



ՏԻՆ ԼԵՒ



Էմիլիա Ա. Էփրայմ Էփրայմ Բուսուգյա
հայտնակառն աստված ԿՍ ԱՊՄՄ ժամանակակից
պաշտոնի



ՏԻՆ ԼԵՒ



ՏԻՆ ԼԵՒ



ՏԻՆ ԼԵՒ



ՏԻՆ ԼԵՒ



ՏԻՆ ԼԵՒ



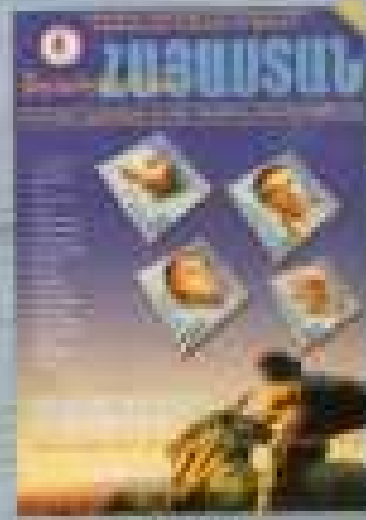
ՏԻՆ ԼԵՒ



ՏԻՆ ԼԵՒ



Կամուրանի Եփրայիմ Էփրայիմ Բուսուգյա
«Էփրայիմ Էփրայիմ Բուսուգյա» ստեղծագործություն



ՀԱՅԱՍՏԱՆ

Հաբազդերակալան

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԵՂԱՍԻՆԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԿՐԹԱԳՐԻ ԿՈՄԻՏԵՍԻ ԲՆԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ

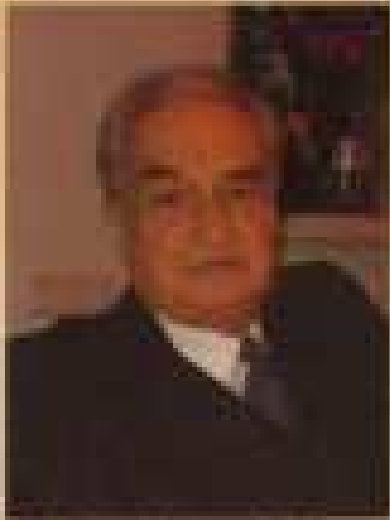


ՆԿԻՐՎՈՒՄ Է
ԿՈՄԻՏԵՍԻ
ԵՆԵՂՅԱՆ

140 - ԱՄՅԱԿՐԸ

ԿՈՄԻՏԵՍԻ ԵՄ ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԵՎԱՆԻ
ՏՈՒՆՏԵՍԻ ԿՐԹԱԳՐԱԿԱՆ ԿԱՌԱՐԱԿՈՒՄԻ

Handwritten signature



Հոգևորականության արժանատի
Ս. Մ. Կարամանյան Գրախոս
Յուլի 12-47



Յուլի 12-47



Յուլի 12-47



Յուլի 12-47



Է. Օրբանյան և Գրախոս
Յուլի 12-47



Յուլի 12-47



Կառնախոս ՍՏԸ Երվան
սրբանշան ՄԿ
ճարտարապետ արտիստ
սրբանշան Մ. Վ. Կարամանյան
Յուլի 12-47



Վարդան Բազիկի անվան շքանշանի պարգևատրում
Է. Օրբանյան, Մ. Օրբանյան, Գրախոս Կարամանյան Կարամանյան,
Կ. Արարատյան, Դ. Քարամանյան
Յուլի 12-47

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

Վկայական N 03 Ա 059505,
գրանցման փարեթիվը 07.04.2003

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

N 4(35)2009

Հիմնադրվել է 1998 թվականին

**Գիտաբանական, քննադատական - հրապարակախոսական,
երաժշտական ամսագիր**

Ամսագիրը ընդգրկված է
ՀՀ ԲՈՂ-ի «Արևմտախոսությունների արդյունքների փայլագրման
համար ընդունելի ամսագրերի ցուցակում»

Պատվավոր հիմնադիր փոփոխելի՝ ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,
պրոֆեսոր
ԱՐՄԵՆ ԲԱԳՐԱՏԻ ՍՄԲԵՏՅԱՆ

Տնօրեն՝

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Ռեկտոր, պրոֆեսոր՝ **ՍԵՐՊԵՅ ԳԵՈՐԳԻՍ ՍԱՐԱԶՅԱՆ**

Հիմնադիր, գլխավոր խմբագիր և հրատարակիչ, երաժշտագետ՝
ԳՈՂԱՐ ԿԱՌԼԵՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ

Համարի թողարկման պատասխանատու, պատասխանատու քարտուղար,
դոցենտ՝
ՎԱԼԵՆՏԻՆ ԽԱՉԱՏՈՒՐԻ ԹՈՎԱՄՅԱՆ

Աջակից խորհուրդ՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
պրոռեկտորներ՝
**ԱՐԿԱԳԻ ՍԻՐԱՅԵԼԻ ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ,
ՆԱՐԵԿ ՌՈՐԵՐՏԻ ԱՆՏՈՆՅԱՆ**

ԽՄԵԼՈՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Արմեն Սմբաբյան (պրոֆեսոր), Սերգեյ Սարաջյան (պրոֆեսոր), Ռոբերտ
Ամիրխանյան (պրոֆեսոր), Նելլի Ավերիայան (արվեստագիտության
թեկնածու, պրոֆեսոր), Աննա Արևշաբադյան (արվեստագիտության դոկտոր,
պրոֆեսոր), Գևորգ Գյուլյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր),
Ժաննա Չուրաբյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր), Դավիթ
Ղազարյան (պրոֆեսոր), Էդվարդ Միրզոյան (պրոֆեսոր), Գոհար Շաղոյան
(նախագահ), Լիլիթ Երևանյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր),
Լևոն Չառչյան (պրոֆեսոր), Կարինե Չաղազյանյան (արվեստագիտության
դոկտոր, պրոֆեսոր), Սարգսյան Ռուիսյան (արվեստագիտության դոկտոր,
պրոֆեսոր), Սվետլանա Սարգսյան (արվեստագիտության դոկտոր,
պրոֆեսոր), Արաքսի Սարյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր),
Հենրիկ Սմբաբյան (պրոֆեսոր), Իրինա Տիգրանյան (արվեստագիտության
թեկնածու, պրոֆեսոր), Ալինա Փահլևանյան (արվեստագիտության թեկնածու,
պրոֆեսոր) Սրեկիան Սուքիասյան (դոցենտ)

Խմբագիրներ՝ Հովհաննես Մուրադյան, Սոֆա Ազնատրյան (ռուս.),
Արմինե Եսայան (անգլ.)

Գեղարվեստական խմբագիր՝ Նունե Սամվելյան
Կազմի չեափորումը՝ Հարություն Երիշանյանի
Համակարգչային շարվածքը՝ Սոսաննա Դուխայանի

Արտադրումը միայն «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի գրավոր արտոնու-
թյամբ: Խմբագրությունը միշտ չէ, որ համամիջ է հեղինակների կարծիքներին կամ
փնտրակներին: Նյութերը չեն գրախոսվում և չեն վերադարձվում:
Գիտական հոդվածները գրախոսվում են:

Կոմիտասի ծննդյան 100-ամ-
յակին (Գևորգ Գյուլյանի
Կոմիտաս գրքից, Ե., ՀՀ ԳԱԱ
Գիտություն, 2000թ. էջ 78-79)
նվիրված կոնդակում Ամենայն
հայոց Կաթողիկոս Վազգեն
Առաջինը գրել է.

«Կոմիտաս վարդապետ բարե-
նորոգիչն է հայ եկեղեցական եւ ժո-
ղովրդական երաժշտութեան եւ գի-
տարարը, որուն գործը կարելի է ար-
ժեւորել միայն մետրոպեան չափա-
նիշով... Ինչպէս սուրբ Մետրոպ քառ-
սէն դուրս բերաւ եւ բիրեղեց ձայնե-
րը հայ բարբառին, եւ իր ազգին ու
աշխարհին պարգեւեց կոթողը հայե-
րէն լեզուին, այնպէս ալ Կոմիտաս
վարդապետ պեղեց, մաքրեց եւ լոյս
աշխարհ բերաւ կոյս աղբիւրը հայ
երգին: Եւ բազում տարիներ, անդուլ,
անյոզմաբեկ, միշտ նոր աւիւնով ու
ստեղծարար տենդով, այդ աղբիւրէն
հայ երգին լոյսը բաշխեց իր ժողո-
վուրդին:

Հայ ժողովուրդը Կոմիտասեան
երգին մէջ գտաւ, ճանչցաւ իր հոգին,
իր ոգեկան ինքնութիւնը: Կոմիտաս
վարդապետ սկիզբ մըն է, որ վախ-
ճան չունի: Ան պիտի ապրի հայ ժո-
ղովուրդով, հայ ժողովուրդը պիտի
ապրի իրմով, ինչպէս այսօր, այնպէս
ալ յաւիտեան»:

**Ն.Ս.Օ.Տ.Տ. ՎԱԶԳԵՆ Ա
ՇԱԳՐԱԳՈՅՆ ՊԱՏՐԻԱՐԷ
ԵՒ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ**

ԼՈՒՍԻՆԵ ԶԱՎԵՆԻ
ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Արվեստագիտության թեկնածու,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ



* Կոմիտաս, Թիֆլիս, 1908թ.
Комитас, Тифлис, 1908.
Komitas, Tbilisi, 1908.

ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Կոմիտասի երաժշտական և գիտական ժառանգության հիման վրա ազգային երաժշտական գիտության մեջ սրբազան հարուստ ու բովանդակալից մի բնագավառ, որն այսօր հայրենի է կոմիտասագիտություն անվանումով:

Անցնելով շեղվորման և զարգացման իր շրջանները, այն դարձավ հայ երաժշտագիտության ուղեցուցիչն բնագավառներից, լինելով նաև հեռակարային՝ գիտական նոր բացահայտումների համար:

Կոմիտասի Բուրեն Թերլենեզյանի աշխատասիրությանը հրատարակված Կոմիտասի «Հողվածներ յնվ ուսումնասիրություններ» ժողովածուն (1.), որը փարիներ շարունակ հիմք հանդիսացավ գիտական նոր բացահայտումների համար: Իր կարևոր նշանակությամբ հանդերձ, այս հրատարակումն ունեցավ նաև բացթողումներ, հատկապես, կապված ժամանակի պարտադրող գաղափարական ուղղվածության հետ:

Ժողովածուի վերջում գերեզման «Երկու խոսքում» խմբագրական կողեգիայի* կողմից նշված է. «Իրենց խոշոր գիտական նշանակությամբ հանդերձ, հողվածներից մի քանիսը (հատկապես յեկեղեցական յերաժշտության բաժնում) կրել են իրենց ժամանակի կրոնական մտայնության վորոշ ազդեցությունը» (1. էջ 199):

Սարգիս Խաչենց հրատարակությամբ իրականացված երկհատորյակը «չկրելով ժամանակի մտայնության ազդեցությունը», ներկայացնում է ազգային մասնագիտական երաժշտարվեստի հիմնադիր՝ Կոմիտաս Վարդապետի ուսումնասիրությունների, հողվածների, դասախոսությունների նոր նյութերով լրացված փարբերակը: Երկհատորյակի

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս Ի գ ի տ ա ս կ ա ն Ժ առ ա ն գ ու թ յ ու ն ը ն ու լ ու յ ա ի ն եր ք ո

Կոմիտասագիտության նշանակալից շեղբերություններից է Ռ.Աթայանի, ապա Գ.Գյոդակյանի ջանքերով ասպարեզ եկած Կոմիտասի երաժշտական ժառանգության ակադեմիական հրատարակությունը (ավարտված է 2006թ-ին):

Այդ հրատարակությամբ սպասվում էր ունենալ նաև Կոմիտասի գիտական հողվածները և ուսումնասիրությունները: 2005 և 2007 թվականներին Սարգիս Խաչենց հրատարակության լույս ընծայած երաժշտական մատենաշարի «Կոմիտաս Վարդապետ, ուսումնասիրություններ և յօդուածներ» երկհատորյակը հնարավորություն է ընձեռում փեսնել կոմիտասյան գիտական ժառանգության ընդգրկումների ավելի լայն փեսադաշտը:

Մինչ այդ, երաժշտագիտության զարգացման համար հիմնավոր ուղեցույց էր 1941թ-ին երաժշ-

խմբագիրներ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու Գուրգեն Գասպարյանի և երաժշտագետ Մարինե Մուշեղյանի ջանքերով հանրագումարի են բերված շեռնարկներում, թերթերում, ամսագրերում լույս փեսած Կոմիտաս Վարդապետի երաժշտարվեստական հետազոտությունները, ելույթ-դասախոսությունները ուսումնառության փարիների աշխատությունները:

Ընթերցողների լայն շրջաններին հնարավորություն է ընձեռված ծանոթանալ Երևանի ՉաԳԱԹում (Չարենցի անվ. Գրականության և Արվեստի քանգարան) հավաքված կոմիտասյան երաժշտագիտական ժառանգության հայրենի և նորահայր նմուշներ: Նյութերի գերակշիռ մասը հրատարակված է առանց խմբագրական միջամտությունների և կրճատումների, ընդգրկված են կոմիտասյան թղթե-

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009

* Խմբագրական կողեգիայի անդամներն էին Գ.Լևոնյանը, Մ.Աղայանը, Ա.Քոչարյանը, Հ.Հարությունյանը:

րում հայրնաբերված կիսապ կամ ակավար քառանունները: Հոդվածներում պահպանված է Կոմիտաս Վարդապետի շարադրանքի ոճն ու ոգին: Հարորները հագեցած են նորային օրինակներով (հայկական և եվրոպական նորագրությամբ), նորահայր լուսանկարներով (2. էջ 432):

Երկհարորյակի խմբագիրները հետամուտ են եղել ներկայացնել Վարդապետի երկարարև (շուրջ 23 տարվա), գիրական գործունեությունը, որը կարող է գիրական նոր բացահայտումների նյութ հանդիսանալ:

Երկհարորյակը սկսվում է Տիգրան Մանուկյանի «Կենսանորոգ ոգի» առաջաբանով, որը սեղմ, բայց խորունկ բովանդակությամբ ներկայացնում է անցյալի հազարամյա ժառանգությունն արժևորած Կոմիտաս Վարդապետի արվեստն ու լուսավորչերպարը: Մարենաշարի առաջին «Ա» գրքում ընդգրկված են 1892-1907 թվականներին Կոմիտասի գրած ուսումնասիրություններն ու հոդվածները: Առաջին անգամ, ամբողջությամբ հրատարակված է 1893թ. Էջմիածնի Գեորգյան ճեմարանի ուսումնական խորհրդին ներկայացված Կոմիտասի «Շնորհալիև, նորա դարը եւ նորա ժամանակ յուզումս կրօնական խնդիրները» աշխատասիրությունը, որի համար Կոմիտասը (Սողոմոն Սողոմոնյանը) արժանացել էր մրցանակագրի (3. էջ 15):

Առաջին անգամ այս հարորում զետեղված են Կոմիտասի կազմած «Տարրական երաժշտութիւն», «Դաշնակութիւն» ուսումնական ձեռնարկները, ինչպես նաև «Պարառիկներ դաշնակութեան դասընթացից» և «Կոմիտասի կարդացած դաշնակութեան դասախօսութիւնը» հոդված-դասախոսությունները, որոնցով նա առաջնորդվել է ճեմարանում դասավանդելու փորձերին:

Հայրնի է, որ Կոմիտասն իր գիրամանկավարժական եռանդուն գործունեությամբ արմատապես փոխել է երաժշտության ուսուցման դասավանդման մեթոդը Գեորգյան ճեմարանում: Իր երաժշտարեսական ձեռնարկները կազմելիս Կոմիտասը ուսումնասիրել է ժամանակի հայրնի երաժշտագիրական աշխատությունները. դա է վկայում ձեռնարկների սկզբունքային, քննական վերլուծական ուղղվածությունը: Ինքնարիպ մրաժողությամբ են կառուցված Կոմիտասի դաշնակության (հարմոնիայի) խնդիրներն ու առաջադրանքները, որոնք ուղղված են երաժշտական փրամաբանության զարգացմանը, և արդի ժամանակներում ևս, կարող են ունենալ մանաշողական գործնական նշանակություն:

Իր ուսումնական ձեռնարկներում Կոմիտասը ելակետային է համարել ազգային երաժշտության առանձնահատկությունները, ընդգծել է նաև օտար երաժշտական մշակույթների հետ ունեցած երաժշտության ադերսներն ու փոխառնությունները: Առաջին գրքում զետեղված «Պարմութիւն երաժշտութեան» ուսումնական ձեռնարկում կարդում ենք. «Հայկական երաժշտութիւն ամբողջ արևելյան երաժշտութեան մէջ թէ իր հիմքին նայելով թէ, փառապատիւնեամբ, չայնեթի դաստորութեամբ ոճով, իրեանց կազմութեամբ, չեւով, երգեցողութեան

եղանակով, արտայայտութեան գեղեցկութեամբ եւ չափի բազմազանութեամբ առաջին տեղն է բռնում: .. Իր պարզութեամբ մարչելի է նաեւ երոպացիներին» (4. էջ 156):

«Ա» հարորի նոր նյութերից են Կոմիտաս Վարդապետի՝ հայ ազգային պարատեսակների ժանրային-թեմատիկ առանձնահատկություններին նվիրված հետազոտության առանձնահատկություններին նվիրված հետազոտության հարվածները. «Պարերի նկարագիր» և «Չանագան եայլիներ», որոնք հաջորդելով «Հայ գեղջուկ պարը» հայրնի հոդվածին (1. էջ 51) առավել ամբողջական են ներկայացնում Կոմիտասի՝ այդ բնագավառում կատարած գիրական-բանահավաքչական աշխատանքը:

Կոմիտասը բացառիկ զգուշություն է ցուցաբերել նաև երգիչ պարատեսու խնդրին, դրա վկայությունն է մարենաշարի «Ա» գրքի հավելվածում, առաջին անգամ տպագրված Ֆրից Արլբերգի «Չայնամարգութիւն» աշխատության կոմիտասյան քարգմանությունը (գերմաներենից հայերեն): Չայնամարգության վարժանքներից շատերը Կոմիտասը կիրառել է իր մանկավարժական և խմբավարական գործունեության ընթացքում (5. էջ 132):

Կոմիտաս-մանկավարժի կերպարը և գործունեության ընդգրկումներն ամբողջանում են մարենաշարի երկրորդ հարորում զետեղված հայրնի և նորահայր հոդվածներով:

Երկրորդ հարորը ներկայացնում է 1908-1915 թվականներին գրած Կոմիտաս Վարդապետի ուսումնասիրություններն ու հոդվածները: Այստեղ, առաջին անգամ, տպագրված «Մանկիկ Վահագնի», «Մանկապարտեզ» աշխատությունների պարառիկներում, Կոմիտասը մշակել է պարի և շարժման միջոցով երեխաների երաժշտական մրաժողությունը զարգացնող մի շարք նորարարական մեթոդներ:

«Մանկապարտեզ» աշխատության մեջ Կոմիտասը գրում է. «Երգելի իբր առարկայ չէ, որ պիրի աանդել, այլ լսելով ուսածն անդրադարչել: Երգերի եւ պարերի եղանակները հիմնելու են պարզ առօրեական օրէնքներուն վերայ: Ավանդել այսպէս՝ 1. Երգի նիւթը ծանօթացնել, 2. Բառերն ուսուցանել, 3. Բառերն արտասանել տալ, 4. Երգի լոկ եղանակը նուագել...» (2. էջ 207):

Ըստ Կոմիտասի, երաժշտական ուսուցումը կազմակերպող կարևորագույն միջոցներն են քայլքը, խաղը, պարը, որոնք խթանում են մեկրառիթմի զգացողության զարգացմանը. «Չափերը պարզ, համանման, նահադասութիւնները հաւասար մրաժումս, եղանակն աշխոյժ, առոյգ եւ միշտ զվարթ», - գրում է երաժշտագետը (2. էջ 205):

«Առաջնորդելով բնության համաշայն» (2. էջ 79) Կոմիտասն իր երաժշտամանկավարժական դաստիարակության հիմքում կարևորում էր խմբակային երգեցողության ուսուցումը, խմբերգային մրաժողության զարգացումը, որի ակունքները գալիս էին ժողովրդական սրեղծագործությունից: Երկհարորյակի նոր հրատարակումները՝ հետազոտական առար նյութ են: Նրանցում զետեղված կոմի-

տասյան մանկավարժական ծրագրերի լիարժեք լուսարանունը հնարավորություն կընձեռի Կոմիտաս Վարդապետին դիրարկել համաշխարհային երաժշտամանկավարժական մտքի զարգացման համակարգում:

Չեռնամուխ լինելով դժվարին աշխատանքի, երկհարյուրյակի խմբագիրները համեմատել և ճշգրտել են Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը արագրած բոլոր հայրենի հրապարակումները. «Արարար» ամսագիր (Վաղարշապատ), «Ազատամարտ» օրաթերթ (Կ. Պոլիս), «Ամենուն փարեցոյց» փարեցոյց (Կ. Պոլիս), «Հայրենիք» ամսագիր (Բուսրուն) և այլն: Առանձնակի կարևորություն են փոխել Կոմիտասի ժամանակակից, մտավորական Արշակ Չոպանյանի հիմնադրած «Անահիտ» հանդեսի (Փարիզ) համարներում հրատարակված կոմիտասյան նյութերին: Ա. Չոպանյանը փարբեր փարիներ (1906-ից 1935թթ.) բանաստեղծ և հրապարակել է Կոմիտաս Վարդապետի Եվրոպայում կայացած ելույթ-համերգները, դասախոսություններն ու հոդվածները:

Ըստ երկհարյուրյակի կազմողների, Ա. Չոպանյանի հրապարակումները, հեղինակային բնագրերին հարազատ, խմբագրական կրճատումներից զերծ ամենահավասարի փարբերակներն են: Մարենաշարի երկրորդ հարորում «Անահիտ» հանդեսից, առաջին անգամ, վերապրված են «Հայ եկեղեցոյ առողանութեան նշաններուն սխարեմը» ֆրանսերեն բարգմանության բնագիրը, ինչպես նաև «Առողանութեան նշաններ» ֆրանսերեն բնագրից վերածնված արժեքավոր հետազոտությունը, որի էջերում կարդում ենք. «Առողանութին նշանակում է բմբռնում, արտայայտում, այսինքն՝ հնչեցնել երգելով կամ ասել հասկանալով: Սա կոչվում է մտքի արուեստը», որի միջոցով այդ ընթերցանութիւնը դառնում

է հասկանալի...» (2. էջ 168):

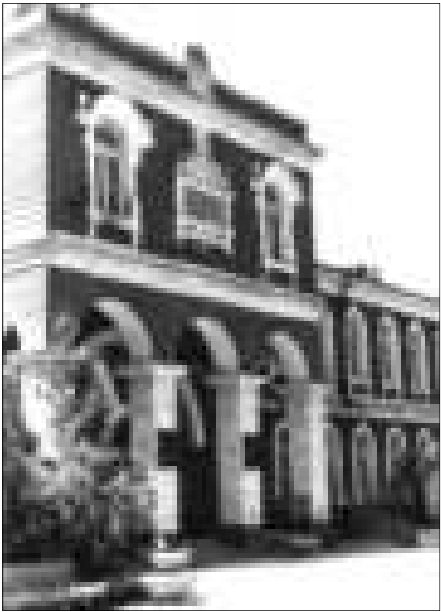
Հարորում րեղ գրած Ա. Չոպանյանի արագրած նյութերի մեջ հայրենաբերված են մի շարք հոդվածների նախնական փարբերակները, նույնպես, այսօր մտածելու նյութ են տալիս: Գրանցից են. «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» հիմնարար աշխատության նախնական փարբերակներից մեկը, որտեղ Կոմիտասը իրեն բնորոշ խորաբափանցությամբ գրում է. «... առհասարակ մենք սովոր չենք մեր րգիտութիւնը խոստովանելու, մի առաքինութիւն, որ ազգերի և անհատների յառաջադիմութեան ու քաղաքակրթութեան համար նախադուռն է» (2. էջ 90): Չեպրեղված են նաև Կոմիտասի «Ինքնակենսագրության» փարբերակները՝ նոր հետաքրքրական փաստերով, օրինակ. նորահայր փաստ է 1907 թվականին Կոմիտասի Հռոմում կարդացած «Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության մասին» դասախոսությունը (2. էջ 52), կամ այն նշանակալի դերը, որն ունեցել է Գևորգյան ճեմարանը՝ Կոմիտաս Վարդապետի հոգևոր դաստիարակության գործում (2. էջ 49):

Այս րեղեկությունները հնարավորություն կրան նոր լույսի րակ դիրարկել Կոմիտասի գիրական կենսագրության կարևորագույն շրջանները:

Անուշտ, երկհարյուրյակի նշանակալի շեքքերումներից է Կոմիտաս Վարդապետի եկեղեցական երաժշտության ուսումնասիրությունների ընդգրկումը՝ հնարավոր ամբողջությամբ, առանց խմբագրական կրճատումների:

2-րդ հարորում, առաջին անգամ է րպագրված «Հայ եկեղեցական երաժշտություն. Հայոց ութշայն համակարգը» հոդվածը գերմաներեն բնագրով և հայերեն բարգմանությամբ: Սա Կոմիտաս Վարդապետի ծավալուն ուսումնասիրության մի հարվածն է, որի ծանոթագրության մեջ նշվում է. «Կոմիտաս

երաժշտական ՂԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009



* Գևորգյան ճեմարան, Էջմիածին
Семинария Геворкян, Эчмиадзин
Gevorgian Seminarium, Echmiadzin

Վարդապետի արխիվում պահպանուող այս հարուածը եւ նրան կից ծրագիրը վկայում են, որ երգահանը մտադրուել էր ծաւալուն ուսումնասիրութիւն գրել հայ եկեղեցական եւ ժողովրդական երաժշտութեան մասին, որը բաղկացած էր լինելու չորս մեծ բաժիններից. Ա. Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն, Բ. Հայ ժողովրդական երաժշտութիւն, Գ. Իւրոնացիան հայերի մօտ, Դ. Երաժշտութեան կախումաւորութիւնը բնութիւնից ընդհանրապէս» (2. էջ 465):

Աշխարհայայտի պահպանուած հարուածում գիտական արժեքավոր դիտարկումներ են՝ հայոց եկեղեցական երաժշտութեան շայնեղանակային, ճակատագրական առանձնահատկութիւնների վերլուծութիւնները:

Երկրորդ հատորի մի մեծ բաժին (2. էջ 321-ից 461) նվիրուած է Կոմիտաս Վարդապետի խազաբանութեան ուսումնասիրութիւններին՝ «Խազերի մեկնաբանութիւնները»: Տպագրուած նյութերից ակնբախ է դառնում Կոմիտասի խազաբանութեան բնագաւառում կատարուած աշխարհագրութեան մանրագիտական ուղղուածութիւնը:

Յանկալի կլիներ, որ երկրորդ հատորի խազաբանական աշխարհագրութեան ծանոթագրութիւնները լինէին առավել ընդարձակ, հագեցած բնական

մեկնաբանութիւններով, բացարձակութիւններով ու գիտական եզրահանգումներով:

Բայց, ինչպէս վերը նշուեց, երաժշտական մատենաշարի հրատարակիչներն ու խմբագիրները հետամուտ են եղել մեկտեղել եւ հնարավոր ամբողջականութեամբ* ներկայացնել Կոմիտաս Վարդապետի գիտական ժառանգութիւնը: Երկհատորյակում ամփոփուած Կոմիտաս Վարդապետի մտքերը, ստույթներն ու գիտական բնորոշումները չեն կորցրել իրենց արդիականութիւնը գիտական նոր բացահայտումների «նախադուռ»** դառնալու կարողութիւնը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Կոմիտաս, Հոգիւածներ յեվ ուսումնասիրութիւններ, հավաքեց Ռ.Թերլեմեզյան, Ե., Պետհրատ, 1941:
2. Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, Գիրք «Բ», Ե., Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգ, 2007:
3. Սամվելյան Խ., Կոմիտասի կյանքի եւ գործունեության համառոտ տարեգրութիւնը, «Սովետական արվեստ», N 10, 1969:
4. Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, Գիրք «Ա», Ե., «Սագիս Խաչենց», 2005:
5. Բաբայան Մ., Երգչի տասը պատվիրանքները, ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, Ե., Պետհրատ, 1960:



* Կոմիտասը Գևորգյան ճեմարանի սաների իր ստեղծած երգչախմբի հետ, Վրաստան, 1905թ.
Комитас с хором воспитанников Эчмиадзинской духовной семинарии (Геворкян), Грузия, 1905.
Komitas with his male chorus from Gevorgian Seminarium in Georgia, 1905.

