции Армянского телевидения. Автор нескольких документальных фильмов. Аспирантура при Всесоюзном институте искусствознания в Москве (рук. доктор искусств. В. А. Васина-Гроссман, 1965-1968). С 1968 года научный сотрудник отдела музыки ИИ НАН РА. Кандидат искусствоведения (1971). Лауреат Всесоюзного музыковедческого конкурса имени Б. В. Асафьева (за книгу “Армянская симфония. Исследовательские очерки”, 1982). Доктор искусствоведения (2005). С 2005-го года ведущий научный сотрудник Института искусств НАН РА. Автор монографий: *Армянская симфония. Исследовательские очерки*, Ер.: АН Арм.ССР, 1980. -115 с.; *Авет Тертерян. Творчество и жизнь*, Ер.: НАИРИ., 2002. - 246 с.; *Портреты армянских композиторов*, Ер.: НАИРИ, 2009, - 234 с.; *Театр звука Вардана Аджемяна*, Ер.: Амроц груп., 2015. -86с. Автор около 100 научных работ по проблемам современной армянской музыки, опубликованных в журналах и научных сборниках и более 300 статей, опубликованных в республиканской прессе. С 1972 года член СК Армении. С 1995 года член Армянской музыкальной ассамблеи. В 2008 году награждена Золотой медалью Министерства культуры РА. В 2011 году присвоено звание Заслуженного деятеля искусств РА.

Ք. Պենդերեցկու փառատունը Հայաստանում

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՌՈՒԽԿՅԱՆ ՍՄԻՐԳԱՐԻՏԱ ԱՇՈՏԻ Երաժշտագետ-պատմաբան և երաժշտական քննադատ, արվեստագիտության դոկտոր: ՀՀ ԳԱԱ առաջատար մասնագետ: Ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի տեսական-կոմպոզիտորական (1962): Աշխատել է՝ Հայկական հեռուստատեսությունում երաժշտական խմբագիր: Հեղինակ է մի քանի վավերագրական ֆիլմերի, Ավարտել է ասպիրանտուրան Մոսկվայում Համամիութենական արվեստաբանության ինստիտուտում (1965-1968, ղեկավար արվեստագիտ. դոկտոր Վ. Ա. Վասին-Գրոսման: 1968-ից ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտական բաժնի գիտաշխատող, ավագ, 2005-ից՝ առաջատար գիտաշխատող: Արվեստագիտության թեկնածու 1971-ին, արվեստագիտության դոկտոր 2005-ին: Բ. Վ. Ասաֆևի անվ. առաջին համամիութենական մրցույթի դափնեկիր «Հայկական սիմֆոնիա. հատագրտական ակնարկներ» գրքի համար, 1982-ին (տպագրված Ե., Հայկ.ՍՍՀ ԳԱ, 1980 թ., - 115 էջ): Հեղինակ է՝ Ավետ Տերտերյան. Ստեղծագործությունը և կյանքը, մենագրության, Ե., Նաիրի, 2002 թ., -246 էջ., Հայ կոմպոզիտորների դիմանկարներ, Ե., Նաիրի, 2009 թ., - 234 էջ, Վարդան Աճեմյանի հնչյունի թատրոնը, Ե., Ամրոց Գրուպ, 2015 թ., - 86 էջ, շուրջ 100 գիտական հոդվածների ժամանակակից հայ երաժշտության վերաբերյալ հրատարակված ժողովածուներում և գիտական ամսագրերում, և 300-ից ավելի հրատարակախոսական հոդվածների հրատարակված հանրապետության մամուլում: 1972-ից՝ ՀԽՍՀ ԿՄ, 1991-ից՝ ՀՀ ԿՄ, 1995-ից Հայկական երաժշտության հանրագումարի անդամ: Ռ. 2008-ին արժանացել է՝ ՀՀ մշակույթի նախարարության ոսկե մեդալի: 2011-ին շնորհվել է ՀՀ վաստակավոր գործիչ կոչում:

Information about the author: MARGARITA ASHOT RUKHKYAN (born 07.11.1937) is the musicologist-historian, the musical critic, the doctor of art, the leading researcher of AI NAS RA. In 1962 graduated from theoretic-composer faculty of YSC. After the termination she worked as the musical editor in musical edition of the Armenian television. Author of several documentaries. She got a postgraduate degree at All-Union institute of Art Studies in Moscow (head, doctor of art V. A. Vasina-Grossman, 1965 – 1968). Since 1968 she has been a researcher of department of music of AI NAS RA. She is a candidate of art (1971). The winner of All-Union musicological competition after B. V. Asafyev (for the book "The Armenian symphony. Research sketches", 1982). Doctor of art criticism (2005). Since 2005 till today she is a researcher of Institute of arts NAN RA. Author of monographs Armenian symphony, Research sketches, Yer. AS. Soviet Socialist Republic, 1980. 115 p.; Avet Terteryan. Creativity and life., Yer.: NAIRI., 2002. 246 p.; Portraits of the Armenian composers. Yer: NAIRI, 2009, 234 p.; Theatre of a sound of Vardan Adzhemyan., Yer.:Amrots groups., 2015. 86 p.. She is the author of about 100 scientific works on problems of modern Armenian music published in journals and scientific collections and more than 300 articles published in the republican press. Since 1972 she has been the member of CU of Armenia. Since 1995 she has been the member of the Armenian musical assembly. In 2008 she was awarded by the Gold medal of the Ministry of Culture of RA. In 2011 she got the title of the Honored worker of arts of RA.

Ամփոփում

Summary

Արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ առաջատար գիտաշխատող **Մարգարիտա Աշոտի Ռուխկյան.** - «Քշիշտոֆ Պենդերեցկին և Հայկական երաժշտությունը»:

PhD Doctor of Arts, Leading Researcher of NAS RA **Margarita Ashot Rukhkyan.** - “Krzysztof Penderecki and Armenian Music”.

Հոդվածը նվիրվում է հայ մշակույթի բարեկամ երաժշտական աշխարհի սիրված և սպասված, արժանապատիվ մասնակցի հայ Քշիշտոֆ Պենդերեցկու և հայկական երաժշտական արվեստին ու կապերին: Մեծանուն լեռնային կոմպոզիտորի բարեկամությունը և նրա արվեստի երկրպագուների թիվը աշխարհով մեկ է, նա վաղուց մոլորակի քաղաքացին է, սակայն նա նախընտրեց իր 85-ամյա հոբելյանական համերգները ծննդյան օրին անցկացնել Երևանում իր սիրելի ունկնդիների ու բարեկամների հետ միասին: Հայ ունկնդրին ներկայացնելով իր հետաքրքիր ստեղծագործությունները Ա. Խաչատրյանի համերգաբաժնում: Հեղինակը պատմական զարգացման ընթացքով է վերլուծում նրա երկերը նաև ներկայացնում է համաշխարհային երաժշտության ժառանգության եզրում, համաճարեղ կոմպոզիտորի ժառանգության նշանակությունը և դերը ու կենտրոնանում նրա հայկական իրականության մեջ համերգային կատարումներին և տվյալ ժամանակներում նրա երաժշտության ներգործուն ու նշանակալիության մասին նաև հայ իրականության մեջ:

The article is devoted to musical art and ties as well to Krzysztof Penderecki who is the friend of Armenian culture, favorite and expected person also person who has Armenian roots. The great Polish composer's friendship and the number of his art fans are all around the world, he has been a citizen of the planet, but he preferred to spend his 85th jubilee concert together with his beloved listeners and friends in Yerevan presenting to the Armenian listeners his Krzysztof Penderecki's interesting works in the concert hall after A. Khachaturian. The author analyzes the historical development of his works as well as presents the significance and role of the genius composer's heritage and focuses on concerted performances in his controversial reality and in the Armenian reality of its music at that time.

The author summarizes non-traditionally scientific-analytical articles with sayings reflection and appreciation of Armenian composers about the Krzysztof Penderecki's music and art.

Հեղինակը ոչ ավանդաբար ընդունված գիտական վերլուծական հոդվածներին այն ամփոփում է հայ կոմպոզիտորների ասույթներով մտորումներով և զննատանքով Քշիշտոֆ Պենդերեցկու երաժշտության, մարդու, արվեստի մասին:

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2016

АРМЕНИИ СЕРГЕЕВНА БАЗИНЯН

*Певица, доцент Ереванской
государственной консерватории им.
Комитаса*

Под регистром певческого голоса понимается ряд однородно-звучащих звуков, берущихся единым физиологическим механизмом.

Певец чувствует, что при переходе из регистра в регистр его голосовой аппарат начинает работать иначе, по другому принципу. Происходит смена механизма, которым извлекается звук. Изменению ок-

РЕГИСТРОВАЯ ПРИСПОСОБЛЯЕМОСТЬ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА

раски звука сопутствует перемена в работе голосовых органов.

Вследствие различного анатомического строения и функциональных возможностей мужской и женской гортани регистровое строение мужского и женского голосов разное.

Мужской голос имеет два основных регистра (грудной и фальцетный) и один переход. Женские же голоса имеют три регистра (грудной, центр, головной) и, соответственно, два перехода.

Некоторые педагоги считают, что имеется гораздо больше регистров. Есть же и такие, которые вообще отрицают их наличие, считая, что регистры – результат неверного пользования голосовым аппаратом.

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо проанализировать физиологию регистров, т.е. механизм их возникновения.

Регистры мужского голоса

Как известно каждому певцу, голос ниже переходных нот звучит мощно, гибко поддается нюансировке и по субъективному ощущению певца, отзвучивает у него в груди. От этого “грудного отзвучивания” произошло название “грудной регистр” (1. С. 51–52)

Выше переходных нот начинается фальцетный регистр и у необученного певца имеет специфический, флажолетный характер, беден по тембру и весьма ограничен в своих динамических возможностях.

Каждый певец на нотах, близких к переходным, может произвести грудное и фальцетное звучание голоса, т.е. произвольно изменить механизм работы голосового аппарата. При этом в гортани ясно ощущается различная работа голосовых связок в разных регистрах. Грудное и фальцетное звучание обусловлено характером работы голосовых связок.

Еще Мануэль Гарсиа увидел разницу работы голосовых связок в грудном и фальцетном режимах. В грудном они смыкались полностью, по всей длине и в колебаниях участвовали черпаловидные хрящи, а в фальцетном – черпаловидные хрящи плотно прижимались друг к другу, и между краями голосовых связок образовывалась веретенообразная щель. Так еще сто лет назад был выявлен и объяснен механизм грудного и фальцетного звучания голоса.

В настоящее время современная рентгенография позволяет делать снимки различных слоев человеческого тела. Этот метод и был применен к исследованию голосового аппарата во время фокации. Томограммы дали возможность увидеть работающие голосовые связки в поперечном сечении.

При грудном регистре голосовые связки сомкнуты плотно и глубина их смыкания распространяется почти на всю толщину напряженных утол-

щенных связок и равна 0,8 – 1,2 см.

В фальцетном регистре они не только разведены, то есть, между ними имеется пространство, через которое непрерывно вытекает воздух, но и расслаблены, включены в работу лишь частично. В фальцетном регистре связки как бы полощутся в токе проходящего воздуха.

Естественно, что звук, который возникает при столь разном механизме голосовых связок, резко отличается по тембру, силе и его звуковысотным возможностям.

Механизм повышения звука в грудном регистре осуществляется с постоянным сохранением вибрации всех связок по всей их длине, включая черпаловидные хрящи.

Повышение звука можно сравнить с повышением звука струны, накручиваемой на колок. Но такое повышение упругости (напряжения) связок может осуществляться до определенных физиологических границ. После чего механизм их работы резко меняется.

При переходе на фальцетное звучание черпаловидные хрящи выключены из вибрации и между связками имеется щель, дальнейшее повышение звука сопровождается уменьшением отрезка колеблющейся части связок. По мере повышения звука голосовая щель становится короче за счет все большего смыкания заднего отдела голосовых связок.

Рассмотренные механизмы повышения звука в грудном и фальцетном регистрах хорошо объясняют смену регистров с точки зрения мизластической теории, т.к. повышение звука связано с повышением упругости или укорочением напряженных и растянутых голосовых связок.

Работы Рауля Юссона

Регистровая смена голоса не является перифе-

рическим явлением, складывающимся лишь в гортани. Р. Юссон доказал, что регистровая смена певческих голосов является прежде всего нервным явлением, имеющим центральное происхождение. Согласно наблюдениям Юссона (4.гл.VIII–IX) возвратный нерв, в зависимости от свойств его индивидуальной возбудимости, может провести лишь определенное количество импульсов в секунду (порядка 300–340), каждое волокно возвратного нерва ограничено в своей проводимости этим числом импульсов в секунду и, следовательно, работая всеми своими волокнами одновременно в одной фазе, нерв и вокальная мышца не могут выполнить 300–340 колебаний в секунду. Эта частота соответствует нотам “d”, “f” малой октавы, т.е. переходным нотам.

Для того, чтобы воспроизвести звук выше переходных нот, волокна нерва начинают работать двухфазно, деля свою работу между двумя группами волокон: одна группа волокон проводит импульс, а другая отдыхает, затем они сменяют друг друга. Так каждое волокно нерва проводит количество импульсов, вполне укладывающиеся в физиологические возможности каждого волокна, а в сумме нерв (т.к. волокон в нем многие тысячи) может провести удвоенное количество импульсов. Если звук повышается дальше, то нерв переходит на трехфазную работу. Вот эти–то переходы работы с одно– на двух– и трехфазную создают регистровые переходы голоса.

Поскольку функциональные возможности возвратного нерва у людей разные – разная возбудимость, от которой зависит максимальное число импульсов, которые нерв может произвести и которая измеряется временем возбудимости – хронаксией, 2. С. 86) переход с однофазной на двухфазную его работу происходит на разных нотах. Это, по Юссону, и определяет действительный тип голоса певца.

Так выглядит смена регистров в свете нейрохронактической теории. Следовательно, мужской голос от природы имеет регистровое строение, и по типу работы гортани и типу звучания голоса в нем есть 2 основных регистра: грудной и фальцетный. Однако у некоторых певцов в пределах грудного регистра имеются ноты переходного характера. Эти неодинаковые участки не являются регистрами, т.к. здесь не происходит принципиальной перестройки работы голосовых связок. Эти явления связаны с влияниями, которые испытывает голосовая щель со стороны надставной трубы. Есть случаи, когда голос на протяжении всего диапазона звучит ровно. Манчини в XVIII веке писал, *“существуют голоса, обладающие даром воспроизводить все в грудном регистре. Эти голоса имеют от природы смешанное голосообразование. При смешанном голосообразовании связки колеблются ни по чисто грудному, ни по чисто фальцетному режиму. Оба режима достигаются без особых усилий со стороны певца”*. Смесь – микст – по–латыни. Однако нахождение микстового звучания для большинства певцов – есть результат поиска и развития специальной

координации в работе голосового аппарата. Иногда под микстом подразумевают неполноценное, облегченное звучание верхних нот, близкое к фальцету. Такое звучание имеет микстовый характер. В действительности же насколько полноценно звучит микст, зависит от того, как смешан голос.

Облегченное звучание, с которым у многих связан микст, является одним из видов смешанного звучания, в котором преобладает фальцетный характер.

Микст это принцип построения всего диапазона. При верном микстовом построении голос не имеет переходных нот (ничего менять, т.к. оба механизма работы голосовых связок всегда присутствуют). Ж. Диопре довел использование смешивания грудного звучания до верхнего тенорового “с” (3. С.61).

Прикрытие является защитным механизмом во время фонаций. Особенностью смешанного звукообразования является то, что оно может быть организовано по–разному в смысле количественного содержания фальцетного и грудного звучания. Голос может быть смешан так, что в нем преобладает фальцетный элемент звучания, т.е. фальцетный тип работы голосовых связок. Голос носит облегченный прозрачный характер. Однако микст может быть организован с преобладанием грудного характера работы голосовых связок. Тогда он обладает качеством округлости, мясистой и звонкости, характерными для грудного звучания.

Характер смешивания должен диктоваться индивидуальными особенностями голосового аппарата каждого певца. В зависимости от устройства гортани, одни голосовые аппараты более склонны к фальцетному типу работы голосовых связок, другие – к грудному.

Замечено, что идя вверх снизу открытым звуком, певец достигает границы, где дальше петь им не может. Легкость нахождения прикрытого звучания во многом зависит от среднего и нижнего участков диапазона голоса. Если голос форсирован, то получается резкая разница между звучанием нижнего и верхнего участков диапазона, так как связки работают в весьма напряженном режиме и не могут сделать плавного перехода изменения работы с грудного на смешанный. Правильно сформированный звук в центре диапазона, верно построенный в смысле динамики, подачи дыхания и, так называемой высокой позиции звучания, является залогом удачного нахождения положения прикрытия в верхнем участке диапазона.

Образование смешанного характера звучания в верхнем участке диапазона достигается на основе так называемых резонаторных ощущений. Педагог предлагает на грудном участке диапазона искать головное резонирование,

При прикрытии – Рауль Юссон (4.).

Основным принципом прикрытия является нахождение затемненного звучания в верхней части диапазона. По мере повышения звука он сначала округляется, а затем округление переходит в прикрытие.

Смысл прикрытия звука заключается в создании

большого импеданса в надставной трубе. Этот импеданс как бы уравнивает сильное подсызочное давление, имеющееся при образовании звуков верхнего регистра и таким образом дает связкам легче осуществить смешанную работу, снимая часть нагрузки с гортани.

Нельзя смешивать прикрытие и микствование. Микствование или смешивание относится к особому характеру работы голосовых связок, затемнение – увеличению импеданса – надставной трубы.

Прикрытие должно сочетать оба эти момента. Во время действительного прикрытия наблюдается кроме затемнения звука смена регистрового механизма.

При современном исследовании оказалось, что у хороших певцов положение гортани и ее приспособление в пении верхних прикрытых нот и середины диапазона не имеет существенных отличий. Очевидно, все певцы владели смешанным голосообразованием и переход к верхнему регистру не сопровождался у них значительной перестройкой в работе голосовой щели.

Единственное, что наблюдалось в переходе к верхнему участку диапазона – это расширение нижней части глотки, что создает больший объем воздуха в глотке, рождает большее сопротивление (импеданс) колеблющимся голосовым связкам, что важно для верхнего участка диапазона, когда физиологические возможности гортани подходят к естественному пределу.

Первый способ прикрытия

Прикрытие нужно начинать в чисто грудном регистре по мере повышения все больше и больше округлять звук. Прикрытие начинается за один-два тона до переходных нот и далее распространяется на весь верхний участок диапазона.

Регистровый переход не исчезает, а смягчается за счет плавного перехода грудного звучания в микстовое – прикрытие.

Другой взгляд на формирование ровности голоса – это прикрытие от самых низких нот по всему диапазону. При этом формировании звука голос на всем диапазоне звучит ровно и не требует никакого изменения манеры звукообразования на верхних нотах. Это так называемый единорегистровый принцип построения диапазона.

Методический подход к воспитанию прикрытого звучания на всем диапазоне у различных педагогов различен. Чаще всего, найдя прикрытие звучание на переходных нотах или верхнем участке диапазона, педагог переносит этот принцип формирования звука все ниже и ниже. Постепенно этот способ прикрытого голосообразования становится основным и распространяется по всему диапазону.

Другой подход к воспитанию единорегистрового звучания голоса на всем диапазоне – это непосредственное нахождение смешанного голосообразования уже на низких звуках диапазона и распространение этого звучания постепенно по всему диапазону.

Осуществляя развитие единого смешанного звучания на всем диапазоне у разных типов муж-

ских голосов, следует по разному относиться к характеру микста, хотя всегда нужно искать смещения головного и грудного звучания и находить те индивидуальные варианты этого смещения, которые наиболее удачно выявляют особенности данного голоса.

Хорошее грудное резонирование характерно для басового звучания, поэтому микствование следует вести с преобладанием грудного механизма звукообразования.

У легкого тенора грудное резонирование необходимо, но оно не должно быть ведущим в механизме звукообразования.

Регистры женского голоса

Женский голос организован в регистровом отношении, иначе чем мужской. Это связано с анатомо-физическими свойствами женской гортани. Грудной регистр, занимающий у мужчин полторы октавы, у женских голосов имеется только на самых низких нотах диапазона.

Выше грудного регистра, после переходных нот идет так называемый центральный участок диапазона, распространяющийся на октаву вверх, а иногда и более, после чего у многих, но не у всех, женских голосов отмечается головной регистр, идущий до предельных верхних нот.

Таким образом в женском голосе различают 3 регистра и два перехода. Основную часть диапазона занимает центр, откуда идет переход вниз – в грудной регистр и вверх – в головной.

Переходные ноты могут сильно варьироваться по высоте, в зависимости от индивидуальных строений гортани и конституции. Но если переход вниз выражен достаточно ощутимо, то переход вверх существует не у всех голосов.

Регистры женских голосов имеют ту же природу, что и регистры мужского голоса, т.е. зависят от изменения типа работы голосовых связок. В грудном регистре они работают по грудному типу колебаний, аналогичному с грудным типом их колебаний у мужчин. В так называемом центре – главном участке диапазона голоса – по смешанному типу. На флажолетных, высоких звуках, близких к фальцетному.

Фальцет ярко выражен у всех мужчин, а у подавляющего числа женщин в чистом виде – отсутствует, что связано с формой гортани и иным расположением волокон мышц голосового аппарата.

Принципиальная разница в регистровом строении женского голоса по сравнению с мужским, заключается в наличии центрального участка диапазона, имеющего от природы смешанное звучание, которое у мужчин бывает искусственно найдено путем прикрытия. У женщин смешанный регистр существует от природы.

Строение гортани и голосовых связок позволяет им давать на низких нотах чисто грудной тип вибрации, но не позволяет перейти на фальцет, вместо которого голос естественно смешивается, образуя центр женского голоса. Головное звучание следует рассматривать так же как смешанное звучание с преобладанием фальцетного типа вибраций голосовых связок. Поэтому переход от центра к голов-

ному звучанию у женщин не всегда выражен. Это не переход от одного регистра к другому, а смена характера вибраций в пределах смешанной работы голосовых связок. Относительно чистый фальцет на крайних верхних звуках – флажолетное звучание.

Таким образом проблема ровности диапазона для женских голосов сильно облегчается наличием естественно смешанного звучания центра.

Основные принципы работы над ровностью диапазона певческого голоса у женщин те же, что и у мужчин. Для нахождения правильного звучания центрального участка диапазона нужно учитывать как индивидуальные свойства голоса певца, так и специфику данного голоса.

Одним голосам свойственно грудное, другим – головное звучание центра, причем природное свойство может быть скрыто в результате приобретенных речевых и певческих навыков.

Учитывая индивидуальные особенности нужно: легкие сопрано – колоратурные голоса в смешанном звучании центра больше развивать высокое головное звучание, больше стремиться к краевой работе связок, не теряя естественно определенной меры грудного резонирования, что позволит хорошо развиваться в отношении предельных верхних нот, при перегруженности центра это невозможно. Нельзя ниже переходных нот усиливать грудное звучание.

У более тяжелых голосов – лирико-драм. сопрано, меццо-сопрано, контральто – наряду с высоким головным резонированием на центральном участке должно в полной мере присутствовать грудное звучание, с достаточно выраженным элементом грудного резонирования.

При освоении перехода от центра вниз следует, сохраняя смешанное голосообразование на переходных звуках, по шкале более интенсивно примешивать грудное звучание.

Основной принцип освоения перехода от центра вниз у низких женских голосов – это перенесение смешанного звучания через переход вниз и нахождение в чисто грудном звучании элементов головного резонирования, т.е. чтобы звук в своей основе имел смешанный характер.

В выработке верхнего участка диапазона, т.к. он уже имеет смешанный характер, не требует специального прикрытия, как у мужских голосов. Женским голосам достаточно пользоваться округлением.

На регистровую приспособляемость женских и мужских голосов решающее влияние оказывают следующие факторы звукообразования:

1. Микстование (смешанное звучание)
2. Импеданс (соотношение подсвязочного и надсвязочного давления)
3. Динамика звука
4. Изменение конфигурации ротоглоточного пространства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Львов М., Из истории вокального искусства., М.: Музыка., 1964. *Lvov M., Iz istorii vokal'nogo iskusstva., M.: Muzyka., 1964.*
2. Морозов В., Тайны вокальной речи., Л.: Наука., 1974. *Morozov V., Tajny vokal'noj rechi., L.: Nauka., 1974.*
3. Назаренко И., Искусство пения., М.: Музыка., 1968. *Nazarenko I., Iskustvo peniya., M.: Muzyka., 1968.*
4. Юссон Р., Певческий голос., М.: Музыка., 1974. *Yusson R., Pevcheskij goslos., M.: Muzyka., 1974.*

Բանալի-քաներ, ձայնաձևալ, իմպեդանս, միքստ, ռեգիստր, ֆալցետ, էմիսիա, խրոնոկսիա:

Ключевые слова: диапазон, импеданс, микст, прикрытия, регистр, фальцет, эмиссия, хроноксия.

Keywords: range, impedance, mix, cover, register, falsetto, emission chronaxie.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին, ԲԱԶԻՆՅԱՆ ԱՐՄԵՆՈՒԻ ԵՐԳՅՈՒԺՄԱՅԻ (ծնվ. 21.06.1972 թ. Երևան): 1989-1993 թթ. սովորել է ավարտել է Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժինը, 1994-1999 թթ. ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոմերսիալ տրիալի ակադեմիական մեներգեցողության բաժինը՝ օպերային, համերգային երգչուհի մասնագիտացմամբ և 1999-2001 թթ. ասպիրանտուրան: Աշխատել է. 1999-2001 թթ. ԵՊԿ կոնցերտմայստերական պատրաստման ամբիոնում՝ իլյուստրատոր, 2002-2003 թթ. Քանաքեռավանի արվեստի դպրոցում՝ վոկալի առարկայի ուսուցիչ, 2003-ից ԵՊԿ Մեներգեցողության 2-րդ ամբիոնում՝ ասիստենտ, 2005-ից դասախոս: 2006-ից համաստեղության կարգով աշխատում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում՝ դասախոս և 2014-ից Երևանի ջազ քոլեջում:

Сведения об авторе: БАЗИНЫЯ АРМЕНУИ СЕРГЕЕВНА (род. 21.06.1972, Ереван). Фортепианное отделение Музыкального училища им. Р. Меликяна (1989 -1993); Вокальное отделение Ереванской государственной консерватории им. Комитаса по специальности оперное пение (1994-1999); аспирантура ЕГК (1999-2001). Работала: иллюстратором на кафедре концертмейстерской подготовки в ЕГК (1999-2001); учителем пения в Канакерской школе искусств (2002-2003); с 2003 года - ассистент на кафедре сольного пения N 2 ЕГК; с 2005 года - преподаватель; с 2006 года года - ассистент на кафедре сольного пения N 2 ЕГК; с 2005 года - преподаватель; с 2006 года одновременно преподает в Ереванском государственном институте театра и кино, с 2014 - в Ереванском колледже джаза.

Information about the author: BAZINYAN ARMENUHI SERYOZHA (born 21.06.1972 in Yerevan). From 1989 to 1993 she graduated from Yerevan Musical school after R. Melikyan after Piano Department, from 1994 to 1999, she graduated from YSC the department of academic solo vocal with a specialization of opera and concert singer and from 1999 to 2001 got ended postgraduate studies. From 1999 to 2001 worked as an illustrator in the YSC concertmaster training department, From 2002 to 2003 worked as vocal teacher in Qanaqeravan art school , from 2003 works as an assistant in YSC's vocal department's 2nd chair from 2005 as a pedagogue. From 2006 jointly worked in Yerevan State Institute of Theater and Cinema as a lecturer and from 2014 in Jazz College.

Ամփոփում

Մեներգչուհի, ԵՊԿ դոցենտ Արմենուհի Սերյոժայի Բազինյան. - Երգչական ձայնի ռեգիստրային հարմարեցումը:

Հոդվածագիրը դիտարկում է տղամարդկանց և կանանց ձայնարտաբերման անատոմիկ, ֆիզիոլոգիական հարցերը, կապված ձայնի ռեգիստրային հատկանիշներից և դրանց հետ կապված մեթոդաբանական հարցերի քննարկման արդյունքում, կատարում եզրահանգումներ և առաջարկում իր դասավանդման փորձառաջարկուհից ելնող ցուցումներ:

Summary

Soloist, Docent of YSC Armenuhi Seryozha Bazinyan. - "Regular voice adaptation".

The journalist considers abusive, physiological issues of men and women as a result of discussing voice registry features and their methodological issues, doing conclusions and suggesting lessons from their teaching experience.

Երաժշտական ԳԱՅԱՍԱՆ 1(54)2018

ԳՐԻԳՈՐ ԱՐՁԱՍԻ ՈՍԿԱՆՅԱՆ

Գիրիծոր, Երևանի Կոմիտասի անվ. պեպրական կոնսերվատորիայի դոցենտ

Անամբլային արվեստը մեծ տեղ են զբաղեցնում Արզաս Ոսկանյանի ամբողջ սրեղծագործական ժառանգության մեջ:

Դեռևս Կիրովականի (Վանաչոր) երաժշտական ուսումնարանում ուսանելու տարիներին (սովորում էր թավջութակի, վոկալ և սրեղծագործական դասարաններում) սրեղծում է դաշնամուրային Տրիոն, որի կատարմանը մասնակցում է, որպես թավջութակահար:

ԱՐՁԱՍ ՈՍԿԱՆՅԱՆԻ ԼԱՐԱՅԻՆ ԿՎԱՐՏԵՏՆԵՐԸ

Թավջութակահար: Առաջ անցնելով նշենք, որ Երևանի Կոմիտասի անվան պեպրական կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական բաժնի ուսանողական լարային քառյակի կազմում Երվանդ Երկանյանի (1-ին ջութակ), Խաչատուր Մարտիրոսյանի (2-րդ), Մարգիս Ալաջաջյանի (ալտ) հետ Արզաս Ոսկանյանը թավջութակահարն էր: 1970-թվականների սրեղծագործական եռանդուն տարիներին ուսանող կոմպոզիտորները, իրենց կատարումներով որքան հնարավոր էր չգտնում էին ծանոթանալ և ծանոթացնել համաշխարհային կվարտետային գրականության նորասրեղծ ժամանակակից նշումներին:

Կվարտետ սրեղծելու իր առաջին փորձն Ա Ոսկանյանը կատարել է, երբ ԵՊԿ-ի կոմպոզիտորական բաժնի Էդվարդ Միրզոյանի ղեկավարած դասարանի կուրսի ուսանող էր: Ուսուցչի միջամտությամբ կվարտետը կատարեց հայկական լարային երբևիցե սրեղծված գրեթե բոլոր կվարտետները մեկ փառատրոնի շրջանակում հնչեցրած «Երևան» լարային քառյակը: Չնայած յուրահատուկ շարադրանքի ծիլերը առկա էին, մեկ մասանի սրեղծագործությունը համարելով էքսպերիմենտալ՝ Ա Ոսկանյանն այն չի մրցրել կվարտետների ընդհանուր ցանկի մեջ:

1972 թվականին, երբ հեղինակել էր համընդհանուր մեծ գնահատականի արժանացած «Եղիբ ինչքույր» վոկալ շարք, ուշագրավ թավջութակի և դաշնամուրի Սոնատը (հնչեց Ռուստովում մոսկվացի թավջութակահար Լապկինի և ռուսովցի դաշնակահար Գոլոյաբովի կատարմամբ) սրեղծեց իր սրեղծագործական մրաժողովության համար շրջադարձային առաջին լարային Կվարտետը: Այս սրեղծագործությամբ, որ Արզաս Ոսկանյանը կատարեց, հայոց մոնոդիկ երաժշտական մրաժողովության հիմքով, շարադրանքի իր գյուրը:

Երաժշտագետ պրոֆեսոր Մարգարիտ Բրուչյանը գրում է. «Ա. Ոսկանյանն ունի իր գրելածներ, տեխնիկան, ըստ որի ամբողջ կոմպոզիցիան իրենից ներկայացնում է միասնական ամբողջական հնչող մեղեդի, չնայած այն տարածվում է ստեղծագործության «մասնակիցների» միջև, ինչպիսիք են տարբեր գործիքները, երգիչն ու երգչախումբը (երգչախմբի երգաբաժինները. - Գ.Ո): Ընդ որում մեղեդու այս կամ այն հատվածը, որը հնչում է որևէ «մասնակցի» կողմից, վերջին հնչյունի վրա վերածվում է պահված տոնի (դամի) դառնալով հնչյունային հետք, որի ֆոնի վրա շարունակվում է հաջորդ բաժինն արդեն մյուս «մասնակցի» կողմից: Արդյունքում ծնվում է մեկ մեղեդու յուրատեսակ բազմաձայն ընթացքում ինքնատիպ հարմոնիկ ուղղահայացով» (1.):

Լարային առաջին կվարտետը, որին հեղինակը հեղափոխում Կոմիտասի «Կոմիտաս» անվանումը նույնպես հնչեցրեց «Երևան» լարային քառյակը: Լևոն

Մամիկոնյան՝ 1-ին ջութակ, Մարտիրոս Երիցյան՝ 2-րդ ջութակ, Յուրի Մանուկյան՝ ալտ և Ֆելիքս Միմոնյան՝ թավջութակ կազմով: «Արզաս Ոսկանյանի առաջին լարային կվարտետի երաժշտությունը նոր էջի սկիզբ է կոմպոզիտորական արվեստում», իր կարծիքը այսպես է արտահայտել խոշորագույն կոմպոզիտոր, հմուտ մանկավարժ երաժշտահասարակական եռանդուն գործիչ Ղազարոս Մարյանը:

Լինելով Խորհրդային ամենափիմասպուն մանկավարժներից մեկի՝ Էդվարդ Միրզոյանի ղեկավարած համբավավոր դասարանի սանը (գիրքներ, որ այդ դասարանում են վարպետացել Ա Տերտերյանը, Ջ Տեր-Թադևոսյանը, Կ Օրբելյանը, Խ Ավետիսյանը, Ռ Ամիրխանյանը, Մ Վարդապարյանը և այլք) Ա Ոսկանյանը տարբեր դասընթացների կրթվելու ճանապարհին շփվում էր այնպիսի հանրաճանաչ կոմպոզիտորների և համբավավոր երաժշտագետների հետ, ինչպիսիք են Է Բաղդասարյանը՝ հարմոնիստ, Գ Չեքուրյանը՝ պոլիֆոնիստ, Ա Տերտերյանը՝ գործիքավորում, Գ Հովոնցը՝ սոլֆեջյո, Ն Դերոյանը՝ վերլուծություն, Է Աղամյանը՝ դաշնամուր, որոնցից յուրաքանչյուրը բացի մասնագիտական խորը գիտելիքներ փոխանցելուց, սրեղծագործող մարդուն բնորոշ անհատականությամբ մեծ ազդեցություն էին բողնում ուսանող կոմպոզիտորի, որպես՝ սրեղծագործող մարդ ձևավորման վրա: Այս առումով անգնահատելի է հայրկապես երաժշտագետ Մարգարիտ Բրուչյանի դասավանդած «Ժողովրդական երաժշտական սրեղծագործություն» առարկայի և կոմիտասագետ-միջնադարագետ Ռոբերտ Աբայանի կատարած դերը, Արզաս Ոսկանյան կոմպոզիտորի, երգչի ուսումնասիրողի, մանկավարժի բազմփիմասպ երևույթի կայացման ճանապարհին:

1975 թվականի ամռանն ավարտելով պարտա-

ԿՎԱՐՏԵՏԱՅԻՆ ԺԱՆՐ-ՎԵՐԼՈՒԹՅՈՒՆ և ԳՆԱՀԱՏՈՒՄ

Երաժշտական ԳԱՅԱՍԱՆ 1(54)2016

դիր զինվորական ծառայությունը Խորհրդային բանակում (1973-1975 թթ.) սկսում է «Կորպորացաց» անվամբ իր 2-րդ լարային Կվարտետի աշխարհընկերը: Մինչ այդ, ամուսնացել էր փառանկալի դաշնակահարուհի, կոնցերտմայստրեր Բնարիկ Տեր-Մինոնյանի հետ, դարձել՝ հայր:

Սրեղծագործությունը հեղինակն ավարտում է 1975 թվականի աշնանը: 1979 թվականին կայանալիք հայ երիտասարդ կոմպոզիտորների գարնանային սրուգայտեսի համերգացանկում ընդգրկվում է նաև Ա. Ոսկանյանի 2-րդ լարային Կվարտետը: Այն հանձն են առնում հնչեցնել իրենց գործի խոշորագույն վարպետներ՝ Վիլի Մոկացյանը՝ առաջին ջութակ, Ռուբեն Պողոսյանը՝ երկրորդ ջութակ, Ջարեհ Սահակյանը՝ այլը և Ջոն Գևորգյանը՝ թավջութակ:

«Ինձ համար և հեշտ և դժվար էր շփվել կատարողական արվեստի այդ չորս հսկաների հետ: Չորս ընդգծված անհատականություն, ամեն մեկը միայն իր տեսակով, ոչ մեկը մյուսին չնմանվող: Վիլի Մոկացյանը՝ պոթկուն, Ջարեհ Սահակյանը՝ խորունկ, Ջոն Գևորգյանը՝ ընկալող, Ռուբեն Պողոսյանը՝ հրահրող, բայց բոլորն էլ չափից ավելի բարի, խնայող: Երբ մի հատված հնչում էր այնպես ինչպես ես էի պատկերացնում, հայտնվում էի յոթերորդ երկնքում, իսկ երբ չէր ստացվում՝ «զլորվում» էի անդունդը: Իհարկե հասկանում էի, որ մեծ երաժիշտների համար հեշտ չէր, անսովոր իմ շարադրանքը ընթերցելը և երաժշտականացնելը: Բազմաթիվ փորձերց հետո, վերջապես եկավ այն օրը, երբ Ջարեհ Սահակյանը հայտարարեց, որ կվարտետը բողմեյու է ցնցող տպավորություն».

2-րդ լարային Կվարտետի մասին իր հուշերում, այսպես է արտահայտվել Ա. Ոսկանյանը:



Ջարեհ Սահակյանի խոսքը հաստատվել է ժամանակի ընկալմամբ, դեռ այն ժամանակ 1-ին կուրսի ուսանողուհի, երաժշտագետ Գոհար Շաղոսյանը գրել է իր գրախոսականում այդ երկի մասին, կոնսերվատորիայի պարի թերթի համար (հոդվածը գրված էր հայերենով և պարճառաբանվել էր կոնսերվատորիայում հայերեն փառագրական մեքենայի եղել, ուղացումով էին փրեղյակ պահել հեղինակին և այն լույս չբեռնավ, այժմ մեջբերենք). «Ժամանակի փորձությունն արդեն անցել է վերահաստատաելու

գրած դեռ 1979-ին հիացական խոսքերը Արզաս Ոսկանյան նորարարի մեկնաբանումների, կվարտետային ժանրի հայկական զարթոնքի ու կայացման շրջանում նրա ասված խոսքի, հայ մարդու տեսակի ու մտածելարկերայի մասին: Առաջին իսկ հնչյուններից մենակատարող գործիքների մուտքերով հենց հիացրեց ունկնդրին: Ա. Ոսկանյան կոմպոզիտորի անհատականությունը հայկական մշակույթի նուրբ ու համազիչ, նաև ավանդույթների քաջ գիտակի ընկալման առանձնահատկությունն է»:

Երևի թե երաժշտության պարմության մեջ սակավ հանդիպող դեպքերից է, երբ սրեղծագործության առաջին կատարումը (մինչև օրս միակն է) ոչ միայն հասկացվում է, այլև միահամուռ արժանանում է ամենաբարձր գնահատականի, որոնցից մեջբերումներ կանենք սարքը:

«Вот почему обращение к живому человеческому чувству всегда столь привлекательно. Именно это качество отличает Второй струнный квартет Арзаса Восканяна, отмеченный глубиной и искренностью высказывания, В сочинении, удивительно цельном по форме, развиты и оригинально претворены традиции Комитаса. Слушая музыку квартета ощущаешь её национальную почвенность: музыкальная ткань, лишенная прямых цитат, пронизана интонациями ашугских и шараканов, свободно переосмысленных». Н. Зуб, Евз. Баранкин (2. С. 75).

Երաժշտագետ, պրոֆեսոր Ռաֆայել Սրեկիանյանը գրում է. «Ա. Ոսկանյանի լարային 2-րդ կվարտետի առնչությամբ կուզենայի կանգ առնել մի մասնավորության վրա: Դրա վերջին հատվածը գրված է պուանտիլիստական տեխնիկայի հանգով, ընդ որում դրա առավել ակնբախ ու պատասխանատու հնչողությամբ: Նման պուանտիլիզմն իր արդարացումը կարող է գտնել միայն առանձնահատուկ հոտառության, տակտի ու վարպետության առկայությամբ: Եվ լիովին գտել էր վառ ազգային այդ ստեղծագործության մեջ» (3. էջ 30-31):

Երաժշտագետ Եվգենիա Գիլինան գրում է. «Ինքնատիպ գործ է Արզաս Ոսկանյանի Պոեմը (խոսք՝ Պարույր Սևակի) երգչախմբի համար և 2-րդ լարային Կվարտետը: Կարևորն այն է, որ հենվելով միջնադարյան մոնոդիաների վրա, գտնելով այնտեղ բազմաձայն զարգացման աղբյուր, հեղինակը, ասես, հայտնագործել է Ոսկյա հանքերակե՝ ազգային երաժշտության զարգացման մինչ այդ անհայտ ուղիներ: Եվ հաջողությամբ ընթանում է այդ ճանապարհով» (4. էջ 23):

Վիլնյուսից երաժշտագետ Ջիրա Կելմիցկայրեի (Վիլնյուս) կարծիքը. «Օրինակ, Արզաս Ոսկանյանի լարային 2-րդ կվարտետը խմբերգային գործերն ունկնդրելիս մեզ թվաց, որ լսում ենք իսկական հայկական երաժշտություն և ոչ թե այսպես ասած, ընդհանուր երաժշտություն, որը կարող է պատկանել թե՛ լիտվացի, թե՛ լատիշ, թե՛ դազախ, թե՛ ուկրաինացի կամ էլ մեկ ուրիշ ազգի կոմպոզիտորի գրչին» (5. էջ 28):

Կոմպոզիտոր, սրեղծագործական երիտասարդության հետ փարվող աշխարհների համամիութենական հանձնաժողովի պարասխանաբու քարտուղար Իգոր Կրասիլնիկովը (Մոսկվա) բնութագր-

Կ ո մ պ ո զ ի տ ո Ր ա կ ա ն ա ր վ ե ս տ

րում է. «Ոսկանյանի թ. 2 լարային կվարտետի երաժշտությունը վառ ազգային է, որին ամենին էլ չի վնասել, որ հեղինակը դիմել է ժամանակակից տեխնիկային» (6. էջ 27):

Արվեստագիտության դոկտոր Աննա Արևշապյանը ժամանակին գրել է. «Վերջին տարիներին հետաքրքիր է աշխատում Արգաս Ոսկանյանը, որն իր ստեղծագործության մեջ կիրառում է աշուղական երաժշտության ինտոնացիաներ, ինչպես նաև ժողովրդական գործիքների հնչողությունն օգտագործելու հաջող փորձեր է անում: Ջգացվում է, որ կոմպոզիտորը գտել է իր .ոսկու հանքերակրե, ներշնչանքի իր աղբյուրը, որի բարերար ազդեցությունն ակներև է այժմ իսկ: Նրա հաջող որոնումների վկայությունն են 2-րդ լարային կվարտետն ու երգչախմբի Պոեմը՝ դիտի նվագակցությամբ (Պարույր Սևակի տեքստով): Կվարտետն անկեղծ, սրտասուչ ստեղծագործություն է՝ նվիրված ընկերոջ հիշատակին: Այս երկը պլենումի առավել աչքի ընկնող երկերից էր նաև ձևի սեղմության և ամբողջության իմաստով: Ժողովրդական հարվածային գործիքի հնարամիտ օգտագործման շնորհիվ հուզական յուրօրինակ երանգավորում է ստացել սիրո և կյանքի մասին պատմող խմբերգային պոեմը» (7. էջ 33):

Արվեստագիտության դոկտոր Կարինե Ջաղացյանյանը ժամանակին գրել է. «Կոմսերվատորիան ավարտած կոմպոզիտորների (Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամների) երկերից ուզում եմ առաջին հերթին հիշել Արգաս Ոսկանյանի Լարային կվարտետն ու կամերային երգչախմբի համար գրված «Պոեմը» (Պ. Սևակի տեքստով): Ոսկանյանը, ըստ իս, գտել է ազգային մոտենալու նոր տեսանկյուն: Այսպես, մոնոդիայի տեմբրոինտոնացիոն յուրօրինակ պոլիֆոնիզացիան նորովի է շարունակում Կոմիտասի ավանդույթները» (8. էջ 26):

Երաժշտագետ Խորեն Թոռջյանը գրում է. «Նշանակալից գործերի շարքին պետք է դասել կոմսերվատորիայի ուսանող Ստեփան Լուսիկյանի և երիտասարդ կոմպոզիտոր Արգաս Ոսկանյանի լարային կվարտետները: Գործեր, որոնք աչքի են ընկնում հստակ ձևակառուցմամբ, ներքին ջերմությամբ, անկեղծությամբ ու վարակիչ տրամաբարությամբ: Դրանք, Ինչպես նաև Ոսկանյանի ու Չաուշյանի խմբերգերը (որ կոմսերվատորիայի կամերային երգչախումբը կատարեց գեղարվեստական բարձր մակարդակով, հարուստ ու համոզիչ ներբերանգներով) գալիս են հաստատելու, որ գործ ունենք հասունացած ու ձևավորված ստեղծագործողների հետ:

Ոսկանյանի կվարտետի մեջ (եթե գրողի և կոմպոզիտորի համեմատությունը թույլատրելի է) ինչ-որ բակունցյան բան կա՝ թարմ, հյութեղ կողորհտով, կենդանի, շոշափելի երաժշտական կերպարներ, ինքնատիպ երաժշտական լեզու, որը սևահողի բույր ունի» (9. էջ 35):

Հեղաքրքիր է Թբիլիսիից կոմպոզիտոր Էլիզբար Լուդարիչեի կարծիքը. «Կամերային երաժշտությունից առավել ուշագրավ էին հետևյալ ստեղծագործությունները: Արգաս Ոսկանյանի 2-րդ լարային կվարտետը: Այստեղ այդ երկի մասին արդեն

շատ խոսվեց: Կաշառում է հեղինակի անկեղծությունը և նրա նորովի մոտեցումը այդ դասական ժանրին: Ոսկանյանն անկասկած շնորհալի կոմպոզիտոր է: Նրա երաժշտական լեզուն սնվում է հայ ժողովրդական երգի ակունքներից, ներթափանցված է նրա ռիթմով: Դա հաստատեց նաև նրա խմբերգային պոեմի մեծ հաջողությունը» (10. էջ 34):

Նոր լարային կվարտետ արեղծելու հոգևոր մղում Ա. Ոսկանյանը ունեցել է երկրորդից՝ փառը փարի անց՝ 1985 թվականին: Այդ ընթացքում նա գրել էր մի շարք արեղծագործություններ, որոնց հնարավոր է ծանոթանալ www.arzasvoskanyan.com կայքում:

Այնուամենայնիվ առանձնացնենք նրա շեփոների համար (1983 թ.) և կլառնետների համար (1984 թ.) գրված կվարտետները, որոնց կանոնադաշտնալ ալլ առիթով և իհարկե սկսել է ընթացքի մեջ էր ջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար արեղծվելիք Կոնցերտը (1989 թ.):

3-րդ լարային կվարտետը գրված է առաջին ջութակի մենանվագով վերնագրվում է «Տերյանակա» և նվիրված է ականավոր ջութակահար կվարտետային երաժշտության մեծ նվիրյալ Կոմիտասի անվան լարային քառյակի առաջին ջութակահար Էդվարդ Թադևոսյանին: Այն կարարվել է 1987-ին Երևանում Կոմիտասի անվ. լարային քառյակի հերթական համերգի ընթացքում և Դիլիջանում Ա. Ոսկանյանի հեղինակային համերգի ժամանակ:



Ի դեպ Դիլիջանյան համերգում հնչել են նաև թավջութակի և դաշնամուրի ու ալտի մենանվագ Սոնարները, քառյակի անդամներ թավջութակահար Ֆելիքս Միմոնյանի մասնակցությամբ և ալտահար Հակոբ Պապյանի մենակատարմամբ 3-րդ լարային կվարտետի դիլիջանյան կատարման առիթով 1988 թ. հունիսի 8-ին լույս տեսած «Իմպուլս» օրաթերթում, հոդվածագիր Օնիկ Սարգսյանն սիրով և քննադատությամբ գրում է. «Այնուհետև քննադատակալ են բարձրանում Կոմիտասի անվան լարային քառյակի անդամներ ՀՄՄՀ Ժողովրդական արտիստ, միջազգային մրցանակաբաշխության դափնեկիր Է. Թադևոսյանը (1-ին ջութակ), Անդրկովկասյան մրցանակաբաշխության դափնեկիր Ս. Հախնազարյանը (2-րդ ջութակ), ՀՄՄՀ վաստակավոր արտիստ Հ. Պապյանը (ալտ) և ՀՄՄՀ վաստակավոր արտիստ Ֆ. Միմոնյանը (թավջութակ):

Հրաշալի քառյակի կատարմամբ հնչեց Լարային 3-րդ կվարտետն առաջին ջութակի մենանվագով: Ունկնդիրը երկար ծափահարություններով ու մեծ ջերմությամբ ընդունեցին այդ կատարումը:

Վերջերս երկարատև ընդմիջումից հետո 3-րդ լարային կվարտետը Արամ Խաչատրյանի անվ. համերգատարահում հնչեցրեց «Ակն» լարային քառ-

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2018

յակը (մենսակարար՝ առաջին ջութակ Թերեզա Նազարյան), հեղինակին բերելով մեծ հաջողություն և բարձր գնահատականներ:

Արգաս Ոսկանյանի 4-րդ լարային Կվարտետին նվիրված վերլուծական ծավալուն հոդվածով ժամանակին հանդես է եկել երաժշտագետ Տաթև Ամիրջանը, որը որոշ կրճարումներով նպատակահարմար գրանք ներկայացնելու չէր ուշադրությանը:



Ժամանակակից հայ երաժշտության ուղեծրում Արգաս Ոսկանյանը զբաղեցնում է խիստ ինքնապիտակ և անկրկնելի մի խորը:

Երգիչ, կոմպոզիտոր և ազգագրագետ, որը իր ողջ սրբազանության պրակտիկայում առնչվում է հայ հոգևոր երաժշտության հետ և պարաստական չէ, որ նրա երաժշտական լեզուն հակված է միջնադարյան մեղեդիական մրաժողովությանը:

Իր սրբազան ժամանակ և հանգամանքներով հետաքրքիր ու բովանդակալից է կոմպոզիտորի 4-րդ լարային կվարտետը, որը կրում է «Հայաստան 88» խորհրդանշական անվանումը: Եվ պետք չէ հայ լարային բացարձեք, թե ինչ է նշանակում «Հայաստան 88»-ը՝ դա և երկրաշարժ է և շարժում է, և մեր արդի փառապալից ու դժվարին ինքնահասարակման ուղու սկզբը: Այս առումով պետք է նշել, որ 4-րդ Կվարտետը մյուսների համեմատությամբ սրբազանության երկար ու փառապալից ձևավորման անսպասելի է անցել:

Կվարտետը ունեցել է 2 փարբերակ: Սկզբնական շրջանում կոմպոզիտորը մրադրվել է այն սրբազան երրորդ կվարտետի օրինակով՝ այս անգամ մենսակագող ալտի՝ Չարեհ Սահակյանի մենսակագման համար: Սակայն սրբազանության պրոցեսի ընթացքում կոմպոզիտորն ինքնաինքնապիտակ է մրադրությունը՝ հրաժարվելով որևէ գործիքի առավելություն փայլուց: Քանզի ինչպես նշում է հեղինակը, նրա լեզվական միջոցները հիմնված են չայների շերտային մեղեդիական շարադրման վրա, որը հեղինակի շեռագրի և մրաժողովության կարևոր բաղադրիչներից է:

Եռամաս 4-րդ լարային Կվարտետի խոհափիլիսոփայական 1-ին մասի հակադրվում է ցիկլի դիմամիկ կուլմինացիա հանդիսացող երկրորդ հոգեվիճակին «նազմական»՝ առնական մասը, որտեղ կոմպոզիտորը դիմել է պարի ժանրին, որպես հայ ժողովրդի մեծ ուժի և անկորում կամքի խորհրդանշան:

Կվարտետի ողբերգական շերտը կրող երրորդ մասը, որը հեղինակն անվանել է «սգո», ունի փոքրիկ կողմ, որով եզրափակվում է ամբողջ ցիկլը հակիրճ աղոթքի ձևով, որն ի դեպ ամենահարազարն է իր մրաժողովությամբ կոմպոզիտորին և որը բոլոր-

վին ինստաբիտում է ամբողջը, վերահիմնարարություն շերտերը: Ու ինչպես յուրաքանչյուր աղոթք իր մեջ պարփակում է և՛ լույս, և՛ հավատ, և՛ սեր:

Կոմպոզիտորի լեզվական շարադրանքի միջոցները բոլոր չորս կվարտետներում նույնն են: Հեղինակը մեղեդիական փարսածության մեջ բաժանելու, փարբեր չայների վրա ցրելու, դիստանսիոն հնչողությամբ փարբեր շերտեր ստանալու միջոցով, սրբազան է պոլիփոնալ էֆեկտ:

Կոմպոզիտորի երաժշտալեզվական ուրույն առանձնահատկությունները ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության ասպարեզում ունեցած մեծ վարպետության վկայությունն են, քանզի իր կվարտետում նա ավելի շար առաջնորդվում է ազգային երաժշտության օրինակաչափություններով:

Այսպիսով Ա. Ոսկանյանը իր կվարտետներում կերպարում է կոմպոզիտորական միջոցների իր օրինակաչափությունները, որոնք գրված են սեփական որոնումների արդյունքում և ազգային խորն իմացության գիտակցությամբ:

Ինչպես հեղինակը նշում է՝ հայ երաժշտությունն իր շերտադրությամբ խիստ կապված է հայոց լեզվի, նրա ելնէջների հետ: Կոմպոզիտորն իր երաժշտական մրբերը քաղում է այդ ելնէջներից և նրա երաժշտության մեջ միջոց առկա է հայոց խոսքի կրճաչափը: Ըստ նրա, որքան հին է հայոց լեզուն, այնքան էլ նրա երաժշտության ակունքներն են:

Ելնելով այս ամենից կարելի է եզրակացնել, որ հայկական կամերային արվեստում Ա. Ո. Ոսկանյանն առանձնանում է կվարտետի ժանրի նոր, յուրովի մեկնաբանմամբ, որտեղ գործիքային անսամբլը ներկայանում է երգային և պարառիթմային մրաժողությամբ վերահիմնարարված, ինչն իր հետ համապարաստանաբար կյանքի է կոչում երաժշտարարահայրչական մի ամբողջ համակարգ:

Ավելացնենք, որ Արգաս Ոսկանյանի 4-րդ լարային Կվարտետը մեծ վարպետությամբ և սիրով կատարեց Էդիտա Ավագյանի (I ջութակ) գլխավորությամբ, ԵՊԿ աղջիկների լարային քառյակը: Այն հնչեց ռադիոյով, հեռարձակվեց հեռուստատեսությամբ բազմաթիվ անգամ:

Այսքանով չի ավարտվում Ա. Ո. Ոսկանյանի կվարտետային շարադրանքների ցանկը: Ինչպես վերը նշեցինք շերտերների և կլարնետների կվարտետների առկայության մասին, նա գրել է նաև «Եղերեգ» 4 քավչութակի համար, որում սզվում է Վազգեն վեհափառի մահը:

Այս երեք յուրօրինակ կվարտետներին կանդրադառնանք առաջիկայում, նաև՝ այլ հետաքրքիր փաստերի, որոնք տեղ չեն գրել ներկա հոդվածում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Կիրակոսյան Ա. Ա., Արգաս Ոսկանյան կոմպոզիտորը և հայ երգեցողության դարձը, Եր., Անահիտ., 2008 թ.: Kirakosyan A. A., Voskanyan kompozitore ev hay ergetzoghutyany dprozce, Yer., Anahit., 2008 t.
2. Зив Н., Баранкин Е., Музыка молодых., //Советская музыка 11. 1979 г. С. 72-75. Ziv N., Barakin E., Muzyka molodykh., //Sovetskaya muzyka., 11, 1979 g., С. 72-75.
3. Սրբեփանյան Ռ. Հ., Արդիականություն՝ առաջ ձևական

- ատրիբուտների, //Սովետական արվեստ, 8. 1979 թ., էջ 28-31: Stepanyan R. H., Ardiakanutyun - arantz dzevakani atributneri, //Sovetakan arvest 8. 1979 t., ej 28-31.
4. **Գիլինա Ե. Ի.**, Երաժշտության հասցեստերը ունկնդիրն է //Սովետական արվեստ, 8. 1979 թ., էջ 20-23: Gilina E. I., Yerazhshtutyani hastzetern unknidim e., //Sovetakan arvest 8. 1979 t., ej 20-23.
 5. **Կելմիցկայտե Զ.**, Սպասում ենք ազգային բնավորության արտահայտությանը, //Սովետական արվեստ, 8. 1979 թ., էջ 27-28: Kelmitskayte Z., Spasum enq azgayin bnavorutyani artahayutyane, //Sovetakan arvest 8. 1979 t., ej 27-28.
 6. **Կրասիլնիկով Բ., Կերպարային ընդարձակ սպեկտրի առավելությունը**, //Սովետական արվեստ, 8. 1979 թ., էջ 27: Krasilnikov B., Kerparayin endardzak spektori aravelutyane, //Sovetakan arvest 8. 1979 t., ej 20-23.
 7. **Արևշատյան Ա. Ա.**, Թերություններ կարելի է հաղթահարել, //Սովետական արվեստ, 8. 1979 թ., էջ 32-33: Arevshatyan A. S., Terutyunnere karceli e haghthaharel., //Sovetakan arvest 8. 1979 t., ej 32-33.
 8. **Ջաղացակյան Կ. Ա.**, Ինչու չի զարգանում երաժշտական նյութը, //Սովետական արվեստ, 8. 1979 թ., էջ 25-27: Jaghatzpanyan K. A., Inchu chi zarganum crazhshtakan nyute, //Sovetakan arvest 8. 1979 t., ej 25-27.
 9. **Թոռչյան Խ.**, Նորարարությունը նպատակ չէ, //Սովետական արվեստ, 8. 1979 թ., էջ 34-36: Torjyan Kh., Norararutyunc npatak che, //Sovetakan arvest 8. 1979 t., ej 34-36.
 10. **Լոնդարիճե Է.**, Նուրբ ճաշակ, բարձր պրոֆեսիոնալիզմ, //Սովետական արվեստ, 8. 1979 թ., էջ 34: Londaridze E., Nurb dchashak, bardzr profesionalizm//Sovetakan arvest, 8. 1979 t., ej 32-33.

Բանալի-քառեր, դիրիժոր, լարային կվարտետներ, Արզաս Ոսկանյան, Է. Միրզոյան, ակադեմիական դաստիարակություն:

Ключевые слова: дирижер, струнные квартеты, Арзас Восканян, композитор, Э. Мирзоян, академическое воспитание.

Keywords: conductor, string quartets, Arzas Voskanyan, E. Mirzoyan, Academic Education

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՈՍԿԱՆՅԱՆ ԱՐԶԱՍ ԳՐԻԳՈՐԻ (ծնվ. է 22.02.1975թ.): 1982-1992 թթ. սովորել է Երևանի Ն. Ադրայանի (Կրուպսկայա) անվան հանրակրթական դպրոցում, զուգահեռ ուսուցանել Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական դպրոցի դաշնամուրի և շեփոթի դասարաններում: 1992-1997 թթ. ուսումը շարունակել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հարվածային գործիքների և ազգային նվագարանների նվագախմբի նվագավարի (դիրիժոր) դասարաններում: 1997-1998 թթ. ծառայել է Հայաստանի Հանրապետության ազգային բանակում, որպես զինվորական նվագախմբի դիրիժոր: 1998-2002 թթ. սովորել է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի օպերային-սիմֆոնիկ դիրիժորության դասարանում, այնուհետ 2004 թ. գերազանցությամբ ավարտել ասպիրանտուրայի նույն բաժինը՝ ակադեմիկոս դիրիժոր Յուրի Գավրյանի ղեկավարությամբ: 2002թ. հիմնադրել է «Երևան» պատանեկան կամերային նվագախումբը: Գ. Ոսկանյանի գլխավորությամբ «Երևան» պատանեկան կամերային նվագախումբը ունեցել է բազմաթիվ արտասահմանյան հյուրախաղեր, ինչպես նաև 2004թ-ին Շոտլանդիայում իրականացվել է Մոցարտի «Կախարդական սրինգ» օպերայի բեմադրությունը: 1998թ-ից դասավանդում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում: 2004թ-ից համալսարանում է զինվորական դիրիժորության բաժնի պատասխանատու: 2011թ-ին արժանացել է ղոցենտի կոչման: Գ. Ոսկանյանը կազմել, խմբագրել և հրատարակել է նվագախմբային պարտիտուրաներ, երաժշտական բազմազան գրքեր: Մեծ են Գ. Ոսկանյանի հետաքրքրասիրությունների շրջանակները. ճարտարապետաշինարարական, իրավական և տնտեսական, որոնց հետ շփվել է ուղղակի և անհրաժեշտաբար: 2016թ. նշանակվել է «Թ. Աբրունյանի անվան Հայաստանի երգի-պարի պետական փաստակավոր համույթ» ՊՈԱԿ-ի տնօրեն, որտեղ նրա ղեկավարության ներքո կայացել են բազմաթիվ համերգներ (100-ից ավել) թե Հայաստանի Հանրապետությունում, թե Արցախում, և թե արտ. երկրում (Թուրքիա և Իրան): Գ. Ոսկանյանը ունի ՀՀ քաղաքական ծառայողի բարձրագույն դասի որակավորում: Ամուսնացած է, ունի երկու որդի:

Сведения об авторе: ВОСКАНЯН ГРИГОР АРЗАСОВИЧ (род. 22. 02. 1975). С 1982 по 1992 год учился в средней школе N 19 им. Н. Агбалаяна /Н.Крупской/г. Еревана, параллельно проходил обучение в музыкальной школе им. Саят-Новы в классах фортепиано и трубы. С 1992 по 1997 год продолжил учебу в Ереванской государственной консерватории им.Комитаса по классу ударных инструментов и руководителя /дирижера /оркестра национальных инструментов. С 1997 по 1998 год служил в рядах национальной армии Республики Армения в качестве дирижера военного оркестра. С 1998 по 2002 год учился в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса по классу оперно-симфонического дирижирования, затем в 2004 году под руководством проф. Ю. Давтяна с отличием окончил аспирантуру. В 2002 году основал Молодежный камерный оркестр “Ереван”, который участвовал в многочисленных зарубежных гастролях, а в 2004 году в Шотландии состоялась постановка оперы Моцарта “Волшебная флейта”. С 1998 года преподает в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. С 2004 года является ответственным факультета военных дирижеров. В 2011 году получил звание доцента. Г. Восканян составил, отредактировал и опубликовал множество произведений, оркестровые партитуры. В 2016 году назначен директором Государственного ансамбля песни и танца Армении им. Алтуняна, под его руководством состоялось более ста концертов как в Армении, так и в Арцахе и зарубежом, в частности, в Турции и Иране.

Information about the author: VOSKANYAN GRIGOR ARZAS (born 22.02.1975). From 1982 to 1992 studied at Yerevan Secondary school after N.Aghbalyan (Krupskaya), he studied parallel piano and trumpet classes at Sayat-Nova Music School. 1992-1997 he continued his studies at the YSC in the Percussion Instruments and Folk Instruments Orchestra (Conductor) classes. 1997-1998 Served as a Conductor of the Military Orchestra in the National Army of the Republic of Armenia. From 1998 to 2002 he studied at the YSC in the of Opera and Symphony conductor class, and then in 2004 he graduated the same course of Postgraduate studies headed by prominent conductor Yuri Davtyan. 2002 he established “Yerevan” Youth Chamber Orchestra. Under the guidance of G.Voskanyan, the Yerevan Chamber Orchestra had many foreign tours, as well as a performance by Mozart’s “Magic Swing” opera in Scotland in 2004. Since 1998 he has been teaching at YSC. Since 2004, he has been responsible for military conductor. In 2011 he was awarded the title of associate professor. G. Voskanyan compiled, edited and published orchestral performances and various musical books. G. Voskanyan’s interests in architectural construction, legal and economic which he needed to be involved in, are unlimited and great. 2016 appointed the director of the State Song-Dance Ensemble of Armenia named after T. Altonyany SNCO, where under his leadership there were many concerts (more than 100) in the Republic of Armenia, Artsakh and abroad (Turkey and Iran). G. Voskanyan has the highest qualification of the Armenian political officer. He is married and has two son.

Րեզյումե

Дирижер, преподаватель ЕГР Григор Арзасович Восканян. - “Струнные квартеты Арзаса Восканяна” .

Статья дает возможность читателю ознакомиться с одной из важнейших частей всего наследия композитора Арзаса Восканяна, с историей создания и исполнения каждого из квартетов, а также полученными отзывами. Автор статьи анализирует приемы уникально-единичного изложения, которые обеспечивают неповторимые “арзасовские” созвучия, представляющие высокохудожественную ценность.

Summary

Conductor, pedagogue of YSC Grigor Arzas Voskanyan. - “Arzas Voskanyan String Quartets”.

Article gives readers an opportunity to get acquainted with the details of the creation and execution of each of the string quartets, which are an important part of the composer's creative heritage. In addition, the author of the article perceives the nuances of composer Arzas Voskanyan's unique composition and mentions his exceptionalness. As a result, it's created Arzasyan's high-value sounds.

МИХАИЛ АРТЕМОВИЧ КОКЖАЕВ

*Композитор, кандидат
искусствоведения, профессор Ереванской
государственной консерватории
им. Комитаса*

Восприятие музыки, точнее собственно музыкального процесса, для большинства слушателей–меломанов является неким удовольствием, интуитивным усваиванием подвижных музыкальных комплексов, адаптированных к тем или иным ресурсам интеллекта и слушательского опыта. То есть, в значительной степени музыка как явление для среднестатистического слушателя представляется развлечением, по-

готовки произведения решает одну из краеугольных задач музыкального творчества, а именно – устанавливает взаимосвязь между конструктивным устройством произведения и эмоционально художественным его рядом, к реализации которого, собственно, и стремится. Отождествление конструктивной и эмоциональной составляющих музыкального процесса осуществляется в мышлении исполнителя осознанно, в отличие от слушателя–меломана. Это означает, что исполнитель напрямую соприкасается с проблемой проецирования музыкального произведения, точнее, его композиционного устройства в область перцептуального, то есть, мыслимого пространства, в котором и разворачивается музыкальная процессуальность.

Изложенная ранее концепция представляет собой, так сказать общий, гносеологический план рассмотрения данной проблематики. Изложим вкратце соображения, связанные с возможными направле-

Пространственное восприятие музыки как форма виртуального мышления

рой опирающимся на особенности его слуховых физиологических предпочтений, практически не осмысливаемых в качестве потока символической художественной информации. Иными словами, такой среднестатистический слушатель “считывает” эмоциональную “дорожку” музыкального процесса отнюдь не задумываясь над тем, что этот поток эмоциональных перепадов является результатом движения череды звуковых конструкций во времени и в виртуальном, то есть представляемом мысленном пространстве. По сути, в восприятии музыки обычным непрофессиональным слушателем содержится нераскрытый наукой феномен автоматической конвертации механически воспринимаемых звуковых систем в поток чувственности, который и является результатом прослушивания.

Между тем, профессиональным музыкантам, в связи с интерпретацией данного сочинения приходится, в первую очередь, исполнителям, выстраивать исполнительский план так, чтобы предельно точно донести до слушательской аудитории содержательность звучащего произведения. И для создания оптимальной, художественно ценной интерпретации исполнитель неизбежно объединяет в своем мышлении драматургические и конструктивные особенности произведения с той самой эмоциональной “дорожкой”, которая сопровождает порядок следования композиционных приемов. Под понятием “содержательность” в данном случае подразумевается вся структурная иерархия композиционных приемов, выстроенных в причинно–следственные цепи и сопровождающий их образно–эмоциональный ряд, который, в сущности, является результатом логической последовательности фрагментов композиции.

Таким образом, исполнитель уже в период под-

ниями в исследовании феномена виртуального мышления, присущего профессиональным музыкантам. Речь идет, конечно же, о деятельности профессиональных исполнителей и исследователей образцов музыкального искусства, а так же о возможном направлении в фундаментальном музыкознании.

В первую очередь, следует очертить круг вопросов, затрагивающих разные аспекты данной тематики. Нам представляется, что начало исследовательского пути лежит в плоскости осмысления пространственных моделей музыкальных композиций с учетом их конструктивных особенностей. Например, нет сомнений в том, что полифонический склад музыкальной композиции имеет значительно больше пространственных параметров, чем, скажем, произведение, сочиненное в гомофонно–гармоническом стиле.

Для начала подлежат исследованию простейшие музыкальные формы: одноголосные (возможно хоровые) песнопения, в которых наиболее наглядны все основные музыкальные измерения – звуковысотность и время, в котором развернуты мелодии. Кажущаяся простота одноголосия на самом деле вмещает в себя более сложные структурные явления, влияющие на двухмерную пространственность мелодии, придавая ей определенную топологическую сложность – как конфигуративную, так и энергетическую. Скажем, ритмические особенности мелодии и темп ее воспроизведения существенно влияют как на энергетическую музыкального потока, так и на ее пространственную объемность. Если в храмовом (или ином) песнопении присутствует слово, то текстовая, семантическая составляющая тоже расширяет пространственную параметрику мелодии. И если перечисленные ранее характеристики

(коих может быть больше) относятся скорее к энергетике мелодического движения, они, несомненно, усложняют реальную пространственную конфигурацию мелодии. Но есть еще и не проявляемые в реальных звучностях, но иррационально присутствующие в процессе пространственные явления, например, тембр или предполагаемая, обыгрываемая в мелодической пластике гармония, повторность отдельных элементов (в том числе, секвенцирование), представляющие собой “временные петли” (то есть возвратные движения во времени, воспринимаемые как парадокс встречного времени). К этому перечислению возможно прибавится еще что-то сейчас упущенное. А теперь следует все это представить во время реального звучания конкретной мелодии и мысленно отследить в ней вышеназванные элементы ее пространственности. Умение воспринять мелодию во всех ее пространственных характеристиках представляется единственно возможным действием только в виртуальной сфере сознания, что, в сущности, и является проявлением феномена виртуальности в восприятии музыкального процесса. Заметим, что речь идет о работе профессионально подготовленных музыкантов, а не о слушателях, для которых, возможно, этот уровень восприятия музыки недоступен.

Рассмотрим теперь пространственные характеристики произведения гомофонно-гармонического склада. По утверждению Пауля Хиндемита, важнейшим пространственным фактором любого многоголосия является “основное двухголосие” – мелодия и басовый голос. Очевидно, подразумевается, что обе мелодические линии являются пространственными ограничителями, определяющими объем вместимости музыкального действия. Мелодия и бас – это границы, отделяющие музыкальное действие от виртуально представляемой пространственной бесконечности. Все происходящее внутри этих границ – явления второго рода, подчиняющиеся закономерностям локально ограниченного музыкального пространства, которые в разных музыкальных произведениях могут быть какими угодно, и существуют согласно авторским стилистическим принципам. По сути, феномен основного двухголосия является перцептуальным отражением нашего реального мироздания со всей атрибутикой космогонических объектов, существование которых определяют законы вселенской термодинамики, в сфере контролируемого мышлением сознания. Слушающий музыку осознанно или интуитивно воспринимает ее именно в форме пространственного отражения топологических очертаний звукового потока, разворачивающегося в мыслимом пространстве и во времени, со всеми парадоксами каждой из музыкальных линий. Получается, что наше сознание готово и способно воспринимать музыкальный процесс в виде его высокой и многомерной сложности, и даже если возникающий об-разный ряд в каждом отдельном интеллекте свой, уникальный, складывающийся благодаря комплексу знаний, опыта и неконтролируемой сознанием интуиции, все равно сам факт феномена воспри-

ятия музыки – явление высшего порядка.

Конечно уровень сложности восприятия музыки очень многопланов и парадоксален, и его детальное исследование в изложенных в статье аспектах требует огромных усилий и привлечения к такому исследованию достижений в самых разных (в том числе и точных) и не только музыкальных направлений мировой науки. Но задача наша – в необходимости исследования самого феномена восприятия музыкального процесса как одного из форм виртуального мышления.

В завершении статьи уместно уделить некоторое внимание явлению полифонии, которое связано с наибольшей разветвленностью пространственных параметров из-за самого высокого уровня композиционной сложности, а значит и восприятия этого типа музыки является наивысшей формой виртуального музыкального мышления. Нет сомнения в том, что многоуровневость устройства музыки полифонического склада многократно усложняет и сам процесс ее восприятия. Очевидно, что изложенные ранее особенности восприятия линейных составляющих музыкального процесса в случае с прослушиванием полифонической музыки структурно усложняются в геометрической прогрессии. То есть, то, что выше излагалось касательно линейных параметров музыкального процесса, в случае с равнозначностью каждого голоса в многоголосии умножается на число голосов, а возникающие взаимодействия и уровень их сложности преумножается в еще больших масштабах. Но в полифонии существует еще один парадокс – назовем его условно “потенциальной энергией движения в музыкальной статике”. Уточним: речь идет о вторичных, постоянно возникающих гармонических вертикалях, появляющихся в результате логического взаимодействия полифонических голосов. Тут вполне уместно привести цитату из великого романа Томаса Манна “Доктор Фаустус”, которая как нельзя лучше демонстрирует энергетический парадокс аккорда и раскрывает сущность скрытой пространственности, возникающей в недрах аккорда под воздействием внутренней напряженности взаимодействующих друг на друга звуков этот аккорд составляющих. Томасу Манну, не музыканту, но мыслителю удалось выявить взаимосвязь между энергией и пространством, причем именно в форме виртуальной проекции в сознание сущностных особенностей аккорда, как явления полифонического. *“Аккорд – не средство гармонического наслаждения, он – собранная в одно звучание полифония, звуки же, его образующие, не что иное, как голоса. Но я берусь утверждать: они тем более голоса и тем выраженнее полифонический характер аккорда, чем в большей степени он диссонантен. Диссонанс – мерило его полифонического достоинства. Чем сильнее диссонирует аккорд, чем больше он содержит в себе контрастирующих, по разному действенных звуков, тем он полифоничнее и тем выраженнее каждый его звук несет на себе уже в единовременном созвучии печать голоса”*.

Բանալի-քառեր. երաժշտության ընկալում, ունկնդրող լսարան, երաժշտական գործընթաց, տարածական ձավալայնություն:

Ключевые слова: восприятие музыки, слушательская аудитория, музыкальный процесс, пространственная объемность.

Keywords: perception of music, audience, musical process, spatial dimensions.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԿՈԿԺԱԵՎԻ (ԿՈԿԺԱՅԱՆ) ՄԻԽԱՅԻԼ ԱՐՏՅՈՒՄԻ (ծ. 20.5.1946. ծ. Բաքու), կոմպոզիտոր, ավարտել է Բաքվի կոնսերվատորիան (1971), վերապատրաստվել է Յ. Ա. Ֆորտունատովի (Մոսկվա) մոտ: Արվեստագիտության թեկնածու է և այն պաշտպանել է Ռ-Վ Արվեստի պետական ինստիտուտում (2007, Մոսկվա), «Ալեքսանդր Հարությունյանի գործերային Կոնցերտները»: Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր է (1998 թ.): Նա հեղինակել է տարբեր ոճերի և ժանրերի ստեղծագործություններ՝ 5 սիմֆոնիա, մի քանի գործերային կոնցերտներ նվագախմբի հետ, նվագախմբային պիեսներ, 3 լարային կվարտետ, կամերային անսամբլներ, երգչախմբային, վոկալի, դաշնամուրի և այլ երկեր: «Նահատակներին» պիեսը լարային նվագախմբի համար է 1988 ողբերգական իրադարձությունների զոհերի հիշատակին, որը բազմիցս կատարվել է նաև այլ երկրներում, այդ թվում՝ արտասահմանում: «Չանգերն երբեք չեն լքում» դաշնամուրի պիեսը՝ 1915?թ. Հայոց ցեղասպանության զոհերի հիշատակին: Այն կատարվել է նվիրված նշված դեպքերի 100-րդ տարելիցին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հուշ համերգին: Նաև «Lux Aeterna» պոեմ-ոբրվիներ նվագախմբի և երգչախմբի կանոնական լսողնատուտ տեքստով նույնպես 1915?թ. Հայոց ցեղասպանության զոհերի հիշատակին: Հեղինակ է մի շարք գիտական աշխատանքների, այդ թվում մենագրությունների՝ «Երաժշտական տարածականության տեղաբանությունը» (Մ., Կոմպոզիտոր, 2004); «Ալեքսանդր Հարությունյան. Կոմպոզիտորական ոճի առանձնահատկություններ» (Մ., Կոմպոզիտոր, 2006 թ.) և գիտական բազմաթիվ հոդվածների: Նա արժանացել է Արամ Խաչատրյանի անվ. մրցույթի 1-ին մրցանակի քաղաքական և նվագախմբի համար լավագույն Կոնցերտի համար (1993): Նրա ստեղծագործությունները կատարվում են հայրենիքում, Վրաստանում՝ Թբիլիսիում, Ռուսաստանում (Մոսկվա, Սանկտ-Պետերբուրգ, Նովոսիբիրսկ, Օդեսա), Մոլդովայում՝ Քիշինովում, Լատվիայում՝ Ռիգայում, Լիտվայում՝ Վիլնյուսում, Արբերջանում՝ Բաքվում, Ֆրանսիայում, Հոլանդիայում, Գերմանիայում, Հարավային Կորեայում, Բարայելում, Կանադայում: Թողարկվել են լավագույն ձայնագրեր և հրատարակվել երկեր Երևանում, Մոսկվայում, Շվեյցարիայում, Գերմանիայում, ԱՄՆ-ում: ՀՀ վաստակավոր գործիչ է (2015 թ.):

Сведения об авторе: КОКЖАЕВ (КОКЖАЯН) МИХАИЛ АРТЕМОВИЧ (род. 20.V.1946г. в Баку), видный армянский композитор. Окончил бакинскую консерваторию (1971), стажировался у Ю. А. Фортунатова (Москва). Получил степень кандидата искусствоведения в Государственном институте искусствознания Российской Федерации (2007). Тема диссертации – “Инструментальные концерты Александра Арутюняна”. Профессор Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (1998). Автор музыкальных произведений различных стилей и жанров: 5 симфоний, ряд инструментальных концертов с оркестром, оркестровые пьесы, 3 струнных квартета, камерно-ансамблевые, хоровые, вокальные, фортепианные и другие произведения. “To the Martyrs” - пьеса для струнного оркестра памяти жертв трагических событий 1988 года, многократно исполнялась, в том числе и за рубежом. “Колокол никогда не умолкнет” - фортепианная пьеса памяти жертв геноцида армян 1915 года. Исполнялась на памятном концерте института искусств НАН Армении посвященном 100-летию геноцида. “LUX AETERNA” – поэма-реквием для симфонического оркестра и хора на канонические латинские тексты, памяти жертв геноцида армян 1915 года. Автор ряда научных работ, среди них – монографии: “Топология музыкального пространства” (М.: Композитор, 2004); “Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля” (М.: Композитор, 2006). Удостоен Первой премии на конкурсе им. Арама Хачатуряна на лучший виолончельный концерт (1993). Произведения К. исполняются в Ереване, Тбилисе, Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Одессе, Кишиневе, Риге, Вильнюсе, Баку; Во Франции, Голландии, Германии, Южной Корее, Израиле, Канаде. Произведения опубликованы (в том числе – CD) в Ереване, Москве; Швейцарии, Германии, США. Заслуженный деятель искусств Республики Армения (2015), действительный член (академик) Европейской академии естественных наук (2011).