* Ռ.Թերլեմեզյանի ժողովածուի շուրջ 18 հոդուած եւ ուսումնասիրութիւններ առայլ երկհատորյակի գիտական նյութը հասցուած է շուրջ 40 հոդուածի եւ ուսումնասիրութեան:
** Կոմիտասի բնորոշումը:

ԼՈՒՍԻՆԵ ԶԱՎԵՆԻ
ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Արվեստագիտության քեկնածու,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ

2009 թվականին Կոմիտաս
Վարդապետի ծննդյան
140-ամյակի առթիվ
«Սարգիս Խաչենց» հրատարակչությունը լույս ըն-
ծայեց երաժշտական մատենաշարի հերթական՝
«Կոմիտաս Վարդապետ, նամակների» և «Կոմիտաս-
ը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններ-
ում» հատրոնները, համալրելով Մեծ երաժշտի մա-
սին կուրսական հսկայածավալ գրականությունը:

«Սովետական արվեստ» ամսագրում, 1969-ից-
1975թթ-ը:

Նոր հրատարակչության մեջ Կոմիտասի նա-
մակները խմբագրված են ըստ գրության տարեթվե-
րի, բնագրերը դասավորված են ժամանակագրա-
կան կարգով:

Նամակահիում պահպանված է հեղինակային
ուղղագրությունն ու կեղանագրությունը, նամակնե-
րում մեջբերված հայկական չայնանիշերով օրի-
նակները ծանոթագրություններում ներկայացված
են եվրոպական նորագրությամբ:

«Կոմիտաս Վարդապետ, նամակների» հատր-
րի խմբագիր, բանասեր Գուրգեն Գասպարյանը նե-
րածական խոսքում գրում է. «Կոմիտաս Վարդապե-
տից մեզ հասած նամակները ժամանակագրական
առումով ընդգրկում են 1894-1914թուականները եւ

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ

ԾՆՆՈՂՅԱՆ 140-ԱՄՅԱԿԻ ԱՌԹԻՎ

2005 և 2007թվականներին նույն հրատարա-
կչությունը, հնարավոր ամբողջությամբ ներկայաց-
րել էր «Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրու-
թյուններ և յօդածներ»-ը՝ երկու հատրոնով (1.):

Ժամանակի ընթացքում հարկ եղավ դաստասել,
խմբավորել նաև Կոմիտասի նամակահիում և ժամա-
նակակիցների հուշագրությունները: Հավելենք, որ
մատենաշարի խմբագիրները շարունակում են Կո-
միտասի մասին հուշագրական գրականության (թե՛
հեղինակային հուշերի, թե՛ մամուլում եղած վկայու-
թյունների) ամբողջական դասակարգումը, ուսում-
նասիրությունն ու ծանոթագրման աշխատանքնե-
րը: 2000թ-ին Գրականության և արվեստի բանգա-
րանը հրատարակել էր Կոմիտասի նամակները
առանձին գրքով, իսկ 2007թ-ին լույս էր տեսել նա-
մակահիում լրացված տարբերակը:

Այս երկու գրքերում էլ գերեզման էր Կոմիտաս
Վարդապետի նամակահիում փոքր հատրոնը: «Սար-
գիս Խաչենց» հրատարակչությունը, ինչպես նա-
խորդ՝ երաժշտագիտական ժառանգությունը, այն-
պես էլ նամակահիում հրատարակելիս առաջնորդվել
է միևնույն սկզբունքով. մեկտեղել, համալրել և հնա-
րավոր ամբողջությամբ ներկայացնել Կոմիտաս
Վարդապետի նամակահիում:

Խմբագիրների կողմից կատարված է մանրագ-
նին աշխատանք: Չարենցի անվան Արվեստի և
գրականության բանգարանում պահվող կոմիտաս-
յան արխիվային նյութերի հետ համեմատված են
բոլոր նախկին հրատարակումները (2.), Վարդապե-
տի բարեկամների* արխիվային նյութերի՝ Կոմի-
տասին առնչվող հարվածները, սխյուրթահայ և
խորհրդահայ մամուլի հրատարակումները: Հատր-
րի խմբագիրների համար ուղեցուցային է եղել Խա-
չիկ Սամվելյանի «Կոմիտասի կյանքի և գործունեու-
թյան համառոտ տարեգրությունը» հրատարակված

արագիտում են նրա կեանքի եւ գործունեության
գրեթե բոլոր կարեւոր դրուագներն ու միջադեպերը:
Գրանց մի մասը պաշտօնական գրութիւններ են՝
խնդրագրեր, դիմումներ, հաշուէրոտութիւններ՝ ուղ-
ղուած տարբեր եկեղեցական գործիչների, իսկ մի
զգալի մասը իր բարեկամներին եւ համակիրներին
ուղղուած նամակներ, շնորհատրական բացիկներ
եւ հեռագրեր» (3. էջ 12):

Բացիկների, հեռագրերի, դիմումների, Կոմի-
տասի սրացած նամակների զգալի մասը տպագր-
ված է առաջին անգամ: Արժեքավոր են նաև գերմա-
ներեն, ֆրանսերեն նամակներն ու պաշտոնական
գրությունները՝ իրենց բարգամնություններով: Նա-
մակահիում հարկ ենք համարում առանձնացնել
մանրակրկիտ կազմած ծանոթագրությունների բա-
ժինը, որտեղ յուրաքանչյուր նամակ, խնդրագիր,
դիմում, անգամ լուսանկար, ըստ կարելիության բա-
ցարկվում և պարզաբանվում է:

Հատրոնում խմբագիրներն ի մի են բերել Կոմի-
տաս Վարդապետի գրած 184 և սրացած 37 նա-
մակները:

Մեծ արվեստագետների նամակներն ու հուշ-
ագրությունները երաժշտագիտական ուսումնասի-
րությունների առար նյութ են: Մոցարտի, Բեթհովե-
նի, Շոպենի, Չայկովսկու, Մալերի, Վեբերնի նա-
մակներն ու հուշերը բացահայտում են այդ արվես-
տագետների ներաշխարհը, սրեղծագործական
նկրությունները, սպրած ժամանակաշրջանը՝ իրենց
հուզող խնդիրներով: Կոմիտաս Վարդապետը, որ-
պես գեղարվեստագետ և երաժշտական գործիչ մշ-
տասես եղել է իր ժամանակակիցների ուղադրու-
թյան կենտրոնում: Նրան շրջապատել են ականա-
վոր մտավորականներ, եկեղեցական գործիչներ,
հայ և օտարազգի անվանի երաժիշտներ:

Նամակներում ցայտուն դրսևորված են Կոմի-

* Չոպանյան Ա., Թումանյան Մ., Բաբայան Մ., Հացագործյան Խ., Կոստանյան Կ., Թումանյան Հ., Հարությունյան Ս., Տայան Վ.:

փաստի գիրական կենսագրության մանրամասները, սրեղծագործական ծրագրերը, Կոմիտաս-Մարդու պայծառ նկարագիրը:

Նամակաևնու միջոցով նորովի է լուսարևակում Վարդապետի կյանքն ու բազմաբեղուն գործունեությունը, սպրած փարիները Էջմիածնում, միաբանությունում փրոդ իրավիճակը, Էջմիածնից հեռանալու դրդապատճառները (3. էջ 168):

Կոմիտաս Վարդապետի սրեղծագործական շնավորման կարևորագույն շրջանը Բեռլինում՝ ուսումնառության շրջանն էր, որը հիմնավոր նշանակություն ունեցավ Կոմիտասի բազմակողմանի զարգացման գործընթացում: Իր բոլոր, հեղինակա սրեղծագործական և ուսումնամանկավարժական ծրագրերը Կոմիտասը մտադրացել և մշակել էր Եվրոպայում:

1897թ-ին Բեռլինից Կոմիտասը գրում էր իր մտերիմ բարեկամ, 1902-1905թվականների Գեորգյան ճեմարանի տեսուչ, հայագետ Կարապետ Կուրանյանին. «Նոր փարի է ինչ ուսման վայրում գրնուելը, իմ փոները ես լայնածառայ երաժշտական աշխարհի բազմազան երկերի մէջ են փոնում, իրաքանչիր ժամն ու րոպեն աչքս առաջ պարզում են մի ապագայ տեսարան լիովի անսպառ գործունեութեան հոգածությամբ» (3. էջ 39):

Կոմիտասը զնահարում էր եվրոպական կրթության դարերով կուրակած հարուստ փորձը, և կարևորում դրա կիրառությունը հայ կրթօջախներում: Բեռլինում, ուսումնառության շրջանում, Վարդապետի մոտ հստակորեն ուրվագծվում էին հայ երաժշտանց կազմակերպելու ծրագիրը: Դրա վկայություններից են 1902թ-ին Վահրամ Մանկունուն գրած նամակը՝ դասագրքերի ու կանոնագրքերի ծրագրով (3. էջ 68), Կ.Կուրանյանին հղած հերթական նամակներից մեկը, որում Կոմիտասը անդրադառնում էր իր կողմից ուսումնասիրվող երաժշտական առարկաներին. «Երաժշտական ձե, Կոմպոզիցիա, Հարմոնիա, Երաժշտարուեստի գեղագիրութիւն, Երաժշտութեան ընդհանուր պարմութիւն, Երաժշտագիրական պարապմունքներ» (3. էջ 311):

Խոնարհումով էր խոսում նաև իրեն դասավանդող հեղինակավոր դասախոսների մասին. «Չափազանց գոհ եմ ես իմ ուսուցչապետիցս*, որ այս մի փարուան ընթացքում ինչ այնքան յառաջ փարաւ երաժշտութեան մեջ առհասարակ, որքան 6 փարում չեն անցնում այսպեղի պետական երաժշտանցումն անգամ» (3. էջ 46):

Պարահական չէր, որ Կոմիտասը Էջմիածին վերադառնալով (1899թ.) չեռնամուխ եղավ եվրոպական նորագործություն, ներդաշնակագիրություն (հարմոնիա) և երաժշտության պարմություն դասավանդել Գեորգյան ճեմարանում:

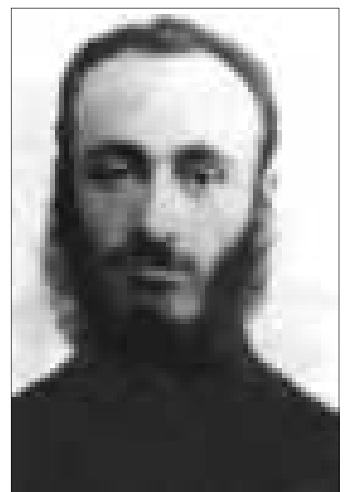
Կոմիտաս Վարդապետի առաջադեմ գաղափարները դժգոհություն էին առաջ բերում ճեմարանի կղերական շրջաններում: Էջմիածնում Վարդապետի սրեղծագործական վերելքը կասեցնող դր-



* Ճեմարանականներ, 1892-1893թթ.
Семинаристы, 1892-1893.
Seminarium students, 1892-1893



* Սողոմոն Սողոմոնյանը ճեմարանի 2 դասարանում, մարտ, 1890թ.
Согомон Согомонян в 6 классе Семинарии, март, 1890.
Soghomon Soghomonyan in the Seminarium 6th class. 1890.



* Թիֆլիս, փետրվար, 1896թ.
Тифлис, февраль, 1896.
Tbilisi, february, 1896.



* Կոմիտասը և Վ.Տեր-Արաքելյանը, Բաքու, 1908թ.
Комитас и В.Тер-Аракелян, Баку, 1908.
Komitas and V.Ter-Araqelyan, Baku, 1908.

դապատճառներից մեկն էլ հանդիսացավ Խրիմյան Հայրիկի կորուստը (1907թ.):

Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս, ազգանվեր գործիչ Խրիմյան Հայրիկը (Մկրտիչ Ա Վանեցի) բազ-

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(36)2009

* Խոսքը Ռիխարդ Շմիդտի մասին է:

մակողմանիորեն նպաստում էր Կոմիտասի «ազատ» սրեղծագործական գործունեությանը: Նրա մահից հետո Հայոց Կաթողիկոսի սրբազան պարտականություններն իր վրա վերցրեց Մարթենու Իզմիրլյանը, միևնույն Կոմիտաս Վարդապետը պաշտպանում էր Հռոմում և Վենետիկում հոգևոր կրթություն ստացած, պոլսեցի գործիչ Մադաթիա արքեպիսկոպոս Օրմանյանի թեկնածությունը (4. էջ 67):

Վարդապետին հիասթափեցրեց միաբանությունում տիրող մթնոլորտը, Իզմիրլյանի վերաբերմունքը. «Պետք է ասեմ, - գրում էր Կոմիտասը, - որ այսօրեղ կարարեալ յուսահատութիւն է տիրում վանքում մեր շրջանի մեջ: Համերգս ջուրն ընկաւ, զի ճեմարանում իսառնաշփոթութիւն սրեղծեցին» (3. էջ 161):

Անհնական ապրումներն ու տարակուսանքները Վարդապետը կիսում էր մտերիմ բարեկամներ՝ Մարգարիտ Բաբայանի, Արշակ Չոպանյանի, Կարապետ Կոստանյանի, Վուկո Տայանի հետ: Փարիզաբնակ մտավորական, հասարակական բեղուն գործիչ Արշակ Չոպանյանն ու Կոմիտասի սան, երգչուհի, Փարիզի լավագույն մանկավարժներից Մարգարիտ Բաբայանը գործուն մասնակցություն են ունեցել Կոմիտաս Վարդապետի բազմաբեղուն գործունեությանը, իսկ հիվանդության շրջանում (1919-1935թթ.) ինամարտար հանձնաժողովի կազմակերպական աշխատանքներին: Նրանց հասցեագրված նամակները պարտրված են մի առանձնակի մտերմությամբ և ջերմությամբ: 1901թ-ից սկսված Կոմիտասի և Չոպանյանի բարեկամությունը տարիների

ընթացքում վերափոխվեց սրեղծագործական լուրջ, ազգանվեր գործունեության:

Փարիզում և Եվրոպայի տարբեր քաղաքներում (ժնև, Լոզան, Յյուրիխ) Կոմիտաս Վարդապետի համերգները բանախոսում և վարում էր Ա.Չոպանյանը՝ պրոպագանդելով Կոմիտասի երաժշտությունն ու հայ արվեստը:

Վարդապետը Չոպանյանին ծանոթացնում էր իր ծրագրերին և արժեքավորում նրա հեղինակավոր կարծիքները:

1908թ-ին Կոմիտասը Էջմիածնից-Փարիզ գրում էր Ա.Չոպանյանին. «Այս տարին վերջացաւ: Ես գոհ եմ ինչանից, այս տարի տունը եմ հիւնգ համերգ եւ դասախօսել եմ վեց անգամ: Պատրաստել եմ եւ սկսել Հայ գեղջուկ քնարի միաշայն հրատարակութեան տրանսկաններով դպրոցների եւ առօրեայ գործունեութեան համար: Պատրաստել եմ դաշնակի համար բառական երգ: Խազերի ուսումնասիրութիւնն առաջ տարել եւ աշակերտներին պատրաստել» (3. էջ 143):

Ա.Չոպանյանի ջանքերով Կոմիտասը ծանոթանում էր ֆրանսիացի ակադեմիկոս երաժիշտների (Մեն-Սանս, Շարլ Պորր), համագործակցում նրանց հետ (Պիեռ Օբրի):

Փարիզում Վարդապետին միշտ սպասում էին հարկապես Բաբայանների ջերմ հարկի տակ: Իսկ Մարգարիտ Բաբայանին հասցեագրված բովանդակալից նամակները նաև «Միտիթարական էին»*: 1907թ-ին Բեռլինից Վարդապետը գրում է. «Միտիթ Մարգարիտ, Չեր նամակն ինչ շար ուրախացրեց, -

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009



Կոմիտաս, 1910թ.
Комитас, 1910.
Komitas, 1910.



* Ս.Մելիքյան, Կոմիտաս, Ա.Շահմուրադյան, 1909թ.
С.Меликян, Комитас, А.Шахмурадян, 1909.
S.Melikyan, Komitas, A.Shahmuradyan, 1909.

և շարունակում, - Հայ եղանակները ինչպես ևնցա ոգին պահանջում է ներդաշնակելը որքան պարզ է, նոյնքան անելի դժուար է. յեպոյ, դեռ մենք հայերս, պէտք է մեզ համար ոճ սրեղծենք ու ապա թէ համարչակ առաջ գնանք»: Նամակների մեջ, հաճախ են հանդիպում Կոմիտասի անկեղծությունը վկայող փողեր. «Ժամանակ է լինում, որ ես ընկղմված եմ կարարելայպես միայն հայ երաժշտության մէջ եւ սեսս այն ժամանակ ես գրում եմ, սրեղծում եմ այնպիսի բան, ինչպիսին յարմար է մեր երաժշտութեան ոգուն, բայց լինում է եւ ժամանակ, որ առանց իմ կամքի, ընկնում եմ մի այնպիսի երեսակայութեան շաղի վերայ, որ կամ հայկական չէ, կամ նորա կողքին է անցնում» (3. էջ 125):

Նամակների մեջ են դրսևորվում Կոմիտասի նպարակասարացությունն ու սկզբունքայնությունը հասարակող մտքեր. «Բայց եւ այնպէս ես պիտի հասնեմ նպարակիս, նոյնիսկ եթէ ամողջ կեսնքս, իսկ վրայ դնեմ: Գորա համար շար բսակ են իմ սրարակից բարեկամներիս իրաքանչիր, նոյնիսկ չնչին համարած կամ բծախնդիր նկարողութիւնները, թէ ինչո՞ւ այս կամ այն կիրորը դուր չէ եկել մէկին, միսին եւ ես աշխատում եմ հարցը լուծել» (3. էջ 125):

1911թ-ին Պոլսից Վարդապետը գրում էր Մ.Բաբայանին. «Ժողովորը շար սիրով է վերաբերում դեպի իմ գործը, որ ուրախալի է ինչ» (3. էջ 201):

Կոմիտասը գնահարված էր ժողովրդի կողմից, նրա արվեստը ճանաչելի էր դառնում ամենուրեք: Այդ հաղթանակների վկայությունն են Վարդապետի նամակները, որոնք իրենց բովանդակությամբ ու շահեկան րեղեկություններով կհերաքրքրեն ոչ միայն երաժշտագետներին, այլև ընթերցողների լայն շրջանակներին:

Նշել ենք, որ Կոմիտասը որպես վառ անհարականություն մշարպես եղել է իր ժամանակակիցների ուշադրության կենտրոնում: Վարդապետը պարականում էր այն գեղարվեստագետների շարքին, որոնց հետ յուրաքանչյուր անչնական կամ սրեղծագործական շփում դառնում էր րոն, հիշարծան իրադարչություն: Ժամանակակիցների հուշերն ու վկայությունները կարևոր րեղ են գրավում կոմիտասագիրության շնամորման փուլերում:

Կոմիտասի մասին բազմիցս հրապարակվել են հուշեր, հիշողություններ պարունակող ժողովածուներ:

1930թ-ին Ռ.Թերլեմեզյանի կողմից, Վարդապետի ծննդյան 60-ամյակին հրապարակվեց «Կոմիտաս» ժողովածուն՝ Կոմիտասի ժամանակակիցների հուշերով (Մ.Աբեղյան, Գ.Լևոնյան, Հ.Աճառյան, Ս.Մելիքյան):

1960թ-ին Գ.Գասպարյանը հրապարակեց «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» հուշերի և հողվածների ժողովածուն, որրեղ ընդգրկված շար հողվածներ առ այսօր չեն կորցրել իրենց գիրական և գեղարվեստական արծերը:

«Սարգիս Խաչենց» հրապարակչության կազմած «Կոմիտասը, ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում» հարորում ժողոված են ինչ-

պես ծանոթ հողվածներ, այնպես էլ նորահայր հուշագրություններ:

Ժողովածում բացակայում են գիրական բնույթի հողվածները. Թ.Հարթմանի 1919թ-ին Թիֆլիսում կարդացած ելույթ-դասախոսությունը, Շ.Բերբերյանի րեսական լուրջ հողվածը, որրեղ, առաջին անգամ ընկվում է Կոմիտասի ինքնարիպ, կվարր-կվիևրակորդների կիրառությամբ հարունիկ մրածողությունը:

Բացակայում են Ռ.Թերլեմեզյանի վերլուծական-ըննադարական հողվածը, Ս.Մելիքյանի պարունական ակնարկն ու Գ.Գեմիթյանի շար բովանդակալից ներածական խոսքը:

Նշել ենք, որ հարորի իմբագիրները նպարակ ունեն շարունակել Կոմիտասի մասին եղած գրականությունյան լիակարար հրապարակումը, և այս ժողովածում, հիևնականում ընդգրկել են Կոմիտասի բարեկամների, սակների հուշագրությունները:

Նախորդ՝ «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին» ժողովածուից նույնությամբ վերարպված են Մանուկ Աբեղյանի, Գարեգին Լևոնյանի, Վսահան Տեր-Առաքելյանի, Սրեպիան Թեմոյրյանի, Շարս Տալյանի, Փանոս Թերլեմեզյանի, Մարգարիտ Բաբայանի, Վարդան Պերոյանի, Աղավկի Մերոպյանի հուշերը:

Հրայս Աճառյանի հողվածը րպված է հավելումներով՝ «Կանքիս հուշերից» գրքից, որրեղ հերաքրքրի մեկնաքանություններ կան Կոմիտասի վախճանի վերաբերյալ (5. էջ 30), ինչպես նաև իագարանական աշխարանքների մասին. «Մեր անհարական խոսակցության միջոցին, - գրում է Հ.Աճառյանը, - Կոմիտաս Վարդապետը հայրենց ինչ հերկյալը:

- Մեր հայկական իագերի (չայնանիշների) թիվը 50-ի է հասնում, այսքան նորա չկա երգեցողության մեջ, որ միայն 7 չայն գիրե: Ինչո՞ւ հայերը այսքան իագ են հնարել: Մեր բոլոր շարականները և երգեցողական գրքերը միօրինակ և միարեսակ չայնագրությամբ են գրված, բայց ոչ մի բացարրություն չկա նրանց արծերի մասին: Ես կարծում եմ, որ այս 50 իագերի մեծագույն մասը ներկայացնում է մի քանի նորանների գումարը, օրինակ՝ այսինչը ներկայացնում է դո, րե, մի, ֆա քառյակը միասին կամ մի ուրիշ իագ նշանակում է ֆա, մի, րե, դո քառյակը:

Կոմիտասը հայրենց նաև, որ 15 րարի ուսումնասիրել է հին հայոց չայնագրությունը և վերջապես գաղրկիքը լուծել, այսինքն՝ թե այդ 50 իագերը որ չայների գումարներն են» (5. էջ 25):

Ժողովածում առաջին անգամ են հրապարակված Սաթենիկ Մելիքյանի, Սրեպիան Բաբելյանի, Սրեպիան Բոյաջյանի, Մերոպ Մարանջյանի, Արմենակ Շահնուրադյանի, Տիգրան Չիթունու հուշագրությունները, ինչպես նաև 1955թ-ին Լիքանանում հրապարակված Մելքոն Քրիշյանի «Անմարկանքեղ» գրքի հարվածները:

Կոմիտասի մրերիմ սակ, սրեղծագործության առաջին ըննադար (6.), երաժշտահասարակական գործիչ Սպիրիդոն Մելիքյանի րիկիևր՝ Սաթենիկ

Մելիքյանը Կոմիտաս Վարդապետի մասին գրում է. «Կոմիտասի անունը Սպիրիդոնի համար միշտ էլ ամենանվիրականն է եղել: Ես դա գգում էի ամեն առիթով: Առանձին ակնածակերպով էր նա խոսում իր բանկագին ուսուցչի մասին:

Կոմիտասին Սպիրիդոնը համարում էր իր ամենալավ խորհրդարան, սրբագին բարեկամը, ավագ ընկերը, որ այնքա՛ն բարյացակամ էր և մտերիմ» (5. էջ 318):

Շար են շահեկան փաստերը, որոնք նորովի են լուսաբանում ուսուցչի և աշակերտի փոխհարաբերությունների մանրամասները: Ուշադրության են արժանի բանահավաք, բանասեր Տիգրան Չիթունու հուշերը Կոմիտաս Վարդապետի մասին, խոնարհումն ու ակնածակերպը, որ փածում էին Վարդապետի հանդեպ: Տ.Չիթունուց Կոմիտաս Վարդապետը գրի է առել Վանի ժողովրդական երգեր: Չիթունին պարկերպոր է ներկայացնում Կոմիտասի հետ ունեցած հանդիպումները, աշխատանքի ժամերը. «Յանկիս վրայէն՝ կը սկսիմ երգերը: Տող առ փող կ'երգեմ, ինքը կը շայնագրէ: Բառեակը կամ երկեակը կամ փունը լրանալուն պէս կ'անցնի դաշնակին վրայ՝ կը փորձե գրած խազերը, և կրկնել ու նորէն երգել կուրայ ինծի այն կրորները, որոնց իր լսողութիւնն առաջին անգամն է որ կը հանդիպի» (5. էջ 265):

Ժամանակակիցներից շարերն են վկայում Կոմիտաս Վարդապետի երաժշտական բացարձակ ընդունակությունների, անզուգական շայնի, խոր էության մասին:

Կոմիտաս Վարդապետի անասելի աշխատասիրության, մանկավարժի մասնագիտական բարձր վարպետության մասին է վկայում Գևորգյան ձեռնարանի նախկին աշակերտ Վարչամ Փարսադանյանը. «Մի որևէ երգ սովորեցնելու համար, նա (Կոմիտասը .- Լ.Ս.) ամեն կերպ աշխատում էր բազմակողմանի ճանապարհով բացատրել նյութի բովանդակությունը. օրինակ եթե պետք է սովորեցնեի «Հորովել» երգը, նա սկսում էր վերլուծել այդ երգը, նկարագրել ռանչյար գյուղացու վիճակը...

Երգի բովանդակությունը բազմակողմանորեն բացատրելուց հետո Կոմիտասը մտրեւում էր դաշ-

նամուրին, նվագում և մեղմ շայնով երգում» (5. էջ 41):

Հուշագրությունների միջոցով Կոմիտաս-արվեստագետի կերպարը դառնում է առավել «շռափելի» ու հարազատ: Ժամանակակիցների վկայությունները Կոմիտաս Վարդապետի ասրած ժամանակաշրջանը գիտական կենսագրությունը նորովի գնահատելու առիթ են տալիս:

Վան կարծիքներ, որոնք ապացուցելու և հիմնավորելու կարիք ունեն, բազմաթիվ տեսակետներ կարող են հետազոտության նյութ դառնալ:

Կոմիտաս Վարդապետի շեռագրերի, նյութերի, թղթերի հայտնաբերումն ու մեկտեղումը փրկաշուն ու երկարատև գործընթաց է, որն ըստ կարելիության (2005 թվականից) իրագործում է «Սարգիս Խաչենց» հրատարակչությունը՝ կոմպոզիտոր Տիգրան Մանուչյանի ընդհանուր խմբագրությամբ:

Կոմիտասի անձն ու գործը մշտապես լինելու է հեռանկարային նոր բացահայտումների համար:

Սպասենք Վարդապետի մասին հրատարակվելիք նոր գրականության:

(տե՛ս կազմին)

Ծ Ա Ն Ո Ւ Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ ՈՒ Ն

1. Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասի գիտական ժառանգությունը նոր լույսի ներքո, //Երաժշտական Հայաստան, էջ 2-5:
2. «Պատմա-բանասիրական հանդես», «Գրական թերթ», «Սովետական Հայաստան», «Անահիտ» հանդես, «Մշակույթ» տարեգիրք, Կոմիտասի նամակներ Զագ-ԱԹ 2000թ., Կոմիտասի նամակներ 2007թ.:
3. /Կոմիտաս Վարդապետ, նամականի, Եր., Սարգիս Խաչենց-Փրինսիմֆո, 2009:
4. /Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Երաժշտական մատենաշար, Եր., Սարգիս Խաչենց-Փրինսիմֆո, 2009:
5. Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում Սարգիս Խաչենց-Փրինսիմֆո, Երևան, 2009, էջ 30:
6. Մելիքյան Ս., Կոմիտասի ստեղծագործությունների անալիզ, 1932:

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009

10



* Սողոմոն Սողոմոնյանի ծննդավայրը՝ Քեոթախիա (Արևմտյան Հայաստան) Кутина (Западная Армения). Место рождения Согомона Согомоняна. Soghomon Soghomonian's birthplace Kiotahia (Western Armenia).

**ՏԻՐԱՆ ԱԶԱՏԻ
ԼՕՔՍԱԳՈՋՅԱՆ**

**Երգիչ լրագրող,
թուրքագետ**

Կոմիտաս վարդապետի ներդրումը հայկական երաժշտության ասպարեզում բոլորիս համար անժխտելի փաստ է: Այնուհանդերձ, նրա վաստակը իրական չափանիշներով իր արժանի փեղը դեռևս չի գրել: Գլխավոր պատճառն այն ցավալի իրողությունն է, որ երաժշտագիտական շրջանակները մինչև այժմ թերացած են արժանին հարուցելու նրա գործունեությանը: Այո, շատ է ասվել ու գրվել նրա, գուցե և այնքան շատ, որքան ոչ մի ուրիշ հայ երաժշտի մասին: Հայրենիքում և Սփյուռքում նրա մասին մեծ-մեծ ճաներ ասողները արդյո՞ք ճանաչում են Կոմի-

տաս մյուս՝ վերը նշված ժողովուրդների երաժշտության հետ և ցույց տվեց նրանց տարբերությունը հայկականի համեմատ:

Նրա այլազգի երաժշտության հետ ունեցած իր հարաբերությունների մեզ հասած «ամենածավալուն» արտահայտությունները երեքն են՝ ա)Քրդական երաժշտություն, որը բաղկացած է իր 1903թ-ին Սանկյու-Պետերբուրգում հրատարակված քրդական ժողովրդական երգերի ժողովածուից և Կոմիտասյան արխիվում* գրելվող մի քանի բեկորներից, բ)Նրա հավաքած թրքական «շարկը»ների և «բյուրբյուր»ների ժողովածուներ և բազմաթիվ տարբեր երգերի գրանցումներ, որոնք նույնպես գրելվում են Կոմիտասի արխիվում, կան նաև իր հորինած թրքական երգերը, միաձայն և բազմաձայն: գ)Այս հոդվածի նպատակը հանդիսացող գերմանական երաժշտության արեղծագործությունները, բոլորն էլ իր հորինումները, մենք կիսում ենք երաժշտագետ Ռ.Աթայանի այն եզրակացությունը, որ այս հորի-

ԿԵՐԼԵՏԻՍԿԵՆԻ

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ

**Գերմանիայում ուսումնառության տարիներին գրած
ստեղծագործությունները**

րասի իսկական վաստակն ու արժեքը: Ինչպե՞ս է ճանաչում Կոմիտասին հասարակությունը և, ինչու՞ չէ, նաև երաժշտական ասպարեզի արվեստագետների մեծ մասը: Հայկական հոգևոր և ժողովրդական երգերը կորստից փրկող, դրանք մշակող, բազմաձայնող մի քանահավաք, որի մասին գիրքեր նաև, որ մի քանի տարի Գերմանիայում էր սովորել: Մեզ դեռևս պակասում են Կոմիտասի կյանքի ու գործունեության լիակատար տարեգրությունը, նրա արեղծագործական ուղու վերլուծությունը, որի մեջ պետք է ներառվեն ոչ միայն իր հոգևոր ու ժողովրդական մշակումները, այլ նաև իր արխիվի հաշվառումն ու հրատարակումը (չմշակված նյութերի) որպես առաջին անգամ: Ամփոփելը, կատարվածներից անհամեմատելի շատ են անելիքները:

Կոմիտասը փրկիչն էր հայ երաժշտության: Նա հայ երաժշտության առաջին տեսաբանն էր: Կոմիտասը ասպարեզ եկավ մի ժամանակաշրջանում, երբ ոչ միայն այլազգիներն էին անրեղյակ հայկական երաժշտության մասին, այլ անգամ հայերն իրենք չգիրքեին թե «հայր երգ ունի, երաժշտություն ունի»: Բայց նա չսահմանափակվեց միայն հայկականով, այլ զբաղվեց նաև թուրք, վրացի, արաբ, պարսիկ և բուրդ ազգային երաժշտության ուսումնասիրությամբ: Հրատարակեց քրդական ժողովրդական երգերի աշխարհում առաջին ժողովածուն: Եվրոպայում ունեցած քանահոսություններում նա ծանոթացրեց ոչ միայն հայկական, այլ նաև արևել-

նումները ստեղծվել էին Կոմիտասի Գերմանիայում ուսանելիս 1896թ-ից 1899թ-ի միջև ընկած ժամանակաշրջանում, բայց համակարծիք չենք իր մյուս հետևորդները, թե դրանք ամբողջապես պիրի վարժություններ, հանձնարարություններ կամ «վրային աշխատանքներ» լինեին: Նրանց մեջ կան այնպիսի գործեր, որոնք դուրս են գալիս այդ սահմաններից իրենց մակարդակով, չեով, և ինչու՞ ոչ, նաև ծավալով, ու տարանջարվում են մյուսներից: Կոմիտասի գերմաներեն ստեղծագործությունների մասին մի քանի անգամ անդրադարձել է Ռ.Աթայանը, իր «Կոմիտասի ուսումնառությունը Բեռլինում» (1. էջ 48-59) և «Komitas, An den Wassern zu Babel» (2. էջ 35-39) հոդվածներում ու նաև իր «Կոմիտաս - երկերի ժողովածու» հավորներում: Ուզում ենք անդրադառնալ նաև Ռ.Աթայանի «Կոմիտասի ուսումնառությունը Բեռլինում» (1.) հոդվածի մի քանի կետերին: Այսպես նշվում է, թե գերմանական ոճով Կոմիտասի գրած ստեղծագործությունները բաղկացած են. ա)յոթ մեներգից; բ)երեք խմբերգից; գ)սաղմոսից; դ)«Nachtlied» («Գիշերային երգ») մեներգից; ե)«Re-miniscenzen» (հուշեր) լարային նվագախմբի պիեսից; զ)«Waldnacht» (անտառային գիշեր) սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված մի աշխարհությունից; է)«Trauermarsch» («Սգո քայլերգ») դաշնամուրային ստեղծագործությունից; ը)երկու դաշնամուրի «Երգ»ից և թ)մի անավարտ պիեսից՝ երկու թավջութակի և դաշնամուրի համար: Ըստ վերոհիշ-

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(36)2009

* Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան (Չարենցի անվ. ԳԱԹ):

յալ ցանկի Կոմիտասի գերմանական սրեղծագործությունները բաղկացած են 18 կտորից, որը ամենևին չի համապատասխանում իրական քանակի հետ:

Հողվածագիրը նշել է նաև թվականներ, որոնց մեծ մասը Կոմիտասի շեռագրերում չկան և ավելացվել են հողվածագրի կողմից: Ծիշոր է «Nachtlied»-ի թվականը, «Դաշնամուրի երգեր»-իև և մասամբ նաև «Reminiscenzen»-իև: Վերջինիս թվականը վերցված է նույնանուն սրեղծագործության դաշնամուրային տարբերակից, որը սակայն հողվածում չի նշվում: Այսուհանդերձ, դժբախտաբար հողվածում չի նշվում նաև, թե հողվածագիրը ի՞նչ փաստերի կամ հաշվարկների հիման վրա է հանգել այդ եզրակացություններին, որոնք մի գուցե մեզ էլ կարող էին համոզել ընդունելու մի շարք որոշակի տարբերակ, ինչպիսիք նշված են «Waldnacht»-ի և «Trauermarsch»-ի դեպքում: Անտարբեր չանցնելով հանդերձ սույն նյութի հետ առնչվող հեղինակավոր մի հողվածի կողքով, այնուամենայնիվ չենք ուզում ավելի խորանալ մանրամասնությունների մեջ, այլ հպանցիկ մի ակնարկ նետելով ուզում ենք այստեղ մեր պրպարումների արդյունքները ներկայացնել, եզրակացությունների ու համեմատությունների իրավունքը թողնելով երաժշտագետ ու երաժշտասեր ընթերցողին:

Կոմիտասյան արիփվում պահվող շեռագրերից մեզ հաջողվեց ի մի բերել նրա գերմաներեն սրեղծագործությունները: Հավաքվեց Կոմիտասյան վաստակի 38 արտացոլումներ՝ բոլորն էլ անսովոր մեր «Կոմիտասյան» ընկալման չափանիշներին: Կան միևնույն եղանակի տարբեր գրառումներ, կամ նույն երաժշտության տարբեր բեկորներ, որոնք մենք դուրս ենք թողել այս վերոնշյալ թվից, չափից դուրս անկատար լինելու պարճառով: Կան նաև անավարտ և ոչ լրիվ դաշնավորված սրեղծագործություններ, որոնք մենք ընդունել ենք թեև ոչ որպես ավարտուն աշխատություններ, բայց այնուամենայնիվ կայացած մրահագումներ ու մրցրել ենք սույն հաշվի մեջ:

Կոմիտասի գերմաներեն սրեղծագործությունները բաժանվում են հինգ մասի: ա) մեներգեր; բ) խմբերգեր; գ) դաշնամուրային գործեր; դ) լարային քառյակի համար գրված աշխատանքներ և ե) մի սրեղծագործություն նվագախմբի համար:

Կոմիտասը իր մեներգերի ու խմբերգերի համար օգտագործել է 7 գերմանացի բանաստեղծի երկեր: Մեկը՝ Յոհանն Վոլֆգանգ ֆոն Գյոթեն (Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832) է: Յ. Գյոթեն ընթունվում է որպես անգերագանցելի մեծություն ամբողջ գերմանական պոեզիայում, որին հավասարվելու պարիվը վիճակվում է միայն երկրորդ մեծության՝ Ֆ. Շիլլերին (Friedrich Schiller), երկուսն էլ պարկանում են գերմանացի բանաստեղծների դասականների շարքին: Կոմիտասը չայնավորել է նաև վիպապաշտական (romantik) ուղղության

պարկանող մանաչված գերմանացի այնպիսի բանաստեղծների գործեր, ինչպիսիք են Ն. Լենաուն (Nikolaus Lenau 1802-1850), Օ. Ռոքեթը (Otto Roquette 1824-1896), Ջ. Շտուրմը (Julius Sturm 1816-1896) և Լ. Ուլանդը (Ludwig Uhland 1787-1862): Կոմիտասի սրեղծագործություններում րեղ են գրել նաև իրապաշտների (realist) գործերը, օրինակ Թ. Շտուրմը՝ (Theodor Storm 1817-1888), որի մի բանաստեղծությունը նա օգտագործել է: Միակ կին բանաստեղծուհին, որից նա օգրվել է, Յ. Ամբրոզիուսն (Johanna Ambrosius 1854-1939) է: Այստեղից կարելի է հետևել, որ Կոմիտասը օգտագործել է տարբեր ուղղությունների պարկանող գերմանացի բանաստեղծների սրեղծագործությունները: Մի բան, որ վերը հիշարակված բոլոր վեց բանաստեղծներին հատուկ է, այն է՝ որ բոլորն էլ ապրել և սրեղծագործել են ամբողջովին կամ մասամբ 19-րդ դարում, բայց բացառությամբ Ամբրոզիուսի, ոչ մեկն արդեն չի եղել Կոմիտասի ժամանակակիցը նրա Գերմանիայում ուսանելու ժամանակաշրջանում:

Մեներգերի թիվը տասն են, որոնցից մեկը՝ «Nachtlied» (1. Կ. Ֆ. նո. 532) («Գիշերերգ») կրկնվում է երեք անգամ: ա) գերմաներեն բառերով և ինչպես բոլոր մյուս մեներգերի նման դաշնամուրի նվագակցությամբ, գրված է «դո փոքրալար»* (do minor, do m) չայնակայքի (tonality) մեջ, ընթացքը (tempo) նշված է «Andante Sostenuto», ամանակն (չափը, metr) է 3/4, իսկ մեներգի բաժնի դեմ արշանագրված է «Mezzosopran-Bariton», բաղկացած է 28 հարածներից (տակտ, mesure); բ) նույնպես դաշնամուրի նվագակցությամբ, բայց այս անգամ ռուսերեն բառերով («Горные вершины», ԳԱԹ; Կ. Ֆ. նո. 510): Գրված է «մի կիսավար փոքրալար» (mi bemol minor) չայնակայքի մեջ, ընթացքը ինչպես առաջին տարբերակի մոտ «Andante Sostenuto» է, ամանակը նույնպես 3/4, բայց մեներգի բաժնի դեմ այստեղ գրված է** «Sop.-Ten» (Sopran-Tenor), բաղկացած նույնպես 28 հարածներից; գ) երգ՝ առանց դաշնամուրի նվագակցության, գերմաներեն բառերով (ԳԱԹ; Կ. Ֆ. նո. 710): Վերջին տարբերակը գրված է ք) տարբերակի նման «մի կիսավար փոքրալար» (mi bemol minor) չայնակայքի մեջ, ընթացքը ինչպես մյուս երկու դեպքում «Andante Sostenuto», ամանակը 3/4, բայց ունի 21 հարած նվագակցության բաժնի բացակայության պարճառով: Ամբողջ 38 սրեղծագործություններից թվականացված են միայն հինգը, որոնցից մեկն էլ «Nachtlied»-ն է, նա կրում է 12.1.1899 թվականը: Այս երգի բառերը պարկանում են Մ. Լերմոնյովին, որը այս փոքրիկ բանաստեղծությունը բարգմանել է Գյոթեից, Կոմիտասը Լերմոնյովի բառերը վերադրել բարգմանել է գերմաներենի (ինչպես նկատել էր արդեն Ռ. Աթայանը) (1. էջ 52), որոնց հիման վրա գրել է երգը և արշանագրել երկու անգամ, մեկը գերմաներեն, իսկ մյուսը ռուսերեն բառերով:

Երկրորդ մեներգի անվանումն է «Glückliche

երաժշտական շԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009

* Փոքրալար-միմոր տերմին օգտագործում ենք տողերիս հեղինակը, ինչպես նաև երաժշտագետ Հ. Ավագյանը ըստ՝ Կոմիտասի:
 ** Նշագրումն ըստ Կոմիտասի:

Fahrt» («Երջանիկ ճանապարհորդություն» ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.529): Բանասարկեղծությունը դարձյալ Գյոթեին է, անթվակիր, սկսում է «Մի մեծալար» (Mi Major) շայնակայքով, զարդուղություններ (modulation) կատարելով վերջանում է դարձյալ «մի մեծալար»-ով, ընթացքը նշված է «Andante», ամսակեր 4/4, ունի 19 հարած:

Երրորդի խոսքերը նույնպես պարկանում են Գյոթեին, «Meeresstille» («Ծովային լռություն», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.533): Նույնպես անթվակիր: Չայնակայքը դո փոքրալար (do minor) է: Նշված է ընթացքը՝ «Andante Sostenuto», իսկ վերջնամասում ավելացված է Calando: Ամսակեր 4/4 է և գրված 20 հարածի վրա:

Չորրորդ մեներգը հեղափոխի է նրանով, որ բոլոր այս փոքրիկ սրեղծագործությունների շարքում աչքի է ընկնում լայնածավալությանը, ի միջի այլոց երգի երկարությունը պայմանավորված չէ բանասարկեղծության փնտրի քանակով, որպես սովորաբար կրկնվում է նույն եղանակը, այլ այստեղ ընկրված է մի երկարաշունչ բանասարկեղծություն Լեհուսից, որպես գրավոր երկի հետ գուրնթաց զարգանում է նաև եղանակը, որը հասնում է իր գագաթնակետին սրեղծագործության ավարտին: Մեներգի անունն է «Sturmesmythe» («Փոթորկի առասպելը», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.546) ու քվադրված է 30.7.1897, այսինքն Կոմիտասի Գերմանիա գալուց համարյա մեկ տարի անց: Այս երգը սկսում է մի փոքրալար (mi minor) շայնակայքով, անցնում լա փոքրալարի (la minor) և ավարտվում սկսած շայնակայքով: Ընթացքը «Largetto» է նշված: Ամսակեր փոփոխական է: Մինչև 10-րդ հարածը 4/4 ընթանալուց հետո անցնում է 6/8-ի ու հինգ անգամ ևս 4/4-ի ու 6/8-ի վերածվելով ավարտվում է 4/4-ով: Ունի 120 ամսակեր փոփոխություն:

5-րդ երգն է «Nebel» («Մառախուղ», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.547), որը պարկանում է նույնպես Լեհուսի գրչին, անթվակիր է: Այս երգը գրված է սի կիսալար փոքրալար (si bemol minor) շայնակայքի մեջ: Ընթացքը նշված է՝ «Langsam» (գերմ.՝ «Դանդաղ»), իսկ երկրորդ մասի սկզբին պահանջվում է «etwas bewegter» (գերմ.՝ «Մի փոքր աշխուժանալ»): Ամսակեր 3/4 է: Ունի 32 հարած:

6-րդ սրեղծագործությունը այս շարքից կոչվում է «Frühlingsruhe» («Գարնանային հանգիստ», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.547), բանասարկեղծն է Լուրվիկ Ուլանսի: Սա ևս անթվակիր է: Սկսում է սի կիսալար փոքրալար (si bemol minor) շայնակայքով ու վերջնամասում անցնելով սի փոքրալարի (si minor) ավարտվում է նորից սի կիսալար փոքրալարով: Ընթացքը «Adagio» է նշված: Ամսակեր է 4/4: Հարածների քանակությունը 17 է:

7-րդ երգը գրված է «Komm, o Nacht» («Արի, ով գիշեր», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.549) բանասարկեղծության բաների վրա, որը պարկանում է Շյոբերին, քվակեր չի նշված: Այս երգի ընթացքում նույնպես փոփոխվում է շայնակայքը, այն սկսում է սի կիսալար փոքրալարով (si bemol minor), անցնում է կատարյալ (La Major) ու վերջնամասում վերադառնում սկսած շայնակայքի: Ընթացքը՝ «Andante sostenuto»: Ամսակեր է 4/4: Ունի 53 հարած: Մեներգի երգաբաժնում արձանագրված է «Contr-Alt»:

8-րդ Շյոբերի բանասարկեղծությունն է և կոչվում է «April» («Ապրիլ», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո. 549): Սա ևս անթվակիր է: Չայնակայքն է դո փոքրալար (do minor): Ընթացքը՝ «Langsam» (գերմ.՝ «Դանդաղ»): Ամսակեր 4/4 է: Հարածների թիվը 19: Մեներգի բաժնի մոտ գրված է «Bariton»:

9-րդ երգը պարկանում է այն սակավաթիվ երգերին, որոնց քվակերը նշված է: Սա կրում է 12/24.3.1897 քվակերը, վերնագիրն է «Du fragst?» («Հարցնում ես», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո. 537), բաները պարկանում են բանասարկեղծուհի Ամբրոզիուսին: Երգի շայնակայքը սի փոքրալար (si minor) է: Ընթացքի նշումը՝ «Commodo»: Ամսակեր է 3/4: Երգը զարգանում է 40 հարածի մեջ: Մեներգի երգաբաժնում նշված է «Alt»:

Վերջին մեներգը, քվով փաստերորդը «Lob des Frühlings» («Գարնան գովք», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո. 500) երգն է: Սա նույնպես անթվակիր է, բանասարկեղծն է Լ.Ուլանսի: Այս երգի մոտ ոչ նշված էր բանասարկեղծի անունը, ոչ էլ վերնագիր ունեւ: Թե՛ բանասարկեղծի և թե՛ երգի անունը ի հայտ են եկել մեր ուսումնասիրությունների արդյունքում: Նշված չէ նաև ընթացքը: Չայնակայքը մի կիսալար մեծալար (Mi bemol Major) է, իսկ ամսակեր 9/8: Ունի 17 հարած: Այսպիսով ավարտվում է Կոմիտասի գերմանական ոճով մեներգերի շարքը:

Խմբերգերը չորսն են: Բոլորն էլ գրված են քառաչայն երկսեռ երգչախմբի համար: Միայն մեկի՝ «Առ գետն բարեկամս»* սաղմոսի դեպքում ավելացած են նաև մեներգային բաժիններ: Առաջին խմբերգը կոչվում է «Neuer Frühling» («Նոր գարուն», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո. 502), բանասարկեղծությունը գրել է Ռոբերտին: Սա մի փոքր սրեղծագործություն է, ընդամենը 24 հարածների մեջ ամփոփված: Չայնակայքը Ռե մեծալար (Re Major) է: Գրված է քառաչայն երկսեռ երգչախմբի համար: Ընթացքը փրված է՝ «Allegro non troppo»: Ամսակեր 4/4 է:

2-րդի խոսքերը գրել է Գյոթեին, վերնագրված է «Menschengefühl» («Մարդկային զգացմունք», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո. 545): Այս խմբերգը նույնպես մի փոքրիկ սրեղծագործություն է, գրված ընդամենը 20 հարածների մեջ: Չայնակայքը փոփոխվում է հիմնականում Ռե կիսալար մեծալարի (Re bemol Major) ու Մի մեծալարի (Mi Major) միջև: Ընթացքը «Adagio» է նշված, իսկ ամսակեր 4/4: Սա նույնպես քառաչայն երկսեռ երգչախմբի համար է գրված:

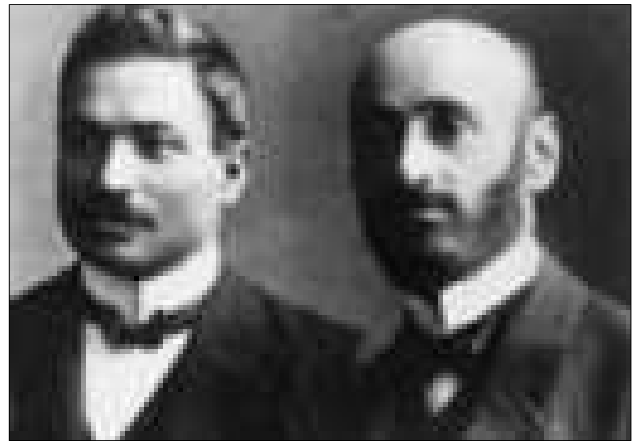
3-րդը «Lenz» («Աշուն», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո. 547) է, հեղինակն է Լեհուսին: Այստեղ դարձյալ մի փոքր երկ է, ամփոփված 30 հարածների մեջ: Ամբողջ սրեղծագործությունը ընդանում է մի մեծալար (Mi Major) շայնակայքի մեջ: Ընթացքը՝ «Allegro»: Ամսակեր է 3/4: Գրված է քառաչայն երկսեռ երգչախմբի համար:

* Այս մասին տե՛ս նաև ավելի մանրամասն (3. էջ 35-39):

Երաժշտական հասցես 4(36)2009



* Բեռլին, 1896թ.
Берлин, 1896.
Berlin in 1896.