Information about the author: KOKZHAYEV (KOKZHAYAN) MIKHAIL ARTYOM (born 20.V.1946 in Baku), the prominent Armenian composer graduated from the Baku conservatory (1971), trained at Yu. A. Fortunatov (Moscow). Received degree of tPhD in the State Institute of Art Studies of the Russian Federation (2007). He has a thesis - “Instrumental concerts of Alexander Harutyunyan”. Professor of the YSC. (1998). Author of musical compositions of various styles and genres: 5 symphonies, a number of instrumental concerts with orchestra, orchestral plays, 3 string quartets, chamber and ensemble, choral, vocal, piano and other works. “To the Martyrs” - the play for string band of memory of the victims of tragic events of 1988, was repeatedly performed also abroad. “The bell will never silenced” - the piano play of memory of the victims of genocide of Armenians of 1915. It was performed at the memorable concert of institute of arts NAS of Armenia devoted to the 100th anniversary of genocide. “LUX AETERNA” - the poem requiem for symphonic orchestra and chorus on initial Latin texts, memories of the victims of genocide of Armenians of 1915. He is the author of a number of scientific works, among them - the monographs: “Topology of musical space” (M.: Composer, 2004); “Alexander Harutyunyan. Features of composer style” (M.: Composer, 2006). It is conferred the First award at tender of Aram Khachaturian on the best cello concert (1993). Works K. are performed in Yerevan, Tbilisi, Moscow, St. Petersburg, Novosibirsk, Odessa, Chisinau, Riga, Vilnius, Baku; In France, Holland, Germany, South Korea, Israel, Canada. Works are published (including - CD) in Yerevan, Moscow; Switzerland, Germany, USA. Honored worker of arts of the Republic of Armenia (2015), member (academician) of the European academy of natural sciences (2011).

Ամփոփում

ԵՊԿ պրոֆեսոր, արվեստագիտության թեկնածու, կոմպոզիտոր **Միխայիլ Արթեմի Կոկժաև** - «Տարածականության երաժշտական ընկալումը որպես վիզուալ մրաձեյակարարի չե»: Հեղինակը բարգաբանում է երաժշտական ընկալման, ունկնդրի փորձառության, տվյալ ստեղծագործության մեկնաբանման, կատարողների և կատարողական արվեստի, գեղարվեստական արժեքի հարցերի, հնչողության, մեղեդու, հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածքի, պոլիֆոնիայի և դրանց փոխհարաբերությունների շուրջ: Եվ նվաճված հարցերի փոխազդեցությունը տարածականության երաժշտական ընկալման տեսանկյունից և յուրաքանչյուրը որպես առանձնակի խնդիր և միաժամանակ միմյանց հետ փոխհարաբերակցության տեսակետից: Դիտարկում է որպես երաժշտական ընկալումը որպես գեարգույն կարգի երևույթ:

Summary

Professor of YSC, PhD candidate, Composer **Mikhail Artem Kokzhaev**. - “Musical perception of space as a form of virtual mentality”. The author deals with musical perception, listening experience, interpretation of this work, performers and performing arts, artistic value, sound, melody, homophonic harmony, polyphony and their relationships. Also deals with the interaction of these issues from the viewpoint of musical perception of space and consider each one as a particular problem and at the same showing that they are interconnected with each other. He consider a musical perception as a magnificent phenomenon.

ՏԱԵՆԻԿ ԱԿՈՓՈՎՆԱ ՄԱԳԱԿՅԱՆ

*Պիանիստկա, կոնցերտ-մեյստեր,
դոցենտ Երևանской государственной
консерватории им. Комитаса*

*“Партнершей Малунциана выступает
высокоталантливая пианистка Евгения
Хосровян. В исполнении ответственной
фортепианной партии программы, Хосровян
соединяет гибкую, первоклассную технику с
тонким вкусом и чутким следованием за всеми
особенностями игры солиста. В результате
стройный, истинно-художественный
ансамбль”.*

**А. А. Спендиарян, композитор,
Народный артист Армении (I. С. 74)**

Евгения Хосровян родилась в 1900 году в Тбилиси в семье музыкантов. Отец ее, Аршак Хосровян, был скрипачом, мать — пианисткой. С детства привыкшая слушать игру родителей, исполнявших ансамблевые произведения, популярные скрипичные и фортепианные пьесы, она не представляла свою жизнь без музыки. Заметив музыкальные способности дочери, мать с пяти лет начала обучать ее игре на фортепиано.

Евгения Аркадьевна Хосровян

В 1910 году семья Хосровян переехала в Петербург. В 1911 году юная Евгения, отлично сдав вступительные экзамены, поступила в Петербургскую консерваторию. Приняв во внимание результаты экзаменов и особую музыкальную одаренность, ее освободили от платы за учебу. Е. Хосровян проходила учебу в классе известной пианистки, ансамблиста и концертмейстера, профессора Марии Николаевны Бариновой, которая училась у Иосифа Гофмана, позже совершенствовала свое мастерство у Ферручо Бузони. М. Баринова продолжила цикл исторических концертов Антона Рубинштейна, сыграв в 1915–1916 годах 20 концертов. О ней оставили восторженные отзывы Василий Ильич Сафонов, Борис Григорьевич Асафьев, Артур Никиш.

Евгения Хосровян усердно занималась, участвуя в концертах студентов консерватории, классных вечерах М. Н. Бариновой (несколько раз в году). После одного из классных концертов пресса писала: *“Особенно хочется выделить исполнение еще совсем юной госпожи Хосровян, очень музыкально и вполне виртуозно передавшей три этюда Шопена”* (2. С. 118).



**Евгения Аркадьевна
Хосровян**

В 1915 году Е. Хосровян завершила общее образование, в 1918 году — окончила Петроградскую (Петербургскую) консерваторию, получив звание “свободного художника”*.

В 1919 году Евгения Хосровян вернулась в Тбилиси и до 1924 года работала во Второй консерватории.

Директор созданной в 1921 году Ереванской музыкальной студии, а с 1923 года консерватории Романос Меликян приглашал из разных городов на родину кадры имевших профессиональное музыкальное образование армян, и не только армян, работа которых призвана была обеспечить профессиональный уровень нового музыкального учреждения. На его приглашение откликнулась и Евгения Хосровян (переехала в Ереван в 1923), в активной и разносторонней деятельности которой полностью раскрылся талант музыканта и педагога. *“Среди преподавателей фортепиано появилась энер-*

гичная, деятельная Евгения Аркадьевна Хосровян”, — позднее напишет Марина Александровна Берко в своей книге о консерватории (3. С. 33). Это — преподавание специального фортепиано в Ереванской консерватории в 1924–1944 г. и участие в открытых уроках, концертах преподавателей в качестве солистки, концертмейстера и ансамблиста.

Представим далеко не полный перечень концертов с участием Евгении Аркадьевны Хосровян, запомнившихся армянским слушателям.

В течение 1923 – 1924г. она участвовала в так называемых сборных концертах в Ереване и Тбилиси.

31 марта 1924 года в Гостеатре Еревана состоялся концерт преподавателей консерватории, в котором впервые прозвучала Неоконченная симфония Ф. Шуберта в необычно малом составе исполни-

* Программа выпускного экзамена (20.04.1918): Бах — Фуга *a-moll*, Моцарт — Соната *C-dur*, Шуман — Соната *g-moll*, Шопен — Баллада *g-moll*, Лист — Рапсодия №13, Глазунов — Вальс. За два дня до этого (18.04.1918), по традиции того времени, в рамках выпускного экзамена ею был исполнен Концерт Аренского.

телей — струнного квартета и фортепиано: Авет Карпович Габриелян (1-я скрипка), Давид Иванович Согомонян (2-я скрипка), Андрей Антонович Котляревский (альт), Виктор Авдеевич Аведиков (виолончель), Вильгельм Шперлинг (контрабас) и Евгения Хосровян (фортепиано).

2 августа 1925 года состоялся концерт скрипача Давида Ивановича Согомоняна и Евгении Аркадьевны Хосровян. Программа концерта включала ансамблевые сонаты — И. С. Баха (№1), Э. Грига (№1) и фортепианные произведения.

13 декабря 1925 года состоялся первый сольный концерт Е. Хосровян в только что открытом Доме культуры Еревана (ныне Концертный зал им. А. Бабаджаняна). Напомним программу концерта:

1-е отделение: И.С.Бах — Хроматическая фантазия и fuga,

И. С. Бах—Ф.Бузони — Чакона,

Л. ван Бетховен — Соната №30 op.10,

2-е отделение: Ф. Шопен — Прелюдии №17, №15
А. Н. Скрябин — Прелюдии op.9 №5,10,13,14

А. Н. Скрябин — Соната №4 op. 30

Газета “Хорурдаин Айастан” писала: *“...Баха и Бетховена Хосровян исполняет в академической манере, воспринимая их как своеобразную “святыню”, с той степенью строгой объективности, которую требует классическая музыка. Индивидуальность пианистки здесь сознательно подчиняется требованиям классических форм. В исполнении же Шопена и Скрябина, наоборот, в полной мере проявляется “творческая искра”, составляющая лучшую сторону дарования Хосровян. Особенно в произведениях Скрябина ей удается передать не только сложный комплекс выразительных средств композитора, но и художественную сущность, подлинный дух его музыки” **

15 января 1926 года Евгения Хосровян аккомпанировала виолончелисту Артемию Сергеевичу Айвазяну в его сольном концерте. Были исполнены сочинения К. Сен-Санса, А. Рубинштейна, А. Глазунова, А. Спендиаряна и собственные произведения Айвазяна. Рецензент газеты “Хорурдаин Айастан” Рубен Ованесян пишет: *“Успеху концерта Артемия Айвазяна во многом способствовала пианистка Евгения Хосровян. В исполненной с Айвазяном Сонате Рубинштейна она зарекомендовала себя отличной пианисткой и чутким ансамблистом. Ей свойственны столь необходимые в ансамбле точность ритма, тонкость и осмысленность воспроизведения” **

16 октября 1926 года состоялся концерт скрипача — преподавателя Ереванской консерватории Дмитрия Николаевича Лекгера, первый после его переезда в Армению. Аккомпанировала ему Евгения Хосровян, исполнившая также два сольных произведения для фортепиано. Программа концерта была большая и ответственная:

1-е отделение: С. Франк — Соната для скрипки и фортепиано,

П. Чайковский — Скрипичный концерт,

2-е отделение: Л. ван Бетховен — Романс *F-dur*,
Г. Венявский — Каприс *Es-dur*,

Ф. Шопен — Вальс, Ноктюрн *D-dur*,

Н. Паганини — Каприс *B-dur*,

Г. Венявский — Фантазия “Фауст”.

Музыковед Рубен Терлемезян в статье “Концерт Лекгера” писал: *“Успеху концерта в высокой степени способствовала пианистка Евгения Хосровян. Ее запомнившийся недавно концерт в зале Дома культуры подтвердил ее право также на сольные выступления” (4.)*

В 1927 году по приглашению ректора Ереванской консерватории А. Г. Тер-Гевондяна продолжил свою деятельность в Ереване окончивший Тбилисскую консерваторию виолончелист Михаил Моисеевич Малунциан, который 18 апреля 1928 года дал свой первый сольный концерт в Доме культуры. Концертмейстером была Евгения Хосровян. Исполнялась музыка европейских, русских и армянских композиторов: Скрипичный концерт К. Сен-Санса, соната Дж. Эклса, пьесы А. К. Глазунова, Д. Поппера, Кленгеля, А. А. Спендиаряна, А. Г. Тер-Гевондяна, С. Бархударяна, вечер был овеян и восточным колоритом — исполнением мугама “Чаргях”. На концерте присутствовал Александр Афанасьевич Спендиарян, который тепло откликнулся в прессе на это выступление.

В 1927 году впервые в эфире прозвучал голос Армянского радио (в 1926 году была организована радиокомиссия при ЦК Компартии Армении, 1 сентября 1926 года из Еревана была дана пробная радиопередача). Евгения Хосровян стала первой штатной пианисткой Радио Армении. Известно, что на начальном этапе деятельности этого важного информационного центра все программы, в том числе и музыкальные, шли в прямом эфире (4 радио-концерта в неделю). В договоре (подписан 10.06.1927) между Ереванской консерваторией и Радиокomiteетом сказано: *“Консерватория берет на себя обязательство организации концертной части радиовещания. Консерватория обязуется организовать концерты 4 раза в неделю на два полных часа передач. Консерватория должна предоставить симфонический и народный оркестры, хор, солистов. Концерты должны быть тематическими, например: программная музыка, народная песня, танцевальная музыка и т.п. Темы не должны повторяться чаще, чем один раз в месяц” (3. С. 38).*

Естественно, в исполнительском арсенале необходимо было иметь богатый репертуар, чтобы обеспечить прямой эфир музыкой разных эпох и стилей и в периодичности частых выступлений сохранить качество исполнения. Евгения Хосровян выступала как солист, концертмейстер и ансамблист, достойно осуществляя эту деятельность.

В числе ее творческих партнеров певцы Айкануш Даниелян, Арус Бабалян, Леон Исецкий-Иоаннисян; виолончелисты Артемий Айвазян, Михаил Малунциан, Корюн Ананян, скрипачи Дмитрий Лекгер и Давид Согомонян (супруг Е. Хосровян) и многие другие.

Как было отмечено, Евгения Хосровян начала преподавать с начала приезда в Ереван. Она работала в Ереванской консерватории наряду с немно-

гими тогда пианистами–профессионалами — Анной Михайловной Мнацаканян (окончившей консерваторию Штерна в Берлине по классу М. Краузе, ученика Листа), Евгенией Ивановна Ханкаламян (получившей образование в Петербургской консерватории у С. Малоземовой — ученицы Т. Лешетицкого), Ольгой Айрапетовной Бабасян (окончившей Тбилисскую консерваторию по класу Люциана Люциановича Трусовского и Петербургскую консерваторию по классу Леонида Владимировича Николаева), с преподававшим недолгое время Иосифом Абрамовичем Мадатовым (учеником Анны Николаевны Есиповой).

С 1935 года Е. Хосровян вела фортепианный класс в сформированной при консерватории “группе одаренных детей”, с 1939 года направляла деятельность фортепианного отделения в открывшейся на базе этой группы музыкальной школе–десятилетке (в 1940 году к 100–летию Чайковского получившей его имя) и до 1954 года была завучем этой школы. Долгие годы она была руководителем фортепианного отделения музыкальной школы имени А. Спендиаряна. В 1940 году Е. А. Хосровян была командирована на стажировку (1 месяц) в Москву и Ленинград.

В 1940 году Е. Хосровян было присвоено звание доцента Ереванской консерватории.

В 1944 году из–за несовпадения взглядов на музыкальный учебный процесс с руководством вуза, группе первых (со времени основания) преподавателей консерватории было “предложено перейти на работу в средние и первичные структуры музыкального образования” (5. С. 60). В их числе оказалась и Евгения Хосровян. Эта страница истории консерватории отзывается болью в памяти современников.

Среди учеников Е. Хосровян — композитор и пианист Арно Арутюнович Бабаджанян. Его выступления с детства вызвали восторженные отклики профессионалов и любителей музыки. В 1937 году впервые был объявлен внутриконсерваторский конкурс на лучшее исполнение “Темы с вариациями” op.72 А. К. Глазунова. Первое место занял Арно Бабаджанян. “Этим соревнованием было положено начало конкурсной традиции в Армении” (5). Из множества ярких выступлений А. Бабаджаняна тех лет запомнилось исполнение Фортепианного концерта № Бетховена в сопровождении симфонического оркестра Ереванской консерватории под управлением Геворка Ервандовича Будагяна (27.04.1935).

Среди других известных учеников Е. Хосровян: композитор Лазарь Мартиросович Сарьян, пианист–концертмейстер Ованес Айказович Параджанян, пианистка Амалия Варшамовна Байбуртян. Пройдя большой успешный творческий путь, они оставили свой след в армянском музыкальном искусстве XX века.

Примечательно, что Евгения Аркадьевна Хосровян одной из первых в Армении осознала необходимость создания педагогического репертуара на основе оригинальных произведений армянских

композиторов и обработок национальной музыки для начинающих пианистов. Результатом многолетней работы стала вышедшая в свет ее “Школа игры на фортепиано” (Ереван, 1947), ставшая первым в Армении подобным пособием для музыкальных школ.

Лев Григорьевич Баренбойм в своей книге “Путь к музицированию” писал: “В Армении в конце со-роковых годов вышла из печати школа Е. Хосровян. Издание именуется школой, но по существу своему — скорее сборник, состоящий из упражнений (немногочисленных), обработок армянских песен и пьес. По-видимому, основную свою задачу автор видел в том, чтобы ввести в практику обороты и на песнях и пьесах, опирающихся на национальные ладовые, интонационные и ритмические основы, воспитывать слух и фортепианные навыки ребенка” (6. С. 85).

Председатель СК Армении Аро Левоневич Степанян: “Школа представляет собой ценный вклад в армянскую музыкально–педагогическую литературу. Впервые в Армении создана “Школа” на материале родного мелоса, близкого и доступного для восприятия начинающих обучаться игре на фортепиано. Фактурная обработка и гармонизация использованных народных мелодий в художественном отношении находится на высоком уровне и свидетельствует об изысканном вкусе автора. Принимая во внимание то, что поставленные Евгенией Хосровян задачи, а именно: пробудить в ребенке любовь к родному мелосу, развить его музыкальный вкус и привить навыки фортепианной игры, разрешены ею в полной мере, Союз композиторов всемерно рекомендует “Школу” к изданию и последующему использованию в педагогической практике в наших музыкальных школах”.

Евгения Хосровян является автором статей и рецензий в периодической печати. Ей присвоено звание Заслуженного деятеля искусств Армении.

В 1946 году от имени Президиума Верховного Совета СССР Е. Хосровян награждена медалью “За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945гг.” (в 1943 году она отдала в фонд помощи семьям фронтовиков свою месячную зарплату и личные драгоценности).

Супруг Евгении Хосровян — доцент Ереванской консерватории скрипач Давид Иванович Согомонян внес значительный вклад в подготовку музыкальных кадров Армении. Их сын — Ара Согомонян — актер театра и кино — безвременно ушел из жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Петросян М.*, Трое армянских дирижеров., Ер., 1976, (на арм. языке). *Petrosyan M.*, Troe armyanskikh dirizhorov., Yer., 1976., (на арм. языке).
2. *Апоян Ш. А.*, Незабываемые имена, очерки о пианистах–армянах., Ер.: Издательство ЕГК., 2008. *Apyan Sh. A.*, Nezabyvaemye imena, ocherki o pianistakh armyanakh., Yer.: Izdatel'stvo EGK., 2008.
3. *Берко М. А.*, Консерватория имени Комитаса., Ер.: Айастан., 1973. *Berko M. A.*, Konservatoriya imeni Komitasa., Yer.: Ajastan., 1973.
4. //Хорурдайн Айастан., 02.10.1927. //Khorurdayin Ajastan, 02.10.1927.

- 5. *Будаян А. Г.*, Ереванская государственная консерватория имени Комитаса., Ер., Издательство ЕГК., 2008. *Budayan A. G.*, Erevansakaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni Komitasa., Yer.: Izdatel'stvo EGK., 2008.
- 6. *Баренбойм Л.*, Путь к музицированию., Л., 1979. *Barenbojm L.*, Put' k muzytirovaniu., L., 1979.

Բանալի-քառեր. Մարիա Նիկոլայի Բարինովա, մեներգի, կոնցերտմայստեր, անսամբլի արտիստ, Եվգենիա Խոսրովյան «Գալանամիրային արվեստի կատարողական դիրք»:

Կлючевые слова: Мария Николаевна Баринова, солист, концертмейстер, ансамблист, Евгения Хосровян "Школа игры на фортепиано".

Keywords: Maria Nikolaevna Barinov, soloist, concertmaster, ansamblist, Evgenia Khosrovyan "School of playing a piano".

Сведения об авторе: МАГАКЯН САЕНИК АКОПОВНА (род. 26 марта 1963 г. в Ереване) в 1981г. окончила ССМШ им.Чайковского с Золотой медалью (класс Г. Айвазяна), в 1986 г.— консерваторию (класс проф. В. В. Саркисяна). В 1986-2003 гг. работала педагогом фортепиано в муз.школе им. А. Экимяна. С 1993 года— в ЕГК им.Комитаса—концертмейстер на кафедре духовых инструментов (класс гобоя Засл. арт. РА, проф. Х. Бабаяна, ныне класс Засл. арт. РА А. Галстяна; класс трубы Засл.арт. РА, проф. Ю. Бальяна, ныне А. Маиляна; фагота проф. Г. Маиляна и класс валторны Засл.арт.РА проф. Г. Аршакяна).В 1999-2001 гг. училась в аспирантуре ЕГК (класс проф. З. Закарян). 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 (2003 г.), А. Тертеряну (2004г.), в республиканских конкурсах духовых инструментов (удостоена дипломов и грамот), неоднократно участвовала в международном конкурсе-фестивале "Возрождение" в Гюмри (все солисты-лауреаты); международном конкурсе вокалистов им.Барсовой в Сочи (Д. Аветисян стала дипломантом). Сольные концерты с солистами-духовиками, концерт в Москве в Академии им.Гнесиных (солистка—певица,проф. ЕГК, 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. Азнаурян — вокального цикла на стихи М. Саркисяна, посвященного Лусине Закарян и монооперы "Надежда" (солистка - М. Овсепян). В 2014 г. впервые представила в Союзе композиторов оперу С. Азнаурян "Приключения Чикарели". Автор статей: "О скромном человеке и ярком музыканте" (// Музыкальная Армения #4 (35) 2009 г. стр. 56-58), "Вокальный цикл В.Бабаяна "Осень в горах Кисо" (//Вестник Ереванской государственной консерватории им.Комитаса 2011-2012 гг., 8-9.1, С.63-74), "Фортепианные "образы" в моноопере Софы Азнаурян "Надежда"(там же, С.74-82), Портрет гобоиста //Музыкальная Армения #1-2 (40-41), 2011 г. С. 83-86), "Звезды словацкой оперы в Армении" (//Музыкант (Еражист) #9, 2014 г. С. 6), "Неоконченный диалог" (// Музыкант (Еражист) #10, 2014 г. С. 7).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄԱԳԱԿՅԱՆ ՍԱԷՆԻԿ ԶԱԿՈՒՅԱՆ (ծ. 26. 3. 1963) ավարտել է Պ. Չայկովսկի անվ. ՄՍԵՂ-ը (1981, ոսկե մեդալ, պրոֆ. Վ. Վ. Սարգսյանի դասարան), 1986-ին ԵՊԿ-ն: 1999-2001 սովորել է ԵՊԿ-ի սալիհանտորայում (պրոֆ. Ջ. Ջաբարյան): Աշխատել է՝ 1986-2003 թթ. Ա. Հեքիմյանի անվ. ՄԵՂ-ի դաշնամուրի դասատու, 1993-ից ԵՊԿ-ի փողային և հարվածային գործիքների ամբիոնում, որպես կոնցերտմայստեր (հորդի)՝ ՀՀ Վաստ. արտիստ, պրոֆ. Ք. Բարսյանի, այժմ ՀՀ վաստ.արտիստ Ա. Գալստյանի; շեփորի՝ ՀՀ վաստ.արտիստ, պրոֆ. Յ. Բալյանի, այժմ Ա. Մաիլյանի; Ֆագոտի՝ պրոֆ. Գ. Մաիլյանի և գայարափողի՝ ՀՀ վաստ. արտիստ, պրոֆ. Գ. Արշակյանի դասարաններում: 2003-ից դասավանդում է ԵՊԿ-ում, որոշվում (2013): Մ-ի սաներից շատերը հանրապետական և միջազգային մրցույթների դափնեկիր և դիպլոմակիր են: Որպես կոնցերտմայստեր Ս. Մալարյանը մասնակցել է Ա. Տերտերյանին, Ա. Խաչատրյանին նվիրված միջազգային փառատոներին, փողային գործիքների հանրապետական մրցույթներին (դիպլոմներ և գովասանագրեր), բազմից «Արամյան» միջազգային մրցույթ-փառատոնին (մասնակիցները դարձել են դափնեկիրներ), Բարսովայի անվ. երգիչների միջազգային մրցույթին (մասնակիցը՝ Գ. Ավետիսյանը դիպլոմակիր), բնատիկ համերգների, նվիրված Գ. Սվիրիդովին, Մ. Թարիվերդիևին ևն: Մենասամբլներ փողային գործիքների մենակատարների հետ, ինչպես նաև համերգ Մոսկվայի Գ.Աետիսյանի անվ. երաժշտական ակադեմիայում (մենակատար՝ երգչուհի, միջազգային մրցույթի դափնեկիր, պրոֆ. Մ. Հովսեփյան): Մ. Հովսեփյանի հետ կատարել են «Ռուսական փոկալ երաժշտություն» համերգաշարը (10 համերգ): Մալարյան-կոնցերտմայստեր Ս. Ազնաուրյանի փոկալ շարքի (խոսք՝ Մ. Սարգսյանի) և «Հույս» մոնոօպերայի առաջին կատարողն է (մենակատար՝ Մ. Հովսեփյան), ՀՀ ՎՄ կատարեց Ս. Ազնաուրյանի «Չիկարելի արկածները» մանկական օպերայից 4 պատկեր (երգելով և նվագակցելով, 2014): Հեղինակ է հետևյալ հոդվածների՝ «Օ սկромном человеке и ярком музыканте»/Երաժշտական Հայաստան 2009թ. 4/35 (էջ 56-58), *Вокальный цикл В. Бабаяна "Осень в горах Кисо"* /Գաներ Երևանի Վոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի 2011-2012 թթ. 8-9.1, էջ 63-74, «*Фортепианные образы в моноопере Софы Азнаурян "Надежда"*» (նույն գիրքը, էջ 74-82), «*Портрет гобоиста*»/Երաժշտական Հայաստան 2011թ. N 1-2/40-41/, էջ 83-86, «*Звезды словацкой оперы в Армении*»/Երաժիշտ 2014թ. 9, էջ 6, «*Неоконченный диалог*»/Երաժիշտ 2014թ. #10, էջ 7:

Information about the author: **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 (class of honored artist of RA, prof. H.Babayan, nowadays class of honored artist of RA A. Galstyan ; pipe class of honored artist of RA , prof. Yu.Balyan, nowadays A. Mailyan; fagotto of the prof. G. Mailyan and french horn class of honored artist of RA prof. G. Arshakyan). 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), to A. Terteryan (2004). In republican competitions of wind instruments (she is awarded with diplomas and certificates), repeatedly participated in international competition festival "Renaissance" in Gyumri (all soloists are winners); the international competition of vocalists after 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 պրոֆեսոր **Սահենիկ Հակոբի Մաղարյան** - «*Եվգենյա Արխայի Խոսրովյան*»:

Հոդվածը դիմանկար է ԵՊԿ պրոֆեսորի գործունեությանը, կյանքի անցած ուղու, անվանի երաժիշտ-մանկավարժի, Երևանի կոնսերվատորիայի ռահվիրաններից, դաշնակահարուհի, կոնցերտմայստեր Ե. Ա. Խոսրովյանին նվիրված:

Հոդվածը հեղինակի ԵՊԿ կոնցերտմայստերին նվիրված հոդվածաշարից է, որը գետեղվելու նրա կողմից հրակտարակվող գրքում՝ հայ դաշնամուրային արվեստի երախտավոր-կոնցերտմայստերների լուսնն արժեքավորելու հայկական երաժիշտական արվեստում:

Summary

Pianist, Concertmaster, Professor of YSC **Sahenik Hakob Maghakyan**. - «*Evgenia Arkadi Khosrovyan*».

The article is a portrait dedicated to YSC professor's activities, a lifestyle, a renowned musician-pedagogue, pioneer of YSC, pianist and concertmaster E. A. Kh.. The article is from the author's articles devoted to the YSC concertmaster which will be placed in a published book in order to value the contribution of Armenian composers to piano art in Armenian musical art.

Երաժշտական Հանձնաժողով 1(54)2018

**ИРИНА ГЕКТОРОВНА
ГРИГОРЯН**

*Пианистка, преподаватель Ереванской
государственной консерватории
им. Комитаса*

*Микаэл Таривердиев был нотой, изящной
нотой в наши бетонные дни, в бетонную
эпоху. Он был изысканнейшим, элитарным
композитором, который этот изыск пытался
привить масс-культуре.
Он был первый, кто из наших
композиторов обратился к
серьезным текстам.*

Поэт Андрей Вознесенский

мансов.

Народная артистка СССР, певица Зара Долуханова, ставшая первой исполнительницей романсов молодого М. Таривердиева на стихи поэтов Б. Ахмадулиной и Л. Мартынова, так охарактеризовала творчество композитора: “Все что делал М. Таривердиев, будь то камерная вокальная лирика или его популярные работы в кино, невероятно высоко. Он — отражение нашего века. Он нашел свой язык, современный, неординарный и единственно ему присущий. Я не знаю другого такого композитора, который мог бы написать так изысканно и в то же время просто. Хотя его музыка совсем не простая для тех, кто берется ее исполнять. Она требует профессионализма и тонкости” (1).

Цель данной работы — раскрыть особенности романсов Таривердиева творчества и их исполнения на примере нескольких: “Мой милый, что тебе я сделала?” на известные стихи М. Цветаевой, “Пятнадцать мальчиков” на стихи Б. Ахмадулиной, “Вода” и “Листья” на стихи Л. Мартынова.

Романс “Мой милый...” — это монолог покинутой любимым женщины, на первый взгляд он написан

О музыкальном языке и некоторых особенностях исполнения романсов Микаэла Таривердиева

Имя композитора Микаэла Леоновича Таривердиева знакомо миллионам людей благодаря прекрасной музыке к ставшим популярным, любимым несколькими поколениями зрителей кинофильмам “Семнадцать мгновений весны”, “Ирония судьбы или с легким паром” и других.

Однако музыканты—профессионалы знают его как автора четырех опер — постановка оперы “Кто ты” явилась своеобразным началом камерного театра Бориса Покровского, а “Граф Калиостро” долгие годы является репертуарным спектаклем этого театра, исполняема и моноопера “Ожидание”, опера “Мандарины из Марокко” написана на стихи нескольких поэтов. Таривердиев — автор четырех балетов, музыки для органа — трех Концертов, 10 Хоралов, Симфонии для органа “Чернобыль”; инструментальных концертов — двух Концертов для скрипки, одного альтового по заказу Ю. Башмета, известных вокальных циклов на стихи Л. Н. Мартынова, А. А. Вознесенского, Б. А. Ахмадулиной, М. И. Цветаевой, С. И. Кирсанова. Он создал музыку к 132 кинофильмам, написал более 100 ро-

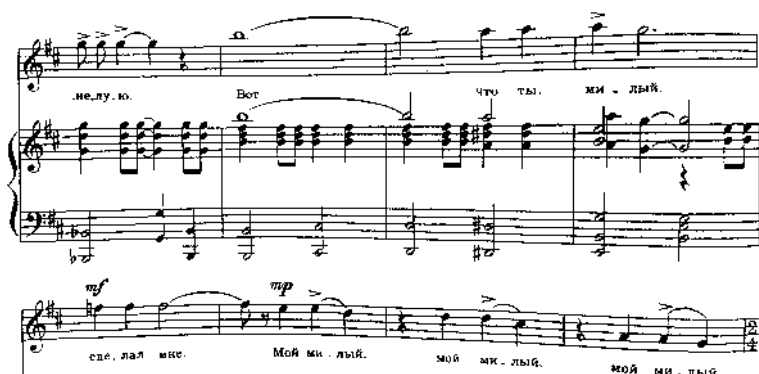
просто: партия фортепиано после нескольких тактов грустно—просящих мотивов напоминает гитарный аккомпанемент:

Стихи М. ЦВЕТАЕВОЙ Соч. № 29

Мой милый, что тебе я сделала?

Не очень быстро (♩...126)

Вокальная партия за исключением двух—трех фраз не имеет линейной длинной фразировки, наоборот она отрывиста, подчеркивает растерянность, безнадежность, а в кульминации — это крик души, здесь довольно длинная фраза динамически стремящаяся к *ff*. Кульминация “Вот что ты, милый, сделал мне”, где на слове “Вот” (*h 2*) одна из двух длинных нот романса:



Примечательно, что главные слова обращения – “мой милый” – всегда звучат с одинаковым ритмом и акцентом (три четвертные) и с тем же секундовым ходом вниз с разных ступеней тональности, т.е. композитор дал “милому” узнаваемый мотив из трех нот. В романсе много речитативного начала в вокальной партии, исходя из значимости и смыслового акцента слов.

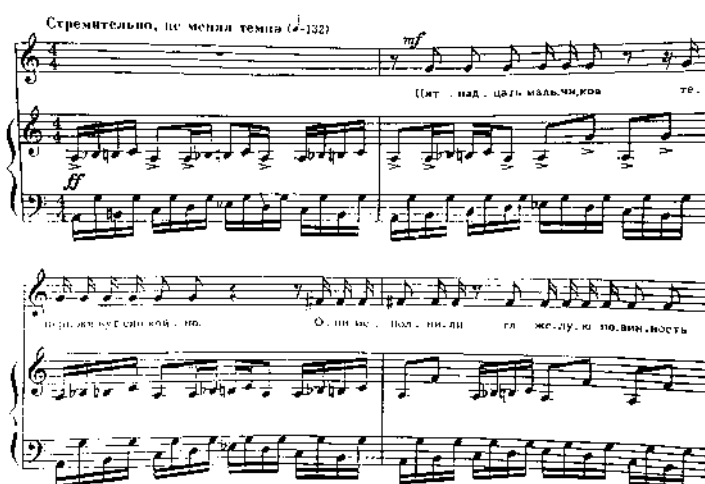
Фортепианная партия — важнейший компонент. В ходе развития диалога голоса и фортепиано нужно уметь подчеркнуть различие в психологической линии каждого участника исполнения. Можно обозначить “несовпадение” характера вокальной партии (с ее надломленными, угловатыми мотивами, с паузами и постоянными репетициями нот) с гитарным аккомпанементом у фортепиано, подчеркивающим незначительность события — разрыва с женщиной в жизни “милого”, несерьезность к происходящей любовной драме. Можно предположить, что фортепианная партия отражает мысли “милого”.

Трудность исполнения заключается в том, чтобы добиться слитности фортепианной и вокальной партии (все романсы, естественно, предполагают такое исполнение), однако здесь оба исполнителя должны быть “на чеку”, чтобы не пропустить мелкие вдохи, паузы, чтоб все слова, интонации, “говорящие” паузы были четко воспроизведены согласно замыслу композитора. Таривердиев нашел музыкальные средства, удивительно гармонично передающие одухотворенность поэзии Марины Цветаевой.

Следующий романс “Пятнадцать мальчиков” на стихи Беллы Ахмадулиной. Здесь Таривердиев своим талантом нашел юношеские интонации в фортепианной партии — игривость, молодой задор, непредсказуемость, романтику, нашли также отражение интонации спортивных интересов подростков:



Партия фортепиано разнообразна по ритмическому и интонационному построению. Трудность и особенность исполнения заключается в том, что и вокалисту, и концертмейстеру нужно уметь перестраиваться с быстрого на стремительный, затем, медленный темпы и обратно; уметь четко артикулировать в ансамбле в скороговорно-речитативных отрывках когда виртуозная партия фортепиано неудобными, ломающими направление и логику мелодической линии фразировками как бы “мешает” вокальной партии, в которой вокалист должен найти свой стержень, чтобы не запутаться. В этом романсе концертмейстер не подстраивается к вокалисту-исполнителю, наоборот вокалист должен быстро мыслить и успевать верно исполнить свою музыкальную мысль:



Романс заканчивается неожиданным вальсом в исполнении фортепиано, угловатым, не очень “понятным”, все остается в прошлом и пятнадцать влюбленных мальчиков тоже.

Из трех романсов на стихи Леонида Мартынова выделим два: “Листья” и “Вода” (третий – “Вечерело”). Попутно отметим, что все выделенные в настоящей методической работе романсы нередко задаются студентам и дипломникам преподавателями кафедры концертмейстерской подготовки Ереванской консерватории.

В романсе “Вода” фортепианная партия довольно трудна в техническом отношении и пианист-концертмейстер должен показать свои виртуозные возможности в мелкой технике (пассажи как жуткая сотканная из воды) и октавы (см. следующий пример).