* Սպիրիդոն Մելիքյանը և Կոմիտասը Բեռլինում, 1907թ.
Спиридон Меликян и Комитас, Берлин, 1907.
Spiridon Melikyan and Komitas in Berlin, 1907.

Երաժշտական ՂԱԳԱՍՏԱՆ 4(35)2009

Չորրորդ խմբերգը, որը վերջինն է խմբերգերի շարքից, երաժշտագետ Ռ.Աթայանի կողմից բազմիցս անդրադարձված սաղմոսն է «An den Wassern zu Babel» («Առ գետն քարելացվոց», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.519): Բառերը վերցված են Դավթի սաղմոսներից, թվով 137-րդը*: Այս սրեղծագործությունը գրված է նույնպես քառաչայն երկսեռ երգչախմբի համար, բայց ծավալային ու կառուցվածքային առումով էական տարբերություններ ունի: Մյուս խմբերգերից քառապարիկ երկար է, ունի 114 հարված: Չայնակայքը սկսվում է Մի մեծալարով (Mi Major), որից զարտուղություններ կատարելով ավարտվում նույն չայնակայքով: Բոլոր խմբերգերը անթվակիր են:

Ինչպես արդեն նշեցինք, Կոմիտասը որևէ մի բանաստեղծի կամ բանաստեղծական ուղղությանը նախապատվություն չի տվել: Բանաստեղծությունները միատեսակ չեն եղել նաև իրենց տրամադրությամբ: Այսպես, կան գվարթ, թախծոտ կամ տխուր երգեր, կան երգեր, որոնք պատմում են զարնան, բնության վերածննդի, ուրախության մասին, կան նաև այնպիսի սրեղծագործություններ, որոնք անդրադառնում են տխրության, մահի ու գերեզմանի:

Դաշնամուրային սրեղծագործությունները 17 են, որոնցից վեցը անավարտ վիճակում: Այստեղ պետք է նշենք նաև, որ այս շարքի մեջ մտցրել ենք բոլոր այն սրեղծագործությունները, որոնք գրված են դաշնամուրային գույգ հնգագծի վրա, չանրեսելով այն հավանականությունը, որ մի շարք սրեղծագործությունների դեպքում կարող ենք գործ ունենալ նաև ուրիշ նվագարանների, լարային քառյակի և անգամ խմբերգային երաժշտության համար գրված եղանակների հետ:

Այս շարքի 1-ին սրեղծագործությունը վերնա-

գիր չունի, նշված է միայն ընթացքը, «Allegro sostenuto» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.520): Այս մեկը «Կոմիտաս - երկերի ժողովածու»-ի 6-րդ հատորում Ռ.Աթայանի կողմից ներկայացված է որպես Կոմիտասի ֆոնդի 532 համարի տակ գրվելով և անվերնագիր (ընթացքը «Largo») լարային քառյակի համար գրված սրեղծագործության շարունակությունը: Այդ հավանականությունը չժխտելով հանդերձ ցանկանում ենք շեշտել, որ դա այնքան էլ բնորոշ չէ և ընդհանրապես հարցական է, նաև այն կետը, թե Կոմիտասը իրո՞ք դա գրել է լարային քառյակի համար, թե ոչ: Տպավորությունն այն է, որ նա միայն նպատակ է ունեցել դաշնամուրային կամ խմբերգային (ավելի հավանական) այս գրառումը առաջիկայում քառյակի վերածել: Այդ պատճառով էլ մենք այս մեկը ներկայացնում ենք անհարաբար, չանրեսելով այն հավանականությունը, որ այս երկու գործերը կարող են նաև միմյանց հետ կապված լինել: Էջի ներքևում կա թվագրություն 25.11.1898: Այն ընթանում է ռե միորալար (re minor) չայնակայքի մեջ: Ընթացքը նշված է «Allegro sostenuto», իսկ ամսանակը 12/8: Ընդամենը 8 հարված ունի:

2-րդը վերնագրված է «Reminiscenzen» («Հուշեր») (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.580), թվարկված է 14.6.1898: Այս սրեղծագործությունը Կոմիտասի գրառումներից առավել ավարտուն տեսք ունեցողներից մեկն է: Բոլոր նշումները կանոնավոր արչանագրված են: Ունի 33 հարված: Չայնակայքն է դո կիսվեր փոքրալար (do diese minor): Ընթացքը «Andante», որը երկրորդ մասում վերածվում է «Piu Andante»-ի: Ամսանակը՝ 12/8: Բացի վերը նշված երկու գործերից մնացած դաշնամուրային բոլոր սրեղծագործությունները անթվակիր են:

3-րդ գրառման վերնագիրը «Traum» («Երագ»)՝

* Ըստ Հայաստանյայց առաքելական եկեղեցու սաղմոսարանի 136-րդը:

(ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.585) է: Այս սրեղծագործությունը նախորդին հակառակ, չի թողնում այն փրավորությունը, որ ավարտուն լինի: Գրված է 64 հարածի փոփոխության վրա: Չայնակայքը փոփոխվում է 6 անգամ: Սկսելով Ֆա մեծալարից (Fa Major) ու զարդարություն կատարելով վերադառնում է դարձյալ սկզբնական Ֆա մեծալար շայնակայքի: Ընթացքը նույնպես փոփոխական է: Առաջին մասը՝ «Largo», երկրորդ մասում դառնում է «Andantino», վերջին մասում «Molto Andante» իսկ վերջին 4 հարածներն ավարտվում են նույն ընթացքով, ինչպես որ սկսել էր «Largo»: Ամսակայք սկսելով 3/4-ով, երկրորդ մասում դառնում է 4/4 և շարունակվում այսպես մինչև վերջին 4 հարածները, որտեղ վերադառնում է 3/4 ամսակալի ու ավարտվում այդպես:

4-րդը կոչվում է «Nocturno» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.571): Այն ունի նաև իր հայերեն վերնագիրը, արձանագրված Կոմիտաս վրդ.ի կողմից, «Այգաևուազ»: Կա էլի մի հեղափոխություն: «Երաժշտության Կոմիտաս Վարդապետի - Musik von Archimandrit Komidas, Op. 1»: Սա հիրավի բավական հեղափոխություն մի նշում է: Այն առումով, որ Կոմիտասն իր այս դաշնամուրային կտորը ընդունել է որպես առաջինը իր բոլոր սրեղծագործություններից, կամ էլ որպես առաջինը իր գերմաններեն հորինումներից: Այն թվականացված չէ, ուստի եզրահանգումները թե որ սրեղծագործություններից առաջ է սրեղծել թե հետո, չենք կարող ճշգրտել: Այն ընթանում է 40 հարածներով, բայց ուշադիր հետևողի համար միանգամից նկատելի է դառնում, որ 26-րդ հարածից հետո պակասում են 12 հարած: Իրապես, բնագիրը քննելուց երևում է պարզապես: Այս հարվածում գոյություն ունի համարյա դարարկ մի էջ, որտեղ գծված են 14 հարածների գծերը, բայց չկան շայնանիշեր, բացի առաջին երկու հարածից: Հավանական է, որ Կոմիտասն այս հարածները ցանկանում էր լրացնել սրեղծագործության առաջին մասի զարդարացված փարբերակով, որի գրանցումը թողել է մշակման կամ մաքրագրման ժամանակ կատարելու համար, բայց այդպես էլ չի կատարվել: «Այգաևուազ»ի շայնակայքը սկսում է մի կիսավար փոքրալարով (mi bemol minor) ու անցնում սոլ կիսավեր փոքրալարի (sol diese minor), ապա վերադառնում սկսած շայնակայքին ու այդպես էլ հասնում մինչև ավարտին: Երաժշտության սկզբում ընթացքը չի նշված: Միայն 27-րդ հարածում կա «Andantino» նշումը:

5-րդ (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.573) և 6-րդ (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.573) ավարտուն դաշնամուրային սրեղծագործությունների մոտ գրված է «Էսքիզ»: Ընդունելով հանդերձ որ այս երկուսից առաջինը մի քիչ փարբերվում է մյուսներից իր հայկական շնչով, այնուամենայնիվ որոշեցինք մրցնել այս շարքի մեջ, որպես Կոմիտաս վրդ.ի Գերմանիայում ուսանելու ժամանակաշրջանի աշխատանք: Ունի 18 հարած: Ընթացքը չի նշված: Ամսակայք 2/4 է: Չայնակայքը Ֆա կիսավեր մեծալար (Fa diese Major), որը փոխվում է ռե մեծալարի (Re Major), վերադառնում Ֆա կիսավեր մեծալարի և ավարտում դարձյալ Ռե մեծալարով:

2-րդ «Էսքիզ»ը գրված է 35 հարածի վրա: Ամսակայք 4/4 է: Այս արձանագրության մեջ բազմաթիվ թերություններ են երևում, որոնցից մեկն էլ ըստ երևույթին շայնակայքը ճշրով նշաններն են: Հակառակ, որ ոչ մի կիսավեր կամ կիսավար նշան չկա փողերի սկզբում, որից կարելի է որոշել շայնակայքը, և որի բացակայությունն իր հերթին պետք է նշանակել Դո մեծալար (Do Major) կամ լա փոքրալար (la minor) շայնակայք, մենք հսկված ենք ենթադրելու, որ նշանները պարզապես մոռացված են կամ չեն նշված, քանի որ երաժշտության կառուցվածքը մեզ այդպես է հուշում: Ընթացքի մասին ոչ մի նշում չկա:

7-րդը կոչվում է «Menuetto» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.577): Ավարտուն փեսք ունեցող հազվագյուր սրեղծագործություններից է: Գրված է 29 հարածում: Չայնակայքը փոփոխվում է այսպես երեք անգամ: Այն սկսում է դո կիսավար փոքրալարով (do bemol minor), անցնում է ֆա փոքրալարի (fa minor) և ավարտվում Սոլ մեծալարով (Sol Major):

Մնացած չորս ավարտուն դաշնամուրային սրեղծագործությունները վերնագիր չունեն: Այս շարքից առաջինը ընթացքը «Andante» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո. 588) է: Ամսակայք 4/4: Իսկ շայնակայքը անփոփոխ դո փոքրալար (do minor) է: Ունի 22 հարած:

2-րդը «Allegro» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.573) ընթացք ունի: Ամսակայք 12/8, հետո 6/8, որը փոխվում է դարձեյալ 12/8-ի: Չայնակայքն է Մի կիսավար մեծալար (Mi bemol Major), որը փոխվում է Սոլ մեծալարի (Sol Major), հետո Մի մեծալարի (Mi Major) ու զարդարություն կատարելով հասնում է Մի կիսավար մեծալարի (Mi bemol Major) որով և շարունակում է մինչև ավարտը:

3-րդի ընթացքը «Animato» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.588) է նշված: Ամսակայք է 11/8: Ունի Ֆա մեծալար (Fa Major) շայնակայք: Գրված է ընդամենը 10 հարածում:

4-րդի ընթացքը «Largo» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.588) է: Սա երկարաշունչ սրեղծագործություններից է, ունի 51 հարած: Չայնակայքը առաջին մասում դո կիսավեր փոքրալար (do diese minor) է, որը երկրորդ մասում դառնում է Ֆա կիսավեր մեծալար (Fa diese Major):

Վեց դաշնամուրային գրառում մեզ հասել է, թեքավար փիճակում, պակասում են էջեր: Երեքը անվանում ունեն: Առաջինի անվանումն է «Schwermuth» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.578) («Թսիիծ»), որի շայնակայքն է դո փոքրալար (do minor), հետո փոխվում է Դո մեծալարի (Do Major), իսկ քանի որ անավարտ է ու վերջանում է 28 հարածից, հայրենի չէ, թե ինչպես է այն ավարտվում: Ամսակայք 3/4 է: Ընթացքի նշումն է «Andante sostenuto»:

2-րդը «Trauermarsch» («Սգո քայլերք») (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.588) է կոչվում: Ամեն ինչով կատարյալ փրավորություն թողնող այս սրեղծագործությանը, ափսոս, որ պակասում են էջեր: Չի թվում, որ Կոմիտասն այն անավարտ է թողել: Հավանական պետք է նկատենք, որ էջի շարունակությունը մեզ չի հասել: Սկսում է Մի մեծալար (Mi Major) շայնակայքով, ապա անցնում ֆա կիսավեր փոքրալարի (fa diese

minor), իսկ այնուհետև լա մինոր (la minor), որից զարրորդի կարարելով հասնում է դո մինոր (do minor): Վերջին հարածի ավարտին երևում է, թե չայնակայքը նորից է փոխվում ու սրանում է 4 կիսվեր, բայց քանի որ այլևս չկան չայնակներ, ի վիճակի չենք ճշտելու, թե հավանական Մի մեծալարի (Mi Major) է վերածվում, թե նրա համապատասխան դո կիսվեր փոքրալարի (do diese minor): Այն ունի 38 հարած, իսկ ամանակն է 12/8:

3-րդը կոչվում է «Երագուն» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.573): Գրված է Սոլ մեծալար (Sol Major) չայնակայքով: Ընթացքը նշված է «Allegro»: Ամանակն է 6/8: Ունի 27 հարած:

4-րդը վերնագրված է «Էսրիզ» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.573): Այս գրառումն ունի բազմաթիվ թերություններ: Թերություններն այնքան աղաղակող են, որ կասկած է առաջանում այս գրառման Կոմիտասի պարկանելիության մասին: Արձանագրված է 16 հարած: Ամանակը սկզբում 4/4 է, որը սակայն 3 հարած հետո փոխվում է 2/4-ի, իսկ 2 հարած հետո էլի 4/4-ի: Ընթացքը չի նշված:

Մյուս երկուսը ընդհանրապես վերնագիր չունեն: Անվերնագիրներից առաջինի ընթացքն է «Allegretto» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.573): Այս մեկը բավական երկարաշունչ, բայց կիսար թողնված մի աշխարհ է: Հերարքերն այն է, որ այս եղանակը Կոմիտասը հետագայում օգտագործել է, թուրք բանաստեղծ ու «Թուրքականության» գաղափարախոսության պարագլուխներից Մեհմետ Էմինի «Էյ իյնեն փիք» բանաստեղծությունը չայնակորելիս: (Կրես` մեր հեղինակած հողվածները) (5.) Այն սկսում է Մի մեծալար (Mi Major) չայնակայքով, անցնում սոլ կիսվեր փոքրալարի (sol diese minor), որից հետո դառնում է մի փոքրալար (mi minor), այնուհետև դո կիսվեր փոքրալար (do diese minor), այսպես բավական շարունակելուց հետո էլ ընդհարվում է գրառումը: Ընթացքն է «Allegretto»: Ամանակը 5/4:

2-րդ անվերնագիրը և ամենանվերջին դաշնամուրային սրեղծագործությունը «Andante» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.570) ընթացք ունի: Ամանակը 3/4 է: Չայնակայքը դո փոքրալար: Հարածները` 20 են:

Լարային քառյակները թվով վեցն են: Երկուսը անավարտ: Ավարտած հորինումներից առաջինի վերնագիրն է «Reminiscenzen» («Հուշեր», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.528): Սա` նույնանուն դաշնամուրային սրեղծագործության մի փարբերակն է, գրված լարային քառյակի համար: Ինչպես վերևում արդեն նշվեց, այս փարբերակը թվարկում չունի, թվարկված է միայն դաշնամուրային փարբերակը: Այն գրված է 33 հարածում: Այսինքն դաշնամուրային փարբերակի չափ: Ընթացքը «Andantino»: Ամանակը 12/8 է: Չայնակայքը անփոփոխ, դո կիսվեր փոքրալար (do diese minor) է:

2-րդ լարային քառյակի համար կազմված սրեղծագործությունը վերնագրված է «Menuetto» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.548), նույնպես անթվակիր: Ամանակը 3/4 է: Ընթացքը նշված է «Allegro»: Մենուետը սկսում է Ռե մեծալարով (Re Major), բայց ավարտվում է համապատասխան սի փոքրալարով (si

minor):

Մնացած ավարտուն լարային քառյակի սրեղծագործություններից երկուսը վերնագիր չունեն: Այս երկուսից առաջինի ընթացքը վերևում նշված է` «Largo» (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.520): Այն գրված է ֆա փոքրալար չայնակայքով: Ունի 4/4 ամանակ: Հարածները 11-ն են: Սա արձանագրված է դաշնամուրային սրեղծագործությունների շարքում նշված անվերնագիր գրանցումներից «Allegro sostenuto» ընթացքն ունեցող գրառման հետ նույն էջի վրա: Մենք նշել էինք թե «Allegro sostenuto»-ն թվարկված է: Այսպես պետք է հիշարակենք, որ էջի վերևի մասում գրանցված է «Largo»-ն, իսկ ներքևում «Allegro sostenuto»-ն, և քանի որ թվակալը արձանագրված է այս երկրորդի ներքևում, հասարակ չէ` թվակալը պարկանում է միայն այդ մի աշխատությանը, թե նկարի է ունեցել ամբողջ էջի գրվածքը, այսինքն նաև «Largo»-ն: Քանի որ այս պարագան անորոշ է, չուղեցիկը կամայական մի ենթադրությամբ լուծված համարել այս հարցը և նախընտրելով եզրակացության չհանգել, մարմնակնշիջելով երկու հավանականությունները:

Վերջին ավարտուն սրեղծագործությունը ոչ վերնագիր ունի, ոչ էլ նշված է իր ընթացքը (ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.543): Այս աշխատանքի մասին թանգարանի մարյանում արձանագրված է «սկիզբը չկա»: Մենք պարզեցինք, որ այս նշումը ամենևին էլ չի համապատասխանում իրականությանը: Ճշտելով երաժշտության հերթականությունը, մեզ հաջողվեց դասավորել էջերը, որից հետո ի հայտ եկավ այս սրեղծագործությունն ամբողջովին, իր սկիզբով ու ավարտով հանդերձ: Այս նյութը ևս թվական չունի: Այն գրված է 45 հարածում: Ամանակը 4/4 է, որը չի փոփոխվում մինչև վերջ: Գրան հակառակ չայնակայքը սկսում է Մի մեծալարով (Mi Major) ու փոխվում մի փոքրալարի (mi minor):

Ինչպես վերը նշվեց, լարային քառյակների սրեղծագործությունների մեջ կան նաև երկու անավարտ գրառումներ, որոնք գրվելու են Կոմիտասի ֆոնդի 1530 և 535 համարների փակ: Երկուսն էլ անվերնագիր են: Համար 1530 գրառման սկզբում նշված է ընթացքը «Andante»: Արձանագրության մի շարք առանձնահատկություններից դարելով, հարակորեն կարելի է ասել, որ 1530 համարն ունի սկիզբ, բայց չունի վերջնամաս, նույնքան հարակարող ենք նաև ճշտել, որ N 535 գրառումը հակառակ առաջինի, սկիզբ չունի, բայց ունի վերջավորություն: Երկու գրառումներն էլ ունեն 6/8 կշռոյթ և երկուսն էլ գրված են «Ռե մեծալար» (Re Major, Re M) չայնակայքի (tonality) մեջ: Առաջինը ունի 16 հարած, իսկ վերջինս 25: Դարելով այս և նման փոխանակներից, հանգեցինք այն եզրակացության, թե այս երկու գրառումները պարկանում են միևնույն սրեղծագործությանը, ընդ որում, N 535 գրառումը պարկ N 1530-ի շարունակությունը լինի, չի բացառվում նաև, որ մի ուրիշ միջանկյալ մաս ևս գոյություն է ունեցել, որը մեզ չի հասել, բայց դա ամենևին էլ պարտադիր չէ` 535-ը կարող է նաև 1530-ի ուղղակի շարունակությունը լինել:

Այսպիսով, հասնում ենք Կոմիտասի գերմաներեն սրեղծագործությունների 38-րդին և վերջինին: Սա սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված մի փոքր սրեղծագործություն է, որը գրվել է Կոմիտասի ֆոնդի 551 համարի տակ: Այս կտորը Կոմիտասը վերնագրել է «Waldnacht» («Անտառային գիշեր», ԳԱԹ: Կ.Ֆ. նո.551): Կա նաև Կոմիտասի գրառած հայերեն անվանումը, որը սակայն կոչվում է «Լեռնային գիշեր»: Թե ինչ պատճառով է առաջացել այդ տարբերությունը, ոչ մի տվյալ չունենք մեկնաբանելու համար, իսկ անհիմն ենթադրություններով զբաղվել չենք ցանկանում, ուստի այն մնում է որպես առեղծված, ամեն դեպքում չենք կարծում, որ այդ տարբերությունը առաջացած լինի գերմաներենի վատ իմացության պատճառով, կարող է նաև մի շարք հասարակ շփոթումների արդյունք լինել: Իսկ եթե դա թարգմանության շփոթ չէ, կարող է նաև կապված լինել սրեղծագործական որևէ մի խնդրի հետ, որը մեզ այժմ զուրկություն է: Վերնագրից անմիջապես ներքևում գրված է «նվագարանների համար», իսկ ընթացքը «Largo»: Ամսուսկը 4/4 է, որը հետագայում փոխվում է 6/8-ի, հետո դարձյալ 4/4-ի վերադառնում և այդպես էլ ավարտվում: Գրված է 77 հարածում:

Այսպիսով, կարելի էր ավարտել Կոմիտասի «գերմաներեն սրեղծագործություններ»ը: Սակայն այնուամենայնիվ չենք կարող զանց առնել մի ուրիշ աշխատանք, որը թեև չի մտնում «գերմաներեն սրեղծագործություն» հասկացողության մեջ, բայց մեր կարծիքով չի կարելի նաև ամբողջովին փարսեցարել դրանից: Կոմիտասի ֆոնդի համար 1648-ի տակ արձանագրված են տասնմեկ հայկական հոգևոր երգեր, բազմաշայնած և գերմաներենի թարգմանված: Վերնագրված է «Armenische Kirchengesänge von Archimandrit Komitas Keworikian Berlin 15/9» (Հայկական եկեղեցական երգեր Կոմիտաս Վարդապետ Գևորգյանից, Բեռլին 15/9)*: Դժբախտաբար այս տվյալներից չի երևում գրառման տարեթիվը, բայց ըստ երևույթին դժվար չէ մտաւոր տարեթիվը պարզել, քանի որ մի գորավոր փաստ ունենք այս դեպքում: Կարապետ Կոստանյանի դիվանի 1093 ֆոնդային համարի տակ կա Կոմիտասի մի նամակը, հասցեագրված Գևորգյան ձեռնարանի տեսուչ Կարապետ Կոստանյանին: Նամակը թվագրված է «26/14 մայիս 1897»: Մեջբերում ենք այս նամակում տեղ գրած այն խոսքերը, որոնք այս դեպքում վավերագրական արժեք ունեն մեզ համար: «Մեր հոգևոր երգերից մի քանի կտոր պատրաստել ենք քառաշայն, վեցշայն և ութն շայն. ուսուցչապետ առաջարկեց երգել տալ. պատրաստում ենք մի քանիսն էլ, ապա երգել պետք է տայ ինքը ուսուցչապետ մի որևէ եկեղեցում կամ Singakademie-ում (Երաժշտական սկադեմիա), իբրև հոգևոր համերգ: Մանրամասնությունն ապա կգրենք, երբ յաջողութեամբ գործի անցնենք»: Մեր խորին համոզմամբ խոսքը վերաբերում է վերոհիշյալ



Բեռլին, 1896թ.
Берлин, 1896.
Berlin, 1896.