Пианист-концертмейстер, исходя из текста (иносказательно-ироничного), должен помочь певцу передать эту интонацию. Здесь основная “тяжесть” исполнения ложится на концертмейстера, он вновь ведет свою линию, “не помогая” солисту, который несмотря на разные вокально-исполнительские неудобства, должен уверенно передать свою вокальную линию. Музыка романса стреми-

Вода



тельна, виртуозна, быстротечна как вода, использованы джазовые ритмы:



В романсе осязаем “образ” воды, музыкальный материал для обоих исполнителей очень выигрышный. Своеобразным музыкальным языком написан романс “Листья”. Здесь Микаэл Таривердиев предстал в великолепном импрессионистическом стиле. Даже, когда слушаешь только вокальную или только фортепианную партию, сразу возникает картина осени, с ее разноцветной опадающей на легком ветру листвой, неярким солнцем, пасмурными днями. Гармоничное слияние двух партий создают осязаемую картину таривердиевской осени — глissандо в обеих партиях, хроматические и атональные интервальные “ходы”, много секунд; эффектно найден импрессионистический штрих — вокальная нота постепенно превращающаяся в шепот у вокалиста “зашелестели, шелестели, шелестели”, создавая ощущение звука падающих листьев, много диссонансных звучаний—находок, смена метроритма (есть и вальсообразные отрывки), как будто “мертвые” октавы — 4 такта повторяющихся октав с неизменным аккордом в левой руке:



В этом романсе композитор дает возможность и солисту, и концертмейстеру выразить свои чувства в свободной импровизационной манере. При прослушивании произведения возникает впечатление, что музыка создается исполнителями прямо на сцене перед зрителями.

Как пишет в своей работе Н. Деличиева, “поиски приемов, вокальных красок, художественных средств выразительности беспредельны. Готовых “рецептов” для исполнения нет и не должно быть. Метод решается творческим подходом самого исполнителя в работе над произведением” (2. С. 106).

Романсы М. Таривердиева раскрыли широту и объем тех средств, которыми может пользоваться исполнитель. Думается, для интересной интерпретации романсов Таривердиева необходимы идеально найденные темпы, прочувствованная тембровая окраска, абсолютная “прилаженность” друг к другу обоих исполнителей, еще нужно иметь опыт, фантазию и высокий профессионализм. Еще А. Б. Гольденвейзер подчеркивал, что “музыкант—исполнитель должен стремиться к тому, чтобы быть на уровне духовной культуры и внутренней значительности автора. Как бы хорошо ни владел мастерством, если он сам незначительный человек и ему самому нечего сказать слушателю, его воздействие будет “ничтожно” (3. С. 117).

Можно продолжать размышления о неповторимом, и, одновременно, всегда узнаваемом музыкальном языке романсов Микаэла Леоновича Таривердиева, о его композиторских находках в каждом из них. Объединяет романсы искренность их создателя, несомненно особый выбор текстов, трепетное отношение к слову поэтов и талантливое музыкальное воплощение. Как писал Д. А. Рабинович об известном музыканте, “его музыке присущи свой голос, своя интонация, свои слова. У артистов подобного масштаба, подобного ранга неповторимость — естественное, неперемнное свойство” (4.С.27). Эти слова применимы и ко всему творчеству Народного артиста России Микаэла Таривердиева.

Супруга М. Л. Таривердиева, Вера Гориславовна Таривердиева, сказала: “Он по праву принадлежит и Армении. Таривердиев чрезвычайно актуален для

России и Армении. Ведь он своей жизнью доказал, что человек не русский может в России добиться любви, популярности, уважения. Он, армянин, многого добился” (1.).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Минасян А.*, “По происхождению – Таривердиев”., //Ноев ковчег., N 14 (109), октябрь 2006. *Minasyan A.*, “Po Proiskhozhdeni - Tariverdiev”, //Noev Kovcheg., N 14 (109)., oktyabr’ 2006.
2. *Делищева Н.*, О воспитании певца-художника., /Музыкальное исполнительство., выпуск 10, М.: Музыка.,

1979. *Delitseva N.*, О vospitanii pevtsa-khudozhnika., /Музыкальное исполнительство, выпуск 10., М.: Музыка, 1979.
3. *Николаев А.*, Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера., /Мастера советской пианистической школы., М., 1961. *Nikolaev A.*, Ispolnitelskie i pedagogicheskie principy A.B.Goldenvejzera., /Mastera sovetsoj pianisticheskoy shkoly, M., 1961.
4. *Рабинович Д. А.*, Артуро Бенедетти Микеланджели., /Исполнитель и стиль., М.: Советский композитор., 1981. *Rabinovich D. A.*, Arturo Benedetti Mikelanjeli., /Ispolnitel i stil., M.: Sovetskij kompozitor, 1961.

Քանայի-քաներ. ռոմանս, Տարիվերդիև, Յվետաևա, Ախմադուլինա, Մարտինով, կոնցերտմայստեր, դաշնամուրի նվագաբաժին:

Ключевые слова: романс, Тариведиев, Цветаева, Ахмадулина, Мартынов, концертмейстер, партия фортепиано.
Keywords: romance, Tarivediyev, Tsvetaeva, Akhmadullina, Martynov, concertmaster, piano part.

Сведения об авторе: ГРИГОРЯН ИРИНА ГЕКТОРОВНА родилась 27 сентября 1974 года в Ереване. Окончила среднюю специальную музыкальную школу им. П. И. Чайковского (1980-1992), Ереванскую государственную консерваторию им.Комитаса (1992-1997), аспирантуру (1999) по специальности “Солист-исполнитель”. С 2002 года преподает в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса на кафедре концертмейстерской подготовки в качестве педагога. Опубликованные статьи: //Музыкальная Армения., N. 1 (24) 2007 г., “Благородная и обаятельная. О Елене Анушавановне Тер-Гевондян и др.

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.), Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային (1997 թ.) բաժինները և ասպիրանտուրան 1999-ին, որպես մենակատար դաշնակահար: Աշխատում է 2002-ից ԵՊԿ-ի կոնցերտմայստերության պատրաստման ամբիոնում, դասախոս: Հեղինակ է հրատարակված հոդվածների, ինչպես օրինակ՝ «Ազնվատոհմիկ և հմայիչ. Հ. Տեր Գևորգյանի մասին», //Երաժշտական Հայաստան (1) (24) 2007 և այլն:

Information about the author: GRIGORYAN IRINA HECTOR (born 27.09.1974) graduated from Secondary Music School of Piano after P. Tchaikovsky (1992), YSC piano department (1997) and post-graduate studies in 1999 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 etc.

Ամփոփում

Գաշնակահար, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս **Իրինա Հեկտորի Գրիգորյան.** - «Տարիվերդիևի մի քանի ռոմանսների երաժշտական լեզվի և կադրորողականության յուրահատկությունների մասին»:

Հոդվածը նվիրված է հայտնի կոմպոզիտոր Միքայել Տարիվերդիևի որոշ հայտնի ռոմանսների վերլուծությանը: Հեղինակը իր աշխատանքում փորձում է բացահայտել կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների յուրահատկությունները, երաժշտական լեզվի նրբերանգները, նաև շեշտել երգչի՝ երգաբաժնում և կոնցերտմայստերի՝ նվագաբաժնում հանդիպող կատարման յուրօրինակ դժվարությունները:

Summary

Pianist, lecturer of YSC *Irina Hektor Grigoryan.* - “About musical language and features of performance of some romances of Tariverdiev”.

The article is devoted to the analysis of some famous romances of famous composer Michael Tariverdiev. The author tries to reveal the peculiarities of the composer's works, the nuances of the musical language, and emphasize the unique difficulties in the performance of the singer and concertmaster.

**ՎԱԼԵՆՏԻՆ ԽԱՉԻԿԻ
ԹՈՎԱՍԱՅԱՆ**

**Արվեստագիտության քեկնածու,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի ղոցենդր,
ՀԺ, ՀԹԳ, ՀԿ միությունների,
ՀԵ ընկերության անդամ**



**Լորիս
Ճգնավորյան**

Պ Ի Բ Ի Ժ Բ Ը Ն Կ Կ Ա Ն Ա Ր Վ Ե Ն Ի Կ Ս Տ - Ղ Ի Ժ Ժ Ա Մ Ա Ն Կ Կ Ա Ր

Նյու-Յորքի «Զառնգի հող»ը լեփ-լեցուն էր ունկնդիրներով: Հայաստանում 1988 թ. դեկտեմբերի 7-ին տեղի ունեցած աշխարհացունց երկրաշարժի աղետյալների օգրին կազմակերպված բարեգործական համերգին մասնակցում էին աշխարհի հանրահայտ երաժիշտներ Լուչիանո Պավարոյի, Մարիալավ Ռոսարոյի, Պ. Բուրչուլաչեն, Ելենա Օբրադովան և հանրաճանաչ շար անուններ:

Այդ արժանահիշատակ համերգը կազմակերպվել էր արտերկրում մասամբ նաև Հայրենիքում հայրենի կոմպոզիտոր, դիրիժոր Լորիս Հայկազի Ճգնավորյանի նախաձեռնությամբ և ջանքերով:

Հ Ա Յ Ի Ե Ն Ի Ք Ի Մ Ե Ի Ը Վ Ե Ի Է Ա Մ Ե Ն Ի Ն Չ Ի Ց

Հենց նրա նվագավարությամբ էլ տեղի ունեցավ այդ հեղինակավոր և բացառիկ, իր տեսակի մեջ հեղափոխական համերգը, որից սրացված հասույթն ամբողջությամբ փոխանցվեց աղետի գուրի: Հիշարժան այդ համերգից ընդհանրապես մեկ ամիս անց Երևանի Արամ Խաչատրյանի անվ. համերգասրահում, Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ հյուրախաղերով հանդես եկավ Լ. Ճգնավորյանը:

Համերգից հետո, նվագախմբի երաժիշտներն մեծ հաջողությունից ոգևորված, հռչակավոր հայրերդուն ինդրանքով առաջարկեցին աշխարհի իրենց հետ (առաջարկը հաստատեց «Հայհամերգ» գործակալության գլխավոր տնօրեն՝ Սերգեյ Բագրատի Սմբարյանը): Հայրենակարտ երաժիշտն առանց երկար-բարակ մտածելու, ավելի իր համաձայնությամբ: Եվ հաջորդ՝ 1988-1989 թվականների համերգաշրջանի անդրանիկ համերգից սկսած, Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավարն ու գլխավոր դիրիժորն էր Լորիս Ճգնավորյանը: Առաջին համերգաշրջանում 35 համերգ ունեցան և այն էլ ութ ամսում իրականացված, դրան հավելած 15 օր տևողությամբ ուղևորություն Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ: Այդ, 35 համերգ: Ամեն ուրբաթ, յուրահարույն ու ինքնավար մի երեկո էր պարզևս մատարոն Լ. Ճգնավորյանը երևանցի երաժշտասերին և ոչ միայն նրան:

Այսպիսին է Լ. Ճգնավորյանի համերգային առաջին «մարաթոնը» Հայրենիքում Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ:

Եվ ղեկավարած յուրաքանչյուր համերգի ընթացքում Լ. Ճգնավորյանն իր և նվագախմբի յուրաքանչյուր կատարողի սրբի խոսքն էր ասում հայ և օտարազգի երաժշտասերին, դրանով իսկ արդեն գրնելով նրանցից ամեն մեկի հոգու բանալին, սիրտն ու նաև ոգևորիչ խոսք ասելով նրանց (հայրենասիրության բաժակը լցվել էր, մթնոլորտը եռուն էր):

Իսկ ներկայացվող ծրագրերը հարուստ էին, որովհետև այդ 35 համերգներին Հայաստանի պետական նվագախմբի հնչեցրած սրելոժագործությունները կատարվեցին, և նաև միևնույն չկատարված, որ երևի, այլ պայմաններում, երկար ու

շիգ փարիներ էին պետք այդպիսի ահռելի ծրագիր իրականացնելու համար:

Ամեն ուրբաթ, փաստորեն, մենք ներկա էինք լինում երկու համերգի՝ հիմնական ծրագիր, և ապա՝ դիրիժորի, նվագախմբի և հանդիսատես-երաժշտասերի մերձեցմանը նպաստող այնպիսի մի գեղեցիկ մեկնաբանման, որ գերում էր բոլորին: Եվ հենց այս պարմառով է, որ Արամ Խաչատրյանի անվ. համերգասրահն ամեն ուրբաթ լեփ-լեցուն էր: Եվ միշտ այդպես էր, որովհետև մեծապառանդ մատարոն Լորիս Ճգնավորյանը, ինչպես ինքն էր անմնացորդ նվիրվում իր արվեստին, իր գործին, երաժշտությանը, այնպես էլ պահանջում էր նվագախմբի յուրաքանչյուր երաժիշտից:

Այդ, այսպես պետք է աշխարհի յուրաքանչյուր հայ, ով սիրում է իր Հայրենիքը և այն ամեն ինչից վեր է դասում:

Սուրբ Էջմիածնի Հոգևոր Ծննդարանի այն ժամանակ դասախոս, Նաթան Վարդապետ Հովհաննիսյանի խոսքը մեջքերենք. «Անշուշտ կպարտինք Լորիս Ճգնավորյանի տաղանդին և բարձր արվեստին: Նա կարողացավ մեր ֆիլիարմոնիկ դահլիճում ստեղծել մեծ արվեստի հաճույքը: Ծատերն արդեն համերգ են գալիս ոչ միայն պարզապես համերգի, այլ մեծ հաճույք ստանալու և երաժշտության պարզևս երանությունը վայելելու համար:

Լորիս Ճգնավորյանն այնպիսի երաժիշտ է, որն իր հայրենասիրությամբ չի կարող չխանդավառել որևէ մեկին և նույնիսկ, կարծում եմ, ոչ երաժիշտներին: Նա կարողացավ հայ երաժշտական մշակույթը, ամենակարճ ժամանակամիջոցում, հասցնել

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2018

որոշակի նշանակալի մակարդակի: Եվ, իհարկե, շատ ուրախ եմք, որ ինքը, բացի այս նվազախմբի ղեկավարը լինելուց, նաև ստեղծագործում է և արարում յուրահատուկ ոճով, և իր հորինվածքների մեջ շատ խորը հայկական ոգի կա:

Շատ ուրախ և հպարտ եմ, որ մեր սիմֆոնիկի ձանը հասավ Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ, հասավ այնպիսի վայրեր, որտեղ չես գարմացնի նույնիսկ վիրտուոզ կատարումով: Բայց անգամ ամերիկյան մայրցամաքում նրա շնորհիվ մենք հաղթանակ տարանք՝ հոգևոր հաղթանակ: Ուրեմն, հայկական մշակույթը, մասնավորապես երաժշտականն, ունի գույալ ակունքներ և բեղուն մշակներ, ինչպիսին է Լորիս Ծգնավորյանը»:

Հայրնի է, որ Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ նվագախումբն Լորիս Ծգնավորյանի ղեկավարությամբ իր բոլոր համերգները նվիրել է հայ հոգևոր և ժողովրդական տոնահանդեսներին՝ «Սարդարապատի ճակատամարտին», «Մայիսի 28-ին», «Չորավար Անդրանիկին», «Ֆիդայիներին», «Հայ մայրերին», «Ավագ Ուրբաթին», «Չարկին», գիտության և մշակույթի ակումբի գործիչներին և այլն: Նույնը շարունակվեց 1990-1991 և հաջորդ քվարտալետների համերգաշրջաններում:

Երևանի պարավար քաղաքացի, անխոնջ հայրենասեր, Սուրբ Մեսրոպ և Սուրբ Սահակ շքանշանակիր Լորիս Ծգնավորյանն անսահման նվիրումով նոր որակ էր հաղորդում հայ մշակույթին՝ հայ երաժշտական արվեստին ընդհանրապես, չգրելով այն հասցնել միջազգային մակարդակի: Այդ են վկայում նվագախմբի համերգային ուղևորություններն ԱՄՆ, Գերմանիա, Ավստրիա, Հունաստան, Ֆրանսիա, այս Եվրոպայի զանազան երկրներ:

Շուրջ 10 տարի րեկեց Լ. Ծգնավորյանի բեղմնավոր աշխատանքը Հայաստանի պետական ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի հետ: 1991 թ. սեպտեմբերի 16-ի նվագախմբի ընդհանուր ժողովում, երաժիշտների որոշմամբ, Լորիս Ծգնավորյանի առաջարկությամբ սիմֆոնիկ նվագախումբը վերանվանվեց պետական ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի (այսօր Հայաստանի ազգային ֆիլհարմոնիկ նվագախումբ, - Վ.Թ.):

Անչափ հեղափոխական է Հայաստանում սիմֆոնիկ նվագախմբի (նվագախմբերի) սրբազան պարմությունը:

1924 թվականի վերջերին Երևանի կոնսերվատորիայի երկրորդ վերաբնակ (րևոթեն)՝ գեղագետ, դաշնակահար, կոմպոզիտոր, հեղափոխում նաև դիրիժոր Արշակ Աղամյանը կոնսերվատորիայի դասախոսներից և աշակերտ-ուսանողներից սիմֆոնիկ նվագախումբ սրբազան, որի անդրանիկ համերգը րեկեց ունեցավ 1925 թ. մարտի 20-ին: Կոնսերվատորիայի դասախոսական խորհրդի որոշմամբ, այդ օրը հռչակվեց Հայաստանում սիմֆոնիկ նվագախմբի հիմնադրման օր: Համերգից առաջ ելույթ ունեցավ Սպիրիդոն Մեխիբյանն ու իր խեղճն այսպես ավարտեց. «Այսուհետ, ծեր Արարատի ստորոտում էլ կինչի սիմֆոնիկ երաժշտություն»:

Շուրջով, Արշակ Աղամյանին «փոխարինեց» Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը: Նա էլ նվագախմբի

ղեկավար հրավիրեց Սուրեն Չարեքյանին Թրիփսից, չնայած նվագախմբի համերգները ղեկավարում էին Ալեքսանդր Սպենդիարյանը և ջութակահար, նվագախմբի կոնցերտմայստրեր Հովհաննես Հովհաննեսյանը (Իվան Օզանեզով), այս Մոսկվայի կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո՝ Երևանի կոնսերվատորիայում աշխատանքի և նվագախումբը ղեկավարելու հրավիրվեց նաև Կոնստանտին Սողոմոնի Սարաջյանի սան՝ Գեորգ Երվանդի Բուդաղյանը: Մինչև այդ Ռոմանոս Մելիքյանի և Սպիրիդոն Մեխիբյանի ջանքերով կոնսերվատորիայում երգչախումբ էր սրբազան, իսկ Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի նախաձեռնությամբ 1927 թ. հիմնադրվել էր օպերային սրբազան, որի հիման վրա էլ 1932 թ. գարնանը, մայիսի 17-ին հիմնադրվեց հայ իրականության մեջ առաջին օպերային թատրոնը, իսկ բացումը րեկեց ունեցավ 1933 թ. հունվարի 20-ին Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայով: Բեմադրությունն ու բեմական փորձերը մայիսից սկսած ղեկավարում էր Գ. Ե. Բուդաղյանը, պայքարելով նաև Հայաստանում օպերային թատրոնի բացումը նշանակվորել հայկական օպերայով (Տ. Չուխաջյանի «Արշակ Բ» օպերան անհայտ էր Սովետական Հայաստանում): Այսպես, 1925 թ. սրբազան նվագախումբը դարձավ օպերային, այն միաժամանակ շարունակում էր ինքնուրույն համերգային ծրագրերով հանդես գալ:

1935-ին, Երևանի կոնսերվատորիայի րևոթենի հրավիրվեց մեծանուն դիրիժոր՝ Կ. Ս. Սարաջյանը, նա էլ հիմնադրեց ուսանողական երկրորդ նվագախումբը: Այս նվագախումբն էր, որ 1941-ին պետական կարգավիճակ ստացավ, գլխավոր դիրիժորն էր Լենինգրադի (Ս.-Պետերբուրգ) Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. կոնսերվատորիայի շրջանավարտ Բուպիր Խարաջանյանը: Իսկ 1944-ի ամռանը, երբ ֆաշիստական հորդաները Խորհրդային Միության սահմաններից դուրս շարվեցին, այդ նվագախմբի օտարազգի երաժիշտներ, բացառությամբ րեկեցիների հետ նաև մի քանի երաժիշտ, մեկնեցին իրենց հայրենի ազգաբարձած քաղաքները և նվագախումբը լուծարվեց: Հայ ֆիլհարմոնիայի իր գործի նվիրյալ, րևոթեն՝ Գրիգորի Սավելի Դոմբաևը (Դոմբաևյանց, դաշնակահար, երաժշտագետ, հեղափոխում Գորկու (այժմ՝ Նիժնի Նովոգորոդ) կոնսերվատորիայի րևոթեն), նոր նվագախումբ կազմելու և ղեկավարելու հրավիրեց Մոսկվայի Ս. Շալկու անվ. օպերային սրբազան գլխավոր դիրիժոր՝ Միքայել Մայրունցյանին: Այդ նվագախումբն էլ գործում է 1945-ի նոյեմբերից մինչև օրս: Մ. Մայրունցյանն իր սրբազան նվագախմբի հետ, որի կատարողական արվեստը հասցրեց միջազգային մակարդակի, աշխատեց մինչև 1960 թ., երբ Հայաստան եկած (1957-ին Մոսկվայում կայացած երիտասարդության և ուսանողների համաշխարհային փառատոնին մասնակցելու), Հայաստան եկած նվագախմբի երկրորդ դիրիժոր, երիտասարդ Օհան Դուրյանին նշանակեցին գլխավոր դիրիժոր (բազմավաստակ մանկավարժին ու հմուտ դիրիժորին 67 տարեկանում ազատեցին աշխատանքից):

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2016

Մ ֆ յ ու ո ք - Հ ա յ ր ե ն ի ք

Այնուհետև նվագախմբի ղեկավարներ են եղել՝ Միքայել Տերյանը, Արամ Բաբանյանը, Ռուբեն Վարդանյանը (Չավեն Վարդանյանի որդին), այսօր Երկիր մոլորակի թիվ մեկ դիրիժոր Վալերի Գերգիևը, Ռաֆայել Մանգասարյանը, երկրասարդ խոսարունալից դիրիժոր Վահագն Պասյանը, այսպիսով 17 դիրիժոր:

Մեծարարանդ դիրիժոր Դավիթ Խանջյանը փառանդի ծաղկուն շրջանում հրաժեշտ փվեց կյանքին, մահկանացուն կնքելով իր կարարողական արվեստի գագաթին հասնելու ճանապարհին:

Շուրջ փաստարի Հայաստանի պետական ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի հետ աշխատեց Լ. Ծգնավորյանը՝ թողած իր փառուկ անկյունը Ավստրիայում, կամ Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում, Սպիրակի սահմանիցուցիչ երկրաշարժից հետո եկավ Հայաստան և ինքնակամ ընդունեց նվագախմբի հետ աշխատելու Հայֆիլհարմոնիայի գրխավոր փնօրինության (Ս. Բ. Մեքարյան) և ՀՄՄԵ երաժիշտների խնդրանք առաջարկը: Առանց վայրկյան իսկ կորցնելու լծվեց աշխատանքի և փրկարակված, ավերակված նվագախումբը, որը կործանման եզրին էր, հասցրեց միջազգային մակարդակի:

Ընդամենը մի քանի ամսվա փրկաջան աշխատանքից հետո ի գարմանս նույնիսկ երաժիշտների, նվագախումբը հասավ նշանակալի վերելքի. իր գոյության 67 տարիների ընթացքին երբևէ արտասահմանյան հյուրաստաններ չէր ունեցել, նրանք ճանապարհվեցին ԱՄՆ:

Այո, հանդես էր եկել Խորհրդային միության փարբեր քաղաքներում, նույնիսկ մեծ հաջողությամբ մասնակցել (1956 թ.) Մոսկվայում կայացած «Հայկական մշակույթի և գրականության փաստօրյակ»-ին, Հանրապետության իշխանությունների, Մշակույթի նախարարության, կոմպոզիտորների միության և կառավարության նախաձեռնությամբ ու միջոցներով:

Լ. Ծգնավորյանի ղեկավարության երկրորդ փառում, Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ նվագախումբը համերգներով 5 անգամ հանդես եկավ արտերկրում՝ Ավստրիայում, Գերմանիայում, Հունաստանում: Եվ ամենուրեք արտակարգ հաջողություն, ջերմ ընդունելություն և բարձր գնահատումներով գրախոսականներ: Նույն պարկերը և նրա գործունեության 3-րդ, 4-րդ, 5-րդ և հաջորդող տարիներին:

Ի դեպ, Լ. Ծգնավորյանի ղեկավարության 2-րդ համերգաշրջանում, նվագախմբի հովանավորությունը մեծահոգաբար սրանչևեց Հայկական Բարեգործական Ընդհանուր Միությունը՝ փրկելով Լուիզ Միմոն Մանուկյանի ղեկավարությամբ (և շարունակվեց գրեթե 10 տարի), որ նշանակում էր Հայաստանի պետական չնչին աշխարավարչից մի քանի անգամ բարձր վարչարարություն, ավելացրած դրան հյուրաստաններից և միջազգային ֆիրմաների չայնագրություններից սրացված հոնորարները և նվա-

գախմբի յուրաքանչյուր երաժշտի հասանելիքը անասկան շոշափելի գումար էր կազմում, որի մասին Հայաստանի Հանրապետությունում այդ տարիներին և ոչ մեկ երաժիշտ անգամ երազել չէր կարող:

Այո, Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը հարուկ չայնապանակի համար երբեք չէր չայնագրվել, բայց, այսօր, շուրջ 100 լագերային չայնասկավառակի հեղինակ է, սրեղծվել էր 80 երգչից բաղկացած քառաչայն երգչախումբ, սիմֆոնիկ երկրորդ նվագախումբ (Լ. Ծգնավորյանի ջանքերով, սակայն 2000 թ. ղեկավարության «փոփոխություն» հետ լուծարվեցին): Գյումրիում Լ. Ծգնավորյանի ջանքերով գործում են սիմֆոնիկ նվագախումբը, քառաչայն երգչախումբը, փողային նվագախումբը, պարարվեստի անգուգական վարպետ Աղասի Ծաբոյանի ղեկավարած ժողովրդական երգի-պարի անսամբլը:

Չլիներ Լորիս Ծգնավորյանը, չէին լինի նաև դարի Ռիպրագնացությունը, Հայաստանի Հանրապետության օրհներգը, Տերունական «Հայր մեր»-ի ամեն ուրբաթյա կատարումը, ամեն շաբաթյա «Հոգևոր երաժշտության ժամ» կիրակնօրյա համերգները (դիրիժոր Գևորգ Մուրադյանը, այսօր ղեկավարում է Արցախի պետական կամերային նվագախումբը), որոնք հարյուրավոր պարտիտուրաներ նվիրեցին հայ երաժիշտներին և երաժշտասերներին, որոնց մասին երազել անգամ չէին կարող, 11 տարի շարունակ լեփ-լեցուն պահեցին Արամ Խաչատրյանի անվ. համերգասրահը:

Երեսնում, դարավերջին հացի ողբերգական հերթերն ու վիճակն այսօր մոռացել ենք, հարգելի ընթերցող, իսկ քեզ հայրն'ի է, որ այդ ժամանակ Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի յուրաքանչյուր երաժիշտ և դահլիճի աշխատակից հարուկ փոպրակով անվճար լավաջ էր սրանում, Լ. Ծգնավորյանի նախաձեռնությամբ և հարուկ պարվերով, նաև հավելյալ, մեկական պարկ ալյուր, անվճար, որպեսզի նվագախմբի երաժիշտն ավելորդ ժամանակ չվարկի (գիշեր ցերեկ), մասնագիտությամբ պարասի և բարձրացնի իր կարարողական վարպետությունը: Խաչատրյան չմեռնեի սառնամանիքն ու ցուրտը, էլեկտրահոսանքի ու վառելիքի ճգնաժամը սարասիելի էին, իսկ Լ. Ծգնավորյանը նավթավառներ ու նավթ էր հայթայթել յուրաքանչյուր աշխատողի, նաև կոնսերվատորիայի պրոֆեսորներից շարքերի համար:

Չիշի՛ր, հարգելի բարեկամ, մարդուս հիշողությունը վայր բաները մտքից դեն է նետում, բայց հիշի՛ր, երբ մեր և չեր փնտրում վառելիքը միայն մոմն էր ու չոր սպիրտը, որով միայն մեկ գավաթ սուրճ կարելի էր եփել, մենք քեզ հետ գալիս էինք Լ. Ծգնավորյանի ղեկավարած համերգներին՝ երաժշտություն լսելու, հոգևոր սնունդ սրանալու և նաև... փաքանալու:

Այո, այս բոլորը չէր լինի, եթե չլիներ Լորիս Ծգնավորյանի հայրենասերը:

(*փն' կազմը*)

Քանայի-քաներ. կոմպոզիտոր, դիրիժոր, Լորիս Ծգնավորյան, հասարակական գործիչ, պիլոտը, հայրենիք, հայ արվեստ, Իրան:
Ключевые слова: Композитор, дирижер, Лорис Чгнаворян, общественный деятель, диаспора, армянское искусство, Иран.
Keywords: composer, conductor, Loris Tchgnavoryan, public figure, diaspora, homeland, Armenian art, Iran.

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2016

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԹՈՎԱՄԱՅԱՆ ՎԱԼԵՆՏԻՆ ԽԱՉԻԿՈՎԻՇ (ծնվ. 17. 12. 1937 թ., Երևան), 1958 թ. ավարտել է Ռ.Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի փողային բաժնի շեփորի դասարանը՝ ՀՀ վաստակավոր արտիստ Ա.Կարապետյանի ղեկավարությամբ: 1958-1962 թթ. Մեղրիի երաժշտական դպրոցում երաժշտական տեսական և ստրիկանդերի դասավանդել է դասավանդել: 1967 թ. ավարտել է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի նվագախմբային ֆակուլտետի փողային բաժնի շեփորի դասարանը՝ ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Մ. Խաչատրյանի ղեկավարությամբ: 1962-1968 թթ. աշխատել է շեփորահար՝ Երևանի «Նաիրի» կինոօպերային ջազ նվագախմբում: 1962-1968 թթ. Երևանի N 32 և N 73 միջնակարգ դպրոցներում դասավանդել է երաժշտություն, գեղագիտություն և ղեկավարել երգչախումբը: 1964-1968թթ. աշխատել է շեփորահար՝ Երևանի քաղաքապետարանի «Երևան» փողային նվագախմբում, մասնակցել է շուրջ 100 համերգի: 1967-1977 թթ. աշխատել է շեփորահար՝ ՀՍՍՀ հեռուստատեսության և ռադիոյի պետական կոմիտեի սիմֆոնիկ նվագախմբում, որի կազմում բազմաթիվ ձայնագրություններ է կատարել և մասնակցել ավելի քան 200 համերգի: 1978-1989 թթ. դասավանդել է «Փողային գործիքների կատարողական արվեստի պատմություն» և «Փողային գործիքների կատարողական արվեստի մեթոդիկա» Երևանի Խ. Աբովյանի անվ. հայկական պետական մանկավարժական ինստիտուտում: 1977-2006 թթ. աշխատել է Հայաստանի ազգային ռադիոյի Երաժշտական հաղորդումների գլխավոր խմբագրության երաժշտական մեկնաբան, ավագ խմբագիր: Հեղինակել է ավելի քան 4000 ռադիո ծրագիր, ինչպես նաև 120 ռադիո ծրագիր Մոսկվայի «Օստանկինո» և 250 ռադիո ծրագիր ՎԷՄ ռադիոկայանների համար: 2005 թ. ԹՄՄ-մասայան արժանացել է Հայաստանի Ազգային ռադիոյի «Ոսկե զրիչ» հասույթ մրցանակին: 1992-ից դասավանդում է «Փողային գործիքների կատարողական արվեստի պատմություն» և «Փողային գործիքների կատարողական արվեստի մեթոդիկա» ԵՊԿ Կատարողական արվեստի պատմության, տեսության և մանկավարժության ամբիոնում: 2000-ից աշխատում է «Երաժշտական Հայաստան» գիտատեսական, քննադատական-հրատարակչական երաժշտական ամսագրի պատասխանատու քարտուղար: 2004-ից աշխատում է «ԵՊԿ հրատարակչության» բաժնի վարիչ, «Երաժիշտ» ամսագրի և ԵՊԿ դասախոսների ուսումնամեթոդական աշխատությունների ժողովածուի խմբագիր: Դոցենտ 2004 թ.: 2011 թ. Հայաստանի Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտում Թ. պաշտպանել է «Նվագախմբային փողային գործիքները և նրանց կատարողականությունը Հայաստանում» քեկնածուական ատենախոսությունը և ստացել Արվեստագիտության քեկնածուի գիտական աստիճան: Թ. հեղինակ է «Կյանքի ուրվագիծ. Միջայն Խաչատրյան» գրքի, Եր., ԵՊԿ հրատ., 2004 թ., «Փողային և հարվածային գործիքներ» գիրք, 2011 թ.: Թ. ատենախոսությունների և գիտական բազմաթիվ գրախոսականների հեղինակ է, հանդես է եկել հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում: Նրա հեղինակած գիտական, վերլուծական, քննադատական և հրատարակչական ավելի քան 1000 հոդված է տպագրվել «Մովսեսյան Հայաստան», «Մովսեսյան Արվեստ», «Երեկոյան Երևան», «Ավանգարդ», «Հայրենիքի ձայն», «Գեղարվեստ», «Ուրբար», «Երեւոյն է Երևանը», «Երբ», «TV-Channel», «Այր», «Արարատ», «Երաժիշտ», «Զրուցակից», «Երաժշտական Հայաստան», «Музыкальная Академия» (Մոսկվա), «Գրականութեան եւ Արվեստներու» և «Շիրակ» (Հայկ), պարբերականներում և ամսագրերում: Թ. ՀՀ ժուռնալիստների (1981 թ.), ՀՀ կոմպոզիտորների (2015 թ.), Հայաստանի թատերական գործիչների (1960 թ.) միությունների անդամ է:

Сведения об авторе: ТОВМАСЯН ВАЛЕНТИН ХАЧИКОВИЧ (род. 17. 12. 1937). Окончил духовое отделение (труба) Государственного музыкального училища им. Р. Мелкяна (класс Засл. артиста Арм.ССР А. М. Карапетяна). Преподавал специальность и теоретические предметы в музыкальной школе Мегри. С 1958 по 1962 гг. - Ереванская государственная консерватория (класс Заслуженного артиста Арм. ССР М. В. Хачатряна, 1967). 1962 - 1968 - трубач джаз-оркестра к /м "Наири" (Ереван). 1962-1968 - преподаватель истории музыки, эстетики и дирижер хора в общеобразовательных школах Еревана (N32, N73). 1964-1968 работал в духовом оркестре "Ереван" мэрии Еревана, выступал более, чем в 100 концертах. 1967-1977 работал в симфоническом оркестре Государственного комитета по телевидению и радиовещанию Армении, участвуя во многочисленных записях и выступал в более чем 200 концертах. 1978-1989 - лектор "Истории исполнительского искусства духовых инструментов" и "Методики обучения игре на духовых инструментах" в Армянском государственном педагогическом институте им. Х. Абовяна. 1977-2006 - критик, рецензент и старший редактор главной редакции музыкальных передач Армянской национальной радиоконпании, автор более чем 4000 радиопрограмм, автор 120 радиопередач для радиостанции "Останкино" (Москва) и 250- для радио "Вэм" (Ереван). За работу в национальной радиоконпании присужден Специальный приз "Золотое перо" (2005). С 1992 года - лектор "Истории исполнительского искусства духовых и ударных инструментов" и "Методики игры на духовых инструментах" в ЕГК им. Комитаса на кафедре истории, теории исполнительства и педагогики. С 2000 года - Ответственный секретарь журнала "Музыкальная Армения", 2004-2012 - зав. отдела публикаций "Издательства ЕГК", редактор газеты "Еражшут", "Сборника учебно-методических статей". Автор книги: "Контур жизни. Михаил Хачатрян" (2004), "Медные, деревянные духовые и ударные инструменты" (2011). 2004 - доцент ЕГК им. Комитаса, 2011 - кандидат искусствоведения ("Оркестровые духовые инструменты и их исполнительство в Армении"). Автор более 1000 научных, аналитических, критических статей и рецензий в изданиях: "Советское искусство", "Советская Армения", "Ерекоян Ереван", "Авангард", "Голос Родины", "Пятница", "Ерекоян Ереван", "ТВ-канал", "Арабат", "Музыкант", "Собеседник", "Еражштаткан Айастан" и "Музыкальная Академия" (Россия), Grakanutean Arvestnero, "Ширак" (Сирия), принимал участие в национальных и международных научных конференциях.

Information about the author: TOVMASSIAN VALENTINE KHACHIK, was born in 1937, December 17 (Yerevan, Armenia). He graduated from the 1958 trumpet class of Renowned Artist of Armenia Ashot Karapetian at the Brass section of Melikian Sate Musical College. He taught the trumpet and theoretical subjects at Meghri School of Music 1958-1962. He graduated from the Brass section at Yerevan Komitas State Conservatory. He was in the trumpet class of Honoured Artist of Armenia Michael Khachatryan (1967). In 1962-1968 Trumpet player at the Jazz Orchestra of Nairi Cinema, Yerevan. In 1962-1968 he was a teacher of music and aesthetics, and Choir Conductor at Yerevan secondary schools N32 and N73. 1964-1968 Trumpet player at the Yerevan Brass Band of Yerevan Municipality, performing in over 100 concerts. In 1967-1977 Trumpet player with the Symphonic Orchestra of the Armenian State Committee for Television and Radio, making numerous recordings and performing in over 200 concerts. In 1978-1989 he was a Lecturer on "History of Wind Instruments Performing Art" and "Methodology of Wind Instruments Performing Art" at the Armenian State Pedagogical Institute. 1977-2006 he was an Observer, reviewer and senior editor at the Armenian National Radio Company's Music Department, authoring more than 4,000 radio programs. He also made 120 radio programs for Moscow's Ostaninko Radio and 250, for VEM Radio Company in Yerevan. For his work, the National Radio Company awarded him the "Golden Pen" Special Prize (2005). Since 1992 - Lecturer of "History of Wind Instruments Performing Art" and "Methodology of Wind Instruments Performing Art" at the Yerevan Komitas State Conservatory's Department of History, Theory and Pedagogy of Performing Arts. Since 2000 - Executive Secretary of the Musical Armenia Journal. Since 2004 - Head of Publishing Department of the Yerevan State Conservatory, Editor of the Musician newspaper and the Conservatory's collection of educational and methodological articles. 2004 Published his first book called "Contour of Life. Michael Khachatryan". In 2004 Awarded the title of Associate Professor at the Yerevan Komitas State Conservatory. In 2011 Awarded the degree of Doctor of Arts by the Institute of Art of the National Academy of Sciences of Armenia, for doctoral thesis on "Orchestral Brass Instruments and Performance in Armenia". In 2011 Published his second book called "Brass and Wind Instruments". T. has written numerous scientific reviews and participated in national and international scientific conferences. He has published over 1000 scientific, analytical, critical articles and reviews in "Sovetokan Hayastan", "Soviet Art", "Yerekojan Yerevan", "Avant-garde", "Hayreniqi Dzayn", "Fine Art", "Friday", "Yeterum e Yerevan", "Yeter", "TV-Channel", "Channel", "Ararat", "Musician", "Interlocutor", "Yerazhshtakan" "Hayastan", "Musical Academy" (Russia), "Grakanutean yev Arvestner", "Shirak" (Syria) and other periodicals. T. has been a Member of the Journalists Union of Armenia since 1981 and the Armenia Theatre Workers Union since 1960.

Резюме

Доцент ЕГК, кандидат искусствоведения **Валентин Хачикович Товмасыян**. - "Любовь к родине превыше всего".

Статья посвящена видному деятелю армянской культуры на родине и в Диаспоре (Иран), дирижеру, композитору Лорису Чкнаворяну. Дается характеристика его бурной дирижерской и композиторской деятельности в Армении с 1988 по 2000 год. Он являлся первым исполнителем многих сочинений армянских композиторов, благодаря ему в трудные 1990-е годы Филармонический оркестр Армении около 10 лет смог сохранить свое существование и стал называться Национальным филармоническим оркестром.

Summary

Docent of YSC, PhD Candidate **Valentin Khachik Tovmasyan**. - "Love towards the country above all".

Article is devoted to the eminent person of the Armenian culture on the homeland and in Diaspora (Iran), to the conductor, the composer Loris Chknavoryan. The characteristic of his conductor and composer's activity in Armenia from 1988 to 2000 is mentioned in the article. He was the first performer of many compositions of the Armenian composers, due to him in difficult 1990th years the Philharmonic orchestra of Armenia could keep about 10 year existence and began to be called National philharmonic orchestra.

зиторской школы. Яркая самобытность и национальный колорит, “фольклоризм”, отшлифованная форма — яркая индивидуальность композитора. В творчестве этого корифея вокально-камерной музыки Р. Меликяна песня и романс были главными, ведущими жанрами, именно в них полностью раскрылось самобытное дарование композитора, своеобразие его гармонического языка.

Творчество Р. Меликяна — вот огромный потенциал для развития армянской композиторской школы. Приобщение широких масс к искусству, культуре, духовным ценностям дали появление в свет песенного быта, песен новой тематики: песни о труде, построении социализма и т. д. Поиск Р. Меликяна был направлен в сторону выявления национально-колористических возможностей фортепианной фактуры.

Широко известны его романсы “Роза” (сл. И. В. Гете в переводе О. Туманяна), “Дикий цветок” (сл. В.Теряна), Цикл “Осенние строки” (сл. В.Теряна) и др. Лирический диапазон этих сочинений очень широк: от глубокой скорби до лучезарных настроений. Обладая большой силой выразительности, музыка романсов отличается глубиной и правдивостью воплощения человеческих чувств. Композитор-миниатюрист Р.Меликян тяготел к многостороннему охвату действительности, что побудило его к созданию вокальных циклов. Это было новым явлением в истории развития армянской камерно-вокальной музыки. Жемчужиной армянской камерно-вокальной музыки является цикл “Змрухти” (“Изумруды”), над которым Р. Меликян работал более двенадцати лет (1916–1928, год издания). Восемь номеров составляют цикл. Восторженные, светлые настроения сменяются скорбными, печальными.

Психологически глубокие монологи чередуются с живыми музыкальными сценками. Песня “О, куропатка” (сл. О.Туманяна), песня на слова А.Хнкояна “Я певец любви и розы”. Поэтические картины природы созданы в двух колыбельных — “Ночь сумрак стелет в тиши” сл. Г.Калашяна и “Колыбельная” сл. народные. Философские размышления о приходящей жизни выражены в романсе “Не плачь” (сл. Д. Демирчяна).

Гимном любви и обращением к возлюбленной овеян романс “Горишь ты, роза” на слова А. Исаакяна. Нельзя не вспомнить о той высокой оценке лирики А.Исаакяна, присутствующей в мемуарах М. Шагиняна: “Если бы все так писали в стихах, то нам оставалось бы лишь дотронуться до текста... и готова песня”. Музыкальные реллиды и переливы романса, более развитое арпеджированное фортепианное сопровождение передают ту певучесть, искренность, лиризм, что так свойственно лирике А.Исаакяна. радостные и игривые настроения находим в песнях и романсах на слова О.Туманяна “Дитя и струйка”. Вокальная партия цикла пронизана яркой песенностью, национальным колоритом, присутствующим как в вокальной мелодике романсов, так и в партии фортепиано, сопровождающей романсы. *“Гармонический язык романсов красочен и разнообразен, основан на ладовых особенностях*

армянской народной музыки” (2.С.289.). Широкое применение аккордов квартового и квинтового строения, аккордов, обогащенных секундами, и органных пунктов. Используется также в некоторых местах арпеджированная, мелодизированная формы изложения.

Все номера цикла написаны преимущественно в куплетной форме. Если сравнить с более ранними романсами композитора, которые более близки к городским армянским песням, то здесь композитор приближен к ашугским песням. Патетичный, восторженный и несколько экзальтированный язык романса, идущий от ашугских песен, красочное фортепианное сопровождение романса “Горишь ты, роза” на слова А.Исаакяна служит ярким примером творчества Р.Меликяна.

Импровизированный склад романса характерен для исполнительской манеры ашугов. *“Широкое применение мелизматике, характерное для исполнительской манеры ашугов, отличает романс Р.Меликяна “Горишь ты, роза”* (2.С.290).

Второй цикл Р. Меликяна “Зарвар” (слова А. Хнкояна, А Агабаба, О. Туманяна, народные) написан в начале 1920–х гг. для детей школьного возраста. Будучи художником-гражданином, остро чувствующим дух времени, композитор в этом цикле отразил приподнятые, полные оптимизма настроения новой социалистической эпохи.

Здесь среди восемнадцати номеров встречаются живописные картины природы, яркие жанрово-бытовые зарисовки. Стилистически цикл “Зарвар” близок циклу “Змрухти”.

Синтезируя особенности разных источников армянской народной музыки, Р.Меликян создает свой оригинальный, ярко национальный музыкальный язык — дальнейший и своеобразный путь развития песенно-романсового жанра. Благодаря образному богатству, глубине и тонкости чувств, яркости и самобытности музыкального языка, камерно-вокальные произведения Р.Меликяна вошли в сокровищницу национальной классики.

В 30–х годах заявил о себе видный армянский композитор А.Степанян — автор большого количества произведений малых и крупных форм: от опер до песен, от фортепианных прелюдий до симфоний. А.Степанян на протяжении всего творческого пути проявлял интерес к романсу. Две тетради романсов (по четыре в каждой тетради) горячо были приняты слушателями (“Лирическая” и “Песня косаря”).

Разнообразнее становится и сама лирика, обогащенная философскими размышлениями и драматической насыщенностью настроений.

Общественная значимость идей, теплота и взволнованность, “ стихийная непосредственность “ (по определению В. Теряна), образность и живость слова, беспредельная музыкальность поэзии Исаакяна оказали глубокое воздействие не только на творчество Степаняна, но и на всю армянскую камерно-вокальную музыку.

В числе важнейших особенностей творчества поэта — подлинная народность. “Поэт так близко

подошел к складу народной лирики, что иные стихотворения кажутся созданиями безымянных певцов, новой серией народных песен“, — писал В. Брюсов. Именно эти качества исаакяновской поэзии привлекали внимание русских и советских композиторов (С. Рахманинова, Ц. Кюи, Г. Свиридова, А. Штогаренко).

Циклы Степаняна своим образно-эмоциональным содержанием близки стихам А. Исаакяна. Степаняновская лирика целомудренно-возвышенна (замечательными примерами могут служить романсы “С гор цветущих в тихий вечер“, “Вновь вишни цвет“, “Снег на горе“, “Луна взошла“). В них душевные переживания раскрываются на фоне ярких картин природы.

Степанян, тонкий музыкальный пейзажист, посвятил природе целый цикл “Родные воды“, отмеченный особым богатством красок и “переливчатостью” нюансов.

Эпичность проявилась и в романах “Наши историки” и “Наши гусаны“, воссоздающих величественные образы неутомимых древних летописцев и славных гусанов. Если в романсе “Эй, Арагац” эпичность облечена в форму величальной песни, то здесь она трактуется в плане повествовательном.

Перу Степаняна, кроме четырех циклов на стихи А. Исаакяна, принадлежат еще три: “Пять романсов на стихи восточных поэтов” (1943), “Четыре романа на стихи Ованеса Шираза” (1960), “Пять романсов на стихи Сармена” (1959).

В цикле на стихи восточных поэтов обличаются социальные пороки действительности (“Всюду вражда” на стихи японского поэта XII века Акиро Тосахари, “Все познал я” на стихи арабского поэта X–XI века Абу ал ала ал Маари), раскрывается тема изгнания (“Тоска по родине” на стихи китайского поэта XVIII Ли Тай По), а также вечная тема любовной лирики (“Храбрая наездница” на стихи индусского поэта VII века Бхара Тархари, “С бокалом в руках” на стихи персидского поэта XII века Хафиза). Композитор в этих романах частично привносит элементы “общевосточного колорита”.

Цикл романсов на стихи О. Шираза посвящен историческому прошлому и современности Армении. В нем размышления о вечности, воспоминания о беспечных днях юности, преклонение перед искусством предков, скорбные воспоминания о трагическом прошлом армянского народа и глубокое удовлетворение наступившим возрождением.

Тот же круг образов и настроений содержится в последнем цикле романсов Степаняна, написанном на стихи Сармена.

В годы Великой Отечественной войны тема патриотизма во всем ее многообразии раскрывается в вокальном творчестве Степаняна (романсы “Красный боец” сл. М. Меликяна, “Колокол свободы” и “Родина” сл. А. Исаакяна).

Всего композитор написал около двухсот романсов. Расширив рамки армянского романса новыми темами и образами, обогатив музыкальный язык обращением к новым пластам национальной музыки (средневековой профессиональной — таг,

шаракан), создав жанр эпического романса, А. Степанян открыл своеобразную страницу в истории армянского романсового творчества.

В лирических произведениях (романсах) на слова А.Исаакяна господствует яркая мелодичность (“Соловью, певцу садов“, “Обними меня“). Композитор обращается к ариозно-декламационному стилю в романсах “На изумрудных берегах родной реки“, “Осень“, “Эй, Арагац“, драматически насыщенных с частой сменой настроений. В гармонии А. Степанян исходит из ладовой основы народной музыки. Циклы “Песни Алагяза“, “Грезы“, “Раздумья“ написаны на тексты великого поэта-лирика А.Исаакяна. Здесь наряду с лирическими темами появляются также героические-эпические темы. Тонкий музыкальный пейзажист, А.Степанян посвятил цикл “Родные воды“ родной природе. Гимном природы родины является романс “Эй, Арагац“ из цикла “Песни Алагяза“ — ярчайший образец армянской камерно-вокальной лирики. Воспетая в романсе гора Арагац символизирует образ родины у композитора. Неторопливое развертывание музыкальной ткани, ее мужественный, величавый характер, ариозно-декламационный склад мелодии с интонациями “вещательного” характера напоминает народные эпические песни.

Стремление к открытому выражению чувств мы видим в известных драматичных романсах Э.Мирзояна “Говорят“... и “Во сне я видел“. Оба произведения написаны на стихи А.Исаакяна. Эти два романа представляют собой большую художественную ценность не только из-за достигнутой в них огромной выразительности мелодической линии, насыщенности гармонического языка и фактуры — большую роль приобретает столь индивидуализированное фортепианное сопровождение. Внутреннее динамическое развитие романа переходит от вокальной строчки к насыщенному аккомпанементу. “Партия фортепианного сопровождения в романсе Э. Мирзояна “Говорят“ наделена большим драматизмом, а динамические кульминации в фортепианных интерлюдиях поддерживают и сопровождают тот эмоциональный накал, который параллельно следует за вокальной партией. Романс Э.Мирзояна “Говорят“, так же, как и романс “Во сне я...“ пользуются большой популярностью у исполнителей” (2.С.295.). Опираясь на широкую мелодичность в вокальной партии, в единстве с фортепианным сопровождением эти романсы снискали большую любовь у слушателей.

Вокально-камерная лирика Армении все более претерпевала качественные изменения как в отношении к мелодии, так в отношении к сопровождению и форме в целом.

Романсовое творчество тех лет подготовило почву для дальнейших качественных приобретений.

Эдуард Асланович Абрамян — один из талантливых армянских советских композиторов среднего поколения. Родился он в 1923 году в Тбилиси. В 1950 году окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции у С.Бархударяна и по классу

фортепиано у А.Тулашвили. Оба факультета окончил с отличием. С 1951 года он уже член Союза композиторов Армении. В 1951 году по решению Министерства культуры Армении Абрамян был направлен на усовершенствование в студию при Доме культуры Армении в Москве, где занимался композицией до марта 1953 года под руководством профессора Г.И.Литинского, профессора Н.И.Пейко и Ю.А.Фортунатова. С переездом в Ереван в 1960 году он продолжает свою педагогическую деятельность, начатую в Тбилиси, в музыкальном училище им. Р.Меликяна по классу специального фортепиано, а уже в 1961 году — в Ереванской консерватории на кафедре общего фортепиано, которую возглавил в 1979 году. С 1982 года Абрамян являлся профессором ЕГК.

Наряду с композиторской и педагогической деятельностью Э.Абрамян, будучи ярко одаренным пианистом, неоднократно выступает как солист-пианист с симфоническим оркестром, в камерных концертах, по радио и телевидению с исполнением своих произведений и произведений других авторов. Творческое наследие Абрамяна довольно богато и разнообразно. У него ряд симфонических произведений, инструментальных пьес, произведения для фортепиано крупной и малой формы и вокальные произведения — около 60 романсов и песен. Но интересы композитора связаны главным образом с областью фортепианной музыки и романсового творчества. Его фортепианные произведения (два концерта, соната, экспромт, 24 прелюдии, танец-фантазия, 12 пьес для 1–4 классов музыкальных школ и другие), написанные с большим профессиональным мастерством, сыграли значительную роль в развитии и обогащении армянской фортепианной музыки.

В музыкальном наследии Э.Абрамяна особое место занимают вокальные произведения. Пользуясь широкой популярностью, лучшие из его романсов завоевали себе постоянное место на концертной эстраде.

Чем же объяснить приверженность композитора к жанру романса? По-видимому, интуицией художника, правильно понявшего особенности своего дарования. Абрамяном написано свыше 30 романсов.

Романсово-камерные произведения занимают огромное место в творческой деятельности как начинающих концертмейстеров, так и опытных корифеев этого вида музицирования.

Блестящий композитор, пианист, педагог Э. Абрамян является одним из наиболее ярких приверженцев романсового творчества. Романсы Э. Абрамяна — эти небольшие миниатюры-зарисовки — отражают яркую индивидуальность композитора-пианиста Э. Абрамяна. Богатство гармонии, широта мелодики, хороший вкус, богатая палитра красок, чувство меры и т. д. — все эти качества и достоинства композитора дополняются правдивостью и искренностью эмоционального высказывания. Блестящее владение фортепиано выражалось в так называемой пианистичности написания фортепианной фактуры: богатый гармонический

язык композитора, полифоничность фактуры, использование множества метро-ритмических фигураций, эмоциональность музыкального полотна.

В романсовом творчестве Э.Абрамяна виден интерес и любовь композитора Э.Абрамяна к поэзии А.Исаакяна. Особой популярностью пользуются романсы “Издадека, в тиши ночной”, “Моей родине”, “Я певец”, “Бойся черных очей!..” Во всех этих произведениях композитор исходит из настроения поэтического текста: отсюда и опора на мелодичность вокальной партии и слияние с фортепианным сопровождением.

Если внимательно прислушаться к романсу “Бойся черных очей”, который также, как и предыдущие, написан на слова А.Исаакяна.

“Богатство гармонического языка, ритмическая свобода, также блестящая стилистическая свобода, широкий охват фортепианной клавиатуры, использование различных метро-ритмических фигураций в обеих руках пианиста. Здесь многие музыканты видят огромное влияние вокального творчества С.Рахманинова” (2.С.297.). Если в первых тактах романса партия аккомпанемента довольно-таки синхронна с вокальной строчкой (такты с 6–10), то после 13 такта фортепианное сопровождение получает большую активность. Об этом свидетельствует и *accelerando*, и уже указанный в нотах новый темп (*Piu mosso*) и нюанс *a* (значит играть громко). И дальнейшее модулирование в фортепианной партии левой руки (такты 17–21), все больший накал у фортепиано, тогда как у певца — отдельные короткие фразы опевание вокруг одного и того же тона (такты 24–28). Фортепианные диссонансирующие аккорды в правой и левой руках выливаются в кульминацию романса, параллельно ниспадающие октавы в обеих руках пианиста-концертмейстера (такты 29–30). Чем ни Рахманиновская концовка?

При изучении этого романса в классе студенты пианисты-концертмейстеры восклицали: “Так это похоже на концерт Рахманинова?”

Романс “Бойся черных очей!..” на слова А.Исаакяна — один из наиболее ярких и любимых романсов Э.Абрамяна, пользующийся такой же популярностью, как и романсы “Моей родине” и “Издадека, в тиши ночной”, также написанные на стихи А.Исаакяна. В словах романсового текста заключен весь драматизм и накал. “В них безбрежный мрак ночей, злые чары губительной тьмы, о, бойся черных очей” — поется в этом романсе Э.Абрамяна.

Хотя поэзия Исаакяна остается в центре внимания Абрамяна (романсы “Я певец”, “Моей родине”, “Бойся черных очей” и т. д.), художественное богатство лиры О.Туманяна покорило сердце и воображение музыканта. Написанный в зрелый период творчества композитора (1969г.) романс “Ах, как сладко дышать в горах” передает ту поэтическую атмосферу пейзажа, то оцепенение от созерцания красоты горного ландшафта, почти прозрачности и глубины кислорода в горах. Блаженство в размеренности движения восьмых, сгруппированных в размеренном восьмыми долями аккомпанементе, оригинальное решение гармонических последова-

тельностью передает ту безмятежность, мерность, идилию красоты природы в горах.

Вступление голоса добавляет то ощущение блаженства и полной гармонии произведения. Как будто бы с 15 такта незаметно воодушевляясь, особенно посредством модуляции в левой руке, ощущение затаенности оцепенения постепенно проходит, давая дорогу воодушевлению, гармоническому подъему модуляций. Многочисленные модуляции приводят к большому динамическому расширению (с 18 такта и далее). Выпуклыми модуляциями, масштабным охватом клавиатуры, размеренным восхождением мелодической линии достигается тот огромный эмоциональный накал. Все подготовило ту кульминацию и в голосе, и в аккомпанементе, ликование и полнота счастья, радости жизни слышится и в вокальной строчке. Масштабный охват клавиатуры, жизнеутверждаемость, поступенное восхождение гармонических модуляций, эмоциональный накал способствуют созданию того апогея в воплощении музыкально-поэтического замысла.

Можно согласиться в этом случае с М. Закарян, что «композитор в этом романсе предпочитает плотное, масштабное звучание. Чтобы добиться этого огромного эмоционального накала, необходимо полнее, шире использовать все многообразие полифонических приемов и нюансировки». Тонкая нюансировка романса способствует созданию обогащенного восприятия стихотворного текста О.Туманяна в музыке. Этот романс по своей тонкости, поэтичности является одним из лучших достижений Э. Абрамяна.

Обращение Абрамяна к поэзии А. Граши в 1955–56 гг. послужил поводом для написания одного из самых ярких, эмоциональных романсов композитора — «Помню я твой ласковый взор» (в дальнейшем Абрамян не раз обратится к поэзии Граши). Будут созданы романсы, в которых воплотились эпические мотивы: это романсы «Мой Арарат», «Люблю я древний лик Звартноца».

Проникновенная, поэтическая, задушевная музыка романса «Помню я твой ласковый взор» говорит о чем-то прекрасном, но уже прошедшем. Как будто бы рассказывая неторопливо (вступление *Andantino cantabile*), вдруг все скатывается вниз куда-то, применяя на протяжении последующих тактов (*crescendo e accel.*). Кажущееся спокойствие начала сменяется аккордово-синкопированным сопровождением, которое создает дополнительную сложность правой руки. Достаточно интересная тема в левой руке довольно подвижна, гибка и выразительна. На коротком временном отрезке перескакивание из одной октавы в другую также неудобно для исполнителя. Здесь очень выразительный тембр звучания, который приближен к виолончельному. Что касается педали, то она должна быть очень скупой и точной, поскольку есть опасность смазать остроту ритмического рисунка, в частности, бесспорные синкопы в правой руке. «Игра тембров, а не их смазывание» (нивелирование) посредством обильной педализации, что часть усматривается у нечутких, малоодаренных студентов-пианистов. И далее во фрагменте *piu mosso* вообще убрать всякую

педаль, следить, чтобы *staccato* в басу было выразительным. Шестнадцатые в правой руке способствуют все большей возбужденности, нагнетают развитие наивысшего драматизма. В сочетании с вокальной строчкой, которая идет четко к кульминации, об этом свидетельствуют многочисленные скачкообразные фразы с точками, которые еще более заостряют кульминацию. Фортепиано в это время помогает голосу досказать то, что было не высказано голосом. Вокальная фраза обрывается на высокой ноте, и пианист-аккомпаниатор ярко, масштабно должен продолжить скатывающуюся кульминацию в левой и правой руках. И в *meno mosso tempo precedente* совсем не следует играть медленнее, а наоборот, показать четкость ритмического момента, трехдольности метра. И несмотря на динамическое угасание конца, романс должен быть исполнен в ярком драматическом ключе.

Исполнение романсов Э. Абрамяна требует от пианиста профессиональной подготовки, владения свободой и техникой исполнения. В романсах Абрамяна партия фортепиано несет на себе равноправную нагрузку с голосом в воплощении художественного замысла композитора. И все же, присей своей яркости, независимости, «пианистичности» (не побоимся этого слова), она всегда подчинена задаче всестороннего раскрытия вокального образа. Законченность формы соединяются с обилием изобразительных деталей, гибкость и упругость ритма, богатая динамика и красочная вокальная мелодическая линия — все это и другие черты романсового творчества обеспечивают огромную популярность и востребованность романсов творчества Э. Абрамяна.

Вокально-камерное творчество Абрамяна является примером сочетания голоса и фортепиано, где партия аккомпанемента, столь сложная технически, богатая, красочная, решенная только в аккомпаниаторском ключе. Использование Э. Абрамяном диапазона всех инструментов оркестра, переложенных для рояля, решено в камерном ключе (звучании).

Поэзия в вокально-камерном творчестве Э. Абрамяна, приобретая вторую жизнь, прекрасно сочетается с очень щедрым, насыщенным фортепианным сопровождением. В нашей каждодневной педагогической и исполнительской деятельности сталкиваешься с некоторыми различными сложностями прочтения этих романсов Э. Абрамяна у подрастающего поколения. Тогда как исполнительский разбор показателен и необходим для работы в концертмейстерском классе.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шахназарова И., Статья об эволюции национального в армянской музыке, М.: Музыка., 1985. *Shakhnazarova I., Stat'ya ob evolyutzii natsional'nogo v armyanskoj muzyke.*, М.: Muzyka, 1985.
2. Брутян М. А., Вокальная музыка., М.: Музыка., 1985. *Brutyayn M. A., Vokal'naya muzyka*, М.: Muzyka, 1985.
3. Закарян М., Исполнительский анализ., Ер.: Мугни., 2006. *Zakaryan M., Ispolnitel'skij analiz.*, Yer.: Mugni., 2006.

Բանալի-քառեր. պրոֆեսիոնալիզմ, կատարողական վերլուծություն, դաշնամուրային նվագակցություն, ռոմանս, հայ երաժշտություն:

Ключевые слова: профессионализм, исполнительский разбор, фортепианное сопровождение, романс, армянская музыка.

Keywords: professionalism, performing analysis, piano maintenance, romanse, Armenian music.

Сведения об авторе: СИМОНЯН БЕЛЛА АРКАДЬЕВНА (род. 25 июля 1955г.) Средняя специальная музыкальная школа, класс проф.

М. Р. Бренера, доцента С. М. Розенфельд, Баку (1963-1974). ЕГК им. Комитаса по классу Засл. арт. Арм.ССР, проф. А. А. Амбакумян, доцента Э. Г. Мамаева, Засл. артистки Арм. ССР, проф. Е. А. Тер-Гевондян (1974 по 1979). Концертмейстер в ЕГК им. Комитаса, руководитель — Нар. Арм.ССР, профессор Т. Т. Сазандарян (1979), с 1979г. работает в муз. училище им. Р. Меликяна концертмейстером, затем педагогом фортепиано. В 1980 и 1981гг. работает концертмейстером в Академической капелле Армении под руководством Нар. артиста СССР, профессора О. А. Чекиджяна. Аспирантура Ленинградской государственной консерватории им. Римского-Корсакова по специальности "фортепиано" (класс Засл. артиста СССР, проф. Д. А. Светозарова, проф. Е. А. Мурина, док. искусств., проф. С. М. Хентов, 1981). В 1984 и 1985 гг. в большом зале им. Глазунова исполнила две сольные программы (Л. Бетховен, Ф. Шопен, С. Прокофьев, Р. Шуман). В 1986 г. в Ереване, в Доме Камерной музыки им. Комитаса исполнила сольный концерт (И. С. Бах, Р. Шуман, С. Прокофьев). В 1985 г. была на гастролях в США в составе Академической капеллы. В 2000 в Эчмиадзине исполнила концертную программу с Засл. артисткой, профессором З. С. Петросян (Ф. Шуберт, Р. Шедрин, А. Спендиаров, Комитас). В 1986 г. эстрадолировала во Владивостоке, Хабаровске с Засл. артисткой Арм.ССР З. С. Петросян (Л. Бетховен, И. Брамс, А. Спендиаров, А. Хачатурян). С 1986 по сей день - преподаватель кафедры концертмейстерской подготовки ЕГК, с 2003-2015 имели место классные концерты студентов, среди которых: С. Маргарян (дипломант республиканского конкурса концертмейстеров им. Е. Тер-Гевондяна), лю Чен Хуа (Китай, ныне обучается в Нью-Йорке), которых преподает в Пекинской консерватории; А. Азарян получила премию концертмейстера на конкурсе "Возрождение Гюмри". Произведены записи на CD с Засл. артистки З. С. Петросян. В 2015г. участвовала в научно-методической конференции с докладом "Развитие фортепианной техники". В настоящее время совмещает педагогическую и исполнительскую деятельность, работает концертмейстером в классе скрипки профессора Ш. А. Шагиняна.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՕՍԻՊՈՎԱՍԻՍՆՅԱՆ ԲԵԼԼԱ (ծ. 25.7.1955) Սովորել է Բարձր միջնակարգ հատուկ դպրոցը (1963-1974, պրոֆ.՝ Մ. Ռ. Բռեները և դոցենտ Ս. Մ. Ռոզենֆելդը), Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ-ի դաշնամուրային բաժինը (1974-79, պրոֆ.՝ Ա. Ա. Ամբակումյան, դոցենտ Է. Գ. Մամայևը, պրոֆ.՝ Ե. Ա. Տեր-Ղևոնդյանը): 1981-ին ընդունվում է Լենինգրադի Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. պետ. կոնսերվատորիան դաշնամուրային բաժինը (պրոֆ-ներ.՝ Գ. Ա. Սվետոզարովը, Ե. Ա. Մուրինյան, Ս. Մ. Հենտովյան): 1984 և 1985 թթ. Ա. Գլազուովի անվ. Մեծ Դալիճում մենահամերգային երկու ծրագրով հանդես է գալիս (Լ. վ. Բեթհովեն, Ֆ. Շոպեն, Ս. Պրոկոֆև, Ռ. Շուման): 1979-ին որպես կոնցերտմայստեր աշխատել է ԵՊԿ՝ պրոֆ. Ս. Սազանդարյանի դասարանում, 1979-ից Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական քոլեջում, այնուհետև որպես դաշնամուրի դասատու: 1980-1981-թթ. պրոֆ. Ն. Ս. Չեքիջյանի գեղ. դեկ. Ակադեմիական կապելլայում կոնցերտմայստեր: 1986-ին 2 մենահամերգ Երևանի կամերային սան ակադեմիայի դասարանում (նրա սաներից են եղել Ս. Մարգարյանը՝ Ե. Տեր-Ղևոնդյանի երկերից): 1985-ին ԱՄՆ հյորախաղերով մեկնել է Ակադեմիական Կապելլայի հետ: 2000 թ. Էջմիածնում կատարել է համերգային ծրագիր ՀՍՍՀ Վաստակավոր արտիստ Չ. Ս. Պետրոսյանի հետ (ծրագրում՝ Ֆ. Շոպերտ, Ռ. Շեդրին, Կոմիտաս, Ա. Սպենդիարով), նրա հետ հյորախաղերում է եղել 1986-ին Վլադիվոստոկում, Խաբարովսկում (ծրագրում՝ Լ. Բեթհովենի, Յ. Բրամսի, Ա. Սպենդիարովի, Ա. Սաչանդարյանի երկերը): 1986-ից կոնցերտմայստերական պատրաստման ամբիոնի դասարանում է (նրա սաներից են եղել Ս. Մարգարյանը՝ Ե. Տեր-Ղևոնդյանի անվ. կոնցերտմայստերական հանրապետական մրցույթի դիպլոմանտ, Լյու Չեն Հուան՝ այժմ սովորում է Նյու-Յորքում և դասավանդում Պեկինի կոնսերվատորիայում, Ա. Ազարյանը՝ Գյումրիի «Վերածնունդ» մրցույթում արժանացել է կոնցերտմայստերական մրցանակի: Կատարել է բազմաթիվ լավերային ձայնագրություններ, ինչպես նաև Չ. Ս. Պետրոսյանի հետ: 2003-2015 թթ. մի շարք դասարանային համերգներ է ունեցել: 2015 թ-ին «Դաշնամուրային տեխնիկայի զարգացումը» գեկույցով մասնակցել է գիտական կոնֆերանսի: Ներկայումս համատեղում է դասավանդման և կատարողական կոնցերտմայստերական (պրոֆ. Շ. Ն. Շահինյանի ջութակի դասարանում) գործունեությունը:

Information about the author: SIMONYAN BELLA ARKADI (born on July 25, 1955). She ended High special music school, class of the prof.

M. R. Brenner, docent S. M. Rosenfeld, Baku (1963-1974). Graduated from YSC a class of honored artist Arm. SSR, prof. A. A. Ambakumyan, docent E. G. Mamayev, honored actress of Arm. SSR, the prof. E. A. Ter-Ghevondyan (1974 - 1979). Concertmaster in YSC, the head of National artist of Arm. SSR, professor T. T. Sazandaryan (1979). From 1979 worked in musical school after R. Meliqyan as a concertmaster, then as a pedagogue of a piano. From 1980-1981 worked as the leader in the Academic chapel of Armenia under the direction of national artist of USSR, Professor O. A. Chekidzian. She had a postgraduate study in Leningrad State conservatory after Rimsky-Korsakov on profession "piano" (a class of honored artist of the USSR, prof. D. A. Svetozarov, prof. E. A. Murin, doc. arts. prof. S. M. Hentov, 1981). In 1984 and 1985 in the big hall after Glazunov executed two solo programs (L. Beethoven, F. Chopin, S. Prokofiev, R. Schuman). In 1986 in Yerevan, in the House of Chamber music after Komitas had a solo concert (I. S. Bach, R. Schuman, S. Prokofiev). In 1985 was on tours in the USA as a participant of the Academic chapel. In 2000 in Echmiadzin executed the concert program with an honoured actress, Professor Z. S. Petrosyan (F. Schubert, R. Shchedrin, A. Spendiarov, Komitas). In 1986 went on tour in Vladivostok, Khabarovsk with an honoured actress of Arm.SSR Z. S. Petrosyan (L. Beethoven, I. Brahms, A. Spendiarov, A. Khachaturian). Since 1986 till this days she is a pedagogue of the department of concertmaster preparation of YSC. From 2003 to 2015 took place cool concerts of students among which: S. Margaryan (the student of republican tender of concertmasters' after Ye. Ter - Ghevondyan), liu Chen Hua (China, nowadays studies in New York), who teaches in the Beijing conservatory; A. Azaryan got the leader's award at the tender "Renaissance of Gyumri". Records on CD with honored actresses Z. S. Petrosyan. In 2015 participated in a scientific and methodical conference with the report "Development of the piano equipment". Now combines pedagogical and performing activities, works as a concertmaster in a class of a violin of Professor Sh. H. Shahinyan.

Ամփոփում

Գաշնակահար, ԵՊԿ դասախոս **Բելլա Արկադիի Սիմոնյան**. - «Դաշնամուրային նվագաբաժնի հիմնականիդրները հայ կոնպոզիտորների (Ռ. Մելիքյան, Է. Միրզոյան, Է. Աբրահամյան) ռոմանսներում»:

Հոդվածագիրն անդրադառնում է ռոմանսի ժանրին հայ կոմպոզիտորների երաժշտական ժառանգության մեջ սկսած Ռոմանոս Մելիքյանից, որպես ժանրի հիմնադիր, Էդվարդ Միրզոյանի Էդուարդ Աբրահամյանի ռոմանսների օրինակներով: Հոդվածագիրը ներկայացնելով հայ կոմպոզիտորների երաժշտության աճական և մտալիցայունների առանձնահատկությունները, նշում է հատկապես կատարողական արվեստի տեսանկյանից և դրանց մեկնաբանումը հատկապես դաշնամուրային նվագաբաժնի առումով: Քանի որ հոդվածագիրը դաշնակահարուհի է և կոնցերտմայստեր հոդվածը մասնագիտական այդ առումով հետաքրքիր է:

Summary

Pianist, pedagogue of YSC **Bella Arkadi Simonyan**. - "The issues of piano department in romances of Armenian composers (R. Meliqyan, E. Mirzoyan, E. Abrahamyan)".

The author presents the romance genre with the examples of Romanos Meliqyan who is the founder of that genre, Edvard Mirzoyan, Aduard Abrahamyan. Presenting the peculiarities of music compositions and ideas of the Armenian composers, she especially mentions the interpretation of the performing arts especially in terms of piano music. We can consider the article as a professional interesting work as the author is a pianist and a concertmaster.

ՀՈՎԻՏԱՆԵՍ ԱՍԱՏՈՒՐԻ ԴԱՐՔԻՆՅԱՆ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պեդագոգական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, բառատար, խմբավար



Հովհաննես Ասատուրի Դարբինյան (1940-2016)

ՀՈՒՇԱՊԱՏՈՒՄ

Հ Ո Ւ Շ Ե Ր

Դեկտեմբերի 30-ին կյանքից հեռացավ ժողովրդական երաժշտության կատարուն դեմքերից Հովհաննես Դարբինյան մեծանուն երաժիշտը: Նա իր գիտելիքով, մտորումներով ուղիղ և իրավացի ճանապարհներ ցույց տվող մտավորական էր: Իր մշտական այցելություններով խմբագրությունը՝ թե՛ ՀՀ ռադիոյի երաժշտական հաղորդումների գլխավոր խմբագրությունը որտեղ հավաքված էր հայրենադարձ խմբագիրների սերունդը, որտեղ ինքը իր հարազատ միջավայրում էր իրեն զգում (Բեյրութահայ, հայրենադարձված էր 1946-ին), թե՛ կոնսերվատորիայի հրատակաչությունում: Գործընկերները մշտապես զգում են ՀՀ վաստակավոր արտիստի, ԵՊԿ պրոֆեսորի ներկայության պակասը նրա խորհուրդների և իմաստուն խոսքի բացակայությունը, խորհրդատվությունը հատկապես հոգևոր և արևելյան երաժշտությանը վերաբերող: Նա ՀՀ ռադիոյի և Հայֆիլի հարմոնիայի մենակատար էր: Ձեռքին, նոր դեռ թանաքը չչորացած հողվածը բարձրաձայն կարողալու էր գործընկերների կարծիքն իմանալու համար, հանձնում էր և անհամբեր սպասում դրանց լույս ընծայմանը: Նրա խնդրանքով է, որ իր բոլոր հողվածները մեկ համարում ենք հրատարակում:

Հունվարի 6-ն էր, Սուրբ Ծննդյան օրը Ս. Էջմիածնի Մայր տաճարի երգչախմբի շարքում նստած տեսա Հովհաննես Դարբինյանին հեռվից հեռու հայացքներս հանդիպեցին, Պատարագի ժամանակ միմյանց չբարևեցինք: Այն ավարտվելուն պես մոտեցա բարևեցիք մի քանի խոսք փոխանակեցինք և բաժանվեցինք, սակայն ես էլ ինքն էլ հայացքով միմյանց ճանապարհեցինք բազմամշանակ. ես իմ ընտանիքիս հետ ուղևորվեցի Երևան, Հովհաննես Դարբինյանը երգչախմբի ավտոբուսով: Ես անմիջապես մտածեցի, որ ինքն իր հարազատ միջավայրում է և շատ երջանիկ էր երևում արտիստներով շրջապատված և միևնույն էր ինքն էր ղեկավարում, թե ոչ: Ես գիտակցեցի, որ երգչախումբն ասած երևույթն էր նրա հարազատ ընտանիքը: Հաջորդ օրը եկավ հրատարակչությունը, ես անմիջապես իրեն ասացի, որ Պատարագի ժամանակ այնքան լուսավոր էր, խաղաղ իր դիմագիծը հեռվից, նա էլ ինձ պատասխանեց. նույնն էլ ես տեսա, երբ քեզ էի նայում, ես ծիծաղեցի, բնականաբար այդպես պետք է լինի չէ որ Սուրբ Ծննդյան օրն էր այն էլ Էջմիածնում: «Ճիշտ ես ասում» հաստատեց համաձայնելով: Մենք վիճաբանում էինք մշակութային հարցերում և ճշմարտության հասնում ու գոհանում: Այդ անգամ անմիջապես համաձայնվեցինք: Նա երբեք չէր մոռանում ում հետ, որ հարցերում է համախոհ և մշտապես հիշեցնում և էլ չէր շարունակում նույն թեմաներով բանավիճել, այլ վկայակոչում էր համախոհին, այդպես էր նաև Ի. Գ. Տիգրանովայի հետ մշակութային առաջընթացի հարցում Սովետմիության դերի կարևորմանը և հատկապես Հայաստանի մշակույթի: Երբ հանդիպում էին փաստում էին «մենք համախոհներ ենք այդ հարցում» և բոլորս դադարում էինք որևէ հակառակ կարծիք հնչեցնելուց: Այդ թույլեցնելով վայելում էր իր խաղաղությունը համակարծիք մարդկաց շրջանակում: Նա իր հողվածները ի պահ տվեց, ասելով. «Երևի ես չտեսնեմ հրատարակված, սակայն կուզենամ, որ բոլորը մեկ համարում լույս տեսնեն ու ամսագրում ոչ թե ամսաթերթում»: Ես խոստումս կատարում եմ, հիշատակդ անմար հարգելի երաժիշտ-մտավորական:

Գործընկեր՝ Գոհար Շագոյան

ՌՈՍԱՆՈՍ ՄԵԼԻՔՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՌԻՍՈՒՄՆԱՐԱՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ

Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանում սկսվեց նոր՝ 1956-1957 ուսումնական տարին: Բոլորը խոսում էին առաջին կուրսի կոմպոզիտորական բաժնի նորընծա ուսանող Տիգրան Մանսուրյանի մասին, որ հայ երաժշտարվեստը մեծ սպասելիքներ ունի նրանից... Տիգրան Մանսուրյան, Տիգրան Մանսուրյան: Վերջապես ծանոթացա: Նիհարակազմ մի պարտանի՝ սրճագույն, մաշված բանկոնով իր «սրբազորությունների» թղթապանակն աջ թևապակին, անհանգիստ շարժումներով. մրազբաղ սրբազորական հեռուները փակող արահեղներով, բոլորին սիրալիկ կիրթ ողջունելով (հոգաբար արքայադուրսյան): Անցնում էին ամիսներ. նրա մասին խոսում էր ամբողջ ուսումնարանը, իսկ հասարակության փնտրելը՝ փառասեր արքայադուրսյան, կոմպոզիտոր Մարտին Մազմանյանը առանձնա-

հարուն հոգաբարությանը էր շրջապարել Տիգրանին. «Տիգրան, Տիգրան... մնում էր ավելացնել «Մեծ» բնութագրումը...