Երևան, 1901թ.
Ереван, 1901.
Yerevan 1901.

հոգևոր երգերին**, մանավանդ որ նրանք են «մեր հոգևոր երգեր»ը և քանի որ այս նամակը գրված է 1897-ի մայիսին, իսկ 1648 ֆոնդային համարով գրառման մեջ նշված է սեպտեմբեր ամիսը, ինքնուրույն հասկանալի է, որ «15/9» թվականը վերաբերում է կամ 1896-ին կամ էլ 1897-ին: Վերը նշվածից երևում է, որ Կոմիտասը 1897-ի մայիսին դեռ «մի քանի կտոր» էր գրել ու պատրաստում էր «մի քանիսն էլ»: 1648 ֆոնդային համարով նյութը գրված է քանաքով, շար մաքուր, իհարկե կան հատուկ նշաններ, բայց դա ըստ Կոմիտասի աշխատանքի չափանիշներով, ոչինչ են, այլ կերպ ասած, այս նյութը մաքրագրված մի տարբերակ է: Հարցը այս տեսանկյունից դիտելով, պատճառ ունենք որոնելու այս երգերի սևագիրը, որոնց սակայն չենք հանդիպել Կոմիտասի արխիվում գրված նյութերի մեջ: Անպատասխան է մնում այն հարցը, թե ո՞ր սեպտեմբեր ամիս մասին է խոսքը: Մեջբերենք ևս մի նամակ Կոմիտասից, ուղղված Կարապետ Կոստանյանին, որը մեր կարծիքով, դարձյալ այս հար-

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(36)2009

* Այս նյութի մասին առաջին անգամ անդրադարձել է երաժշտագետ Ն. Թահմիզյանը (5.):
** Նույն միտքն է արտահայտում նաև Ն. Թահմիզյանը իր վերոհիշյալ հոդվածում (5.):

ցի հետք է առնչվում: Չարենցի անվան ԳԱԹ-ում գրելով Կարապետ Կոստանյանի նյութերի 1090 ֆոնդային համարի փակ կա մի նամակ, որը քվարկված է «22/4 – ժա/ժբ - 1896», Կոմիտասը նամակի մեջ կիսվում է «...իմ գրած երաժշտական բեկորները ուսուցչապետս յանձնարու եղաւ րպէլ րալու իւր ծախքով, ...»: Թեև երաժշտագետ Ռ. Աթայանը արանից հանգում է այն հետևություն, որ սույն «երաժշտական բեկորներ»ի փակ պիտի րեսենել «Առ գետրս քարելացվոց» սաղմոսը, այդ միտքը մեզ այնքան էլ համոզիչ չի թվում, քանի որ այդ սրբազան գործությունը համապատասխանում է ոչ թե 1896-ի ուսման շեմին գրելով Կոմիտասին, այլ 1899-ի երաժշտական գիտելիքների և մակարդակի հասածին: Բայց ահավասիկ այս երգերը, որտեղ Կոմիտասի առաջ դրված էր միայն բազմաշայնության խնդիր (քանի որ մայր եղանակը գոյություն ուներ), ամենայն հավանականությամբ կարող են լինել նշված այդ «երաժշտական բեկորներ»ը: Գրառման մեջ նշված սեպտեմբեր ամիսն էլ կարող է և գրառման սկիզբը համարվել (1896) և մշակման վերջը (1897): Բայց քանի որ ակնհայտ է այդ նյութի վերջնական փարբերակ լինելը, խոսքը այստեղ կարող է միայն 1897-ի մասին լինել:

Այս նյութում րեղ են գրել րասնմեկ հարաված Պարարագից*, ա) Ehre dir - «Փառք քեզ Տեր» (Հավարամքին նախորդող փառաբանություն);

բ) Heilig, heilig - «Սուրբ, սուրբ, սուրբ, րէր զօրութեանց» (հարված պարարագից); գ) Amen - «Ամէն»; դ) Im Welten all - «Յամենայնի» (հարված պարարագից); ե) O, entzuckender - «Ով րանչեղի և րեսիլ սհավոր» (Տեր յերկնից Մեծի Ուրբաթի); զ) Jerusalem - «Գովեա Երուսաղեմ» (Ճաշու շարական Յարութեան և Յիևանց); է) Hallelujah - «Ծափս հարեք ամենայն Հեթանոսք» (Ալեղուք Յարութեան Քրիստոսի); յ) Heut erstand - «Այսօր յարեաւ ի մեռելոց» (շարական Թափօրի Յարութեան); թ) Heiligkeit - «Սրբություն Սրբոց» (սրբասացութիւն Մարտիրոսաց); ժ) O, prachtvolles - «Ով զարմանալի» (րաղ Ջրօրհնեսց); ժա) Vater unser - «Հայր մեր» (Տէրուևական աղոթք): Այս հարվածներից ուրք գրված է երկսեռ երգչախմբի, իսկ երկու երգ երկսեռ երգչախմբի և մեներգիչների քառյակի համար: Միայն «Heiligkeit» սրբասացութիւն «Սրբություն Սրբոց»ը այս րեսակետից բավական րարբերվում է քոլորից, այս երգը գրված է ընդհանուր 16 շայնի համար, ներառյալ րեկոր և սուրանո մեներգիչները:

Սույն հոդվածով փորձեցինք երաժշտական աշխարհին հակիրճ րեղեկացնել Կոմիտասի գերմանական ոճով գրված երգերի մասին կարարված մեր աշխարանքների արդյունքները, որի հետևանքով ավելի քան կրկնապարկվում է մինչ օրս հայրնի եղած քանակը: Այսպիսով, Կոմիտասագիրության մեջ փասարացի է դառնում, որ Կոմիտասի գերմաներեն սրբազան գործությունները կազմված են ոչ թե 18, այլ ընդհանուր թվով 38 գործից, ներառյալ քերարարները: Վերոհիշյալ քանակի մեջ չեն մրկում նրա բազմաշայնած ու գերմաներենի քարգմանած հայկական հոգևոր երգերը: Խոնարիվելով մինչ այժմ կոմիտասագիրության մեջ հսկայական աշխարանք կարարած մեր անվանի երաժշտագետների վասարակի առաջ, հույս ունենք, որ առաջիկայում կհայրնվեն նոր նյութեր ու ձեռագրեր, որի շնորհիվ կը հարարանա այս ցանկը և մենք շարավելի լիարժեք րեղեկություններ կունենանք Կոմիտասի գործունէության և սրբազան րեսակի ուղու մասին:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. Աթայան Ռ.Ա., Կոմիտասի ուսումնարությունը Բեռլինում, //Պատմա-քանասիրական հանդես, 1988, N 2, էջ 48-59:
2. Աթայան Ռ.Ա., Komitas, An den Wessern zu Babel, //Սովետական արվեստ, 1966, N 12, էջ 35-39:
3. Թահմիզյան Ն., Կոմիտասի «Պեղինեան» անտիպ պատարագի և հոգևոր այլ երգերի ներդաշնակեալ տաս կտորներով, //Հանդես ամսօրեա, 1997, էջ 89-98:
4. Լօքմագոյան Տ., Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունից, //«Էջմիածին», 2002, Գ, Ե., էջ 63-71; Լօքմագոյան Տ., Կոմիտաս Վարդապետի թուրքերեն ստեղծագործությունները, //«Էջմիածին», 2004, Գ, էջ 68-76:



Տիրան Լօքմագոյան, երգիչ, լրագրող, 1991թ.
Tiran Loqmazyozyan, singer, editor, 1991.

լուսանկ. Վ.Թովմասյանի
photo by V.Tovmasyan

երաժշտական շԱԳՍԱՏԱՆ 4(35)2009

* Ն. Թահմիզյանը իր վերոհիշյալ հոդվածում խոսում է տասը երգի մասին և «Amen»-ը թողնում է այդ հաշվից դուրս, չնայած որ նա իրավացի է այդ մտաեցմամբ, քանի որ դա «հոգևոր երգ» չէ, բայց այնուամենայնիվ մի ինքնուրույն «կտոր» է, որը այդ երգերից ոչ մեկի մասը չի կազմում, այդ պատճառով էլ մենք մտքել ենք հաշվի մեջ:

**ЦОВИНАР ЭДУАРДОВНА
СИМОНЯН-ЛОКМАГОЗЯН**

Певица, журналист

//Голос Армении, 4 декабря 2008

Тиран Локмагезян родился в Стамбуле. Начальное музыкальное образование получил у скрипача и композитора армянского происхождения Людвиг Базиля в Мюнхене, где его семья прожила 10 лет. В 1989г. он окончил государственную консерваторию в Стамбуле и в 1990г. приехал в Ереван на стажировку в консерваторию, где был зачислен в класс Гоар Гаспарян. Комитас интересовал Тирана прежде всего, как автор Литургии, но неожиданно для себя он обнаружил его берлинское наследие и нота за



Тиран Локмагезян,
Эчмиадзин, 1991.
Tiran Lokmagozyan,
Echmiadzin, 1991.

Проснись, уставшее, обиженное сердце

нотой расшифровал уникальные рукописи. Lied'ы (как будто специально для него) были написаны для баритона, владеющего немецким.

18 мая 1991 года Тиран Локмагезян исполнил 10 немецких песен Комитаса в духовной семинарии Геворгян, в том самом круглом зале, который служил когда-то для Комитаса рабочим местом. Песни впервые исполнялись в XX веке. В концерте также приняли участие концертмейстер Левон Арутюнян и автор этих строк, исполнившая армянские песни Комитаса, чтобы неизвестный доселе Комитас прозвучал вкупе с известным. Зрители этого необычного концерта также были необычными. Это были первые паломники из Стамбула, делегацию которых возглавлял епископ Месроп Мутафян, ставший впоследствии Патриархом Константинопольским.

Концерт мы повторили в Стамбуле 31 мая 1994 года. Комитас обычно устраивал концерты-лекции, и мы на этот раз сопроводили песни текстом, рассказывающем о Комитасе, а потом уже этот концерт повторили в Музее литературы и искусства в Ереване 15 ноября 1996г.

В 2005г. эти песни вновь прозвучали в Камерном зале, на этот раз они были дополнены 4 хорошими произведениями в исполнении хора Гейдельбергского университета под руководством профессора Вассермана, которому Тиран заранее отослал ноты.

– И столько лет эти прекрасные песни дремали? – спросил Вассерман.

– Не они спали, а мы, – ответил ему Тиран.

Немецкому профессору песни Комитаса напомнили произведения Вагнера позднего периода, где музыка, развиваясь и достигая своего апогея, разрешалась болью.

С 15 по 23 ноября в Ереване состоялись Дни немецкой культуры, организованные Посольством Германии. В рамках этих Дней мы вновь повторили концерт, включающий немецкие и армянские песни Комитаса. Лучшего выражения связи немецкой и армянской культур трудно было себе вообразить.

Мы назвали концерт “Проснись, уставшее, обиженное сердце”, видоизменив строки из одного Lied'a на слова Юлиуса Штурма:

Усни, уставшее, обиженное сердце,

Сон есть бальзам для твоей боли.

Концерт состоялся 20 ноября в Доме-музее А.Хачатуряна. На этот раз песни также сопровождалось словом, где представлен был Комитас и его берлинский период, а также дана оценка его деятельности со стороны иностранных музыковедов.

Вот несколько отзывов немецких слушателей о концерте:

“Чудесный, трогательный концерт, полный грусти и поэзии, который приблизил нас к великому музыканту Комитасу...” (Андреа Викторин, посол Германии в Армении);

“Этот чудесный концерт рассказал нам о душе Армении” (Нагель, заместитель президента Университета Гумбольдта в Берлине);

“И не предполагала, что немецкая и армянская музыка настолько гармонируют друг с другом. И так совершенно было представлено...” (Лидия Вестрих, член парламента ФРГ);

“Чудесный праздник таланта армянской музыки и гения Комитаса. Это удовольствие я увезу в своем сердце в Берлин” (Ш.Проспер).

Остается добавить, что немецкие Lied'ы Комитаса свидетельствуют еще и о том, что армянское песенное искусство поставить на классическую основу в состоянии был лишь музыкант, способный создавать песни в духе Шуберта и Шумана,

**ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՍԱՏՈՒՐԻ
ԴԱՐԲԻՆՅԱՆ**

*Խմբավար, քառահար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր*

Մի նկարի պատմություն

Կոմիտասի հանրահայտ «Կալի երգ» խմբերգի հետ կապված հիշում են հերոսը՝ 1968թ-ին, երբ որպես երգիչ արտիստ էի Հայաստանի երգչախմբային ընկերության երգչախմբում, մարտի 7-ին մեզ այցելեց Երևանում հյուրընկալվող արգենտինացի փառանդավոր կոմպոզիտոր և դիրիժոր Ռոդրիգես Ֆորեն: Հանդիպման ընթացքում նա խնդրեց հայկական ժողովրդական մի երգ կատարել: Երգչախմբի գեղարվեստական ղեկավար Թաթուլ Ալթունյանի առաջարկությամբ, խմբավար Գրիգոր Սանդալյանը ղեկավարեց Կոմիտասի «Կալի երգ»ը, մեներգե՝ Հակոբ Ավետիսյանը:

Կատարման ավարտին Ռ.Ֆորեն, հուրնկալու, երգչախմբի առջև խորը խոնարհվեց և ասաց. «Ես այսպիսի երաժշտություն երբեք չեմ լսել»: Սա Կոմիտասի երաժշտության գնահատանքն էր արգենտինացի անվանի կոմպոզիտորի կողմից: Այդ հանդիպումից մնացել է մի խմբական լուսանկար, որ սիրով պրամադրում են ընթերցողին:



Հայաստանի Երգչախմբային ընկերության երգչախումբ, գեղարվեստական ղեկավար ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, ԵՊԿ պրոֆեսոր Թաթուլ Ալթունյան, Երկրորդ շարքում ձախից յոթերորդը՝ Ռոդրիգես Ֆորեն, Գրիգոր Սանդալյան, վերջինը՝ Հովհաննես Դարբինյան, 1-ին շարքում աջից չորրորդը՝ Հակոբ Ավետիսյան

ԼԵՒՈՆ ՊԱՐՈՒՅՐԻ ՄՈՍՏԵԱՆ

**Բժիշկ,
Փարիզ**

Անրարակոյս, փարիզահայութիւնը վայելեց երաժշտական հարուստ շաքառ մը, շնորհիւ Հայաստանի հոյլ մը փառանդատոր երաժիշտներուն ու անոնց հետ Հայաստանի պետական կամերային երգչախումբին, ղեկավարութեամբ Ռուպերտ Մլքէեանի, որ առանցքը կազմեց այս միջոցառումներուն:

Երեքշաբթի, հոկտեմբերի 13, 2009թ-ի երեկոյեան սկսաւ կոմիտասեան երաժշտութեան մասնագիտական բնոյթ ունեցող առաջին երեկոն: Այս շեռ-

* * *

Մեծ հաճոյքով ներկայ եղած եմ Ռուպերտ Մլքէեանի երգչախումբի երեսնեան փորձերուն «Կոմիտաս կամերային փառ» սրահին մէջ: Հաճոյքով կը դիտեմ այս իմբավարը որ չնայած իր յաղթանակաւ արտաքին տեսքին, իր դէմքին նուրբ արտայայտութիւնները կը դառնան մանկական աղաչական բարի խնդրանքներ: Հիացումով կը դիտեմ իր կոմիտասերի շեռքերը, որոնք կը բուին ինծի երաժշտական քաշային հարուածներ: Ան համեստ, ազնիւ ու բարի անձնատրութիւն մըն է: Կը սիրէ երգչախումբին բոլոր անդամները եւ այդ սերը փոխադարձ է:

«Կոմիտաս, մաքուր պէպք է երգել... իր բոլոր աշխարհիկ սրեղծագործական ժառանգութիւնը արդէն կարարել ենք թիով 170, հոգեւոր ամբողջ ընկրանին երգել ենք», հրճուանքով կ'ըսեր ան ինծի:

Լուսաւոր էր Հայաստանի պետական կամերա-

ԳՅՈՒՄԱՆԱՄԱՆՔ ԳՍՐԻՔՈՒՄ

Մտորումներ Կոմիտաս Վարդապետի ծննդեան 140-րդ փարեդարձին նուիրուած Փարիզի մէջ տեղի ունեցած համերգներուն մասին

նարկին իր մասնակցութիւնը բերաւ անուանի երաժշտագէտ Մեք Նավոյեան, րնօրեն՝ Հայ հոգեւոր երաժշտական կեդրոնին, որ մասնակցած է միջազգային բազմաթիւ դասախօսութիւններու ու գիրաժողովներու: Կոմիտաս Վարդապետի աշխարհիկ երաժշտութեան մասին անոր գրախօսականը շար շահեկան եւ հետաքրքրական ըլլալով հանդերձ, ֆրանսերէնի թարգմանութեան պատճառով, դժուարամատոյց դարձաւ մաս մը ունկնդիրներու: Ապա, յաջորդաբար եւ մէջընդմէջ, ելոյթ ունեցան Հայաստանի Սենեկային արական կազմի երգչախումբը եւ սփրանսօ Յասմիկ Թորոսեանը: Երգչախումբը միաձայն երգեց կոմիտասեան «պարառիկներ»՝ հիասքանչ միասնականութեամբ, զուլալ անքիծ ու սահուն, փոխի ի փոխ Յասմիկ Թորոսեանի կարարմամբ, սաղմոսներ, մեղեդիներ, փաղեր, շարականներ: Ռ.Մլքէեանի աննկուն պրպրումներու, մեծ ջանքերու շնորհիւ ժողոված կոմիտասեան այդ փարբերակները, իմ առաջին ունկնդրութիւններն էին: Արժանաշիշարակ էր յարկապէս երգչախումբի արական կազմի «Ահեղ չայնը» փաղը, խորութեամբ եւ վերապահ իր կարարմամբ: Նոյնպէս եւ Յ.Թորոսեանի «Տիրամայր» փաղը, որ ներկայացուց հանգիստ ելեւէջներով՝ իշխելով իսպորտուն վրայ, երգը դարձնելով թեթեալաշարժ ու մաքուր: Այս միջոցառումը վերջացաւ երկսեռ երգչախումբի մեծ վարպետութեամբ մեկնաբանուած երգաշարքով մը՝ կոմիտասեան «գործերով», բարձր փրամադրութիւն սրեղծելով ունկնդիրներուն մօտ:

յին երգչախումբին սրբազան եւ աշխարհիկ երգերու համերգը, հիւզաբքի 15 հոկտեմբերի Փարիզի ոսկեգօծ «Saint Louia des Invalides» փառարին մէջ (յեփազային կ'անդրադառնամ այդ մասին):

* * *

Կիրակի հոկտեմբերի 18-ի երկոյեան, Փարիզի շքեղ «Sall Gaveau» համերգասրահին մէջ շարունակուեցաւ կոմիտասեան փառապօնը:

Յուզիչ էր տեսնել բեմի վրայ Հայաստանի անուանի Սենեկային երգչախումբը, հոգեպէս միախառնուած Փարիզի առասպելական Միսիս-Կոմիտաս երգչախումբին հետ, Կարպիս Արիկեանի վեհ ղեկավարութեամբ: Ան հայ երաժշտութեան փառաւոր կաղնիէն հասար ճիւղ մըն է եւ իրեն է, որ շնորհուեցաւ պարիւր բանալու համերգը Կոմիտասի «Հայրապետական մաղթանքով»:

Միջազգային փարողութեամբ դաշնակահարուհի Սվեթլանա Նաւասարդեան Կոմիտասի «Պարեր դաշնակի համար» կրորին մէջ ցոյց տուաւ իր փաղանդին զանազան երեսակները: Բոլորովին ուրիշ երանգներով կարարուած անոր մեկնաբանութիւնը փարողութիւն ձգեց ունկնդիրներուն վրայ:

Մեջօ սփրանսօ Ճիլեթթա Գալոյեան հանելի ճկուն չայնով աւելի յաջող էր «Carmen» օփերայի Habanera երգին մէջ:

Գնահատականներու արժանացած, միջազգային հանրածանոթ բեմերու, երաժշտական աշխարհի համակրանքը եւ արդարօրեն անոնց հիացումը վայելող պաւ-պարիթօն Բարսեղ Թումանեան սքանչելի «Մեծ չայներ»էն է: Այսուհանդերձ անյա-

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(36)2009

ջող էր կոմիդիաների երգերու կատարումը, մասնա-
անդ իր ընկերած երգերով: Ան բոլորովին այլափո-
խեց «Անտոնին», «Ծիրանի ծառը» եւ իր չայնիկ
անյարմար «պանդուխտի» ցատու երգերը: Այնու-
մենայնիվ «Հայաստան» եւ Շառլ Կոնոյի “Sérénade
de Méphistophélès” քառյակներու մեկնաբանութե-
անք ան ցոյց տուաւ իր երաժշտական երգեցողութե-
ան բարձր մակարդակը:

Հայկ Դաւթեանի ղեկավարած «Նաիրի» կամե-
րային անսամբլի «Մանրանվագներ» «Մենահա-
մերգներ» Կոմիտաս-Ալամազեան գործը շար յա-
ջող եւ վարպետութեամբ ղեկավարուեցաւ: Այնու-
մենայնիվ կրկանք ըսել թէ անելի Ալամազեանի
գործն էր, քան թէ Կոմիտասինը, քանի որ իր դաշ-
նատրումն ու ընթացքը - թեմբո - բոլորովին փոխու-
ած էին:

Բայց եւ այնպէս Ալամազեանի սրանչելի երկ
մըն է: Սակայն նուազավարի ղեկավարելու ոճին
վերապահ կը մնամ եւ անոր մարտական «Ժապե-
րը» անելորդ կը համարեն:

Ըստ ինձի, Կոմիտասի 140-ամյակին նուիրու-
ած համերգի մը յայտագիրը ամբողջութեամբ Վար-
դապետին գործերով պէտք էր կազմուած ըլլար: Ոչ
տարբեր մշակումներով եւ ոչ ալ նոր սրեղծագոր-
ծութիւններով:

Կոմիտաս եւ միայն Կոմիտաս:

Այս միայն իմ կարծիքը չէ. այսպէս է հասկացո-
ղութիւնը նաեւ արեւմտեան երկիրներու արուեստա-
գէտներուն, երբ կը տօնեն տարեդարձ մը:

Անկախաբար այս բոլորէն, տարիներէ ի վեր
հարցում կու տամ ինքզինքիս, թէ ինչո՞ւ հայրենի
երգչուհիները սրանչելիորէն կ'երգեն, կը մեկնաբա-
նեն օտար, դասական գործեր՝ իրենց թեքնիքայէս
բարձրորակ չայնով եւ նուազ յաջող՝ սփիւռքահայ
երգչուհիներէն, որոնք ունին հայ երգի զգայնութի-
ւնը, մօրմոքը եւ յուզականութիւնը:

Մի՞թէ լաւագոյնները կը մնան «ոչ կոչ» սոփ-
րանօ-բօլորաթուրա երգաչայները... որոնք ունին
նրբութիւն եւ բնատուր յուզականութիւն, ոլորտաւոր
դարձումներու, չայնանցումներու թեթեւաշարժ
ձկունութիւն:

Անխոնց դաշնակահարուի Շաքլ Թադէնուեանը
կըրնամ ըսել, որ համերգի սիւներէն մէկն էր ու
անոր ոգին: Ան ցոյց տուաւ իր մասնագիտական
տաղանդը Կոմիտասի դաշնակի յօրինուածքներու
մեկնաբանութեամբ եւ մենակատար երգիչներու
չայնակցութեամբ: Մեղակցութեան աստիճան ան-
կեղծ էր անոր յաղորդականութիւնը անոնց հետ:
Հաւասարապէս գեղեցիկ էր թէ՛ մեկնաբանութիւնը,
եւ թէ՛ իր ներկայութիւնը: Մէկ խօսքով, ան գերա-
զանց դաշնակահարուի մըն էր այդ երեկոյ:

Հանդիսութեան փայլը իր պայծառութեան հա-
սաւ շնորհիւ երգչախումբին ղեկավարին եւ բոլոր
անդամներուն: Անոնց մեկնաբանութիւնը «Հարսա-
նեկան երգերուն» մասին հանգամանօրէն պիտի
արտայայտուիմ առանձին գրութեամբ մը:

Միջանկեալ նշեմ, որ «Օրհնեալ բարերար Աս-
տուած» եւ «Մեր թագաւորն էր իսաչ» հարազատ
էին Կոմիտասի ոգին: Բայց նոյնը չեմ կրնար ըսել

այլ կիրորներու մասին: Օրհնակ «Ձիգ տու քաշի»,
«Էն դիզան», «Մեր թագաւորին ի՞նչ պիտի» եւ այլն:
Անշուշտ ղեկավարի մը իրաւունքին մէջ կը մտնէ
գործ մը մեկնաբանել քիչ մը անելի արագ կամ ան-
ելի դանդաղ, բայց երբ անոր ընթացքը կրկնապարհիկ
արագութեամբ մեկնաբանուի (կամ հակառակը)
գործը կ'այլափոխուի ու կը վերածուի քմայքի:

Համերգը շարունակուեցաւ այս անգամ «Գեղջ-
կական երգ ու պար» երգչախումբային շար գոհացու-
ցիչ մեկնաբանութիւններով:

Անկասկած երգիչ-երգչուհի մենակատարներու
այս յաջողութեան մէջ մեծագոյն դերը ունեցաւ ղե-
կավար Ռ.Մլքէեանը, որն իր ցուցմունքներով կարո-
ղացաւ սրանչելիորէն անոնց ներշնչել Կոմիտաս
հանձարին աստիճանները:

«Լոռու գութաներգը» Փարիզ 1930 թուականի
իր առաջին տպագրութեան մէջ՝ «Երկրագործի եր-
գը» Կոմիտասի գլուխ-գործոցներէն մին է դժուար-
ին կատարողութեամբ: Երգչախումբն այն մեկնա-
բանեց մեծ յաջողութեամբ:

Հարկ է խօսիլ թեկնոր-լիրիք Վրէժ Ղարիպեանի
մասին: Ան երգեց առանց գարդարանքի, պարզ, ինչ-
պէս պիտի երգեր գիւղացին: Իսկ երգչախումբը
գնայելիլիորէն անելի արժեւորեց իր շոյող, նրբօրէն
հեւացող հնչողութիւն ունեցող իւրայայտուկ թեկնորի
քնարերգական չայնը:

Կոմիտասեան արուեստի այս հրապառնութիւնն
ալ իր լրումին հասաւ, ունկնդիրներուն թողելով հո-
գեպարար տպաւորութիւններ: Այս համերգն ալ
եկաւ միանալու մեծանուն երգահանի յիշատակին
ոգեկոչման մշտականաց փունջին: Մաղթանք կը
մնայ տեսնելու կոմիտասեան արուեստի բիրեղա-
ցումը, անոր անելի ու անելի անթերի կատարողակա-
նութիւնը եւ հետագա համերգներու բարձր կազմա-
կերպականութիւնը:

* * *

Համերգի վերջաւորութեան, ներկայ հասարա-
կութենէն մաս մը հաւաքուեցաւ «Sall Gaveau»
ներքնամասը գլխնուղ Ռոսթրոփովիչ տրափին մէջ:
Ֆրանսայում ՀՀ արտակարգ եւ լիազոր Դեսպան
պարոն Վիգէն Չիրեմեան այդ «պիւֆերային» մթ-
նոլորտի ժողովին մէջ սփիւռքի լաւագոյն խմբավար-
երգահաններէն՝ Կարպիս Ափրիկեանին յանձնեց
«Մովսէս Խորենացի» մետալը ՀՀ Նախագահի կող-
մէ սահմանուած:

Չէ՞ք կարծեր, որ անելի պատշաճ պիտի ըլլար
մեր արժանաւոր ու համբաւաւոր արուեստագէտին
շքանշանը շնորհուէր ուղղակի «Sall Gaveau» Կալո-
նի» բեմին վրայ իր ղեկավարած «Հայրապետական
օրհներգի» աստիճան՝ որոտընդոտ ծափերու մէջ:
Ափրիկեան այնքան նոյնացած է Կոմիտասի մեկ-
նաբանութեան մէջ կէս դարէ անելի միջազգային բե-
մերու վրայ, որ երբ Ափրիկեան լսուէր անմիջական
կապ կը հաստատուէր Կոմիտաս վարդապետին
հետ, քանի որ իր երգչախումբը հանդէս եկած է յի-
սունկեց տարիէ ի վեր «Միփան-Կոմիտաս» անմա-
հացած անունով այն աստիճան, որ երաժշտական
քննադատներ կը շփոթեն Միփան-Կոմիտասը՝ Կո-

Երաժշտական ՀԱՅՍՏԱՆ 4(35)2009

Կոմիտաս - 140 - Ֆրանսիա

միտասի հետ:

Իր շնորհիւ է. որ փարիզեան շրջանի Ալֆրովիլ քաղաքին մէջ ներկայութեամբ երջանկահիշատակ Վազգէն վեհափառի. փողոցներէն մեկը անուանուեցաւ «Կոմիտաս»: Գրութիւնս չեմ կրնար փակել առանց հաղորդելու ամենուս ամենաջերմ գնահատանքը ու երախտագիտական զգացումները մեր բանկագին Կարպիս Ափրիկեանին. որ աստուածային բախարն ունեցաւ իր երկարատեւ դեկավարութեամբ. սրեղծագործութեամբ եւ վերամշակումներով պանծացնել ՀԱՅ Երգը մեծն Կոմիտասի բովէն անցած:

Կոմիտասի 100-ամյակին նվիրված հրատարակած լուսանկարների փոքրիկ հավաքածուն տրամադրել է «ԵՊԿ հրատարակչությանը» պրոֆեսոր Հովհաննես Դարբինյանը, որոնք լրացնելով և ճշգրտումներով հրատարակում ենք «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի սույն համարում, տարբերակելու այլ նկարներից նշվում է *ով:

Изданную к 100-летию Комитаса небольшую коллекцию фотографий “Издательству ЕГК” предоставил профессор О.Дарбинян. Фотографии издаются с дополнениями и отмечены звездочкой (*).

The small collections of photographs, dedicated to Komitas's 100th anniversary, are introduced by “YSC Publishing House” editor Hovhannes Darbinyan (see P. 2, 4, 5, 7, 8, 10, 14, 23, 26, 27). They are published with exact corrections in this “Musical Armenia” magazine’s publishment, marked with the distinguishing sign *.

Կոմիտասի 100-ամյակին նվիրված հրատարակած լուսանկարների փոքրիկ հավաքածուն տրամադրել է «ԵՊԿ հրատարակչությանը» պրոֆեսոր Հովհաննես Դարբինյանը, որոնք լրացնելով և ճշգրտումներով հրատարակում ենք «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի սույն համարում, տարբերակելու այլ նկարներից նշվում է *ով:



*



Կոմիտաս, Կ.Պոլիս, 1913-1914թթ.
Комитас, Константинополь, 1913-1914.
Komitas, Polis, 1913-1914.



Կոմիտաս, Կ.Պոլիս, 1914թ.
Комитас, Константинополь, 1914.
Komitas, Polis, 1914.

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009

ԼՈՒՍԻՆԵ ԶԱՎԵՆԻ
ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Արվեստագիտության քեկնածու,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ

2009 թ-ի սեպտեմբերի 26-ին (հոկտեմբերի 8) լրացավ ազգային դասական երաժշտական դպրոցի հիմնադիր Կոմիտաս Վարդապետի ծննդյան 140-ամյակը: Մեծ երաժշտի ծննդյան փարեղարձի առիթով Հայաստանում և նրա սահմաններից դուրս, կազմակերպվեցին համերգներ, գիրաժողովներ, Կոմիտասին նվիրված գրքերի շնորհանդեսներ:

« Թոդ լիճի լույսը... »

Բազմաթիվ հայ երաժիշտների վերաբերյալ հնարավորություն ընձեռնվեց մեծ բեմահարթակներից հնչեցնելով Կոմիտասի երկերը ցույց տալ իրենց խոնարհումն ու երախարագիտությունը:

2009թ. հոկտեմբերի 13-ին և 15-ին, Փարիզի «Meison des cultures du monde» (Աշխարհի մշակույթների տուն) արահուս, «Des jnvalides» (Հաշմանդամների տուն) Սեն-Լուիս եկեղեցում և «Gaveau»-յի (Գավո) բեմասրահներում ելույթ ունեցան Հայաստանի կամերային երգչախումբը՝ Ռոբերտ Մլքեյանի ղեկավարությամբ, դաշնակահարուհի Սվետլանա Նավասարդյանը, Շաքե Մաթևոսյանը, Բարսեղ Թումանյանը, երգչուհի Համիկ Թորոսյանը: Եվրոպացի ունկնդրին ներկայացվեց հեկապրոքրական ծրագիր՝ ժանրերի հնարավոր ընդգրկումով: Կոմիտասի ժառանգությունից մինչև հոգևոր մոնոդիաներ՝ իրենց փարբերակներով, հայ գեղուն կերպի հիմքով սրեղծված մեներգեր, խմբերգեր, ինչպես նաև դաշնամուրային երկերից մի քանիսը: Փարիզի համերգներին հաջորդեցին ելույթներ Շվեյցարիայի Ժնև և Յյուրիխ քաղաքներում: Եվ Փարիզի, և Շվեյցարիայի համերգներին, նախաբան-դասախոսություններով հանդես էր գալիս երաժշտագետ Մեդ Նավոյանը: Մամուլը հիացական հոդվածներով արձագանքեց հայ երաժիշտների քարտեզ վարպետությամբ աչքի ընկնող կարարումներին: Առանձնակի հեկապրոքրություն էին ներկայացնում երաժշտագետի բովանդակալից ներածականները, որոնցում անդրադառնում էր ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի շեղվածումն մեծ Կոմիտասի ունեցած պարունակական դերին ու նշանակությանը, հայկական

մերգային ծրագրերը, իսկ բանախոսի հակիրճ և խորհմասար նախաբանները օգնում էին օրարագգի ունկնդրին, ըստ արժանվույն գնահատել կոմիտասյան արվեստի առանձնահատկությունները: «Եղավ համերգ, որի ընթացքում հառնեց երաժշտության հանճար Կոմիտասը» - գրել է «France Arménie» ամսագիրը (1. էջ 27):

Երաժշտագետի Փարիզյան ելույթներին նախորդել էին համերգները Գերմանիայի քաղաքներում:

Կոմիտասի ծննդյան 140-ամյակի առթիվ սեպտեմբերի 5-17-ը Գերմանիայի Շտուտգարդի երաժշտական փառատունի շրջանակներում Մալբուռն, Այնհաուզեն, Լամպերթայում, Կիրխենհաուզեն, Հեթֆելդ, Լինհորսթ, Հերենսհոֆ քաղաքների մայր եկեղեցիներում ելույթ ունեցավ Ս.Գեդարդ վանքի երգչախումբը (կազմված 8 շնորհալի երգչուհիներից), որի գեղարվեստական ղեկավարն է երաժշտագետ, միջնադարագետ Մեդ Նավոյանը, խմբավարը՝ Անահիտ Պապայանը:

Գերմանիայի եկեղեցիներում երգչախումբը հնչեցնում էր 4-5-րդ դարերից սկիզբ առած հայ հոգևոր մաքրամաքուր մոնոդիան, որն իր վերախմաստարվորումն էր գրել Կոմիտասի հանճարեղ անհատականության միջոցով:

Ս.Գեդարդ վանքի երգչախումբի ելույթներին այսպես է արձագանքել Գերմանիայի մամուլը. «Բուռն ծափահարություններ 8 հզոր շայներին. Լորշի մեկասարանի գործընկեր Գեդարդի երգչախմբին, որն արդեն բազմիցս ելույթներ է ունեցել Լորշի եկեղեցում, կարելի էր լսել Այնհաուզենում: Հայաստանում»:

* Մ.Նավոյանի Փարիզում և Շվեյցարիայում կարդացած դասախոսության ձեռագրից:

րականից 8 բարեկիրք երգչուհիները մեծ համայնք ունեցող Սուրբ Միքայել եկեղեցում ունկնդիրների դարին հանձնեցին իրենց հայրենիքից բերած եկեղեցական երգը և երգեցողությունը: Հասարակությունը, րպարվորված անգուգական հնչյուններով, արվեստագետներին շնորհակալություն հայրենեց երկարարև ծափահարություններով և ունկնդրումից անմիջապես հետո, մեծ հաճույքով մի հավելում էլ լսեցին հզոր շայներով երգչուհիների հարուստ երգացանկից» (2.):

Գերմանացի հանդիսատեսի վրա հսկայական ազդեցություն էին գործում հայ հոգևոր երգը և այդ երգի կոմիտասյան բազմաշայն մշակումները. «Վաղ քրիստոնեության ժառանգությունը պահպանված է. «Արևելքի և Արևմուտքի հանդիպումն էր», - արձագանքում էր Մատուրնոն քաղաքի թերթը (3.):

Բացառիկ ջերմ ընդունելության էին արժանանում և՛ երգչուհիները և՛ իմքի ղեկավար Միքե Նավոյանն իր բովանդակալից դասախոսություններով: Երաժշտագետի խոսքը միտված էր բացահայտել դարավոր խորքերից ծնունդ առած հայ հոգևոր մոնոդիայի առանձնահատկությունները, մոնոդիաներ, որոնք գեղարվեստական նոր որակ ու արտահայտչականություն են ստացել կոմիտասյան բազմաշայնության շնորհիվ:

«Ուր երկրասարդ կին, 25 տարեկանից ոչ բարձր, երգեր են ներկայացնում դարերի խորքից: Գերմանիայում նրանց շրջագայության առիթը Սողոմոն Սողոմոնյան (1869-1935) վանականի 140-ամյակն էր, որն իր հոգևորական՝ Կոմիտաս անունով զգալի տեղ է գրադրեցնում հայկական երաժշտության պարմության մեջ: Լինելով հայկական դասական երաժշտության հիմնադիր, նա ավելի քան 3000 աշխարհիկ և հոգևոր երգ է հավաքել 3-րդ դարից սկսած և դրանց մեծ մասը վերափոխել բազմաշայն երգչախմբային երգեցողության» (4.):

Համերգների զգալի մասը կայանում էին հոտրեկայա. Հերենհոֆի “Herz Yesu” եկեղեցում ունկնդիրները ուրքի էլած, լռելյայն լսեցին Կոմիտասի հոգևոր սրեղծագործությունները. «Ավելի խորը ծանոթություն ժամերգության հետ րվեցին 3-13-րդ դարերի երգերը՝ առավելապես Կոմիտասի միաշայն բնորոհակները, նաև հարմոնիկ եռաշայն շքեղ երգերը: Երգչուհիներն իրենց մաքուր սուրբանոյով և անսովոր խորը այրով վերարտադրում էին երգերը: Մեր լսողության համար զարմանալի էին հիմք սրեղծող խորը տեմբրով շայները:

Երգչախմբի գրեթե բոլոր անդամները կարարում էին մեներգչի պարտականություններ, մասնավորապես՝ Անահիտ Պապայանը (5.):

Լամպերթայնի Սուրբ Անդրեաս եկեղեցում ունկնդիրները (իրենց վկայությամբ) պետք չունեին բարգմանության: 12-րդ դարի դասական հայերենը նրանց հոգեհարազատ էր դարձել երաժշտական հնչյունների միջոցով: Բունն ծափահարությունները վկայում էին, որ «Չգայուն հրեշտակային շայների ուղերձը տեղ էր հասել: Ս. Գեղարդի երգչախումբը երգում է Կոմիտասի երաժշտական նոր ձևավորում

ստացած երգերը: Ամբողջ ծրագրի ընթացքում երաժշտությունը և խոսքը մի անբակտելի կապի մեջ էին: Գեղեցիկ լուսավորված եկեղեցում ջերմության և հանգստի մթնոլորտ էր տիրում, ինչը ունկնդիրը ակնհայտորեն վայելում էր: Ոմանք փակել էին աչքերը, որպեսզի հնչյունները էլ ավելի խորությամբ ընկալեն» (5.):

Գերմանիայում ունեցած հաջողության բարձրակետը Շտուտգարդի Բախի անվ. Աղաղմիայի Եվրոպական երաժշտության փառատոնն էր՝ «Լույս» խոստումնալից վերնագրի ներքո: Աշխարհի րարքեր անկյուններից հրավիրված բազմաթիվ անսամբլներ և արվեստագետներ համախմբվել էին «Լույս» թեմայի շուրջ, որը կոչված էր շարունակել մի ավանդույթ՝ պահպանել և րարածել հոգևոր երաժշտությունը:

Ս. Գեղարդ վանքի երգչախումբն իր մասնագիտական ուղղվածությամբ առավելապես համապարասիան էր փառատոնի բովանդակությանը:

Մեծահամբավ փառատոնի բոլոր ծրագրերի հիմքում «Լույսի» փառաբանումն էր, «Լույսն Աստծո առկայության նախնական երևույթը»:

Փառատոնի շրջանակներում, գիրաժողովների, բազմաժանր համերգային ծրագրերի միջոցով, գերմանացիները նշում էին երեք մեծերի՝ Հենդելի, Հայդնի, Մենդելսոնի րարեդարձները:

Շտուտգարդի Բերգի եկեղեցում հայաստանցի երգչուհիները փառաբանում էին «Լույսը», մեծարելով Կոմիտասին:

Փառատոնի կազմակերպիչ Հելմութ Ռելիևգը համերգի առիթով կարճագանքի. «Ս. Գեղարդի երգչախմբի համերգը ի սկզբանե ինչ-որ հավաքույր բան է առաջարկում, մի մտերմիկ միաբանություն կարարողների և լսարանի միջև: Այս հրաշալի երաժշտությունը Շտուտգարդում, թվում է համապարասիանում է ունկնդիրների լսողությանը և մինչ այժմ ձևավորված երաժշտական ճաշակին, սակայն ահա կան բաներ, որոնք մեզ րանում են ավելի հեռուն և թողնում, որ կռահենք հազարամյակների խորքից բխող երգի և պարմության հարաբերությունը: Երաժշտությունը և խոսքը մի անկրկնելի փոխկապակցության մեջ են միմյանց հետ, ընդ որում կարելի է գուշակել եկեղեցական երգեցողության ճարտասանական ծագումը և նրա միաշայնային արմատները: Կրկին ու կրկին տոնայնության հիմքի վրա առանձնանում է մի շայն, որը զգուշորեն հեռանում է և ճախրում դեպի հանդիսավորություն»:

Ընորիվ երգչախմբի կարարողական բարձր վարպետության, օրարագգի ունկնդիրը, ըստ արժանվույն կարողացավ հասկանալ և գնահատել հայ հոգևոր երաժշտության գեղարվեստական բարձր հարկանիչները:

Միքե Նավոյանի Եվրոպայում կարողացած դասախոսությունները, Ս. Գեղարդի երգչախմբի ելույթները նվիրում էին Կոմիտասին:

Հավաքարիմ մնալով Մեծ Ուսուցչի պարգամներին, քաջատեղյակ լինելով նրա առաքելությանը, երկրասարդ երգչուհիներն իրենց բանիմաց ղեկա-

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(36)/2009

վարով փորձել են շարունակել նրա գործը:

Կոմիտաս Վարդապետի գիրական կենսագրության մեջ համերգային գործունեությունն ունեցել է լուսավորչական, գեղարվեստական հսկայական նշանակություն: Եվրոպական շրջագայությունների ընթացքում (Փարիզ, Բեռլին, Յյուրիխ, Ժնև), Կոմիտասը երգեցիկ խմբեր էր կազմում՝ հնչեցնելով հայ գեղջուկ երգի հիմքով բազմաձայնաժիր մշակումները:

Կոմիտաս Վարդապետի համերգները, մեծավ մասամբ, ուղեկցվում էին ելույթ-դասախոսություններով, որոնց ընթացքում քննվում և լուսաբանվում էին հայ ինքնուրույն երաժշտության գոյությունը փաստող կարևորագույն հիմնահարցեր: Իր տեսական դրույթները Կոմիտասը հիմնավորում, ապացուցում էր երաժշտական սրբեղծագործությունների ցուցադրմամբ: Մեզ են հասել Կոմիտասի ժամանակակիցների հիացական կարծիքները: Շուրջ մեկ դար է անցել Կոմիտասի համերգային գործունեությունից: Մեծ երաժշտի սկզբունքներն ու գործելակերպն այսօր ուղենշային, արդիական և

ուսանելի են: Կոմիտասի առաքելության շարունակողները այսօր էլ տարածում են մաքուր և ջիևջ «Լույսը»:

Գերմանացիները Հայդնիկ մեծարանքի խոսքեր ասելիս, մեջբերում էին նրա իսկ սրբեղծագործության վերնագիրը՝ «Թող լինի լույսը»:

Կոմիտասի անձն ու գործը բացահայտող յուրաքանչյուր երաժիշտ, ինչ-որ չափով դառնում է լուսավորության ջարագով: Շարունակվում է Կոմիտասի առաքելությունը, աշխարհում հնչում է նրա երաժշտությունը, ուրեմն. «Թող լինի լույսը»:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. "France Armnic" N 347, 2009թ.:
2. Openwaldl Ried, Einhausen, 11.09.2009թ.:
3. Mühlacher und Enzkris, Maulbron, 07.09.2009, N 206:
4. Zampertheimer Zeitung, Lamperteim, 09.09.2009:
5. Morgen web, Lamperteim, 09.09.2009, հիմնադրված, N4:

Երաժշտական ՂԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009



* Կոմիտաս Վարդապետ, Կահիրե, 1911թ.
 Архимандрит Комитас, Каир, 1911.
 Komitas Vardapet, Kahire, 1911



* Կոմիտասը ստեղծագործելիս Կահիրե, 1911թ.
 Архимандрит Комитас, Каир, 1911.
 Komitas Vardapet when composing, Kahire, 1911.



* Կոմիտաս Վարդապետ, Բաքու, 1908թ.
Архимандрит Комитас, Баку, 1908.
Komitas Vardapet, Baku, 1908.



* Կոմիտաս Վարդապետ, Բերա, 1913թ.
Архимандрит Комитас, Бера, 1913.
Komitas Vardapet, Bera, 1913.



* Գրիգոր Խանջյան. Կոմիտաս, Պ.Սևակի «Անրեյի զանգակատուն» ստրայերշափիկը
Г.Ханджян. Комитас (суперобложка “Неумолкаемой колокольни” П.Севака.)
Grogor Khanjyan, P.Sevak’s “Non-silent chaple”, book-cover.



* Կոմիտաս, Երևան, 1909.
Комитас, Ереван, 1909.
Komitas, Yerevan, 1909.

Դ Ի Մ Ա Ն Կ Վ Ա Ր

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՆԵՐՍԵՍԻ ՍՈՒՐԱԳՅԱՆ

“ԵՊԿ հրապարակչության” խմբագիր

Կոմիտաս վարդապետը հայ երաժշտությունը բազմաձայնելու բանալին կարծես հայտնաբերել է մեր իսկ լեռների արծազանքների մեջ: «Սարերի վրով զնաց» խմբերգի սոպրանոն, ձայնի աղբյուրն է, որին հաջորդող ձայները նրա արծազանքն են: Ինչքան ուշանում է արծազանքը, նույնքան հեռանում, մեղմանում, նոսրանում, մարում են հնչյունները:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԴԱՐԲԻՆՅԱՆ
խմբավար,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս Ի

գի, որը համակ եռանդ է, և որին ոչ մի ուժ չի կարող բանրել: Այդ հպարտ ժողովուրդը, իր փոքրիկ համայնքով հոգևոր բարձր արժեքներ է պարգևում երաժշտական աշխարհին»*:

Կոմիտասի երգչախմբի մեներգչուհի Արուս Ազարյանը, փարիներ անց, վերհիշելով այդ անմոռանալի օրերը, գրել է. «Կոմիտաս հայ նազելաշուք օրիորդներու հոգիին մեջ կրցավ սիրո հուրը վառել գեղջկական երգերու հանդես: Մեծ վարպետը մտովի մեզի փարավ հայրենի աշխարհի խորերը, ուր մեր երևակայության աչքով կը տեսնեիք հայ գեղջուկ կիևը, որ կերգեր, միաժամանակ պարասպետով երեկոյան կերակուրը:

Քաղհան կանեմ հո բարով,

Դոյնա կեփեմ բիբարով...:

- Ա՛յի, դուք զգացում չունի՛ք, չե՛ք կրնար երևակայել...: Քիչ մը հոգի դրեք ձեր երգին մեջ, - կրեսեր Կոմիտաս:

համերգները Եգիպտոսում

Կոմիտասը 1910թ-ի սեպտեմբերին մեկնեց Կ.Պոլիս և կարճ ժամանակ անց ծավալեց համերգային փայլուն գործունեություն, որի առաջացրած իսկապատմության ախրը փարսավեց ինչպես Թուրքիայի հայաբնակ շրջաններում, այնպես էլ՝ արվասահմանյան գաղթօջախներում: Եգիպտոսի հայ համայնքից սրացավ բազմաթիվ հրավերներ: Ընդառաջելով նրանց խնդրանքին, 1911թ-ի ապրիլին մեկնեց Ալեքսանդրիա: Մի քանի ամիս շարունակ փրոնական փրամադրության ու ցնծության մեջ պահեց քաղաքի երաժշտական հասարակությանը, որն էլ իր հերթին սիրով ու ջերմությամբ շրջապատեց մեծ արվեստագետին:

Կոմիտասն իր գործունեությունն սկսեց բովանդակալից դասասիրություններով: Առաջին իսկ խանդավառից առիթներն էր իր դյուրող ազդեցության փակ պահեց ունկնդրին:

1911թ-ի հունիսի 16-ին, Ալեքսանդրիայի «Ալ-համբրա» թատրոնի մեծ դահլիճում կայացավ Կոմիտասի 190 երգչից բաղկացած երգչախմբի առաջին համերգը: Հաջողությունն աննախադեպ էր: Հիացում՝ օտարներից և պաշտամունք՝ հայերից:

Աննկարագրելի է եղել հանդիսականների սրացած փրավորությունը: Ընդմիջմանը ֆրանսիացի և այլազգի երաժշտագետներ բեմ են բարձրացել, համբուրել Կոմիտասին, իսկ երգչախմբի անդամներին՝ վարդեր նվիրել:

Հայ և օտար մամուլում փրաված հիացական բազում հոդվածներից բերենք մի քանի հատված.