Պարզվեց, որ Մ. Մազմանյանը ճիշտ էր «գուշակել» անսովոր պարտանու ապագան...

Իսկ ես, նրա համակուրսեցիս որպես բառատար և ինքնամիտի պարտանի, զննում էի Տիգրանին ու մրաժում, որ նա երկրային էակ չէ: Դժվար ժամանակներ էին, չբավորություն: Տնօրենը զգալով Ման-



Մարտին Մազմանյան, Հովհաննես Դարբինյան

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2016



**Զոլիաննես
Դարբինյանի
սիրելի
ստեղծագործու-
թյուններից,
Կոմիտասի
ձեռագրերից**



ստրյանի նյութական ծանր վիճակը, իր հևարավորությունների սահմաններում աջակցում էր ապագա կոմպոզիտորին, ամառային արշակուղիներին ուղարկում էր հանգստյան փունի: [...] Անցան փարիներ: Մ. Մազմանյանը Կոմիտասի ակն. կոնսերվատորիայում խմբավարական ֆակուլտետի ուսանողական փարիներին իմ դեկավարն էր: Մեր միջև սրեղծվել էր մտերմություն: Զրույցներից մեկի ժամանակ նա պարմեց Տիգրան Մանուկյանի երաժշտական ուսումնարանում սովորելու փարիների մասին (նրա դասապրուն կոմպոզիտոր Էդուարդ Բաղդասարյանն էր): «Երկրորդ կուրսի առաջին կիսամյակի մասնագիտական քննությանը Տիգրանը ներկայացրել էր դաշնամուրային մի ստեղծագործություն: Իմ այն հարցին, թե Տիգրան, այս ստեղծագործության մեջ ի՞նչ ես նկարագրում, պատասխանեց. «Վայրենի մարդիկ հում միս են ուտում»:

Ավարտելով ուսումնարանը Մարտին Մազմանյանի գնահատող և հոգաբար վերաբերմունքի շնորհիվ նույն ուսումնական հասարակությունում սկսվեց իմ մանկավարժական գործունեությունը: Ամոթիսած, որիչներին իմ կարողություններից վեր դասող սկսնակ մանկավարժ, թառ ուսուցանող, բոլորի արհամարհանքին արժանացած մի գործիք, որի անունն անգամ լսելը ցանկալի չէր աշխարհկիցների և սովորողների համար: Իմ «ճակարագիրն» էլ երևի դա էր... Մ. Մազմանյանին փոխարեն Գոհար Հարությունյան անուն ազգանունով մի փրկին, խոժոռ դեմքով «խարաբար» մի կին... Մանկավարժական խորհրդի նիստերին էլույթ ունեցողների առաջարկությունները լսելուց հետո նույն մտքերն ու առաջարկությունները ի մի բերելով «լրջության քողով» պարտոված ներկայացնում էր համբերությունը հարած համբերաբար աշխարհկիցներին, որի էլույթից հետո բոլորը օ՛ֆֆֆ հոգոց հանելով, ավարտվում էր մանկավարժական խորհրդի հերթական նիստը:

Ուսումնարանում կային նաև եղբայրակցություններ: Հայրնի էր կոմպոզիտորներ Գրիգոր Հախինյանի և Էդուարդ Բաղդասարյանի եղբայրակցությունը, որը կրճար կոչվում էր «հախբաղ» եղբայրություն: Այդ եղբայրակցության բաժնետեր Էդուարդ Բաղդասարյանն արժանացել էր ՀՄՄՀ արվեստի վաստակավոր գործչի պարվավոր կոչման: Հերթական մանկավարժական նիստերից մեկի ժամանակ էր այդ... ես, որ չափազանց ամոթիսած վերաբերմունք ունեի Էդուարդ Բաղդասարյանի նրկարմամբ, նիստի ժամանակ նրան ասացի. «Էդուարդ Իվանովիչ, շնորհավորում եմ պատվավոր կոչ-

ման համար»: Բաղդասարյանը, որ անունն անգամ չգիտեր, ինչանից փեղեկանալով այն, ասաց. «Հովիկ ջան, առաջինը դու շնորհավորեցիր ինձ, ոչ ոք չի շնորհավորել, սրանք մարդ չեն»:

«Հախբաղ» եղբայրակցությունը միահամուռ էր նաև կյանքի վայելքներն ըմբռնելու ժամանակ: Ինչպես գրել է Թումանյանն. «Ինչը կհաղթի կյանքում հերոսին, թե չլինի կինն ու գինին». նրանք էլ որպես արվեստի ընդունված բաղկացուցիչ, անարբեր չէին խմիչքի հանդեպ: Եվ մի օր, աստիճաններով վեր են բարձրանում «հախբաղ» երկու մտերիմ ընկերներն. ուսումնարանի ռազմագիտության ուսուցիչ, զինվորական, լեհինականցի Ալեքսան Բոյաջյանը, փեսնելով Գրիգոր Հախինյանին և Էդուարդ Բաղդասարյանին, սկանցիս շնջաց. «երկուսն էլ մարտական վիճակում են...»

Լինելով Գրիգոր Հախինյանի և Էդուարդ Բաղդասարյանի կրտսեր աշխարհանքային գործընկեր, մշտապես հերկում էր նրանց խոսակցությանը, որը լի էր կարակախոս արտահայտություններով: Հախինյանը լռեցի էր՝ կիրովականցի, իսկ Բաղդասարյանը՝ թիֆլիսեցի: Յուրաքանչյուր միտք, որ արտահայտում էին, համեմվում էր իրենց ծննդավայրի բարբառային և փրամաքանական ասույթներով: Մի օր Հախինյանը, որ նրանց կրտսեր աշխարհանքային գործընկերն էի, ասաց. «Հովիկ ջան, Ամալյան (որը նորավարտ քանոնահարուի էր) ուզում է, որ հետը դիրիժորություն պարապես, որպեսզի ընդունվի կոնսերվատորիա»: Պարապեցի. չընդունվեց: Նույն փարվա սեպտեմբերին թե՛ նոյեմբերին... երեկոյան, դուրս եկա ուսումնարանից, ինչ մտրեցավ Գրիգոր Հախինյանը և ասաց. «Հովիկ ջան, գնանք մի կտոր հաց ուտենք», հրավիրելով Լեհինի պողոտայում գրկվող «Արգիշտի» ռեստորան: Ներքուստ նախապարաստվեցի ծախար կարարել: Ռեստորանում, կոմպոզիտորի ներկայությունը մեծ աշխուժություն առաջացրեց հարկ չեղավ վճարել, նրա հեղինակությունն ամեն ինչից վեր էր:

Ուսարարանից դուրս գալիս Հախինյանը ասաց. «Հովիկ, նրանք քեզ վճարեցին քո աշխատանքի համար»: Իմ ոչ պարասիսանին, Հախինյանը ասաց. «Արա, Ամալյայի եղբոր հետ ես կոմպոզիցիա էի պարապում, ինձ հրավիրում էին իրենց տունը կեր ու խումի: Գիտես ովքեր են եղել ծնողները..., կալանավորել են և դատել»: Տես ում հետ ենք գործ բռնել»:

Ուսումնարանում, առանձնահատուկ դիրք ունենալու հեղինակություն էր վայելում քավջութակահար Գերոնյի Թալալյանը: Հաղթանակում, փառահեղ արտաքինով մի անհնավորություն: Լինելով փայլուն արվեստագետ, միաժամանակ օժտված էր նաև ոչ արվեստի ներկայացուցիչներին բնորոշ հոգեբանությամբ: Սովետական ղեկավարների խոսելաչափ, շարժ ու ձևի, նույնիսկ քայլվածքի վարպետ նմանակողն էր: Ուսումնարանի խարաքարտ փնթեկը րեանելով Գ. Թալալյանի, «Հախաղ» եղբայրակցության անդամների սանձարձակ պահվածքը, նրանց ասաց. «Տղերք, մենք չենք կարող իրար հետ աշխատել»:

«Գոհար Աղասինա, դիմում գրե՛ք, ազատվե՛ք». եղավ նրանց պարասիսանը:

ՀԱՄԵՐ ԳԱՅԻՆ ՇՐՋԱ ԳԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ԲԵՆ ԳԻԱՅՈՒՄ

2003-ի նոյեմբերի 28-ից դեկտեմբերի 11-ը Բելգիայում կայացավ իմ համերգները: Ի դեպ, 1997թ-ին Արամ Մերանգուլյանի անվան անասամբի առաջարար երաժիշտներից կազմված խմբի հետ նվագել էի Բելգիայում «Դրանուրեր» միջազգային ֆոլկլորային փառատոնի շրջանակներում և ինչ այնպեղ արդեն ճանաչում էին:

Նոյեմբերի 29-ը Հերենյուր քաղաքի հանդիսությունների արահ...

Մասնակցեցի «Բարբանյի» ֆոլկլորային նվագախմբի փնթեկ, կոնյորաբասահար, պրոդյուսեր Էժիդ Վիսենտեկենսի ծննդյան 60-ամյակին նվիրված հոբելյանական երեկոյին: Այդ առթիվ րարբեր երկրներից հրավիրված էին երաժիշտներ, որոնցից էր անգլիական ժողովրդական երգի՝ Բերբի Կուրի, Ջիմ Բոլս, Լեսարեր Մինիսոն վոկալ եռյակը:

Ողջունի խոսքից հետո կատարեցի Կոմիտասի «Ունաբի», «Մարալի», «Երկրագործի երգը» սրեղծագործությունները:

Նոյեմբերի 30-ին Լյուվեն քաղաքի Մայր րահար... Ժամերգության ընթացքում հոգևորականների ցանկությամբ նվագեցի «Տեր ողորմյա», որը բարձր գնահատվեց:

1-ը դեկտեմբերի համերգ ժողովրդական սրեղծագործության ցուցահանդեսում: Իսկ հաջորդ օրը մշակույթի աշխատողների խնդրանքով կայացավ կամերային համերգ:

3-ը դեկտեմբերի համերգ Բրյուսելի երաժշտական գործիքների թանգարանում:

Այսպեղ ներկայացված էր թանգարանի զիպաշխատող, երաժշտագետ պարոն Հյուբեր Բոննի՝ Երևանից գնած թառը, որից ցուցադրումն ուղեկցը-



Գովհաննես Դարբինյանը «Պամինա» անսամբի հետ համերգում. Դանիլա Լելեուն, Քրիսթինա Նաեսենը, Ժոկե Ժոդիսը, Քրիսթին Ալսթենը: Բելգիայի դպրոցականների հետ, 2003 թ.

վում էր իմ կատարումներից հայ ժողովրդական «Ա՛յ աղջիկ» երգի մեղեդիով:

Տիրեցնողն այն էր, որ րեղի Ադրբեջանի Դեսպանի պահանջով նվագարանի մոտ գրված «Հայաստան» անունը ջնջված և փոխարենը գրված էր՝ «Ադրբեջան-Հարաբաղ» և, որ այն ունի ադրբեջանական ծագում: Եթե լսեր իմ կատարումսը հայ երաժշտությունը նույնպես կարգելեր:

5-ը դեկտեմբերի Վիկտուր քաղաքի Սուրբ Հովսեփ րահարում րեղի ունեցավ հայ-բելգիական բարեկամության համերգ:

Տեղի «Պամինա» ֆլեյտահարների քառյակը, որը կազմում էին հայրնի երաժիշտներ Դանիլա Լելեուն, Քրիսթինա Նաեսենը, Ժոկե Ժոդիսը և Քրիսթինա Ալսթեն մեծ րպավորություն թողեց ներկաների վրա: Այն հայ և բելգիական երաժշտական մշակույթի մերձեցման ինքնարիպ օրինակ էր: Հեղաբրքականը Ժորժ Բիզեի «Կարմեն» օպերայի հայրնի «Հաբաներայի» միացյալ կատարումն էր:

6-ը դեկտեմբերի անակնկալ էր իմ մասնակցության հրավերը Լյուվեն քաղաքի դրամատիկական թատրոնում դուդուկահար Ջիվան Գասպարյանի համերգին թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարի կողմից: Այն անցավ մեծ հաջողությամբ: Այս համերգների մասին րեղի «Վիլդ Ապրտուս» և «Վեկելբլանկ» թերթերը հոդվածներ րպագրեցին:

Պարոն Դժիդ Վիսենտեկենսը համերգներից առաջ ներածականով ներկայացնում էր Հայաստանն ու հայ ժողովրդին՝ որպես հնագույն մշակույթ ունեցող և առաջինը Պերականորեն Բրիտոնեությունն ընդունած պետություն:

Հուզիչ էր Բրյուսելի հայ համայնքի հետ **դեկտեմբերի 9-ին** րեղի ունեցած հանդիպումը:

Խանդավառ և հյուրասեր հայերը, որոնք գաղթեցին Արևմտյան Հայաստանի Տիգրանակերտի գավառից, պարզ մարդիկ էին, պարում էին արևմտահայերի շուրջպարերը, երգում ժոցովրդական երգեր: Լավ րիրապետելով անասնապահության գաղտնիքներին՝ աննման համով ոչխարի խորոված էին պարասարել ու սեղան գցել: Հրավիրված էին նաև պարոն Էժիդ Վիսենտեկենսը և նրա կինը րիկին՝ Անիրան: Համայնքի ներկայացուցիչները թրքախոս էին: Նրանց խնդրանքով իմ կատարած

երաժշտական րահասան 1(54)2018

ժողովրդական «Դե յաման» երգի մեղեդին հուզեց բոլորին: Չբավարավելով այս հյուրասիրությանը՝ Բեկզախյց հայ դեմոկրատների միության ևսիսագահ պարոն Պողոս Օրմենյանը, պարոն Սարգսյը և իր փրկիկն Վերժինը, պարոն Ասլանը, ասեցի (Կիլիկիա) Հակոբ Եթովյանը հարուկ հրավերով հյուրընկալեցին իրենց հարկի փակ, հյուրասիրելով Արևմտյան Հայաստանի ճաշարեսակներ, որոնք ինչ հիշեցրին իմ մեծ փարփի և մորս պարտապարձ համեղ ու ևմանը չունեցող կերակուրները՝ համեմունքների գլխապարտյար բույրով:

ԴՈՒԴՈՒԿԱՀԱՐ ԼԵՎՈՆ ՄԱԳՈՅԱՆԻ ԾՆԵԳՅԱՆ 100-ԱՄՅԱԿԻՆ ԸՆԴԱՌԱՋ (1909-1964)

Հնչում են Գյումրվա «Յոթ Վերք» եկեղեցու առավորյան ժամերգությունն ազդարարող զանգերը: Մուշ-մուշ քնած փոքրիկ Լևոնիկի բարեպաշտ մայրն արթնացնելով ասում է. «Լևոնիկ, քելե, քելե Յոթ վերքի զանգերը կուտան, էրթանք «Առավոտ լուստ»-ն լսիմբօր օրը բարի էղնի»:

Այսպես է սկսվել ապագա մեծանուն դուդուկահարի առաջին փայտորությունը ազգային երաժշտության հետ: Ընկալելով հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության հետ Լևոն Մադոյանն այն ներկայացնելու էր իր մանկական անաղարտ զգացողության անդրադարձով: Տան սնդուկը փորփրող մորը խնդրելով նրա հարակում նկատած ծակծկված «փրուբեն», նրա վերից-վարից փչելով նկատում է, որ այն չայն է հանում:

Մայրը որդուն հիշեցնում է. «Իղիգ խաղալիք չէ, պապիդ դուդուկն է, լավ կշալեր...»: Այսպես ինքնուրույն ուսումնասիրելով դուդուկի հնչարարներման պարզունակ եղանակները, պարանին Գյումրվա դուդուկահարների միջավայրում կատարում է իր առաջին քայլերը: «Լևոն ջան, դու շա՛տ ընդունակ էս» վարպետ նվագածուների գնահատականից հետո վարահարար շարունակում է «չալել»:

Խորապես զգալով դուդուկի չայնի ներգործուն ուժը մարդկային ներաշխարհի վրա, նա երբեք շուրթերով ավելորդ չէր միջամարում նրա հնչողությանը և գեղեղացնում այն՝ պահպանելով հայ գեղջկական երգի բնույթն ու առանձնահատկությունները:

Նա մեղեդիներն ու պարեղանակները ներկայացնում է այնպես, ինչպես երգում ու պարում է ժողովուրդը՝ միամիտ, ազնիվ:

Որպես ավանդապահ, մրտաժող է ժողովրդական երաժշտությունն անաղարտ պահելու համար:

Որպես ժողովրդի սրեղծածն իրեն վարահաված:

Որպես ժողովրդի ծոցից ելած նվագածու, գիտակցաբար է վերաբերվել նրա սրեղծածին: Համոզված է, որ նվագածուն ազար չէ իր իրավունքների մեջ, որ իր նվագով կարող է ժողովրդին սխալ ուղղությամբ առաջնորդել, որ այն դժվար, պարտախանարտ գործ է: Որի արտահայտությունն է դրժվար ժամանակներում խիզախաբար Սուրբ Ներսես Ընդրեալու «Առավոտ լուստ»-ն «Մահարի» անվանելով հնչեցնելը, այն արժանացել է Լևոն Մադոյանի արվեստի առաջին գնահատող կոմպոզիտոր Նիկողայոս Տիգրանյանի քաջալերիչ վերաբերմունքին:

Արտիճանաբար հաջողություններ գրանցելով նվագում է Գյումրվա ֆիլիարմոնիայում, հաճախակի ելույթ ունենալով փեղի ռադիոյով: Հետո փեղափոխվում է Երևան: Հայֆիլիարմոնիայում կազմակերպվում է ժողովրդական գործիքների անսամբլ, որի մեներգիչներն են եղել Արաքսյա Գյուլզադյանը և Մանիկ Դոլգորուկյանը:

Արամ Մերանգուլյանի հրավերով, որպես մեկահարար մինչև 1964-ը նվագում էր Հայաստանի ռադիոյի ժողովրդական գործիքների անսամբլում, կատարելով բազմաթիվ չայնագրություններ, վերականգնելով Շիրակի շար պարեղանակներ ու մեղեդիներ: Անցյալի հետ ավանդական կապը չիզելու արտահայտություն է «Առավոտ լուստ»-ն, «Մահարի» հայտարարելը:

Հաճույքով են հիշում ժողովրդական արտիստ (1961 թ.), դուդուկահար Լևոն Մադոյանի (10.08.1909-19.09.1964) հետ Հայաստանի ռադիոյի ժողովրդական գործիքների վաստակավոր անսամբլում կարճ ժամանակով համարեղ աշխատանքը (1961 թ.), որը հնարավորություն է ընկերել ուսումնասիրելու երաժշտի արվեստն ու մարդկային նկարագիրը: Արժանապարիվ պահվածքը շրջապարիկ հաղորդում էր հավար, բարություն՝ վայելում հարգանք ու հեղինակություն:

Ավանդապահ գյումրեցու բարբառով խոսքաչեն ու ժողովրդական իստեկվածքն առավել սիրելի էր դարձնում վարպետին, իսկ նրա ներկայությունը՝ հաճելի պահեր:

ՎԱՋ ԳԵՆ Ա.ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ՄԱՏՈՒՑԱԾ ՎԵՐՋԻՆ ՊԱՏԱՐԱԳԸ

Սուրբ Էջմիածին, **հունվարի 6, 1994 թ.**: Սուրբ ծննդյան և Աստվածաշիրանության փրկի առիթով Մայր Տաճարում փրկական փրամադրություն էր: Հայաստանի Անկախության հռչակումից հետո առաջին անգամ հայոց Պարագարգի արարողությունը պետք է հեռարձակվեր Հայկական հեռուստատեսությամբ, որին առաջին անգամ ներկա էր լինելու Հայաստանի կառավարությունը, ՀՀ առաջին Նախագահ Լևոն Տեր-Պետրոսյանը: Ընդունված ավանդույթի համաչայն Աստվածաշիրանության փրկի պարարագիչն էր Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Վազգեն Առաջինը:

Մայր Տաճարի երգախումբն առանձնահատկ պարասխանարվությանը պարտապար է սրբազան արարողությանը:

Ժամը 10.45 է: Գողանցում էին Մայր Տաճարի զանգերը, ազդարարելով փրկական հանդիսության սկիզբը: Հոգևորականների և Ծննդարանի սաների ուղեկցությամբ Վեհարանից Տաճար է ուղևորվում պարարագիչ զգեստով Հայոց Վեհափառը, շրջապարված հյուրերով և ժողովրդի հազարավոր ներկայացուցիչներով:

Երաժշտական ԳԱՅԱՍԱՆ 1(54)2018

Հանրապետության Նախագահը շքախմբով փաճարում րեղ էր զբաղեցնում Վեհափառի գահի հարևանությամբ:

Վեհափառի մուրքը փաճար երգչախումբը՝ րոդերիս հեղինակի ղեկավարությամբ, «Հրաշափառ» շարականի հանդիսավոր երգեցողությամբ ողջունում է Վեհին, րեղ զբաղեցնելու Մայր խորանի հարևանությամբ: Մի քանի մեյր է բաժանում երգչախումբը կառավարության անդամներից, մոռանալով պահի մեծ պարասխանավորությունը, մրկելով Պարարագի երաժշտության վերերկրային հրկչողականություն արտահայտող միջավայրն սկսեցի ղեկավարել Պարարագը, որին չգրում էի հաղորդել իմ հույզերը, այն րեսանելի դարձնելով չեռքերի շարժումներով, որին պարասխանում էր երգչախումբի յուրաքանչյուր երգիչ իր մասնագիտական ներդրումը կարարելով: Երգչախմբի երգեցողությանը հաճույքի բավարարվածության և շնորհակալության հայացքով պարասխանում էին կառավարության ներկայացուցիչները: Վեհափառն իր բաժին երգեցողությունը փոխարինում էր «թիվ» ասելով՝ (ասերգով) արտասանելով իր բարոզ ողջույնի խոսքը գրավոր էր ներկայացրել: Երբ սարկավագը բարոզ ողջույնի գլանաչև փաթաթված հանչնեց Վեհափառին, Վեհն անխոս զարմանալով հասկացնում էր վերջինիս, որ այն պերք է նախորոք բացված վիճակում իրեն հանչնել, մանավանդ այդ կարարվում էր կառավարության անդամների և միլիանավոր հեռուարադիրողների ներկայությամբ: Ինքը բացելով բարոզի ողջույնի գլանավորված թղթապանակն սկսեց ընթերցել իր ոսկեհնչյուն հաճելի չայնով և յուրովի առոզանությամբ: Այդ օրը Վեհափառն առանչնահարուկ հմայիչ էր ու գեղեցիկ: 1994 թվականի հունվարի 6-ին Ծննդյան Մուրք Պարարագը եղավ Վազգեն Առաջինի մարուցած վերջին Պարարագը Մայր Տաճարում: Ես միշտ հպարտությամբ եմ հիշում այդ օրը, որն ինչ համար պարմական պահ էր և հիշողություն: Այնուհետև Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Վազգեն Առաջինի առողջական վիճակն օրըսօրե վարանում էր և 1994 թվականի օգոստոսի 18-ին առավորյան ժամը 7, 15-ին վախճանվեց: Օգոստոսի 28-ին կարարվեց հուղարկավորությունը: Մայր Տաճար մուրքը հարուկ անցագրով էր կարարվում: Ներկա էին ՀՀ կառավարության Նախագահը, Դեսպաններ, հյուրեր:

Մայր Տաճարի երգչախումբը փաճարի հարավային կողմում գրկվող խորանում էր: Հուղարկավորության Պարարագը հաղորդվում էր հայկական հեռուարաբնությունը և ռադիոյով: Երգչախումբը իմ ղեկավարությամբ հնչեցնում է Մակար Եկմայրանի բազմաչայն հայոց Պարարագը: Հուղարկավորության արարողության ամբողջ չայնագրությունը և րեսագրումը կարարում էր հայկական հեռուարաբնությունն ու ռադիոն, որպես պարմական իրողություն և փասարթուր: Թեև րիտուր, բայց կարևոր փասար է ինչ համար այդ պարմական իրադարձության մասնակից և կարևոր ներդրում կարարած անչի:

Ռադիոյի չայնագրությունները (6 փաթեթ) պահ

վում է Հայասրանի պերական ռադիոյի ոսկե ֆոնդում, որոնց վրա նշված է նաև իմ անուն, ազգանունը, որպես Մայր Տաճարի երգչախմբի ղեկավարի:

Հարուկ հրավերով դուրուկահար Ձիվան Գասարյանը, քանանչահար Հրաչյա Մուրադյանը, դուրուկահար Լևոն Արշակյանին Ծվեյցարական “Swissair” ընկերության օդանավով 1999 թվականի հոկտեմբերի 22-ին մեկնեցին Յուրիս, որպերից ժամը 11.25-ին, այլ ինքնաթիռով՝ Միլան:

Օդանավից երևում էին Ալպյան սրածայր և ժայռոտ լեռները:

Միլանը մեզ դիմավորեց անչրևոտ ու մառախլապար եղանակով: Միլանից մեկնեցինք Պարմա ճա



Ձիվան Գասարյան, Գովհաննես Դարբինյան, Դրաչյա Մուրադյան, 1999 թ.

նապարհը բարեկարգ էր: Տաքսիով կայարանից դեպի Teatro Regio Di Parma դահլիճ մեկնելիս վարորդին երաժշտական րերմիներով իմ խոսելը զարմացրեց և Ձիվանին և վարորդին. «Գու իտալերե՞ն էլ գիտես, հարցին, ասացի «Երաժշտական տեսության դասագրքի տերմիններից այն կողմ չի անցնում իմ իտալերենի իմացությունը»: Ամեն դեպքում ինչ որ բան բացարեցի վարորդին: Դահլիճը գրկվում էր դիրիճոր Արթուրո Տոսկանինի փողոցին հարող րեղում: Համերգ գնում էինք քայլելով երեկոյան Պարմայի հնագույն, նեղլիկ փողոցով, հանկարծ ուղեկցողուհի հունգարացի երգչուհի Եվան կանգնեց եռահարկ հին շենքի մուրքին և ասաց. «Այս շենքը Պարմայի կոնսերվատորիան է (ընդամենը մեկ մուտք), այստեղ դասավանդել է Ջուզեպպե Վերդին և այս դռնով էլ ելումուտ է արել»:

Բորոս հուզվեցինք: Ես չեռքերով հպվեցի այդ դռանը մրովի հաղորդակից լինելու մաեարոյի հեր և զգալու նրա չեռքերի «հերքը»:

Այնուհետև ընթերցինք այն ճաշարանում, որպեր ընդմիջումներին հաճախել է Ջ. Վերդին: Ընթերքի սեղանին ներկա էին իրալացիներ, որոնց «Կոմիտաս կատարելո՞ւ եք» հարցը զարմանալի էր: Նախարեմված ծրագիրը իսխարելով Ջ. Գասարյան ասաց. «Հովհաննես, Կոմիտաս նվագի»: Համերգը մեծ հաջողությանը անցավ:

Հոկտեմբերի 24-ին, Թուրինի «FIAT» ավրոգործարանի արարադրամասերից մեկը վերածված էր երաժշտական րոնավանառի, որպեր ցուցադրված էր նաև Անրոնիո Վիվալդիի սրեղծագործություններից մեկի պարրիպուրի մի էջ (պարմենը): Իմ Վիվա լրի, Վիվա լրի բացականչությունը հպարտության զգացում առաջացրեց ներկաների շրջանում:

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2018

Տեղի ջութակահարների անսամբլի հետ Ջիվանը նվագեց անսամբլի ղեկավար կոմպոզիտորի սրեղ-ժագործությունը: Ունկնդիրներին հիացրեց դուդակահարի իմպրովիզի անթերի կատարելու վարպետությունը: Նա անսամբլի նվագած թեման կրկնում էր երաժշտականորեն հագեցած և հուզականությամբ: Համերգից հետո ցանկանալով իմ կարծիքը հարցրեց «Վարպետը դու ես» պատասխանիս, շարունակությունից, «Ես քո կարծիքն եմ ուզում»: «Գիտե՞ի՞ր այդ երաժշտությունը» հարցիս՝ «ոչ» պատասխանեց:

«Դու նրանցից լավ էիր նվագում, բոլոր առումներով» պատասխանեցի:

Հոկտեմբերի 25-ին Միլանից մեկնեցի՞ր Տրենտո: Գնացքը սլանում էր գեղարեսիլ կիրճով հոսող լայնահուն Պարմա գետի եզերքով, որտեղ մեր համերգը ունեցավ րեդի համալսարանում: Համերգին ներկա էր մեր հայրենակից, պրոֆեսոր, հայագետ Լևոն Չեքիյանը: Առավոտյան մեքենան սլանում էր Միլան, որտեղից ինքնաթիռով Բեռլին մեկնելու համար:

Ջիվան Գասպարյանի հետ համիտորդելը հանելի է, լավ զրուցակից, հոգալար ու առարաչեռն:

(**տե՛ս կազմը**)



Սողոմոն Սեյրանյան

Հայ նվագածուների նվագախմբի առանցքը արևելյան երաժշտությունն է իր «ադաքներով»: Որքան խորն է «ադաք» զգացողությունը, նույնքան մեծ է գնահատանքն ու հարգանքը: Յուրաքանչյուր նվագարան ունի իր հնչյունի արտաբերմանը «հարազատ» նաև երաժշտություն:

Նվագածուների սիրելի մեղեդիներից են Սայաթ-Նովայի սրեղձագործությունները: Թառախարները նրա «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի» երգի մեղեդին հնչեցնելիս զայրակղվում են նրա «Մահուր» մուղամի հնչյունաշարի խրոփար փրամադրությամբ, որի կատարման ընթացքում նվագածուն «սուզվում է» մեղեդու փայլունքներում, ցուցադրելով թառք փրամադրելու, նաև հնչողությունից բխող հնարքներ հորինելով:

Թառախար Սողոմոն Սեյրանյանի հնչեցրած հայկական ժողովրդական «Մանկալ» երգի մեղեդին երանգավորված է «Սեզախ» մուղամի ելևէջներով, որ ներկայացվում է որպես հուզականության բացառիկ ներազդիչ միջոց: (Գոյություն ունի Իրանի, Թուրքիայի, Ադրբեջանի «Սեզախ»-ներ («Սեզախ, Միկյախ, Սեզան»), որոնք հնչյունաշարային և մեղեդային անկախ մրաժողություն են):

Դուդուկահար Լևոն Մադոյանը Շիրակի երաժշտական ավանդույթների անխառն արտահայտիչն է, հայկական գեղջկական երգը ներկայացնողը:

Գեղջկական երգը ջիւջ է ու թափանցիկ, պարզ ու անմիջական: Այն դուդուկի նվագակցությամբ կորցնում է իր բնական հարկանիշները: Դուդուկը «ողբում» է, զաղրնախորհուրդ «նենգ» հնչողությամբ, մասնավորապես դամի առկայությամբ, իսկ նագուկ գեղջուկ երգը՝ «կարկաչուն»:

Ժողովրդական ճշմարիտ երգերը թող հնչեն առանց նվագարանի, իսկ դուդուկը հսկողն է գա ըստ պատշաճի:

Քսենոնահարների և ուղահարների «հայացքը» ուղված է դեպի Մերձավոր Արևելք: Այնտեղ են որոնում իրենց երաժշտական «սիտիանքը», այնտեղից սիրովոք բազմազգ «խառնարանի» երաժշտությանը հագուրդ է փախնա նրանց երաժշտական հակումներին: Թեև քսենոնի համար սրեղձովեցին մեծածավալ սրեղձագործություններ, այնուամենայնիվ նրանց փարերքն արևելյան երաժշտական ավանդական ժանրերն են. «Թաքսիմ»ը, «Նեհավենդ»ը, «Միկյախ»ը, «Ուշակ»ը, «Էյուրդի չիջազբեր»ը, «Հուսեյինի»ն, «Լոնգա»ն, «Չիֆթերթելի»ն, «Պորբասպար»ը և այլ երաժշտարեսակները:

Քամանչայի նագուկ, փիրուն, լուսավոր թախիժով հնչյունն արդյունք է նաև գործիքի արչագանքարանի խոռոչը ծածկող կենդանական թաղանթի բնական հարկանիշի:

Նվագարանի արժեքավորող և իր երաժշտական մրաժողության հանրագումարն է չգերազանցված քամանչահար Սաշա Օզանեզաշվիլու (Ալեքսանդր Օհանյան) կատարած (1912 թ.) մուղամները՝ «Հունայուն», «Ռասար», «Չարգյախ», որոնք Օզանեզաշվիլու «մաքրակենցաղ», լուսավոր հնչերանգի և բարեկիրթ մրաժողության շնորհիվ առավել հայկական երանգ ու շունչ ունեն:

Մնում է զինվե՞ր հայ երաժշտության ճշմարիտ մրաժողությամբ, չգայթակղվե՞նք ծափերի «հրավառությամբ», ծառայե՞նք մեր «անպաշտպան» երաժշտության «պաշտպանության» վսեմ նպատակին:

ԿԱՏՎԻ ԽԱՂԸ, ՀԱՄԵՐ ԳԻ «ՄԱՀԸ»

Հայաստանի երգչախմբային ընկերության երգչախմբի խմբավար էի: 1970 թ. ապրիլի 12-ին, Հայֆիլհարմոնիայի համերգային փոքր դահլիճում (այժմ Ա Բաբաջանյանի սևւ.) կայացավ Պարույր Սևակի «Անլռելի զանգակարուն» պոեմի գրական երաժշտական երեկոն: Այդ երեկոյի երգչախումբը ղեկավարելու պարիվն ինչ էր վարահված: Համերգ-երեկոյի ընթացքում պոեմը կարդում էին ասմունքողներ, ՀՀ վաստակավոր արտիստներ Թամար Դեմուրյանը և Ալեքսանդր Ադամյանը: Երեկոյին մասնակցում էին մեներգիչներ Մելանյա Արովյանը, Խորեն Պալյանը, Հայֆիլհարմոնիայի լարային քառյակը՝ Լևոն Մանիկոնյան (առաջին ջութակ), Մարտին Երիցյան (երկրորդ ջութակ), Արթուր Սուրբանյան (ալտ), Ֆելիք Միմոնյան (թավջութակ) կազմով: Գրական երաժշտական երեկոյին մեջընդմեջ հնչում էր Կոմիտաս վարդապետի «Սոնա յար», «Միփանա քաջեր», «Փեսին գովքը», «Գարուն ա», «Գութանի երգ», «Անչրև եկավ», խմբերգերը և Մա-

երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2016

կար Եկմայրանի «Պարարագ»-ից «Սուրբ, Սուրբ»-ը: Երեկոն ընթանում էր իր հունով, երբ Թ. Դեմուրյանն իր խոսքով շայնով արտասանում էր պոեմի հուզիչ տողերից «Գարուն էր, չեկած ամառ, փուլ եկավ երկնակամար, ձյուն մաղեց մեր բաց գլխին, ձյուն մաղեց կրակի պես... գարուն ա, ձյուն ա արել» հարվածը, քառյակն սկսեց նվազել Կոմիտաս վարդապետի «Գարուն ա» խմբերգի նախաբանը, ես պարտասարվում էի դեկավարել երգչախումբը:

Հանկարծ դահլիճի խորքի դռնից ներս խուժեց մի սև կապույտ կապուռ, դահլիճի կենտրոնական միջանցքով, գռռալով, սրբնբաց վազքով ցարկեց դեպի բեմ, հայրնվելով նվագողների ուրբերի և նուրակալների չողերի միջև: Փախուստի ելք փնտրող կենդանին հայրնվելով «ծուղակում» անկանոն շարժումներով խուճապի էր մարտնում երաժշտիկներին: Երբ կարուն հայրնվեց Լ. Մամիկոնյանի զբաղեցրած աթոռի տակ, ցարկուրելով գալարվեց, Լևոնը մի չեռքում ջութակը, մյուսում աղեղը պահած ցարկեց աթոռից՝ մոռանալով «նվագն ու պոեմը»: Խուճապահար կենդանին կարողացավ կողմնորոշվելով ձողույրել և անհետացավ երգչախմբի հետևում:

Երաժշտությունը դադարեց, ապա ծիծաղ ու աղմուկ բարձրացավ: Իրար «բախվեցին» պոեմի ողբերգական տրամադրություն արտահայտող տողերն ու սրեղծված արհեստական «զավեշտական» վիճակը: Տիրեց «գիրակցված» լռություն: Թ. Դեմուրյանը շարունակեց արտասանությունը: Մի քանի րոպե անց, երբ հնչելու էր «Անչրեն եկավ» խմբերգը, թեքվելով դեպի երգչախումբը ականապես եղա, թե ինչպես կարվի «փայլուն հյուրախաղից» առողջական խնդիր «չեռք բերած» արտիստին «որպես ռազմաճակատում վիրավորված զինվոր» ի իջեցնում էին բեմահարթակից: Տեսարանը կարծես շարունակությունն էր քիչ առաջ «Գարուն ա» խմբերգի կարարման պահին սրեղծված տրամադրության զարգացում էր շեքսպիրյան ողբերգություններին բնորոշ ընթացքով: «Անչրեն եկավ» խմբերգի «հորդառար» ջրով ողողելով «ախարահանվեց» տխուր տրամադրությունը:

Միփարականն այն էր, որ «Անրեղի զանգակապան» հեղինակը ներկա չէր երեկոյին: Վերջապես առեղծված մնաց կապույտ կապուռի հայրնվելը դահլիճում: Իսկ այդ օրվա գրական-երաժշտական երեկոն իմ հիշողության մեջ մնաց որպես «կարվի խաղը, մկան «մահը» ասացվածքի «Կարվի խաղը, համերգի «մահը» տարբերակով:

**ԱՐԱՄ ՏԵՐ-ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ
125-ԱՄՅԱԿԻՆ**

1956-ի դեկտեմբերին, Երևանի Ա Սպեկոնիստանի անվ. օպերայի և բալետի պետական թատրոնում կայանում էր **հունիսի 2-ից 12-ը** Մոսկվայում տեղի ունեցած հայ արվեստի և գրականության փաստօրյակի եզրափակիչ համերգի կրկնությունը:

Ինչ՝ Ռոմանոս Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի առաջին կուրսի սովորողի համար հետաքրքիր և ուսանելի էր համերգն իր ամբողջու-



Արամ
Խաչատրյան,
Արամ Տեր-
Հովհաննիսյան,
Էմմա Ծատուրյան,
Երևան, 1958 թ.

թյամբ, մասնավորապես խմբերգային արվեստին ծանոթանալու առումով:

Չունենալով երաժշտական լիարժեք գիտելիքներ և խմբերգային արվեստի մասին որոշակի պատկերացում, երբ բացվեց վարագույրը, երգչախմբի երգիչների՝ պիկվիկներ հիշեցնող զգեստները տեսնելով զգացի, որ «գործ ունեմ» լուրջ արվեստի ներկայացուցիչների հետ: Այն առավել ընդգրծվեց, երբ բեմի աջ կողմից հանդիսավոր քայլքով ներս մտավ կարճահասակ, սպիտակահեր մի ծերունի, արժանապարհիվ խոնարհիվեց, ցարկով բարձրացավ իր համար բեմի կենտրոնում տեղադրված քառանկյուն պարվանդանի վրա, մի պահ կենտրոնանալով չեռքերը մեկնեց դեպի բեմի խորքում շարված երգիչները, որոնց կտրուկ շարժմանը հաջորդեց խրոխար «Չիզ տու, քաշի» երգը, որը դեռ 50-ականների սկզբին երթեմն լսել էի մեր բնակարանի պարին ամրացված ռադիոյով: Այդ անհնավորությունը Արամ Տեր-Հովհաննիսյանն էր:

Անցան տարիներ, ավարտեցի երաժշտական ուսումնարանը, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ խմբավարական ֆակուլտետը և 1969թ. մրցույթով ընդունվեցի Հայաստանի երգիչների ընկերության երգչախմբի խմբավար: Մինչ կկայանար մրցույթը, տեղեկացանք, որ Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը երգչախմբի դեկավար Էմմա Ծատուրյանի կողմից հրավիրված է որպես խորհրդարտ:

1969թ. փետրվարի 9-ին պարվիրված ավտոբուսով մեկնեցինք օդանավակայան: Դիմավորողների մեջ էին Էմմա Ծատուրյանը, երաժշտագետ Յիցիլիս Բրուտյանը, երգչախմբի մի քանի երգիչներ:

Երբ օդանավը վայրէջք կարարեց, աստիճաններից զգույշ քայլերով իջնում էր այդ ծանոթ ծերունի իր տիկնոջ հետ: Ներկաները ծափողջույններով դիմավորեցին վարպետին, իսկ երաժշտագետ Յիցիլիս Բրուտյանն արտասանեց. «Արամ Արտեմիչ, հայրենի հողը սպասում էր Ձեր ոտքերի հետքերին...»:

Մեքենան կանգ առավ «Արմենիա» հյուրանոցի մուրքի մոտ: Նախաարահում հետևում էի նրա մըրքերին: Երբ խոսք գնաց նրա անվան ծագման վերաբերյալ, Ա. Տեր-Հովհաննիսյանն ասաց, որ այն <...> ծագում ունի, երբ հայրնեցին իրեն հարկացված սենյակի 205 թիվը, որպես փորձառու շրջագայող արվեստագետ ասաց, որ երկրորդ հարկում է՝ բացարթելով, որ հյուրանոցների սենյակների համարակալումն սկսվում է հարկը նշող թվանշանով:

Մեկնալով մաեստրոյի օրարագի հեզահամ-

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2018

բույր կինը շնորհակալական խոսքեր էր ուղղում Երզնասիմոնյանի ընկերության նախագահ Է. Ծափուրյանին, իրենց Երևան հրավիրելու համար և բարեկեցիկ վիճակ ակնկալում կենսաթոշակի անցած ծերունիների համար: Հաջորդ օրը՝ **փետրվարի 10-ին**, ժամը 14-ին երզնասիմոնյան սպասում էր մեծ վարպետին: Երզնասիմոնյանի ընկերության «Վոլգա» մեքենայի դուռը բացվեց և իջավ Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը՝ Է. Ծափուրյանի ուղեկցությամբ: Երբ նրանք Հայֆիլիարմոնիայի մեծ դահլիճի երևանույրքից ներս մտան, ներկաները ծափահարություններով զարդարեցին վարպետի դանդաղ, բայց և հանդիսավոր «երթը»: Նրանք գրկում, համբուրում էին իրենց վաղեմի փառանդավոր ղեկավարին, իսկ վարպետը ժպտերես ողջունում էր նրանց՝ ուրքերն ուղղելով դեպի աստիճանները, որոնք տանում էին երկրորդ հարկում գրկվող երզնասիմոնյան երգիչների՝ անհամբեր սպասումով համակված փորձարար:



Դիրիժոր՝ Գովհաննես Դարբինյան

երզնասիմոնյան արվեստը «ներմուծել» արքայազնության հնչարարներուններ, որոնք 20-ականների սրբապետ արքայազնությանից օգտագործվեցին այդ սերնդի կոմպոզիտորների կողմից:

Վերջապես Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը մտավ փորձարար. բոլորը ոգևորված են, երզնասիմոնյան կազմի մեջ ընդգրկված վարպետի վաղեմի երգիչ-երգչուհիները կարողակեց գրկում, համբուրում են իրենց կուռքին, մեկն ազատում է նրան ձմեռային վերարկուից, մյուսը հարգալից վերցնում է գլխարկը... Բոլորը, բոլորը ցնծության մեջ են, միայն ինքը՝ մատարուն չի կարողանում կենտրոնանալ այս իրավիճակում և հավասարակշռված պահվածք ընդունել (այս պահը ես նկարահանել եմ սիրողական տեսախցիկով - Հ. Դ.):

Երզնասիմոնյան արական կազմը պարտապարտ էր մասնակցելու Լեհաստանի Բիրզոչյա քաղաքում 1969թ. սեպտեմբերին կայանալիք հոգևոր երաժշտության (այն փարիներին՝ միջնադարյան երաժշտության) միջազգային փառատոնին: Այդ նպատակով երաժշտագետ Ռոբերտ Աբայանը հայոց շարականների փարքեր չայնեղանակներից կազմեց մի ծրագիր, որի իրականացումը հանձնարարվեց Ա. Տեր-Հովհաննիսյանին: Վարպետը մեծ սիրով էր լծված այդ գործին և անում էր հնարավորը, որպեսզի այն ներկայացվի բարձր մակարդակով: Իր երաժշտական պահանջը պարկերավոր դարձնելու համար ասում էր. «Նստած պիրի ծնես»:

Մի քանի խոսք արքայազններով՝ Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը բազմեց բազկաթոռին՝ հայացքն ուղղելով դեպի երզնասիմոնյան: Ես սպասում էի Ա. Տեր-Հովհաննիսյանի պարապելու եղանակին և հարկապես ստուգելու, պարզելու ինչ համար մի «առեղծվածք». փարիներ առաջ նրա կատարած Կոմիտասի խումբերգերի ընդգծված շեշտերն արդյոք իր զգացողությունն են, թե՞ հեղինակի նշանները (որովհետև Կոմիտասի նշանները նրբագիծ են հնչողություն են պահանջում):

Երբ երգում էինք Սյրեպիանոս Մյունեցու (VIII դար) «Սա է բանն Աստված» շարականը, որին հաջորդող նույն հեղինակի «Տէր զլուր քո լվա է» շարականը, Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը հիացական ժպիտը դնեքին ասաց. «Տեսե՛ք, ի՞նչ գեղեցիկ է»: Երբ փորձում էինք Մակար Եկմալյանի բազմաշայնած «Հայոց Պարարագ»-ից «Ամեն, Հայր Սուրբ»ը, վարպետը հոգոց հանելով ասաց. «Վերջապես մենք այս երաժշտությամբ ենք դաստիարակվել», ավելացնելով՝ «Թիֆլիս այցելած Մկրտիչ Խրիմյան Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսը հանդիպում ունեցավ Ներսիսյան դպրոցի ուսուցիչների և աշակերտության հետ: Մեր երզնասիմոնյան ղեկավար Մակար Եկմալյանը ինձ առաջ հրելով ասաց. «Արամ, երգի՛»: Երբ երգեցի՝ «Հայրիկ, հայրիկ, քո հայրենիք Վասպուրական մեր աշխարհ» երգը, հուզված վեհափառն իր մոտ կանչելով աջով շոյեց գլուխս»:

Վարպետն սկսեց փորձը. Կոմիտասի «Աի, մարալ ջան» երգն էր: Նրա երգեցողությունից պարզ դարձավ, որ մատարուն իր զգացողությունն է «տեղայնացնում» կոմիտասյան պարպիրություններում: Իմ ակննդին հնչում էին նրա մեկնաբանած, շեշտավորված, առողջ գույները, որոնք համոզիչ էին և գեղարվեստորեն ապացուցված:

Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը երզնասիմոնյան փորձերը «համեմտում էր» իր հիշողություններով: Մի առիթով հիշեց՝ «Քրիստապիտր Քուշնարյանի հետ Չանգեզուրում ժողովրդական երգեր գրի առնելու ժամանակ Քուշնարյանը մոտենալով օդի թորող գյուղացուն, հարցրեց՝ «Էս ի՞նչ ես անում», «Թոթի արաղ եմ քաշում»՝ ասելով մի բաժակ օդի մեկնեց, Քուշնարյանը ակամա օդին կոնծեց, չգուշակելով հեղուկի թն-

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2018

դուրբան աստիճանը՝ բերանը բաց մնաց մի պահ»:

Եկավ սպասված սեպտեմբերը և մեր երգչախմբի արական կազմը Է.Ծափուրյանի ղեկավարությամբ Բիրզոչի (Լեհաստան) փառաբանում գրավեց առաջին տեղը: Այդ օրերին Ա.Տեր-Հովհաննիսյանի ծննդյան օրը նշվեց իր փոքրիկ սենյակում: Ներկա էին երգչախմբի ղեկավարը, երգիչներ, հանկարծ ներս մտավ երկու շեռքում կարմիր գինու շերտ գրկած երգիչ Պավել Լիսիցյանը և նստեց իմ կողքին: Ընդհատվելով Ա.Տեր-Հովհաննիսյանին՝ լիսիցյանը շեշտեց, որ կարմիր գինին կնպաստի ծերունի Արամ Արսենիչի արյան շրջանառության կարգավորմանը: Նրանց խոսակցությունն ուսուցչի և աշակերտի հարաբերություն էր: Պ. Լիսիցյանը խոսելիս չայնն արտաբերում էր քիմքով՝ չայնալարերը չձանրաբեռնելու ակնհայտ ցուցադրումով:

Ա.Տեր-Հովհաննիսյանի կինը վերադարձավ Լեհիզորադ (Ս.Պետրեբուրգ): 1969-ի աշնանը տեղի ունեցավ Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված խմբերգային երաժշտության համամիութենական փառաբան, որի բացման պարիվը տրված էր Հայաստանի Երգչախմբային ընկերության երգեցիկ խմբին: Նոյեմբերի 11-ի համերգին երգեցիկ խումբը ղեկավարեց նաև Ա.Տեր-Հովհաննիսյանը՝ հնչեցնելով իր սովորեցրած Կոմիտասի «Աղոթք Տերունական»-ը և «Բինգոլ»-ը:

Երգչախմբի կազմում բեմի վրա հեղուկ էի, թե ինչպես բեմ մտնել վարպետը, կանգնեց քառակյուն պարվանդանի վրա, բանկոնի չախ գրպանից հանեց կամերպոնը, այն հարվածեց չախ շեռքի ափին, մտրեցրեց այդ ականջին, հանդիսավոր շարժումով մխրճեց գրպանի մեջ՝ մաքուր ինյունացիայով հնչեցրեց չայնաբաժինները և իր փոքրիկ փափուկ շեռքերով ազդարարեց սրելիձագործության մուրփը: Երգչախմբի փորձերը շարունակվում էին: Չունենալով մշտական փորձասրահ, փորձերը տեղի էին ունենում Հայաստանի ժողովրդական երգիչարի և օպերայի երգչախմբերի փորձասրահներում:

1970-ի վերջին Ա.Տեր-Հովհաննիսյանի առողջությունը վարացավ: Երևանի Աջափնյակ կոչվող թաղամասում նրա համար մեկ սենյականոց բնակարան էր վարձված: Նույն շենքում բնակվող խմբավար, երաժշտագետ Յուրի Յուզբաշյանն ու իր վրացուհի կինը՝ Իրինա Կուշաշվիլի-Յուզբաշյանը, գուրգուրանքով խնամեցին մեծ երաժշտին մինչև նրա վերջին շունչը: Երգչախմբային ընկերությունն իր անդամներից (երգչախմբի երգիչներից) հերթապահություն էր սահմանել:

1970թ. **դեկտեմբերի 20-ն** էր: Ավարտվել էր մեծ երաժշտի կյանքը: Խմբավարներից կազմված հուղարկավորողներն ու հասարակությունը վերջին հրաժեշտը տալով մեծ վարպետին, նրա աճյունը դուրս բերեցին Հայֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճից՝ Սայաթ-Նովայի փողոցով ուղևորվելով դեպի քաղաքային Պանթեոն: Այստեղ սգո միտինգը բացեց մշակույթի այն ժամանակվա նախարար, գրող Գուրգեն Բորյանը: Այդ նպատակով նախարարված ռադիոժառանգության մեքենայի բարձրախոսով հն-

չում էր Ա.Տեր-Հովհաննիսյանի ղեկավարությամբ Հայաստանի պետական երգչախմբի կարարումներից՝ հարվածներ Յ.Ս. Բախի «Սի միևր Մեսսա»-ից:

Մի քանի տարի անց, երբ այցելեցի Արամ Տեր-Հովհաննիսյանի շիրիմին, ի գարմանս ինձ, այն պարվանդանի տեղը, որտեղ գրող Գուրգեն Բորյանը մահախոսական էր կարդում, արդեն նրա շիրմաքարն էր գրադեցնում:

**Պ Ա Տ Մ Ո Ւ Մ Է
Ա Վ Ե Տ Ի Ք Ի Ս Ա Հ Ա Կ Յ Ա Ն Ը**

«Ասում են, իբրև թե Իսահակ Նյութունն ամուսնացել այսպես. տարիքն անցել է, մայրն ասում է, ժամանակն է, որ ամուսնանա: Այո, համաձայնել է Նյութունը, բայց ո՞նց հեղ: «Այդ արդեն դու պիտի ընտրես», ասում է մայրը: Ընտրել է, մի՞թե Նյութունը մեկ րոպե կարող է թողնել իր գիտական զբաղմունքը: Մտնում է լաբորատորիա, տեսնում մի աղջկա. «Կցանկանա՞ր իմ կինը լինել»: Աղջիկը շփոթվում է, մինչ այդ երազ էր Նյութունը, անհասանելի, իսկ ինքը մի շար սովորական աշխատող և հազիվ կմկմում է. «Գնամ մայրիկիս հարցնեմ»: Մյուս օրն աղջիկը գալիս է մոր համաձայնությունն սրացած, սպասում է, որ Նյութունը կրկնի իր առաջարկությունը, չէ՛, գիրևականն իր խոհերի աշխարհումն է, աղջիկը մի հարմար պահի մտրեկում է նրան.

- Դուք երեկ հարցրեցիք...
- Ուրեմն քե՞զ էր, որ դիմեցի՝ կցանկանա՞ր իմ կինը լինել:
- Համաձայն եմ, - և ամուսնանում եմ:

Գալիլեյը կնոջ հեղ գնում է եկեղեցի, պասկվում: Գալիս են փուն, խնջույք, կերտիտում: Երեկոյան ուշ ժամի հյուրերը գույզին բախրավորություն մաղթելով հրաժեշտ են տալիս: Գալիլեյն ինչ որ բան հիշելով դիմում է նոր իր հարկը ուրք դրած կնոջը.

- Անուշիկս դու հանգստացի՛ր, ես կես ժամով գնամ կիսատ թողած ուսումնասիրությունս լրացնեմ:

Եվ նոր շեռք բերած հեռադիտակը բարձրանում է աշտարակ: Տարված է երկնքով, իր նոր հիպոթեզով, աշխարհից վերացած. ժամի, ժամանակի հասկացությունը չուլվել է փիեզերքի անհունության հեղ: Գիշերվա ժամը 3-4-ին վերադառնում է, բացում է ննջատեղիի դուռը, տեսնում անկողնում կին է պառկած, շփոթվում է, գրկում է ծառային.

- Այս ի՞նչ կին է մտել իմ անկողին. . . ախր ուզում եմ հանգստանալ:

Ծառան ժպտում է և ծամածռվելով պարասիտանում.

- Պարոն սա Ձեր կինն է, դուք մի քանի ժամ առաջ եկեղեցի գնացիք, պասկվեցիք:

- Ա՛հ, ուրեմն ես իրավունք ունեմ առանց բարոյական նորմերը խախտելու գնալ ու նրա կողքին պառկել՝:

- Պարոն, - քննադատով ասում է ծառան, - ոչ միայն պառկել...

Ներեցեք մնացածը Ձեր գործն է...

Հմայակ Սիրասի «Քսանմեկ տարի Ավետիք Իսահակյանի հետ» հաղորդագրությունից: «Սովետական գրող» հրատ. 1974թ. Տրամադրեց Հովհ. Դարբինյանը

Պատմում է նահիկին վարդապետ, պեղական համալսարանի գրաբարի դասախոս, երգիչ՝ Խորեն Պալյանը.

Անգլիացի գիտնական Իսահակ Նյուբոնը 25 տարի եղել է Անգլիայի պառլամենտի պարզամավոր և այդ տարիներին ելույթ է ունեցել մեկ անգամ, ասելով. «Խնդրում եմ օղանցքը փակեք, փչում է»:

Տրամադրեց Հովհ. Դարբինյանը

Դ Ի Պ Վ Ա Ն

1959 թիվ: Մոսկվայի Մեծ քաղաքում կայանալու է Ադրբեջանի ՍՍՀ արվեստի և գրականության փաստօրյակը, որին մասնակցում է Ադրբեջանի ժողովրդական արտիստ, հռչակավոր բառահար Դուրբանի Փիրումովը: Ռուս համերգավարուհին ստուգելու նպատակով մտրեմալով Գ. Փիրումովին հարցնում է. «Ընկեր Փիրումով ի՞նչ ստեղծագործություն եք կատարելու»: «Չաաբուլ» պատասխանում է բառահարը: Քիչ անց հաղորդավարուհին կրկին նույն հարցով դիմում է ժողովրդական արտիստին. «Դուք հիշեցի՞ք, թե ինչ ստեղծագործություն պետք է կատարեք», նորից հեղում է «Չաաբուլ», ինքնավարահ պատասխանում է հռչակավոր բառահարը:

Բ Ա Ն Ա Ս Տ Ե Ղ Ծ Հ Ո Վ Հ Ա Ն Ն Ե Ս Ը Ի Ր Ա Ջ Ի Մ Ա Մ Ի Ն

1984 թ. մարտի 14-ն էր: Երևանի Ռոմանոս Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի իմ դասարանի լուսամուտից նկատեցի, որ դիմացի շենքի երկրորդ հարկի բնակարաններից մեկի պարզգամբի դուռն ու պարուհանները սպիտակ յուղաներկով հապճեպ ներկում են: Տեղյակ էի, որ բանաստեղծ Հովհաննես Շիրազը բնակվում էր այդ շենքում:

Անհանգիստ փազնապեցի...

Վարձանակել էր բանաստեղծը...

Երեկո էր... Երևանի բնակիչներն այցելում էին պոետի բնակարանը: Երկարավուն աստիճաններով հայրնվեցի բնակարանում:

Միջանցքի աջ կողմում հյուրասենյակն էր, որի արևմտյան պատին մեխակներով զարդարված գորգ էր կախված:

14-15 տարեկան մի աղջիկ այլուստին արհեստի մեջ խունկ ծխելով, շեռքերը չայրելու շարժումներով դուրս եկավ սենյակի աջ կողմից, ուղղվեց դեպի միջանցք: Խունկի բուրմունքն ու ծուխն այնպեղ նույնպես փարածելու համար (հավանաբար բանաստեղծի դուստրն էր): Մի քանի րոպե հյուրասենյակի դռների միջև կանգնելուց հետո, քայլեցի դեպի միջանցքի շախ կողմում գրկվող դուռը, այն իմ առջև բացեց բանաստեղծի առանձնասենյակը:

Դռան շախ կողմում պատին զետեղված էր Շի-

րազի հանդիպումների ժամանակ կատարված մեծ լուսանկարը, որի մոտ գրեական պիտույքներով փոքրիկ սեղան կար:

Մենյակի արևմտյան պատի փակ, հարակից շարված էր գրություններով լեցուն, խանութներում կոշիկները պաշտպանելու համար նախատեսված սովորաբար փոսիեր, որոնք Հովհաննես Շիրազը օգտագործել էր իր սրեղծագործություններն ու գրությունները չփոթելու և պահպանելու համար հարմար պահարաններ:

28. 03. 2012 թ.

Երևան ստորագրություն

Ո Ր Պ Ե Ս Ջ Ի Հ Ա Ր Ա Ջ Ա Տ Հ Ն Չ Ի Հ Ա Յ Ո Ց Հ Ո Գ Ե Վ Ո Ր Ե Ր Ա Ժ Շ Տ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ը

Հայկական հոգևոր երաժշտությունը հազարամյա իր գոյությանը եղել է մշակութային ուղեկից և ազգայնական առաքելության անմար փարոս: Ունենալով վերընթաց և վարընթաց ժամանակների պահեր նրա ընթացքի սլաքը ուղղված է եղել դեպի վեր: XX դարը, որը հիմնականում հոգևոր երաժշտության պահպանման առումով աննպաստավոր է եղել, եթե չասենք արգելված, հարկապես 1920-ից սկսված՝ եկեղեցահայած քաղաքականության անբարենպաստ պայմաններից բխած: Այս վերաբերմունքն սրեղծել էր կարոտահար նրա նկատմամբ: Այն հնչեցնելու երաժիշտների ձգտումը չէր խրախուսվում, որի հետևանքով աստիճանաբար մոռացություն էր եկնարկվում, որպես երաժշտության փեսակ:

Այս վիճակը շարունակվեց մինչև 1940-ական քվականները, երբ փեղի ունեցավ 1946-ի մեծ ներգաղթը, որի ներկայացուցիչները Երևանի, Սուրբ Էջմիածնի Մայր փառարում սրեղծելով երգչախումբեր, վերականգնեցին հոգևոր երգեցողությունը, ենթարկվելով հեղափոխումների: 1960-ականների սկզբին եղան առանձին, համարչակ անհարներ՝ Լուսինե Չաքարյան, Խորեն Պալյան, Գոհար Գասպարյան, որոնք թեև զգուշաբար փորձեցին բեմ բարձրացնել հոգևոր երաժշտությունը, այն ներկայացնելով որպես միջնադարյան երաժշտություն: Այս շարժումը նոր շունչ հաղորդեց Հայաստանի երաժշտական կյանքին, բորբոքելով հասարակության կարոտահարը, սրեղծելով համապատասխան հոգեվիճակ և երաժշտական նոր մրաժողության ունկնդիր և հավաքավոր:

1960-ականներին վերոնշյալ երգիչները, հարկապես Լ. Չաքարյանը և Խ. Պալյանը եղան այս շարժման ռահվիրաները և մոլեռանդության հասնող իրենց գործունեությանը վերականգնում էին հայկական հոգևոր երաժշտությունն իր փարքեր դրսևորումներով:

Այն չվրիպեց հայ կոմպոզիտորների ուղադրությունից, որոնք մշակումներով և մեծակրավ իրենց սրեղծագործություններում ընդգրկեցին շարականներից հարվածներ: Շարժումը քափ էր առնում: Այն երաժշտական կյանքի անբաժան մասն էր և օրըստօր է ծավալվում էր երաժշտական կատարողական

Երաժշտական ԳԱՅԱՍԱՆ 1(54)2018

ԵՊԿ երախտավոր՝ Հ. Դարբինյան

ժանրի և գործիքահարմարների ծրագրերում, թեև, որպես նոր «խուլան» փարածք, սակայն հետաքրքրություն արեղծած ունկնդիրներ գրավող շարժում: Հոգ չէր այս երաժշտության հուզական ու երանգային, ինչպես նաև չափի ու արագության իմացությունը, կարևորը քարն իստք ասելն էր:

Որպես հայկական ժողովրդական երաժշտության ներկայացուցիչներ հոգևոր երաժշտությանը թեկուզև որպես հեռավոր մի հիշողություն նրա անսովոր, սակայն հարազատ ելևէջներին ականջալուր էին նվագարանային արվեստի ժողովրդական երաժիշտները նաև:

Ժողովրդական նվագարանային արվեստի ներկայացուցիչ, քառահար և խմբավարս ընդհանրական միջավայրում հոգևոր երաժշտությանը սնված և թրծված երաժիշտ, 1977-ին քառ նվագարանով առաջին անգամ «Մելոդիա» մոսկովյան միավորման համար կատարած չայնագրությունների ծրագրում ընդգրկելով Ներսես Շնորհալու «Ամեն Հայր Սուրբ» շարականն անվանելով «Միջնադարյան մեղեդի» և սկիզբ դնելով հոգևոր երաժշտության կատարումը նաև ժողովրդական նվագարաններով հնչեցնելու շարժմանը: Չայնասկավառակի թողարկումը հետաքրքրեց նաև Հայաստանի ռադիոյի համապատասխան (երաժշտական հաղորդումների) խմբագրությանը, նրա աշխատակիցների հրավերով 1980-ին կատարեց Կոմիտասի «Արորն ու փայրակը» և Ն. Շնորհալու «Հոյս հարն նվիրանաց»-ը, այնուհետև «Ի կույս վիմեն»-ը, Գ. Նարեկացու «Հավիկ» փաղը և բազմաթիվ հարվածներ «Պատարագ»-ից:

Հովհաննես Դարբինյանի սկսած շարժումը լայն քափ ստանալով ու այն հնչեցնելու պարտքի զգացում, ունեցավ նաև չիմացության և քնահանության արտահայտություն: Համախա ասպիկներով մեղեդու գեղեցկությանը և նվագացանկի հնչողությանը, այդ շարականները հնչում էին որպես հնչյունների շարան, հեռու նրանց մասնագիտական համապատասխան հարկանիչներից:



Հովհաննես Դարբինյան, Շարական անամբը, գեղարվեստական ղեկավար և դիրիժոր Դանիել Երաժիշտ

Շար են նվագում «Հավիկ» փաղը (հարկապես դուրուկահարները) մեղեդուն հաղորդելով նրա էությունից չբխող հուզական (հենվելով մուղամների



Պրոֆեսոր Հովհաննես Դարբինյանի դասարան, կոնցերտմայստեր Իրինա Բաղալովայի և ուսանողների, շոջանավարտների հետ, ԵՊԿ, Երևան, 1991 թ.

ներազդիչ երանգներին) և ազգային միաժողովրդական ավանդույթներին անհարիր արտահայտչականությամբ:

«Հավիկ» փաղի կատարումն ազգային դրսևորում է Հովհաննես Դարբինյանի կատարումը 1981 թ., որում գործիքն իրենից վանել է քառ նվագարանին բնորոշ երանգն ու ընդունված գեղեցկանքն իր օտարտրի ներկայությամբ, որոնց փոխարինել է երաժշտի նուրբ ու փեղեղի հետ հաղորդակցվելու հոգու փայտանքները, ակամա ընդունելով ազգային պարկանելությունն ու հավաքի փեսակը:

«Հավիկ» փաղը համախ է հնչում նաև քանոնահարների կատարմամբ, այն նույնպես հեռու և նրա առանձնահատկություններին անտեղյակ, օտար երաժշտությանը կրթված երաժիշտների գործընթաց է՝ չեղ կա, բովանդակություն չկա: Եթե վնասաբեր չէ, օգտակար գործողության գործակիցն էլ հայրնի չէ:

Քամանչահարներն էլ չգտում են իրանց պարտքը կատարել այս ուղղությամբ: Քամանչան որպես «երգող» գործիք իր առավելությունը կարող է ցուցադրել, սակայն նրա հնարավորություններն օգտագործվում են մասամբ՝ լարանցումները «սրբորեն» պահպանում են անդավանան հոգևոր երաժշտությունը հնչեցնելով վերոհիշյալ երանգներն ասպահովող աղեղի կադապարված մեխանիկայով, չզգալով կամ անտեսելով շարականի առանձնահատուկ մեղեդային հյուսվածքի պահանջները նվագարանի համապատասխան լարի ընտրության և լարանցումների շահեկան փոխանցումներից:

Խոսելով «Հավիկ» փաղի մեկնաբանման, նաև եվրոպական գործիքներով հնչեցման մասին, որ փեղ այս մեղեդին ենթարկվում է դասական երաժշտության կանոնների ենթակա ելևէջավորմամբ և շեշտադրմամբ չեռք բերելով ոչ քառաշրջապարհիկ ու խորթ հնչողություն:

Ընդունված կարծիքը հորջորջում է ազգային այն երաժշտության առավել ընդունելի հարկանիչներով փոգորված մեղեդի է և վերագրվում է Գրիգոր Նարեկացուն: Նարեկացուն է վերագրվում նաև «Սայլն այն իջաներ» փաղը:

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2018

Մասնագիտական կրթության արևելյան նվազարան նվագողներն այն ընկալում և վերարտադրում են այդ արևելյան երաժշտության հուզական և երանգային զգացողությանը, որը կարծես «հավասարիության» արտաբերություն է արեղծում: Փաստն այն է, որ կարծիք գոյություն ունի, թե Նարեկացին ամբաստանվում էր թոնդրակյան շարժմանը հարելուն, իսկ այդ շարժումը համարվել է նաև մուսուլմանական կրոնի Հայաստանում տարածելու փորձ: Այդ գաղափարախոսության րեսական և գործնական փաստեր կարելի է համարել այդ շրջանի երաժշտական մրաժողոթյան արգասիք համարվող շար ու շար նմուշներ: Մեր կարծիքով Գրիգոր Նարեկացուն վերագրվող րադերն ավելի ուշ շրջանում (XIV-XV դարերում) արեղծագործած երաժշտությունների կամ րադասացների արդեն արմատավորված արևելյան երաժշտությանը րոգորված միջավայրի արդյունք: Ներսես Լամբրոնացին է մոռացությունից հայրնաբերել Գ. Նարեկացուն, իսկ Արշակ Չոպանյանը նրան համարել է հայ ամենամեծ քանասրեղծ: «Հավիկ» և «Սայն այն իջաներ» րադերը մեղեդային և քառալարային շարադրմանը հարում են արևելյան «Սեզան» մուդանին (Արևմտյան Հայաստանի րարածրի) քրիստոնյա հայի հնչեցմանը այն ան-

րոր հուզականություն և հնչյունային երանգ և րամարանություն է չեռք բերում: Լսելով հարևան երկրների երգասացների երգեցողությունն ու նվագակերպը րարակուսում են այդ մեղեդիների հայկականության հավասարիության հարցում, մեղեդիների շարժումը, որ Բարչրայիին դիմելու նպարակ է հերասվողում, այն առավել հարիր է ոչ քրիստոնյա հավարացյալի մրաժողոթյան: Նման կարծիք են հայրելել Ներսես Շնորհալու (XII դար) «Ի կույս վիմեն» մեղեդու արևելյան լինելու մասին Կոմիրաս վարդասպեր և այլք:

Վերջին րասնամյակներին իագերի վերաբերյալ գիրական աշխարություն են գրում մասնագիրական կարծիք հայրնում, Կոմիրաս վարդասպերի երգերը երաժշտական լողության քացակալության պարմառով քալը երգելը համարելով կոմիրասագիրություն մասնագիրական հմրության և իրավարեր, այդ գործի գիրակ:

Մենք էլ մեր կարծիքը հայրնենք. իագերը հրնչյունի որոշակի քարչություն չեն ամրագրել:

Ձերեղվելով իոսքերի վանկի չայնավորի վրա, կամ կից՝ երգչին հուշել է մեղեդու ելնեղելու պահն ու հոսքի քնական ուղղություն:

Բանալի-քառեր. Հովհաննես Դարբինյան, Ձիվան Գասպարյան, Հովհաննես Բադալյան, Գ. Նարեկացի, տաղ, քառ, դիրիժոր, հուշեր, համերգ, Պատարագ, Վագգեն Վեհափառ:

Ключевые слова: Ованнес Дарбинян, Дживан Гаспарян, Ованнес Бадалян, Г. Нарекаци, таг, тар, дирижер, воспоминания, концерт, Литургия, Вазген Каталкос.

Keywords: Hovhannes Darbinyan, Jivan Gasparyan, Hovhannes Badalyan, G. Narekatsi, fort, tar, conductor, memoirs, Concert, divine liturgy, Vazgen Catholicos

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԴԱՐԲԻՆՅԱՆ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՍԱՏՈՒՐԻ (15.06.1940-Բեյրութ՝ Լիբանան-30.12.2016-Երևան՝ Հայաստան), 1946թ. հայրենադարձվել է: Ավարտել է 1967-ին ԵՊԿ խմբավարության և ժողովրդական նվագարանների քաժիմները: Դասավանդում է՝ 1980-ից մինչև կյանքի վերջը ԵՊԿ-ում վարել է քառի դասարանը, րքոֆեսոր (2004թ.): Աշխատել է մենկատար՝ Հայաստանի երգչախմբային ընկերությունում, դեկավար (1969-1972 թթ.): 1993-ից՝ Ս. Էջմիածնի Մայր տաճարի երգչախմբի դեկավար, խմբավար: ՀՀ րադիոյի և Հայֆիլհարմոնիայի երկարամյա մենակատար, որի երկացանկում են հայ ժողովրդական, աշտոլական, հոգևոր մեղեդիներ, Կոմիտասի երկերից: Երաժշտագիտական և հայ երաժիշտների վերաբերող ուսումնական ձեռնարկների հեղինակ է: Նրա մասին ստեղծվել են տեսալուրեր Hovhannes Darbinyan, tar, Komitas "Unabi yev marali", instrumentation for tar Hovhannes Darbinyan: Khachatur Nersisyan "Khoher", Soloist - Honored Artisr of RA Hovhannes Darbinyan, (tar): Komitas "Het u araj", Hovhannes Darbinyan, (tar): Մասնագիտություն՝ Դարբինյան Հ. Ա., Ապրող հիշողություն, Երևան, 2005: Դարբինյան Հ. Ա., Հայ քառախմբեր, 2004: Դարբինյան Հ. Ա., Թառի ձեռնարկ, 1980: Դարբինյան Հ. Ա., Հայկական ժողովրդական պարեղանականեր, 1998: Դարբինյան Հ. Ա., Թառի ուսուցարան, 1998: Դարբինյան Հ. Ա., Հայ քաննախմբեր, քաննախմբեր, ողնախմբեր, 2005: Տես նաև «Ով ով է. հայեր» (կենսագրական համրագիտարան: Երկու հատրով), ՀՀ խմբ. հաննաժողով՝ Հ. Ա. Այվազյան (գլխ. խմբագիր) և ուրիղներ, Երևան, Հայկական համրագիտարանի հրատ., Հ. 1, Արայան-Վուշյան, 2005: Կրակոյայն Ա., Հովհաննես Դարբինյան. Խմբավարն ու քառախմբը, Երևան, 2000:

Сведения об авторе: ДАРБИНЯН ОВАНЕС АСАТУРОВИЧ (15.06.1940, Бейрут, Ливан - 30.12.2016, Ереван, Армения), репатрирован в 1946 году. В 1967 году окончил Ереванскую государственную консерваторию им.Комитаса по специальности "Хоро-дирижирование" и "Народные инструменты". С 1980 по 2016 год преподавал класс тар в Ереванской государственной консерватории, профессор (2004). Работал солистом и директором Хорового общества Армении (1969-1972). С 1993 года руководитель хора Кафедрального собора Св. Эчмиадзина. Долеие годы являлся солистом Филармонического оркестра и оркестра Радио Армении. В его репертуар входили народные, ашугские, духовные песнопения и мелодии, произведения Комитаса. Он является автором учебно-методических пособий и статей об армянской музыке и армянских музыкантах. О музыканте сняты документальные фильмы: Hovhannes Darbinyan, tar, Komitas "Unabi yev marali", instrumentation for tar Hovhannes Darbinyan: Khachatur Nersisyan "Khoher", Soloist - Honored Artisr of RA Hovhannes Darbinyan, (tar): Komitas "Het u araj", Hovhannes Darbinyan, (tar): Библиография: Дарбинян О. А., Живая память, Ереван, 2005; Дарбинян О. А., Армянские таристы, 2004; Дарбинян О. А., Руководство по игре на таре, 1980; Дарбинян О. А., Армянские народные танцевальные мелодии, 1998; Дарбинян О. А., Школа игры на таре, 1998; Дарбинян О. А., Армянские каманчисты, канонисты, удисты, 2005. См. также: "Кто есть кто? Армяне" (биографическая энциклопедия: два тома), ред.комиссия: О. М. Айвазян (главный редактор) и др., Ереван, Армянская энциклопедия, 1, Абалян-Гушчян, 2005; Киракосян А., Ованес Дарбинян: дирижер и тарист, Ереван, 2000.

Information about the author: DARBINYAN HOVHANNES ASATUR (15.06.1940-Beirut, Lebanon-30.12.2016-Yerevan, Armenia), 1946 repatriated. He graduated from YSC's departments of Performing Arts ad Folk Instruments. From 1980 till the end of his life he taught in the class of tar in YSC. Since 2004 he has been a professor. He has worked as a soloist and director of Armenia's choir company (1969-1972). Since 1993, Head of St. Etchmiadzin Cathedral Choir. Many years he has been a soloist of RA Radio and Armenian Philharmonic choir whose repertoire includes folk, ashugh, spiritual melodies from Komitas' works. He is the author of the textbooks which refer to music and Armenian musicians. There are videos which present his music such as Hovhannes Darbinyan, tar, Komitas "Unabi yev marali", instrumentation for tar Hovhannes Darbinyan, Khachatur Nersisyan " Khoher...", Komitas "Het u araj", Hovhannes Darbinyan, Tar. Bibliography: Darbinyan H. A., Live memory, Yerevan, 2005. Darbinyan H. A., Armenian Rivers, 2004. Darbinyan H. A., Tar's Handbook, 1980. Darbinyan H. A., Armenian folk dances, 1998. Darbinyan H. A., Tar's class.

Ամփոփում

Դիրիժեր, тарист, профессор ЕПК, Заслуженный артист РА, лауреат международных фестивалей-конкурсов **Ованес Асатурович Дарбинян**. - "Воспоминания, статьи, размышления".

Представляем подборку авторских статей, воспоминаний видного деятеля армянской культуры, мыслителя, талантливого дирижера и тариста, педагога Ованеса Дарбиняна об армянских дирижерах - хормейстерах, певцах, великих писателях, исполнителем творчестве.

Summary

Conductor, tar player , professor of YSC, Honored artist of RA, winner of the international festivals competitions **Hovhannes Asatur Darbinyan**. - "Memoirs, articles, reflections".

We represent a selection of author's articles, memoirs of the eminent person of the Armenian culture, the thinker, talented conductor and the tar player, the pedagogue Hovhannes Darbinyan about the Armenian conductors - chorus masters, singers, great writers, performing art.