«Անցյալ երեկո, - գրել է համերգին ներկա, հայրենի գրող Ժորժ Միլասուին, - «Ալ-համբրա»-ի բեմի վրա հայ ժողովրդի հոգին էր, որ թրթռաց, հո-

Աննման վարդապետը ճշմարտապես կապերը ցավի, սիրո, ծիծաղի և մանավանդ զրկանքի կյանքը իր գերզգայուն սրբով ու վառ երևակայությամբ: Նայած երգին բովանդակության, ան կուգեր, որ մենք փոխանկրոսի ըլլալիք մերք գեղջուկ կիև, մերք երկրասարդ հարս, մերք սիրահար ու մերք ալ՝ պանդուխտ:

Քանիցս կը կրկներ.

- Եթե դուք պանդուխտ չեք եղած, ուրեմն չեք գիտեր, թե կարոտը ինչ է. զգացում դրեք ձեր շայնի մեջ:

Ու մեր երևակայությունը արևմտյան իրապատմությամբ բթացած՝ կրկնակի քաջալերության կկարոտեր հայ գեղջուկի մաքուր կյանքն ապրելու՝ երգերու կարարման ժամանակ»:

Ալեքսանդրիայի հայ լրագրողներից մեկը այդ համերգի մասին գրել է.

«Հայկական ժողովրդական երգերի մշակումներն այնքան զմայլելի էին, Կոմիտասի անզուգական կարարումներն այնքան անուշ ու հմայիչ, որ համերգեն ետքը, փեղվույն երաժշտանոցի եվրոպացի փնօրենը բեմ կբարձրանա և Վարդապետին շնորհավորելի վերջ, կը խնդրե անունը փայլ երաժշտական այն գործիքին, որ կըրցած է արտաբերել երկնային շայներ: Ու այդպիսի նվագարանի մը բացակայությանը չհավատարմով՝ վարագույրին հետևը կերթա փնօրելու, և սակայն... իզուր»:

Ալեքսանդրիայի համերգներն այնպիսի մեծ փրավորություն են թողնում հայերի և այլազգիների վրա, որ Կոմիտասի համբավը փարսավում է ամբողջ Եգիպտոսում:

Երեք շաբաթ անց, նույն ժրագրով և նույն երգ-

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009

* Կոմիտասը Եգիպտոսում եղել է 1911թ-ի ապրիլ-հուլիս ամիսներին:

շահմանով Կոմիտասը հանդես է եկել նաև Կահիրեում: Տեղի «Աբբաս» թափրոնի մեծ դահլիճում համերգներն անցել են աննախընթաց հաջողությամբ: Հայրկանչական է, որ բացի հայերից, ներկա են եղել նաև փարքեր ազգերի ներկայացուցիչներ, պերսական բարձրաստիճանի պաշտոնյաներ ու դիվանագիտական ներկայացուցիչներ: Նաև՝ երկրի վարչապետը, շքապարված նախարարներով:

Համերգից հետո Կոմիտասին նվիրում են ոսկե շղթա, ոսկե դրամապանակ և այլ թանկարժեք հուշանվերներ:

Տեղի բազմալեզու մամուլը ըստ արժանվույն գնահատեց Կոմիտասի համերգները: Բացի «Լուսաբեր» և «Արև» լրագրերից, հիացական ու խառնադաշտ հոդվածներ արվեցին օրաբազմի օրաթերթերում ու շաբաթաթերթերում:

«Էլ-Մուքադդամ» թերթը Կոմիտասին հռչակեց միջազգային հռչակավոր հեղինակություն, քննադատելով արաբներին, որ այդքան հեղուկ են մնացել երաժշտության ասպարեզում:

«Ալ Վաթան» արաբական թերթում հայ երաժշտության և հայրկանչա «համբավավոր հայ երաժշտագետի» մասին լույս տեսավ մի հոդված, որտեղ հեղինակը Կոմիտասին համեմատեց Դավիթ մարգարեի հետ:

«Այս առիթով, - գրել է հոդվածագիրը, - կը շնորհավորենք ոչ միայն հայ ժողովուրդը, այլև՝ ամբողջ Արևելքը: Հպարտության զգացումով կըրնանք պարծենալ, որ մեր մեջ ունինք Կոմիտաս Վարդապետի պես պայծառ արվեստագետ մը»: Իսկ հունական «Տելեգրաֆոս» թերթը մաղթել է, որ «Նախահանամությունը հույն ժողովրդին էլ պարզեի մի Կոմիտաս, որը կորստից կփրկի հունական հին երաժշտությունը»:

Ուշագրավ է հայրկանչա այն հանգամանքը, որ Կահիրեի համարյա բոլոր թերթերը, բացի հոդվածներից ու խմբագրականներից, գեղեցիկ են Կոմիտասի լուսանկարը, որը այդ օրերին հայերի և արաբների խանութների ցուցափեղկերի զարդն էր:

Կոմիտասը միայն կարող էր մոզական հմայքով դուրսել բոլորին և հայ գեղջուկի պարզ ու սրտառու էրգերով մարդկանց հոգին ազնվացնել:

Կոմիտասի համերգները խորապես հուզում են նաև արձակագիր Տիգրան Կամսարականին, որը թեև վաղուց թողել էր գրելը և զբաղվում էր վաճառականությամբ, սակայն «Լուսաբեր» օրաթերթում գրեց մեր մեծ հայրենակցի արվեստը գովաբանող գեղեցկագույն հոդվածներից մեկը, որտեղ հայերենը՝ մեր արքայական լեզուն շարադրված է իր ամբողջ շքեղությամբ: Ահա այն՝ մասնակի կրճարումներով.

«Ի՛նչ հրաշարվեստ հուշարար մըն եք դուք, նախնի ու արդի հայ գեղեցկությանց լիահավատ սիրով, բոլորանվեր ջանքով հեղափոխել, որոնք, ի վնաս վերակոչել եք հայրենի աստվածաշունչ մեղեդիներն ու օրհներգությունները, որոնց մեջ են մեր սուրբ նախնյաց հոգիները համբուրել փվիթ մեզի: Անցյալ գիշեր, չեք երգերը և չեք կատարումը լսելով, Հայաստան ուխտագնացության փարիք գնեզ,



* Կոմիտաս Վարդապետ

Սկրոիչ Ա Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս ժեռնադրեց՝ 1893թ-ի սեպտեմբերի 11-ին արեղա, 1895թ-ի փետրվարի 26-ին՝ վարդապետ: В 1893г. Комитас был рукоположен в иеромонахи, в 1895г. - в сан архимандрита. Komitas Vardapet, Armenian Mkrtich Catholicos undertook in 1893 sep. 11 abegha, in 1895 feb. 26 Vardapet.

կամ ավելի ճիշտ՝ քիչ մը Հայաստան բերիք Եգիպտոսի հայերու: Մենք կկարծեինք, թե Ս.Էջմիածնեն եկած հայ Վարդապետը մյուռոն միայն կբերե. դուք Մասիսն ու Արագածը փոխադրեցիք պահ մը. ո՞վ ըսավ, թե լեռները չեն քալեր...

Մեզմե ո՞վ պիտի կըրնա մոռնալ հայրենիքի հոգեզմայլ այն տեսարանները, զոր խոսքով ու երգով հեռապարզեցիք մեր կարողած աչքերուն. վասնզի չեք երգը, Վարդապետ, կատարյալ ներդաշնակություն մըն է, գույն ունի, խորություն ու մթնոլորտ, լույս ու սրվեր ունի. մեր հոգու աչքերով կարծես Հայաստանը տեսանք:

Ո՞վ վարպետ Վարդապետ, ինչ բանի ավելի հիանամ չեք մեջ, չեք արվեստոր շայնի՞ն, թե՞ գերանուրբ արվեստին, բոցաշեշտ պերճախոսությամբ, թե՞ անզուգական երգելաչեղին, հրապուրիչ բանախոսի՞ն, թե՞ ..., բայց դուք «վիռուկ» մըն եք, հայր սուրբ: Չեք այդ համերգին մեջ հայու հոգին է, որ փոխն ի փոխ կգեղեցիկ ու կաղոթե: Չեք համերգը «հավարամբ» մըն է հայ գեղին բարձրագույն ընդունակությանց ու անոր անհուն կատարելության:

... Բնարը, զոր կկրեք, չեքը չէ միայն. Գողթան երգիչներեն մեր գեղին հանձնված նվիրական ավանդ մըն է, որ բախտին բարությունը չեզի վիճակվեր է պահել ու պահպանել. ազգային հարսություն մը, հայկական սեփականություն մըն է անիկա:

Այդ սրբազան ավանդն ի չեռին գացեք հնչեցնելու չեք քնարը ի լուր պանդուխտ հայության, որ «Ավարայրի պլպուկ»-են մինչև հիմա Ղևոնդ Ալիշանով միայն խաբրիկ մը առած էր: Այդ պլպուկը մեր արմավենիներուն վրա թառած է հիմա:

Եվ եթե օր մը գեղեցիկն ու հմայելի, հուզելի ու հուզվելի պահ մը հանգչելու համար հայրենիքի կենսանորոգ կազդույրը երթաք փնտրելու՝ աղաչանք մը ունիմ, Վարդապետ. երբ բարձրանաք այն լեռը, որ հայության ծագմանը նախագահեց՝ անոր վրա «Հիշեցիք և գնեզ», ու լանջքերնիդ Արարարի ծաղկանց բույրովն ու շունչովն առեցուն՝ արչակեցեք չեք այս շքեղ, անզուգական շայնը «Ազարն ի վեր ի Մասիս»:

Հայաստանի արմատախիլ հայերես առ հայրենիք մեր կարողի որդիական ողջույնը թող ըլլա արիկա»:

Երաժշտական ՀԱՍՏՈՒՍԱՆ 4(36)2009

ԳԻՏԱԾՈՂՈՎ, ՄՐՑՈՒՅԹ, ՓԱՌԱՍՏՆ...

ՎԱԼԵՆՏԻՆ ԽԱԶԻԿԻ ԹՈՎՄԱՍՅԱՆ

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ

Վերջապես, Հայաստանի Հանրապետության երկրորդ քաղաք, ինչպես սիրում են ասել հյուսիսային մայրաքաղաք՝ Գյումրի մուտք գործեց Առաջին, այն էլ Մեծն Կոմիտասի ծննդյան 140-ամյակին նվիրված կարարողական արվեստի «ՎԵՐԱԾՆՈՒՆՂ» միջազգային փառատոնը: Ինչպես ընդունված է, նման խոշոր միջոցառումներն ու ջեռնարկները նախաջեռնում են անհատները, րվյալ դեպքում Կոմիտաս

Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնից ջերմորեն ողջունում եւ Հայրապետական Մեր օրհնությունն ենք բերում «Փյունիկ» համահայկական հիմնադրամի եւ Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի նախաձեռնությամբ կազմակերպված երաժիշտ-կատարողների միջազգային մրցույթ-փառատոնի բոլոր մասնակիցներին:

Ուրախությամբ ենք անդրադառնում, որ մրցույթ-փառատոնը նվիրված է մեր ժողովրդի մեծանուն գավակ եւ Առաքելական մեր Սուրբ Եկեղեցու երախտարժան հոգեւորական, ակնավոր երգահան Կոմիտաս Վարդապետի ծննդյան 140-ամյակին: Հայոց երգն ու երաժշտությունը ծաղկունք են ապրել դարերի հողվոյթում եւ առատորեն պտղաբերել ժողովրդական եւ հոգեւոր երաժշտության բացառիկ ստեղծագործություններով՝ տաղերի ու շարականների, երաժշտական հոգեթով մեղեդիների միջոցով արտահայտելով հայ ժողովրդի հոգեւոր աշխարհի

Միջազգային մրցույթ-փառատոն Գյումրիում

սի անվ. ԵՊԿ Գյումրիի մասնաճյուղի րնօրեն, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր՝ Կարինե Ավդալյանը և նրա դեկավարած պրոֆեսորադասախոսական անձնակազմը, իսկ կյանքի են կոչում ՀՀ Մշակույթի նախարարությունը, ԵՊԿ րնօրհնությունը, «Փյունիկ» մարդկային ռեսուրսների զարգացման համահայկական հիմնադրամը և անշուշտ, ամենամեծ հարսությունը՝ մասնակիցները, որոնք էին Հայաստանի գրեթե բոլոր մարզերի երաժշտական դպրոցների, երաժշտական ուսումնարանների, երաժշտական բուհերի սովորողներն ու ուսանողները և րարքեր երկրներից ժամանած պարանի և հասուն երաժիշկներ, այն էլ շուրջ 400 մասնակից: Նրանք էլ, իրենց հերթին բաժանվել էին րարիքային՝ կրտսեր, I (10-12), ավագ II (13-17), III (18-24), և IV (18-28) խմբերի, որոնք ներառել էին կարարողական արվեստի՝ դաշնամուր, լարային, փայտյա և պղնձյափողային գործիքներ, մեներգեցողություն, ժողովրդական երգեցողություն և ազգային բոլոր գործիքները: Մեծ խորհուրդ կա նրանում, որ Միջազգային մրցույթ-փառատոնի կազմակերպիչներն այն անվանել էին «ՎԵՐԱԾՆՈՒՆՂ»: Այո, սահունկեցուցիչ, աշխարհացունց երկրաշարժից հեղուկ նման միջազգային միջոցառում Գյումրիում առաջին անգամ էր անցկացվում, այն էլ ՀՀ առաջին Տիկին՝ Ռիտա Սարգսյանի աջակցությամբ: Անվերապահորեն այն պետք է համաժողովրդական րոնախմբություն կոչել, որին իր օրհնությունն էր բերել Ամենայն Հայոց Վեհափառ Հայրապետը:

գեղեցկությունը, բարեպաշտությունը, սերը Աստծո, մարդկանց եւ աշխարհի հանդեպ: Մեծն Կոմիտաս Վարդապետը, իր ջանադիր աշխատանքով եւ Աստվածատուր տաղանդով համախմբեց, մշակեց եւ աշխարհին նորովի պայծառությամբ ներկայացրեց հայ երգն ու երաժշտությունը, պերճաշուք մեղեդին հայոց ներաշխարհից բխող լուսավառ հավատի եւ բարի ու ազնիվ զգացմունքների:

Արդարեւ, հայ ժողովուրդը ճանաչելի է աշխարհին նաեւ իր հարուստ եւ ուրույն երաժշտությամբ, որը ոչ միայն վկայությունն է մեր ժողովրդի հանճարեղ, ստեղծարար ոգու, այլեւ վառ արտահայտությունն է խաղաղ, համերաշխ եւ սիրառատ կյանք հաստատելու հայության արդար հույսի ու ձգտումի: Եվ այսօր մեծապես կարեւոր է ժողովրդի մշակութային հարուստ ժառանգության վերարժեւորումը, որպեսզի մեր ձեռքբերումները շարունակեն ոգեշնչել հայ, ինչպես եւ այլ ժողովուրդների գավակներին նոր արարումների եւ նոր իրագործումների:

Հայրապետական մեր գնահատանքը բերելով կազմակերպիչներին եւ այս գովելի ձեռնարկին օժանդակող բոլոր անձանց՝ ի խորոց սրտի Մեր աղոթքն ենք վերառաքում առ Տերն Ամենակալ, որ պահպանի աշխարհասփյուռ ազգս հայոց եւ գորացնի երկնահեղ շնորհներով՝ նորանոր հաղթանակներով եւ մտքի ու հոգու արգասիքներով բարեգարդելու խաղաղ ու ստեղծագործ ընթացքը հավատավոր մեր ժողովրդի:

Օրհնությամբ՝
ԳԱՐԵԳԻՆ Բ
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ

Երաժշտական ՂԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009

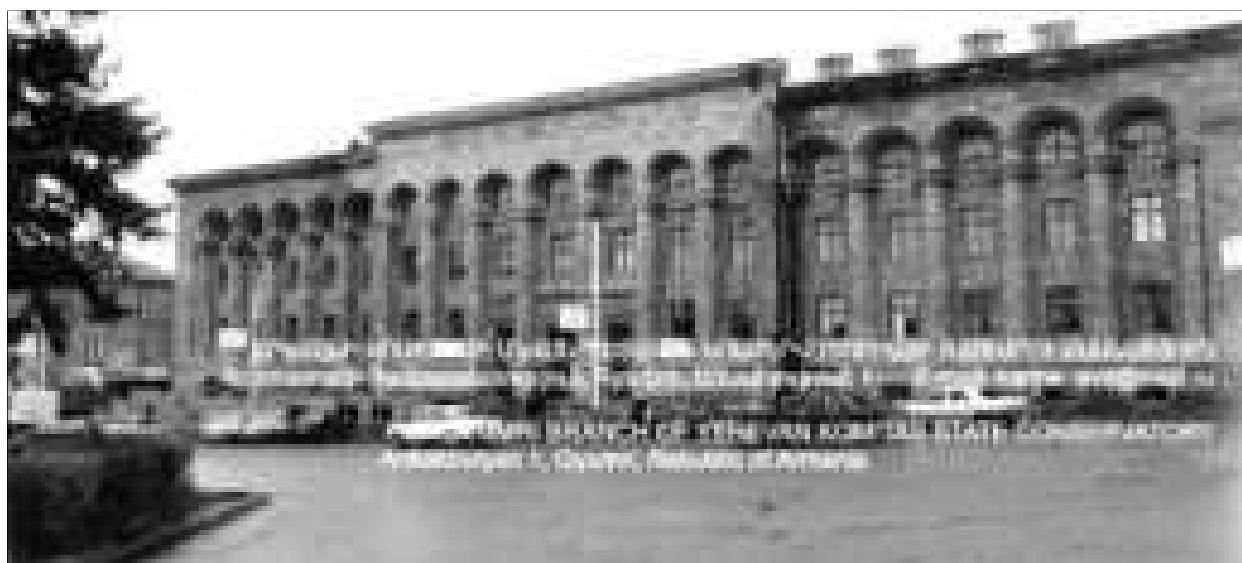
«ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴ» մրցույթ-փառատոնի բոլոր մասնակիցներին, կազմակերպիչներին, հյուրերին իրենց ողջույնն էին հղել և ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Էդվարդ Միրզոյանը, ՌԴ Հայաստանի արտակարգ և լիազոր դեսպան, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ խորհրդի նախագահ, պրոֆեսոր՝ Արմեն Սմբարյանը, ՀՀ Մշակույթի նախարար Հասմիկ Պողոսյանը, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ րեօրեն, պրոֆեսոր՝ Սերգեյ Սարաջյանը, ՀՀ Շիրակի մարզպետ Լիդա Նանյանը, Գյումրու քաղաքապետ՝ Վարդան Ղուկասյանը, ԱԺ պարզամտավոր՝ Աշոտ Աղաբաբյանը, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, Շիրակի մարզպետի խորհրդական՝ Հասմիկ Կիրակոսյանը, Գյումրիում ՌԴ հյուպարոս՝ Վլադիմիր Խրուլյովը, ՎիվաՄեյի րեօրեն՝ Ռաֆ Յիրիկյանը, «Փյունիկ» համահայկական հիմնադրամի նախագահ, պարմական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ՝ Լևոն Սարգսյանը, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի րեօրեն, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր՝ Կարինե Ավրայանը:

«ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴ» մրցույթ-փառատոնի մասնագիտական հանձնախմբերը ղեկավարում էին՝ Ալեքսանդր Գարբերը (Վրաստան, դաշնամուր), Մեդեա Աբրահամյանը (Հայաստան, լարային գործիքներ), Արտուշ Գևորգյանը (Հայաստան, փայտյա և պղնձյա փողային գործիքներ, Սեպուհ Աբգարյանը (Կիպրոս, մեներզեցողություն), Անժելա Աթաբեկյանը (Հայաստան, ժողովրդական գործիքներ), Սամվել Գալստյանը (Հայաստան, ժողովրդական երգեցողություն):

2009 թվականի մայիսի 6-11-ը Շիրակի դաշրավայրի երկնակամարում երաժշտություն էր հնչում: «ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴ» միջազգային մրցույթ-փառատոնում, որի բոլոր մասնակիցները շնորհալի մանուկներ, պարանիներ ու երիտասարդներ էին, իրականում հաղթեցին բոլորը, ցուցադրելով իրենց կարա-

րողական արվեստը. նրանցից յուրաքանչյուրը մի քանի անգամ բեմահարթակ դուրս եկավ և ցուցադրեց իր շեռք բերած հաջողությունները, հաղթանակով դուրս եկան նաև նրանց ուսուցիչներն ու դասախոսները, ովքեր իրենց սաներին, նաև իրենց կարարած գործը րեսան ընդհանուր ծիրի մեջ: Այս րեցից էլ վերհիշենք, որ Գյումրիում երաժշտական կյանքի վերածնունդն սկսվել է դեռևս՝ 1991 թվականից ՀՊՖՆ գեղարվեստական ղեկավար Լորիս Եգնավորյանի նախաձեռնած Ուիլրազնացությունից, այս 2007թ. այսօրվա մրցույթ-փառատոնի նախաձեռնող, պրոֆեսոր՝ Կ.Ավդալյանի կազմակերպած երաժշտական փառատոնը, մի շեռնարկ, որի պարավալոր հյուրերն էին թվարկածների շարքին և Մոսկվայի Պ.Չայկովսկու անվ. կոնսերվատորիայի րեօրեն, պրոֆեսոր՝ Տիգրան Ալիսանովը, երաժշտական նույն կրթօջախի դաշնամուրային ամբիոնի վարիչ, պրոֆեսոր՝ Յուրի Հայրապետյանը, Մերիլենդի համալսարանի և Փախք քոլեջի (ԱՄՆ) պրոֆեսոր՝ Լարիսա Դեդովան, Թբիլիսիի Վ.Սարաջազվիլու անվ. պետական կոնսերվատորիայի րեօրեն, պրոֆեսոր՝ Մանանա Դոյջազվիլին, Էստոնիայի երաժշտական ակադեմիայի րեօրեն՝ Պիլպ Լասմանն, Պոզնանի Իգնաց Յան Պադերեսկու անվ. երաժշտական ակադեմիայի րեօրեն՝ Բոգումիլ Նովիցկին և շարերը: 1-ին Փառատոնին հաջորդեց 2008 թվականին, ի հիշարակ երկրաշարժի 20-ամյակի՝ անցկացված կարարողական արվեստի հանրապետական 2-րդ փառատոնը: Եվ ահա 3-րդը՝ «ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴ» միջազգային մրցույթ-փառատոնը, որն իրավամբ մասնակիցների թվով, րարածականությամբ, ընդգրկվածությամբ, րովանդակությամբ ու ամբողջականությամբ համաժողովրդական շիրակյան մի րոնախմբություն էր: Փառք ու պարիվ նրա կազմակերպիչներին, մասնակիցներին:

(րենս կազմին)



Երաժշտական ԴԱԳՄՍՍԱՆ 4(35)2009

**ՀՐԱՆՏ ՀՈՎԳԱՆՆԵՍԻ
ԽԱԶԻԿՅԱՆ**

**Երգիչ մեթոդաբան,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս**

Վերջերս լույս տեսավ մի նոր շայնե-
րիզ պարսկահայ երաժիշտ, ուղա-
հար Անուշ Հովհաննիսյանի (Էսրիկ)
կապրամանք, որը նվիրված է Նոր Չուղայի 400-
ամյակին:

Նոր Չուղա քաղաքը ստեղծվել է 17-րդ դա-
րում և իր անվանումը սրացել է հիշատակ պար-
մական՝ Հին Չուղա քաղաքի: Պարմական Հին Չու-
ղա քաղաքը փարածված է եղել այժմյան Նախի-
ջևանի Չուլմալի շրջանի Չուղա գյուղի մերձակա-
քում, Արաքս գետի շախ ափին, ավելի քան 2 կմ եր-
կա-րությամբ՝ արևելքից դեպի արևմուտք, Արաք-