Երաժշտական ԳԱՅԱՍԱՆ 1(54)2016

**ЛУИЗА АВЕТИКОВНА
МАТЕВОСЯН**

*Кандидат искусствоведения,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса*

Среди концертных пьес армянских композиторов “Интродукция и вечное движение” Эдварда Мирзояна занимает одно из значительных мест в многообразной скрипичной музыке. По яркости и красочности, самобытности музыкального материала, мастерству, совершенству композиции это сочинение можно причислить к лучшим произведениям этого жанра. Сразу же после первого исполнения пьеса получила

тились мы с ним исключительно тепло, поговорили, и я между прочим поделился с ним мыслями о “Непрерывном движении”. Реакция его была неожиданной: “флегматичный” Яша преобразился, глаза его загорелись и он буквально закричал: “Մի քիչ քեր”. В итоге, за короткий срок родилась моя концертная пьеса, идеей которой я обязан был Карену Костяняну, а реализацией – Яше. Мне очень хотелось показать эту пьесу К.С.Сараджеву, который всегда интересовался новыми работами армянских композиторов. Вместе с Яшей мы сыграли ему “Непрерывное движение” и заслужили слова одобрения. С болью вспоминаю, что это было последнее произведение, показанное мною Константину Соломоновичу, т.к. вскоре его не стало ...

С годами во мне зрел замысел развернутой вступительной пьесы – “Интродукции”, за которой по принципу яркого контраста должно было следовать “Непрерывное движение”. Интересно, что

“Интродукция и вечное движение” Э.Мирзояна

единодушную высокую оценку, признание и любовь слушателей. Первым исполнителем ее был Акоп Вартамян.

Пьеса быстро завоевала известность и вошла в золотой фонд армянской скрипичной литературы, в репертуар многих армянских скрипачей, стала неотъемлемой частью их концертных программ, широко вошла в скрипичную педагогику, записана на пластинки и получила признание на концертных эстрадах нашей страны и многих стран мира.

Созданная в 1954–57 годах, она выявила характерные черты жанра крупной концертной пьесы. В ней нашли воплощения лучшие традиции мировой и русской классики, армянской национальной музыки и, вместе с тем, достаточно отчетливо видны некоторые новые творческие устремления.

О двух этапах написания этого произведения рассказывает его автор (привожу отрывок из книги Армена Будагяна, посвященной Акопу Вартамяну). “Весной 1954г. в коридоре Ереванской консерватории я повстречался с известным скрипачом Кареном Костяняном, который в завязавшейся беседе сообщил о предстоящем ему сольном концерте и выразил желание получить от меня новое скрипичное произведение, премьеры которого могла бы состояться в этом концерте. Не скрою, предложение это меня где-то воодушевило. В назначенный день я передал Костяняну несколько строк произведения, которое замысливалось мною как “Непрерывное движение”. При следующей встрече он сказал, что еще не успел просмотреть материал. Почему-то нерезультативной оказалась и вторая встреча, затем третья. Время шло. Месяц спустя в том же консерваторском коридоре я встретил Яшу Вартамяна. Это была личность совершенно необычная: музыкант до мозга костей, невероятно горячий и темпераментный, хотя внешне где-то флегматичный, что, конечно, было впечатлением обманчивым. Встре-

первая пьеса этого своеобразного двухчастного цикла задумана и написана мною намного позднее второй – в 1957г., т.е. три года спустя. И на этот раз работа над нею протекала при непосредственном творческом участии Яши, который исключительно глубоко чувствовал эту музыку и даже придавал образу драматическое звучание”. Свое произведение композитор посвятил Акопу Вартамяну. На нотах “Непрерывного движения” сохранилась дарственная надпись композитора: “Дорогому Акопу Вартамяну, замечательному, талантливому скрипачу, первому исполнителю, явившемуся причиной написания этой пьесы. Э.Мирзоян, 10/11–1956 г.” (1.С.25–26).

В своей статье музыковед Маргарита Тер-Симонян пишет: “Яша исполнил “Непрерывное движение” Э.Мирзояна с таким блеском, с таким концертным размахом и столь оркестрально по тембровым краскам, что первоначальный замысел автора словно “раздвинулся”, обрел эпико-драматические черты. И родилось фактически новое произведение – “Интродукция и непрерывное движение” для скрипки и симфонического оркестра” (2.С.53–54).

После создания “Интродукции”, в которой углубился смысловой аспект сочинения, автор уже известную пьесу “Непрерывное движение” переименовал в “Вечное движение”, тем самым обозначив идею замысла.

“Интродукция и вечное движение” – это две высокохудожественные пьесы концертного плана. Автор рассматривает эти пьесы двояко – и как сами по себе законченные, и как интонационно и образно связанные друг с другом. Интродукция – эмоционально насыщенная, яркая по характеру, сочетается с лирической углубленностью высказывания, выражающего внутренний мир человека и контрастирует с последующим вихреобразным “Перпетуум мобиле”,

олицетворяющим течение жизни. В ней (2-й части) господствует безудержное, виртуозное движение, которое становится все более окрыленным, покая пафосом активности. В таком построении заметна определенная направленность концепции автора, учитывающей как задачи исполнителя, так и восприятие слушателя.

Связующим элементом обеих пьес явилось введение в сочинение средневекового напева “*Dies irae*”. Эта грозная, суровая мелодия получает у композитора неожиданное интонационное сходство с армянской народной пьесой “Гурген джан”, интонацией которой насыщена музыкальная ткань.

Такие жанровые определения, как Интродукция и Вечное движение, как известно, употреблялись применительно к произведениям концертного плана, сравнительно небольшим по величине, вместе с тем, виртуозное, ярко концертное сочинение Э. Мирзояна, отличающееся сосредоточенностью, обобщенностью образов, экспрессивной выразительностью, построено на симфоническом принципе мышления и отличается глубоким единством целого.

“... Графическая четкость, прозрачность и ясность звучания, смелое гармоническое письмо отличают эту пьесу. Параллельные кварты, квинты, секунды всякого рода пересечения придают остроту и “колкость” звучанию этой концертной пьесы, своеобразный облик и ее национальному колориту. Он не только в обилии параллелизмов, но и в непривычности вихревого танцевального движения”, – пишет один из критиков (З.С.22).

Большую организующую роль в сочинении играет ритмика. Богатая и многообразная, она и токкатно-моторного плана, и внутреннего, импульсивно-динамического. Отчетливо заметна в этом произведении и народно-национальная основа. Все это ставит перед исполнителем достаточно сложные задачи не только правдивой, яркой интерпретации, но и построения исполнительской концепции с выявлением ярко контрастных разделов и, в то же время, органически связанных друг с другом. Обострение контрастности как связующего момента исходит от замысла произведения и, гибко следуя ему расширяет форму, обогащает ее выразительность. Широкое использование различных видов скрипичной техники (двойных нот, широко расположенных аккордов, фигурации), насыщение мелодической выразительностью любого фактурного рисунка, исключительная темброво-регистровая красочность – все это характерно для этого сочинения.

В своей интерпретации Акоп Вартамян не только образно сближает части этой пьесы, сколько раскрывает и углубляет их специфический образный смысл, показывая их как два состояния еди-

ного целого. Тем самым достигая цели – симфонизации трактовки. Также в его интерпретации можно выделить определенную романтизацию целого, что сказалось в придании большей масштабности, импульсивности этим двум сферам. Лирическая насыщенность тона определяется с первых же тактов, а патетическая страстность высказывания сочетается в гармоническом равновесии с ритмической свободой, стихией импровизационности. Запись передает стиль его замечательной интерпретации.

В дальнейшем иные грани образности вскрыли в этом сочинении и многие другие скрипачи. Так, в интерпретации Тер-Меркеряна гармонично сочетается строгость, высокий академизм и рациональность в использовании выразительных средств, а также проникновенная теплота тона, поэтизация образа, рельефность фразировки, совершенство скрипичных приемов.

В трактовке Рубена Агароняна подчеркивается слияние интеллектуального и эмоционального начал, достижение максимальной динамики, полноты звучности, мужественной игры особенно приподнятого обостренного звучания второй части. Нельзя не отметить интерпретации этого сочинения, созданные скрипачами Виктором Хачатряном, Николаем Мадояном, Сергеем Хачатряном и многими другими представителями разных поколений. Недавно, например, это сочинение прозвучало с оркестром в исполнении юной скрипачки Софьи Вартамян, внучки Акопа Вартамяна, унаследовавшей его талант. Широкий диапазон созданных трактовок отражает многогранность художественного вдохновения и исполнительского мастерства.

“Интродукция и вечное движение” – одна из вершин в развитии жанра крупной концертной пьесы. Яркость творческой индивидуальности композитора и органичное развитие лучших традиций русского и западноевропейского музыкального искусства придают пьесе особую значимость.

Концертная пьеса принадлежит к числу тех вечных живых и юных музыкальных произведений, которые можно слушать множество раз, вновь и вновь с неослабеваемым восторгом.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Будагян А. Г.*, Скрипач Акоп Вартамян., Ер.: Амрот., 1998. *Budagyan A. G.*, Skripach Akop Vartanyan., Yer.: Amrotz., 1998
2. *Тер-Симонян М.*, Акоп Вартамян., //Советская музыка., 1967 № 9. *Ter-Simonyan M.*, Akop Vartanyan., //Sovetskaya muzyka., 1967 № 9.
3. //Советская музыка., 1958 №12. //Sovetskaya muzyka., 1958 № 12.

Բանալի-բանալ, միահիացում, րեալիզմ, հակադրություն, կոմպոզիցիա, վիրտուոզ, մեկնարկում, Էդվարդ Միրզոյան, «Ընդհանրացված և անընդհանր շարժում»

Ключевые слова: замысел, аспект, контрастность, концепция, виртуозность, интерпретация, Эдвард Мирзоян, “Интродукция и вечное движение”.

Keywords: idea, aspect, contrast, concept, virtuosity, interpretation, structure, Edvard Mirzoyan, “Introduction and Perpetuum Mobile”.

Մեկ ստեղծագործության էջ

Сведения об авторе: МАТЕВОСЯН ЛУИЗА АВЕТИКОВНА — кандидат искусствоведения, доцент ЕГК. Окончила оркестровый факультет ЕГК по классу В. О. Мокацяна (1970). Педагог ДМШ #9, методист по струнным инструментам Методкабинета МК РА. Соискатель МГК им. П. И. Чайковского (рук. Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев). Дисс. на тему “Скрипичные концерты армянских композиторов и вопросы их интерпретации” (Ученый совет ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова). С 1990 г. — преподаватель кафедры истории и теории исполнительского искусства ЕГК им. Комитаса, вела курсы лекций по предметам: “Методика обучения игре на струнных инструментах” и “История и теория смычкового искусства”. Научные работы: методическое пособие “Вопросы методики работы над скрипичными концертами армянских композиторов”, Ер.: Луйс., 1987., Проблемы скрипичного исполнительства., /Сборник музыковедческих трудов #1., Ер.: Комитас., 2000; Неоклассические тенденции в концерте-барокко Э. Оганесяна., /Сборник музыковедческих трудов # 2., Ер.: Комитас., 2003; Из истории одной творческой дружбы (А. Хачатурян и А. Арутюнян), /Арам Хачатурян и музыка XX века., Ер.: Арчеш., 2003; О скрипичном концерте А. Бабаджаняна., /А. Бабаджаняну посвящается (С.84-96); Леонид Коган и его вклад в развитие армянского скрипичного искусства., /Материалов международной научной конференции “Диалог культур. Армяно-российские культурные связи” (С. 82-86); Исполнительское интонирование в связи с раскрытием ладовых особенностей армянской музыки., /Вестник ЕГК, Научно-методические статьи #8-9.2/2011-2012., Ер.: Издательство ЕГК., (С.114-130); Скрипичный концерт А. Хачатуряна методический анализ его исполнения., /Сб. статей-материалов международной научной конференции “Арам Хачатурян. 110 лет”, С.122-137., Ер.: Тигран Мец., 2014. Новые творческие свершения., /Музыкальная Армения #2 (6) 2002; Памяти великого мастера (о концерте, посвященном А. И. Хачатуряну), /Музыкальная Армения #3-4 (10-11) 2003; Орбита его жизни (к 80-летию проф. А. О. Шамшяна), /Музыкальная Армения #1 (12) 2004; Путь к слушателю (о скрипичных концертах Р. Саркисяна), /Музыкальная Армения #3-4 (14-15) 2004; К 80-летию проф. Эльзы Самсоновны Апреговой., /Музыкальная Армения #1 (16) 2005; Славный путь (к 75-летию Э. Даяна), /Музыкальная Армения #4 (6) 2005., (С. 72-77); Слушая молодых артистов., /Музыкальная Армения #1 (24) 2007 (С.73-74); Ваграм Сараджян — достойный последователь традиций школы М. Ростроповича., /Музыкальная Армения #2 (6) 2002 (С.78-82); Необозримый мир образов (к 55-летию творческой деятельности нар. арт. РА Медеи Абрамян), /Музыкальная Армения #2 (25) 2007 (С.5-9); В гармонии с музыкой (Мартын Яврян и Анаит Нерсисян), /Музыкальная Армения #1 (26) 2008 (С. 83); Жизнь во имя искусства (к 75-летию проф. Г. А. Смбатяна), /Музыкальная Армения #4 (35) 2009; Поэт музыки (к 40-летию творч. деят. в квартете им. Комитаса нар. арт. РА Э. З. Тадевосяна), /Музыкальная Армения #1 (36) 2010 (С.6-10); Уроки мастерства., /Музыкальная Армения #3 (38) 2010 (С.7-10); Концерт для скрипки и оркестра Гегуни Чичтян., /Музыкальная Армения #3 (34) 2010 (С.4-8); Ара Богданян - наследник великих традиций /Музыкальная Армения #1 (4)8 2015 (С.61), Некоторые общие принципы и методы совершенствования звукового мастерства скрипача /Музыкальная Армения #2 (53) 2017 (С.66-70). М. автор около 30 статей, опубликованных в республиканской прессе. Неоднократно участвовала в республиканских (2000) и международных научных конференциях (тексты научных докладов опубликованы).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ ԼՈՒԻԶԱ ԱՎԵՏԻՎՆԻՑ. ԵՊԿ դոցենտ: Ավարտել է ԵՊԿ նվագախմբային ֆակուլտետի օրգանային փ. Օ. Մոկաչյանի դասարանը (1970): 9-րդ ՄԵԳ-ուսուցիչ, ՀՀ ՄՆ մեթոդկաբինետի լարային գործիքների մեթոդիստ: Մոսկվայի Պ. Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ (դեկավատ. Լ. Ս. Գինգրորդ, Վ. Յ. Գրիգորև): Արվեստագիտության թեկնածու, «Հայ կոմպոզիտորների ջութակի կոնցերտները և նրանց մեկնաբանման հարցերը» (Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. Լենինգրադի պետական կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդում). 1990-ից ԵՊԿ կատարողական արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի «Լարային գործիքների դասավանդման մեթոդիկա» և «Աղեղնային արվեստի պատմությունը և տեսությունը»: Գիտական աշխատանքները. մեթոդական ձեռնարկներ «Հայ կոմպոզիտորների ջութակի կոնցերտների աշխատանքում մեթոդաբանության հարցերը» Եր., Լույս 1987., Ջութակի կատարողականության հիմնախնդիրները. /Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, գիրք I, Կոմիտաս, 2000., Նեոկլասիկական միտումները Է. Հովհաննիսյանի կոնցերտ-բարոկկոյում, /Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, գիրք 2, Եր., Կոմիտաս, 2003., Ստեղծագործական բարեկամության պատմությունից (Ա. Խաչատրյան և Ա. Հարությունյան), /Արամ Խաչատրյանը և XX դարի երաժշտությունը, Եր., Արճեշ, 2003., Ա. Բաբաջանյանի ջութակի կոնցերտի մասին, /Ա. Բաբաջանյանին (էջ 84-96), Լեոնիդ Կոզարև և նրա ներդրումը հայկական ջութակի արվեստում., /Միջազգային գիտատեղիի նյութեր «Մշակույթների երկխոսություն» Հայ-Ռուսական մշակութային կապեր» (էջ 82-86), Կատարողական ինտոնավորումը հայկական երաժշտության լարային հատկանիշների բացահայտումից ելնելով, /Բանբեր Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի. գիտամեթոդական հոդվածներ. 8-9.2/2011-2012, (էջ 116-132), Ա. Խաչատրյանի ջութակի կոնցերտը և կատարման մեթոդական վերլուծությունը, /Արամ Խաչատրյանը և արդի աշխարհը.110-ամյակին նվիրված գիտատեղիի նյութերը, (էջ 122-137), Եր., Տիգրան Մեծ, 2014, Նոր ստեղծագործական ձեռքբերումներ, /Երաժշտական Հայաստան N2 (6) 2002., Բ հիշատակ մեծ վարպետի (Ա. Խաչատրյանին նվիրված համերգը), /Երաժշտական Հայաստան N3-4 (10-11), 2003., Նրա կյանքի ուղեծիրը (պրոֆ. Ա. Շամշյանի 80-ամյակին), /Երաժշտական Հայաստան N1 (12) 2004., Ծանապարհի դեպի ունկնդիր (Ռ. Սարգսյանի ջութակի կոնցերտները), /Երաժշտական Հայաստան N3-4 (14-15), 2004., Պրոֆեսոր Է. Ս. Արքեստրայի 80-ամյակի առթիվ, /Երաժշտական Հայաստան N1 (16) 2005., Փառանք ուղի (Է. Դայանի 75-ամյակին) //Երաժշտական Հայաստան N4 (6) 2005., (էջ 72-77). Լսելով երիտասարդ արտիստներին, /Երաժշտական Հայաստան N1 (24) 2007 (էջ 73-74), Վահրամ Սարաջյանի Ռոստրոպովիչի դարձրի ավանդույթների արժանի ժառանգորդը, /Երաժշտական Հայաստան N2 (6) 2002. (էջ. 78-82), Ամենկնի աշխարհի պատկերները (ՀՀ ժողովրդական արտիստ Մուրադ Աբրահամյանի կատարողական գործունեության 55-ամյակին), /Երաժշտական Հայաստան N2 (25), 2007., (էջ 5-9), Երաժշտությանը ներդրանակ (Մարտին Յավրյան և Անահիտ Ներսիսյան), /Երաժշտական Հայաստան N1 (26) 2008, (էջ 83), Կյանք հանուն արվեստի (պրոֆ. Հ. Հ. Սմբատյանի 75-ամյակին), /Երաժշտական Հայաստան N4 (35), 2009., Երաժշտության արտեր (ՀՀ ժողովրդական արտիստ Է. Ջ. Թադևոսյանի 40-ամյակը գործունեությունը Կոմիտասի անվ. քառյակում) //Երաժշտական Հայաստան N1 (36) 2010, (էջ 6-10): Վարպետության դասերը, /Երաժշտական Հայաստան N3 (38) 2010 թ. (էջ 7-10), Գեղունի Չթյանի ջութակի և նվագախմբի կոնցերտը, /Երաժշտական Հայաստան N3 (34) 2010, (էջ 4-8): Ջութակահարի հնչյունային վարպետության կատարելագործման որոշ ընդհանուր սկզբունքներն ու մեթոդները, /Երաժշտական Հայաստան N2 (53) 2017 թ. (էջ 66-70):

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 1(54)2018

Հեղինակ է՝ շուրջ 30 հոդվածի հրատարակված հանրապետական մամուլում. Նա մասնակցել է հանրապետական (2000) և միջազգային գիտական կոնֆերանսների՝ դասախոսների և հետազոտողների (1991), ԵՊԿ դասախոսների ասպիրանտների (1994, գիտական զեկույցները հրատարակված են):

Information about the author: MATEVOSYAN LUIZA AVETIQ - PhD candidate, docent of YSC. She ended Orchestral faculty of YSC class of V. O. Mokatsyan (1970). Pedagogue of YMS #9, methodologist on string instruments of Methodical study of MK RA after P. Chaikovski (director L. S. Gindzburg, V. Y. Grigorev). She has a dissertation on the subject "Violin Concerts of the Armenian Composers and Questions of Their Interpretation" (The Academic council of LGK of N. Rimsky-Korsakov). Since 1990 she has been a teacher of the department of history and the theory of performing art of YSC, conducts courses of lectures in subjects: "Technique of training in playing string instruments" and "History and theory of stringed art". Scientific works: methodical grant "Questions of a technique of work on violin concerts of the Armenian composers", Yer.: Luis., 1987., Problems of violin performance., /Collection of musicological works #1., Yer.: Komitas., 2000; Neoclassical tendencies in E. Hovhannisyan's Concert Baroque., /Collection of musicological works #2., Yer.: Komitas., 2003; From history of one creative friendship (A. Khachaturian and A. Hrutyunyan), /Aram Khachaturian and music of the 20th century., Yer.: Archesh., 2003; About a violin concert of A. Babajanyan., /to A. Babajanyan (Page 84-96); Leonid Kogan and his contribution to development of the Armenian violin art., /materials of the international scientific conference "Dialogue of cultures. Armenian-Russian cultural ties" (Page 82-86); The Performing intoning in connection with disclosure of lado features of the Armenian music., /Bulletin of Yerevan state conservatory after Komitas science teaching articles #8-9. 2. 2011-2012, Yer.: YSC publishing house., 2013. (P. 114-131); Violin concert of A. Khachaturian and methodical analysis of its execution, /Coll. articles materials of the international scientific conference "Aram Khachaturian and the Contemporary World", Page 122-137., Yer.: Tigran Mets., 2014. New creative fulfillments., //Musical Armenia #2 (6) 2002; Memories of the great master (about the concert devoted to A. I. Khachaturian), //Musical Armenia #3-4 (10-11) 2003; The Orbit of his life (to the 80 anniversary perf. act. art, prof. A. O. Shamsyan), //Musical Armenia #1 (12) 2004; The Way to the listener (about violin concerts of R. Sargsyan), //Musical Armenia #3-4 (14-15) 2004; To the 80th anniversary of the prof. Elza Samson Apresovoa., //Musical Armenia #1 (16) 2005; The Nice way (to E. Dayan's 75th anniversary), //Musical Armenia #4 (6) 2005., (Page 72-77); Listening to young actors., //Musical Armenia #1 (24) 2007 (Pages 73-74); Vaghram Saradzyan - the worthy follower of traditions of school of M. Rostropovich., //Musical Armenia #2 (6) 2002 (Pages 78-82); The Vast world of images (to the 55th anniversary of creative activity nat.art.of RA Medea Abramyan), //Musical Armenia #2 (25) 2007 (Pages 5-9); In harmony with music (Martin Yavryan and Anahit Nersisyan), //Musical Armenia #1 (26) 2008 (Pages 83); Life for art (to the 75th anniversary of art. RA, prof. G. A. Smbatyan), //Musical Armenia #4 (35) 2009; The Poet of music (to the 40th anniversary of creation act. in a quartet of Komitas nat.art. of RA E.Z.Tadevosyana), //Musical Armenia #1 (36) 2010 (Pages 6-10); Skill Lessons., //Musical Armenia #3 (38) 2010 (P. 7-10). Concert for a violin and orchestra Geguni Chichtyan., //Musical Armenia #3 (34) 2010 (Pages 4-8). Some general principles and methods for the improvement of violinist's sound, //Musical Armenia #2 (53) 2017 (Pages 66-70). M. is the author about 30 articles published in the republican press. Repeatedly participated in republican (2000) and the international scientific conferences: teachers and trainees-researchers (1991), teachers and graduate students of YSC (1994, texts of scientific reports are published).

Ամփոփում

Արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ դոցենտ, **Լուիզա Ավետիսի Մաթևոսյան - Էդվարդ Միրզոյանի «Ինտրոդուկցիա և անընդհատ շարժում»:**

Էդվարդ Միրզոյանի «Ինտրոդուկցիա և անընդհատ շարժում» ջութակի կոնցերտային պիեսն ազգային երաժշտական արվեստում վառ գործիքային ստեղծագործություն է, ամենուրեք կատարում են հայ ջութակահարները աշխարհի տարբեր բեմերից: Պիեսն ընդգրկված է երաժշտական քոլեջների և կոնսերվատորիայի դասընթացների ծրագրերում: Իր հատկանիշներից ելնելով պիեսը ջութակահարների առջև մեկնաբանության հիմնախնդիրներ է բարձրացնում՝ հեղինակային մտահղացման բացահայտման, լադային ինտոնացիոն ոլորտի, ռիթմական, հարմոնիկ, տեմբրային և երաժշտական լեզվի այլ արտահայտչամիջոցների, ինչպես նաև վիրտուոզ տեխնիկական լուրջ մոտեցում: Այս առումով հոդվածը օգտակար է ոչ միայն մեկնաբանման գոտ գործնական խնդիրների լուծման առումով, այլև նպաստելու զարգացնել ուսանողի գեղարվեստական մտածելակերպը:

Summary

PhD Candidate, Docent of YSC **Luiza Avetiq Matevosyan**. - "Edward Mirzoyan. "Introduction and Perpetuum Mobile" ".

Edvard Mirzoyan's "Introduction and Perpetuum Mobile" violin concert play is a remarkable instrumental work in national musical art, performing Armenian violinists everywhere from around the world. Piece is involved in musical college and conservatory's training programs. Based on her attributes, the play raises interpretative issues for violinists such as lane intonation, rhythmic, harmonious, timbre, and other expressions of musical language. In this regard, the article is useful not only for the interpretation of purely practical issues, but also contributing to developing a student's artistic mindset.

Ե-ԳԿ ՊԱՏՄԱԹՅԱՆ ԷԶԵՐԸ, ԲՇԵՏՈՅ ՊԵՆՏԵՐԵՑԻՆԻ 85-ԱՅՅՈՒ ՀՈՐԵՆԱԾԱԿԱՆ ՓԱՆՍՈՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒԿ, ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՍՈՐՎԱԿԱՆ ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱՐԳՎԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԱՏՈՐԱՏՈՒՄ

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЕЛГ, К 85-ЛЕТИЮ ЮБИЛЕЙНОГО ФЕСТИВАЛЯ В АРМЕНИИ КНИЖТОФА ПЕНДЕРЕЦКОГО, МЕТОДОЛОГИЯ, КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО, ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
HISTORY PAGES OF YSC, KRZYSZTOF PENDERECKI'85 JUBILEE FESTIVAL
THE 4th PENDERECKI DAYS IN ARMENIA CONCERT SERIES, COMPOSER ART, METHODOLOGY, PERFORMING ARTS

Վոկալ արվեստ
Вокальное искусство
Vocal Art

Կոնցերտմայստրական արվեստ
Концертмейстерство
Concertmasters' art

Կոմպոզիտորական արվեստ
Композиторское искусство
Composer Art

Հուշեր
Воспоминания
Memoirs

L. Չ. ՍԱՀԿՅԱՆ Գեորգի Գրիգորովիչ Տիգրանովի ծննդյան 100-ամյակին, հորվածներ, նյութեր, հուշեր2
L. Z. SAHAKYAN G. G. Tigranov. Dedicated to the 100 anniversary. Articles, materials, memoirs

Н. З. АВЕТИСЯН Патриарх исторического музыковедения (посвящение Г. Г. Тигранову) 6
Ն. Չ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Պատրիարխազգիտությունի նախապետը, նվիրվում է Գ. Գ. Տիգրանովի
N. Z. AVETISYAN The patriarch of musicological history. Dedicated to G. G. Tigranov

З. Г. ХАЧАТУРЯН Трона, ведущая к совершенству (начало пути по неопубликованным архивным материалам)11
Զ. Գ. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ Կարիերայի անհրաժեշտ սկզբնական քայլեր (արևի ժողովրդական սկզբնական նյութերի)
Z. H. KHACHATRYAN The path leading to the perfection. (the beginning of the creation of a creative track by the archive materials)

С. К. САРГИСЯН Исследования Г. Тигранова о музыкальном театре15
Ս. Կ. ՏԱՐԳԻՍՅԱՆ Գ. Գ. Տիգրանովի երաժշտական թատրոնի մասին ուսումնասիրությունները
S. K. SARGSYAN Studies about G. Tigranov's musical theater

Գ. Պ. ՓԻՏԵՃԻԱՆ «Տէր ողորմիսն» «Երգ երգոցի»18
Գ. Պ. ՔԻՏԵԺԻԱՆ "Господи, помилуй" из Литургии в телепрограмме "Песнь Песней"
G. P. PITEDJIAN «God have mercy» from the Liturgy in TV program the «Song of Songs»

Կ. Ա. ԴՋԱԳԱՇՅԱՆ Синтез национального и общеевропейского в Формецианном трио Арно Бабаджаняна24
Կ. Ա. ԶԱԿԱՏՅԱՆ Ազգային և համաեվրոպական սինթեզի Արնո Բաբաջանյանի դաշնամուրային Տրիոյում
K. A. JAGHATSPANYAN National and Pan-European synthesis in Arno Babajanian's piano Trio

Ա. Ա. ԿԻՐԱԿՍՅԱՆ Հայկական ժողովրդական գործիքային պարամետրային Էջեր27
A. A. KIRAKOSYAN Страницы истории армянского народного инструментария
A. A. KIRAKOSYAN Pages of history of the Armenian national tools

Ա. Վ. ԼԱՎՇԻԱՆ "Сюита в старинном стиле" А. Шнитке: вопросы стиля32
Ա. Վ. ԼԱՎՇԻԱՆ Ա. Շնիտկեի «Սյուիտ հին ոճով». ոճական հարցեր
A. V. LAVSHYAN A. Schnittke's Suite in the Old Style: Matters of style

Լ. Կ. ԵՊՐԵՄՅԱՆ "Дикая кошка, армянская речь"36
Լ. Կ. ԵՊՐԵՄՅԱՆ Օ. Մանդելսթամի «Վայրի կատու, հայոց լեզու»
L. K. EPREMYAN "O. Mandelstam, Wild cat, Armenian language"

Ա. Մ. ԿԻՐԱԿՍՅԱՆ Մանկավարժական մեթոդականության հիմնական դրոշմները40
A. M. KIRAKOSYAN Некоторые вопросы проблем методологии преподавания
A. M. KIRAKOSYAN Some teaching methodology problems

Մ. Ա. ՐՄԻՆՅԱՆ Кишитоф Пендерецкий и армянская музыка43
Մ. Ա. ՐՄԻՆՅԱՆ Զիշտոֆ Պենդերեցկին և Հայկական երաժշտությունը
M. A. RUKHKYAN Krzysztof Penderecki and Armenian Music

Ա. Ս. ԲԱԶԻՆՅԱՆ Регистровая приспособляемость певческого голоса49
Ա. Ս. ԲԱԶԻՆՅԱՆ Երգչական ձայնի ռեգիստրային հարմարեցումը
A. S. BAZINYAN Regular voice adaptation

Գ. Ա. ՈՍԿԱՆՅԱՆ Արզաս Ոսկանյանի լարային կվարտետները53
G. A. VOSKANYAN Струнные квартеты Арзаса Восканяна
G. A. VOSKANYAN Arzas Voskanyan String Quartet

Մ. Ա. ԿՈՔՅԱԵՎ Пространственное восприятие музыки как форма виртуального мышления58
Մ. Ա. ԿՈՔՅԱԵՎ Տարածականության երաժշտական ընկալումը որպես վիրտուալ մտածելակարգի ձև
M. A. KOKZHAYEV Musical perception of space as a form of virtual mentality

Ս. Կ. ՄԱԳԱԿՅԱՆ Евгения Аркадьевна Хосровян (1900-1963)61
Ս. Կ. ՄԱԳԱԿՅԱՆ Եվգենյա Արկադի Խոսրովյան
S. K. MAGHAKYAN Evgenia Arkadi Khosrovyan

Ի. Գ. ԳՐԻԳՐՅԱՆ О музыкальном языке и некоторых особенностях исполнения романсов Микаэла Таривердиева65
Ի. Գ. ԳՐԻԳՐՅԱՆ Տարիվերդիեի մի քանի ռոմանսների երաժշտական լեզվի և կատարողականության յուրահատկությունների մասին
I. G. GRIGORYAN About musical language and features of performance of some romances of Tariverdiev

Վ. Ս. ԹՈՎՄԱՅԱՆ "Любовь к родне превыше всего"69
Վ. Ս. ԹՈՎՄԱՅԱՆ Հայրենիքի սերը վեր է ամեն ինչից
V. X. TOVMASYAN Любовь к родне превыше всего
V. X. TOVMASYAN Love towards the country above all

Բ. Ա. ՍԻՄՈՆՅԱՆ К проблеме исполнения фортепианных партий в романсах армянских композиторов (Романос Меликян, Эдвард Мирзоян, Эдвард Абрамян)73
Բ. Ա. ՍԻՄՈՆՅԱՆ Դաշնամուրային նվագարարի հիմնական դրոշմները հայ կոմպոզիտորների (Բ. Մելիքյան, Է. Միրզոյան, Է. Աբրահամյան)
B. A. SIMONYAN The issues of piano department in romances of Armenian composers (R. Melikyan, E. Mirzoyan, E. Abrahamyan)

Հ. Ա. ԴԱՐԲԻՆՅԱՆ Հուշեր, հորվածներ, մտորումներ79
Հ. Ա. ԴԱՐԲԻՆՅԱՆ Воспоминания, статьи, размышления
H. A. DARBINYAN Memoirs, articles, reflections

Լ. Ա. ՄԱՏԵՎՈՍՅԱՆ "Интродукция и вечное движение" Э. Мирзояна66
Լ. Ա. ՄԱՏԵՎՈՍՅԱՆ Էդվարդ Միրզոյանի «Ինտրոդուկցիա և անընդհատ շարժում»
L. A. MATEVOSYAN Edward Mirzoyan. "Introduction and Perpetuum Mobile"

Учредитель:
осуществляющий информационно деятельность
“Ереванская государственная консерватория
им.Комитаса” государственная некоммерческая
организация

Свидетельство N03Ц 059505,
дата регистрации 07.04.2003

МУЗЫКАЛЬНАЯ АРМЕНИЯ

N 1 (54) 2018

Основан в 1998 году
Ежеквартальный, научно-теоретический,
критико-публицистический журнал

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЕГИЯ:

Армен Багратович Слбатьян (директор-основатель
журнала, профессор)
Шаген Акопович Шагиян (профессор, ректор,
председатель Научного совета ЕГК)
Сергей Георгиевич Сараджян (председатель издательского
совета ЕГК, профессор)
Гоар Карленовна Шагоян (главный редактор-основатель,
издатель)
Мargarita Ашотовна Рухкян (доктор искусств.)
Светлана Корюновна Саркисян (доктор искусств.,
профессор)
Анна Сеновни Аревшатян (доктор искусств., профессор)
Жаина Петровна Зурабян (доктор искусств., профессор)
Лилиит Вардгесовна Ериджакян (доктор искусств., профессор)
Карине Азатовна Джагацян (доктор искусств.,
профессор)
Ирина Леонидовна Золотова (доктор искусств., профессор)
Роберт Бабкенович Амирханян (профессор)
Мгер Рафаелович Навоян (доктор искусств., профессор)
Вагаршак Видокович Арутюнян (профессор)
Давид Гарсеванович Казарян (профессор)
Левон Александрович Чаушян (профессор)
Алина Ашотовна Пахлеванян (к-т искусств., профессор)
Лусине Завеновна Саакян (к-т искусств., доцент)
Нелли Феодоровна Аветисян (к-т искусств., профессор)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Константин Владимирович Зенкин (доктор искусств.,
профессор, пианист, проректор по науке МГК им.
П. И. Чайковского, РФ)
Елена Борисовна Долинская (доктор искусств.,
профессор, основатель Института А. Шнитке, РФ)
Рубен Аветович Тертерян (PhD, профессор университета
Эспириту Санто, Гуаяквил, Эквадор)
Григор Петросович Пшведжян (почетный профессор
ЕГК, США, Нью-Йорк)
Ваче Парсумян (дирижер, директор “Дразарк Пресс” и
Центра Lark, Калифорния, США)

**Главный редактор, музыковед, издатель,
Ответственный за выпуск номера**
ГОАР КАРЛЕНОВНА ШАГОЯН

Ответственный секретарь: Софа Матеосовна
Азнаурян

Редакторы: Софа Матеосовна Азнаурян (рус.),
Джемма Степановна Гаспарян (англ.).

**Художественный редактор и
дизайн обложки:** Гоар Виленовна Оганнисян.

Журнал включен ВАКом РА в Список научных изданий для
публикации результатов диссертаций.

Перепечатка материалов производится исключительно
с согласия редакции журнала “Музыкальная Армения”
в письменном виде.

Редакция не всегда согласна с мнением авторов.
Материалы не рецензируются и не возвращаются.
Научные статьи рецензируются.

Founder, information provider
»YEREVAN KOMITAS STATE
CONSERVATORY» State non-trade
organization

Certificate # 03 A 059505,
date of registration 07.04.2003

MUSICAL ARMENIA

N 1 (54) 2018

Established in 1998
Scientific, critical and publicistic musical journal

EDITORIAL BOARD:

Armen Bagrat Smbatyan (Journal's founder-director,
Professor)
Shahen Hakob Shahinyan (Professor, Rector, President
of Scientific council of Yerevan State Conservatory after
Komitas)
Sergey Georg Sarajyan (President of the Publishing
Society of the YSC, Professor)
Gohar Karlen Shagoyan (Journal's Founder-Editor-in-chief)
Margarita Ashot Rukhkyan (PhD Doctor, Professor)
Svetlana Koryun Sargsyan (PhD Doctor, Professor)
Anna Sen Arevshatyan (PhD Doctor, Professor)
Zhanna Petros Zurabyan (PhD Doctor, Professor)
Karine Azat Jaghatzpanyan (PhD Doctor, Professor)
Irina Leonid Zolotova (PhD Doctor, Professor)
Robert Babken Amirkhanyan (Professor)
Mher Rafael Navoyan (PhD candidate, Professor)
Vagharshak Vidok Harutyunyan (Professor)
Davit Garsevan Ghazaryan (Professor)
Lilit Vardges Yernjakyan (PhD Doctor, Professor)
Levon Alexander Chaushyan (Professor)
Alina Ashot Pahlevanyan (PhD candidate, Professor)
Lusine Zaven Sahakyan (PhD candidate, Docent)
Nelli Feodor Avetisyan (PhD candidate, Professor)

INTERNATIONAL EDITRIAL COUNCIL

Konstantin Vladimir Zenkin (Doctor of Arts., Professor,
pianist, Vice-Rector for Science MSC aftoer
P. I. Tchaikovsky, Russian Federation)
Elena Boris Dolinskaya (PhD Doctor, Professor, founder
Institute of Alfred Schnittke, Russian Federation)
Ruben Avet Terteryan (PhD, Professor of Espiritu Santo
universiti, Guayaquil, Ekvador).
Krikor Petros Pidedjian (Honoured Professor at Yerevan
State Conservatory after Komitas, New-York, USA).
Vache Barsumian (Conductor, Director: Center Lark,
publisher Drazark Press, Californian, USA,)

**Editor-in-chief, musicologist, publisher,
Responsible of the published issue:**
GOHAR KARLEN SHAGOYAN

Responsible secretary: Valentin Khachik Tovmasyan

Editors: Sofa Mateos Aznauryan (russian),
Jemma Stepan Gasparyan (english)

Disigner and Cover designer: Gohar Vilen Hovhannisyam

The magazine is entered into the List of the issues
accepted by the Supreme Certifying Commission of RA
for publishing the results of theses.

Re-printing is possible only on written permission by
»Musical Armenia» journal.

The publishing house does not always share opinions or
points of view of authors. Materials are not reviewed or
returned.

Scientific articles are reviewed.