նվիրյալ հայրենասերներ: Այդ դարերին՝ Հայաս-
տանի համար անկումային համարվող ժամանա-
կաշրջանում, մեծ հռչակ է շեռք բերել Հին Չուղան,
որի կապիտալը հայրենի էր համարյա ամենուր:
Չուղայեցիների հարստությունները առասպելա-
կան չափերի էին հասել, իսկ «խոջաների» տների ու
սպարանքների զարդարանքներն ու կահկարասի-
ների մեծ մասը ոսկուց և արծաթից էին պարարապ-
ված (2. էջ 8):

Չուղայի շենքերեց վաճառականները դարեր
շարունակ մուտք են գործել Արևելքի և Արևմուտքի
բոլոր առևտրական քաղաքներն ու բնակավայրերը
և ամենուր հիմնել իրենց առևտրական տներն ու
հենակետերը: Չուղայեցի առևտրականների քա-
րավաններն ազատորեն մուտք են գործել Պարս-
կաստան, Հնդկաստան, Իրախա, Ավստրիա, Հո-
լանդիա, Եգիպտոս, Ռուսաստան, Թուրքիա, անգամ
Ճափա կղզի, Բիրմա, Ֆիլիպինյան կղզիներ և այ-
լուր (2. էջ 8):

Նվիրվում է ՆՈՐ ՉՈՒՂ ԱՅԻ 400-ամյակին

սից մինչև մուրակա լեռնափեղեքը 400-500մ լայ-
նությամբ (2. էջ 5):

Դարերով Չուղայի հնագիտական փարածքից
և պարմական աղբյուրների վկայություններից, քա-
ղաքը կազմված է եղել ավելի քան 10 մեծ քաղամա-
սից, բնակեցված միայն հայերով և ունեցել է 7 նշա-
նավոր եկեղեցի ու մի քանի այլ մատուռ ու սրբա-
վայր, աշխարհիկ մի շարք կառույցներ: Մինչև Չու-
ղայի ավերումն ու բռնի գաղթեցումը այդպեսով ան-
ցած եվրոպական մի շարք ճանապարհորդների հա-
ղորդած փրկություններով XVI դ. կեսերից հետո
քաղաքն ունեցել է 2-4 հազարի հասնող տուն՝ 15-20
հազարից մինչև 40 հազար հայ ազգաբնակչու-
թյամբ (1. էջ 454):

Հին Չուղան մինչև XVII դ. վերջերք, ի հակադ-
րություն իր ներկա վիճակի, ունեցել է պրոսպերոս ա-
գիներ, պուրակներ ու այգեստաններ, քիչ թե շատ
վարելահողեր, որոնք փարածված են եղել քաղաքի
արևելյան կողմում գրվնվող ոչ մեծ հովտում՝
Ս.Սարգսի, Վարդուրի փոքրիկ դաշտում: Այժմ էլ
այդ հովտում և նրա մերձակայքում տեսանելի են
վաղեմի ջրանցքների ու ջրհորների, ցանկապար-
ների հետքերը, պուրակներից ու այգեստաններից
մնացած հարուկներ ծառերը: Չուղայի սակավա-
հող լինելն էլ ջուղայեցիներին թելադրել է զբաղվե-
լու առևտրով ու արհեստներով, տնայնագործու-
թյամբ ու արվեստով: Այդ պարճառով էլ այսօրեղ
հնուց ի վեր երկրագործությունն ունեցել է երկրոր-
դական նշանակություն (2. էջ 7):

Արդեն XV-XVII դարերում հայ իրականության
մեջ ջուղայեցի վաճառականները, որոնք իրենց կո-
չում էին «խոջաներ», հայրենի էին թե՛ իրենց կուրա-
կած անհաշիվ հարստություններով ու կարողու-
թյուններով, թե՛ որպես հայ տպագրական-հրատա-
րակչական գործի իսկական կազմակերպիչներ ու

Այս երկրներում ջուղայեցիները հիմնել են եկե-
ղեցիներ ու մատուռներ, գաղթավայրեր:

Հնավանդ մշակույթով Հին Չուղան մասնավոր-
ապես XVI-XVII դդ. Հայաստանի հռչակավոր քա-
ղաքներից մեկը լինելուց բացի համարվում էր նաև
որպես ոսկերչության, դաջագործության ու ասեղ-
նագործության, քանդակագործության ու թանկա-
գին քարերի մշակման, բրուտագործության ու ժո-
ղովրդական ճարտարապետության, նկարչության
ու մանրանկարչության, գրչարվեստի ու վիմագրչու-
թյան աչքի բնկնող կենտրոն (2. էջ 9-10):

Սակայն, Չուղայի, օրոքսօրե բարգավաճող
այս քաղաքի, բեղմնավոր մշակութային կյանքը
XVII դ. սկզբում մի քանի փասնամյակ բնդհարվեց,
իսկ դարերի ընթացքում ստեղծված բազմաթիվ
մշակութային արժեքները անվերադարձ կորստի
մարմվեցին քաղաքի կործանման ու բնակչության
բռնագաղթի պարճառով, (2. էջ 10) իրագործված
Պարսկաստանի Շահ Աբաս Առաջինի կողմից:

XV-XVII դդ. Պարսկաստանի և Թուրքիայի միջև
անընդմեջ պատերազմների հետևանքով Հայաս-
տանի փարածքը, փաստորեն, վեր է ածվել պարե-
րազմական թարերաբեմի: 1555թ-ին այդ երկու պե-
տությունների միջև կնքված Ամասիայի դաշնագրով
Պարսկաստանի տիրապետության տակ էին գրե-
վում Հայաստանը, Ադրբեջանն ու Վրաստանի
Արևելյան շրջանները: Մի դաշնագիր, որի պայման-
ները շեռնորո չէին Թուրքիային: Այդ պարճառով էլ
Թուրքիան 1570-1590թվականներին, պարերազմա-
կան գործողություններ ծավալելով, հետ է վերցնում
ամբողջ Անդրկովկասն ու Արրպարականը: Նման
պայմանները Պարսկաստանի համար նվաստացու-
ցիչ էին, և նա ամեն կերպ չգրում էր Թուրքիայից
հետ վերագրավել այդ հողերը: Այս ծրագրի իրա-
գործման համար Պարսկաստանից ներքին ու ար-

ԿԱՏԱՐՈՂՈՎԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ-ԹԵԳՐԱՆ

Երաժշտական ՀԱՅՍՏԱՆ 4(35)2009

Ժողովրդական նվագարան ուղ-Սփյուռք

փաթեխի կյանքում մի շարք արմատական փոփոխություններ է կատարել Շահ Աբաս Առաջինը (1587-1629թթ.): Նա Թուրքիայի նկատմամբ հաղթանակ փակելու նկատառումով խորամանկաբար սիրաշահել և աշխարհել է իր երկրի շահերի համար օգտագործել հայ, վրացի, քուրդ ու աղբյուրների վերնախավի ազդեցությունը և ուժերը լարել Թուրքիայի դեմ:

Եվ այսպես, Շահ Աբասը, սկսելով իր ծրագրային հարձակումները, 1603թ. Թուրքիայից գրեթե անարգելք գրավում է ամբողջ Նախիջևանի գավառները, իսկ այնուհետև գրավում նաև Երևանը (2. էջ 11):

Երևանի գրավումից հետո թուրքական բանակը 1604թ. վերջերին, ժամանակավոր դադարից հետո, չեղանմուխ եղավ նոր հակահարձակման: Շահ Աբասը, զգալով հակառակորդի գերակշռող ուժի առկայությունը, որոշում է նահանջել իր երկիրը, սակայն սրի ու հրի է մատնել բնակավայրերը, Արաքսի ձախափելյա ամբողջ դաշտերն ու հուշարձանները, իսկ բնակչությունը բռնի տեղափոխել Պարսկաստան (2. էջ 12):

Այնուհետև, հայրուկ մարդկանց միջոցով Թահմազդուլի բեկը Ջուղայի թաղամասերով մեկ հայ-փարսարում է գաղթի հրամանը և հորդորում, որպեսզի երեք օրվա ընթացքում բնակիչները թողնեն քաղաքը: Իսկ չըջակա գյուղերի մահմեդական խաժամուժը հոժ խմբերով օրերով շրջում էր Ջուղայի փողոցներում և ջուղայեցիներին սրիպում լքել իրենց հայրենի փունն ու ծննդավայրը (2. էջ 12):

Գաղթից հետո Ջուղայի բնակչության աննշան մասը, որը խուսափել էր բռնագաղթից, նորից հաստատվում է հայրենի քաղաքում: Սակայն մի քանի ամիս անց՝ 1606թ. գարնանը, Ջուղայում մնացած բնակչությանը վերստին տեղահան անելու համար շահի հրովարտակով Ջուղա է մեկնում Համդան աղան և սրին փայլու սպառնալիքով տեղահան է անում Պարսկաստան՝ Թավրիզ:

Եվ այսպես, Ջուղան հրկիզվել ու հիմնովին դատարկվել է (2. էջ 14):

Շահ Աբասը սրի ու հրի միջոցով տեղահան անելով ջուղայեցիներին, իր երկրի փրկեասական շահերից ելնելով, սրեղծում է նոր քաղաք՝ Նոր Ջուղան: Սպահանի մոտ, Չանդարոթ գետի հարավային կողմում գրկվող փարսաժքի մի մասը ջուղայեցիներին տրվում է որպես արքունական պարգև, իսկ մի մասն էլ, ըստ պայմանի, հայերը պետք է գնեին գումարով: Նոր քաղաքի կառուցման համար ջուղայեցիները, կազմելով քաղաքի գլխավոր հատակագիծը. «չգեցին մի ուղղագիծ երկայն պողոտա արևելքից դեպի արևմուտք, որի երկարությունն է 3246 քայլ, իսկ լայնությունը՝ 16» (3. էջ 39): Այս գլխավոր պողոտայի շուրջն էլ՝ գետից դեպի հարավ, չգվում է 10 լայնարձակ փողոց, որոնցից յուրաքանչյուրը մի մեծ թաղ է, ուր XVIIդ. սկզբներին բնակություն է հաստատվել շուրջ 30 հազար բնակիչ (4. էջ 80):

Շուրջով հիմնվում են Ամենափրկիչ վանքը, 17 այլ եկեղեցիներ, դպրոցներ, կառուցվում են քաղմաթիվ պալատանման սպարանքներ ու փրկե, սրեղծ-

վում են հազարավոր գեղազարդ խաչքարեր և այլևայլ հուշարձաններ: 1647թ. Հովհաննես վարդապետը բացում է փայտան և փայտ մի շարք գրքեր (2. էջ 17):

Հայերը Նոր Ջուղա բերում և հիմնում են ոչ միայն նյութական մշակույթն ու արվեստը, ոչ միայն լեզուն, որը պարկանում է «ում» ճյուղին և իր բառային կազմով, շարահյուսության ու հնչյունաբանության, չևաբանության առանձնակի կամ համակարգային տարբերությամբ հանդերձ, նմանվում է Արարատյան և Ղարաբաղի, իսկ չայնային դիրքով՝ Վանա և Մշո բարբառներին (2. էջ 19), այլև դարերով ավանդված սովորույթները, ծիսական արարողությունները և դրանց անբաժանելի մաս կազմող երգերն ու պարերը, որոնցից մի քանիսը եղան Անուշ Հովհաննեսի սյանի ուսումնասիրման նյութը՝ ներկայացված չայների-գին կից ալբոմում:

Երաժիշտը նախնական կրթությունն ստացել է Սպահանի հայոց ազգային «Արմեն» և «Քանանյան» դպրոցներում: 12 տարեկանից դաշնամուրի մասնավոր դասեր է ստացել Կիլիկի Թագուշ Բաշիկյանից: Երգել է համայնքի երգչախմբում:

Մասնագիտական կրթությունն ստացել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայկական ժողովրդական նվագարանների բաժնում՝ ուղահար պրոֆեսոր Միրյան Դեմիրճյանի դասարանում:

Ուսումն ավարտելուց հետո վերադարձել է Նոր Ջուղա և զբաղվել մանկավարժությամբ՝ տարբեր կրթական օջախներում, ինչպես նաև Հայ Առաքելական եկեղեցու երգչախմբում:

Անուշ Հովհաննեսի սյանը հանդես է գալիս հայկական ժողովրդական երաժշտության և հայ կոմպոզիտորների սրեղծագործությունների կատարմամբ: Բացի մանկավարժական և կատարողական գործունեությունից երաժիշտը նաև զբաղվում է հայկական ժողովրդական երգերի ուսումնասիրմամբ:

Չայներիզը քաղկացած է 12 համարից, սակայն 16 մեղեդուց Անուշ Հովհաննեսի սյանի (Էսրիկ) կատարմամբ. 12-րդ համարը՝ տեսաողովակ է, որում ներկայացված են «Եալալի», «Ծառ գովել» և «Ծկուր-ձկուրի» պարերգերի պարային տարբերակը:

Չայներիզի 1-ին համարը ընդգրկում է 3 երաժշտական կատարում: Դրանք են՝ Նոր Ջուղայի հարսանեկան պարերգ «Եալալի»-ն, Չարմահալ գավառի հարսանեկան երգերից «Ծառ գովել»-ը և Փերիս գավառի հարսանեկան պարերից «Ծկուր-ձկուրի»-ն:

Երաժշտական արվեստի բոլոր այս երեք սրեղծագործությունները եղել են Անուշ Հովհաննեսի սյանի (Էսրիկ) երկար տարիների ուսումնասիրության առարկան: Ուսումնասիրության արդյունքները երաժիշտը շար հակիրճ ներկայացրել է չայներիզին կից ալբոմում: Ալբոմի արծաթագույն կազմին Սր. Ամենափրկիչ վանքի ներքո պարկերված է Անուշ Հովհաննեսի սյանը: Ալբոմը առանձնանում է ոչ միայն արտաքին տեսքով, այլև ներքին հարուստ չևավորումով:

Երաժշտական հասցեսը 4(36)2009

Ժողովրդական նվագարան ուղ-Սփյուռք

Քանի որ ԱՀովհաննիսյանն ուսումնասիրել է մի շարք հարսանեկան երաժշտական համարներ ու հաղվածներ, ներքին չևավորման մեջ իրենց տեղն են գրել նոր ջութայեցի աղջկա, Նոր Ջութայի և Չարմահալի կանանց, ինչպես նաև Փերիայի նորահարսի հարուստ և գունագարդ տարազները, որոնք ներկայացված են երաժշտի կերպարանքով:

Այրոնում իրենց տեղն են գրել նաև փեսայի աջ և չախ ուտերից կապվող կանաչ-կարմիր մի գույգ զարդերով կարված լայն մեղաքսե ժապավենների և երաժշտական կամիքավոր լարային գործիք՝ ուղի պարկերները, մանրակրկիտ բացարձայամբ:

Այստեղ նույնպես ներկայացված է տեսաօձուրդակում ընդգրկված պարուհիների նկարը և սևուկները ԱՀովհաննիսյանի հեղինակ:

Գունագեղ հարուստ պարկերներին կից, հեղինակը շատ հակիրճ ծանոթացնում է մեզ իր ուսումնասիրած հարսանեկան արարողությունից անբաժանելի «Եալալի», «Ծառ գովել» և «Ճկուր ճկտի» սրեղծագործությունների կարարման, տեղի, առանձնահատկությունների, ինչպես նաև կարմիր-կանաչ ժապավենները փեսային կապելու ծիսական արարողությունների մասին: Վերջում ներկայացված է երաժշտի մասնագիտական կայացման ուղին:

Քանի որ երաժիշտը ալրոնում ներկայացնում է «Եալալի», «Ծառ գովել»ը և «Ճկուր-ճկտի» երկերը, մենք չենք անդրադարձնում դրանց: Նշենք մի-

այն, որ «Եալալի»ն տարածված է եղել Հայաստանի տարբեր մասերում և ունի կարարման տարբեր եղանակներ:

Չայներիզում ներկայացված են նաև «Չանգեգորի», «Արևելյան պար», «Յիս քու դիմեթն չիմ գիդի», «Առանց քիզ ինչ կոնիմ, Թամգարա», «Յարն սևուռ», «Նուբար-Նուբար», «Խամբաջի», «Վարդ գյուլ», «Տրապիզոնցիների պար», «Չարգյահ», «Հարսանեկան պար», ինչպես նաև իրանական «Ռենգ Ղաիրո աշքի» սրեղծագործությունները:

Անուշ Հովհաննիսյանը շատ մեծ և շնորհակալ աշխատանք է կատարել, սրեղծելով այս չայներիզը ալրոնի հեղինակ: Հուսանք, որ այսպիսի աշխատանքով երաժիշտը չի ավարտի իր ուսումնասիրությունները պարսկահայերի ժողովրդական երաժշտության մասին և կսրեղծի բազմաթիվ նման օգտակար և արժեքավոր գործեր:

(տե՛ս կազմին)

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Հակոբյան Հ., Ուղեգրություններ ԺԳ-ԺԶ դարեր (1253-1582թթ.), հ., Ա., Եր., 1932:
2. Այվազյան Ա., Ջութա, Ե., Սովետական գրող, 1984, - 152 էջ:
3. Տեր-Հովհաննիսյան Հ., Պատմություն, Նոր Ջութայու, հտ., Ա., Նոր Ջութա, 1880:
4. Հակոբյան Հ., Ուղեգրություններ, հտ. 2, Եր., 1934:

Երաժշտական ՂԱԳԱՍՏԱՆ 4(35)2009



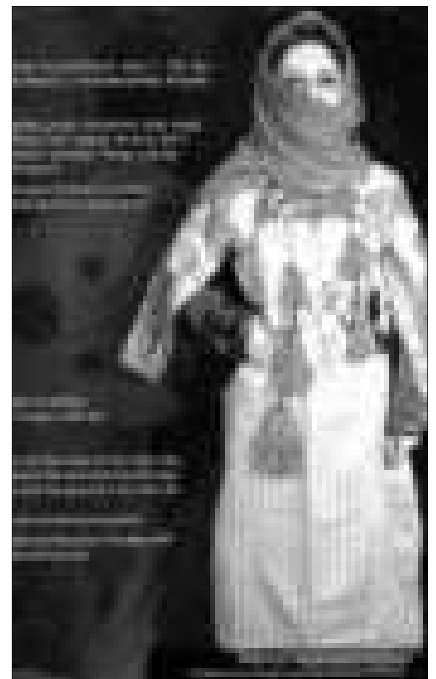
Անուշ Արտաշեսի Հովհաննիսյան (Էսթիկ), ուղահար: Anoush Artashes Hovhannisyanyan (Estic) ud player.



Նոր ջութայեցի կնոջ տարազ



Չարմահալի կնոջ տարազ



Փերիացի նորահարսի տարազ

МАРГАРИТА АЛЬФРЕДОВНА САРКИСЯН

Пианистка,
доцент ЕГК им.Комитаса

*Благословен тот, кто
нашел свое дело в жизни:
большего нам не дано.*

Т.КАРЛЕЙЛЬ.

В 1970–80–е годы в Ереванский оперный театр влилась свежая струя молодых талантливых певцов, которым суждено было вписать одну из ярких страниц в историю армянского оперного искусства. Театральная жизнь тогда бурлила насыщенно и вдохновенно: одержимые служители искусства, объемный репертуар, высококлассные постановки.

“*Basso extraordinaire, brillant*”

Лучшие мастера ковали оперную музыку в горниле театральной кузницы. Это дирижеры – А.Катанян, С.Чареков, Р.Торикиан, В.Руттер, А.Восканян, Г.Тертерян, Ю.Давтян, режиссеры – А.Гулакиан, В.Баградуни, В.Аджемян, Т.Левонян и сверкающий звездпад солистов – Г.Гаспарян, Т.Сазандарян, А.Думанян, Н.Ованесян, М.Еркат, А.Карапетыан, А.Петросян, А.Айрян, А.Арутюнян, Г.Галачян, О.Бабаян, Е.Микаелян, Е.Вартанян, С.Колосарян, Г.Алавердян, Д.Погосян, С.Даниелян, Р.Бабуриян...

Как повезло в то время молодым певцам! Они видели и слышали искусство этих мастеров оперной сцены, общались с ними, совершенствуя свой образ артиста–исполнителя, пока сами не стали мастерами, достойно заменив поколение корифеев. Более 25 лет (вплоть до конца 90–х) они высоко держали знамя оперного искусства, показывая профессиональный уровень исполнительской культуры и актерского мастерства, пример колоссальной работоспособности и ответственности перед сценой. Всех перечислить невозможно, но наиболее видными деятелями этого периода были: А.Мансурян, О.Захарян, Р.Ширинян, М.Антонян, Г.Григорян, К.Симонян, Б.Греков, Б.Сухарников, А.Ацагорцян, А.Папян, А.Мхитарян, Б.Туманян, Р.Папикян и другие.

Перелистываем пожелтевшие страницы местной и зарубежной прессы тех лет... Какие отзывы! Просматриваем фотографии и видеозаписи многих спектаклей тех лет: “Паяцы”, “Аршак II”, “Полиутто”, “Аида”, “Трубадур”, “Алмаст”... Какие голоса, костюмы, декорации! Какая режиссура, игра!

Время безжалостно перевернуло страницу... С уходом этой плеяды со сцены, практически завер-

шилась еще одна блестящая эпоха в истории нашего оперного театра. Чувство щемящей боли и грусти охватывает меня: театр сегодня другой. В течение последнего десятилетия его облик претерпел резкие изменения. Многие уехали, ушли, а на смену пришла молодежь, среди них есть и неопытные, неумелые, но амбициозные и болеющие “нарциссизмом”. Известно, что деятели театра 1970–90гг. вошли в историю, и их вклад в развитие высокого оперного искусства бесценен и неоспорим.

Одним из ярких представителей этой плеяды является заслуженный артист РА, профессор Ереванской государственной консерватории им.Комитаса, прекрасный певец **Валерий Апресович Арутюнов**, чей уникальный бас вот уже 40 лет звучит в Армении.

Яркая, незаурядная личность! Таков же и его голос: мощный, темпераментный, красочный! Слушаем записи разных лет: отрывки из спектаклей, выступления с мужским хором, Капеллой, сольные выступления (последнее было в 2004 году).

Вспоминаю слова О.Чекиджяна, звучащие как лейттема: “Знаешь, как отозвалась о Валерии французская пресса?” – многозначительно выждав паузу, снизив голос, продолжил: “*Basso extraordinaire, brillant*”.

Думается, что феномен В.Арутюнова заключается в отсутствии возраста в его голосе. С годами, он стал еще более насыщенным, зрелым, богатым обертонами, в которых уже заиграли оттенки мудрости, опыта, знания.

В свои 68 лет В.Арутюнов поет так, что ему могут позавидовать многие молодые певцы: идеальная ровность звучания во всех регистрах, глубокие, сочные низкие и яркие верхние ноты. Надо слышать, как он во время урока с тенорами показывает как нужно брать верхние ноты! Многие студенты от неожиданности теряют дар речи.

А тогда, в далекие 1940–е годы, маленький Валерий с недетским прозвищем “прокурор” (из-за ранних сомнений в справедливости мироздания) и не подозревал, что когда-то станет на тернистый путь певца.

Родом из Баку (1941). Корни карабахские. Отца не помнит (умер в 1947). А мать, Анна Марковна Арутюнова, оставшаяся одна, работала до поздна на текстильной фабрике, чтобы поднять на ноги пятерых детей. Голодное тяжелое послевоенное время. Валерий рано начал помогать маме, о которой до сих пор говорит с благоговейной благодарностью и любовью. В 13 лет – продавал воздушные шары по ноябрьским праздникам, а в 15 – пошел на строительные работы. Кем только ему не довелось быть: штукатуром, маляром, экспедитором на медицинском заводе, токарем–наладчиком автоматических линий на электро–механическом заво-



Շ.Գուո «Ֆաуст» - в роли Вагнера. Баку, 1967.



А.Спендиаров «Алмаст»- в роли Надир-Шаха. Ереван, 1989.



А.Тигранян «Ануш»- в роли сторожа. Ереван, 1988.

де. В 1960 году становится ударником коммунистического труда. Получая самую высокую зарплату (600 рублей), одновременно собирает богатый урожай жизненных уроков и проявлений людской заветности. Добившись обеспеченной жизни, душа пустовала, а внутренний голос постоянно нашептывал: «Не твое все это». Его блестящие голосовые данные рано вырвались наружу. Заговорили гены: отец прекрасно играл на таре и хорошо пел, а сестра матери пела в хоре Антона Маиляна. Музыка была естественной средой обитания, но не более. На заводе был свой маленький эстрадный оркестр, дирижер которого попросил «голосистого» парня спеть песню «Хотят ли русские войны». Валерий готовился тщательно. Это было его первое публичное выступление, на котором он ... с треском провалился. От волнения перепутал все куплеты, к концу песни на сцене остались только солисты и саксофонист. Зал умирал от хохота. Но этот «концерт» не помешал певцу в будущем много гастролировать с этим оркестром по районам Азербайджана и петь советские песни. «Я начинал свою карьеру как эстрадный певец», – вспоминает Валерий Апресович. А позже, в 1971 и 1972 годах он неоднократно становится лауреатом Всесоюзных конкурсов советской песни.

В 1964 году В.Арутюнов решил поступить в музыкальное училище в класс Ф.Мехкиева. В 1965 году его принимают в Бакинский оперный театр сначала в миманс, а затем – на вторые роли. Именно в театре он почувствовал что-то неладное в своем мощном голосе. После разговора с педагогом назревает конфликт с руководством училища. Ставится ультиматум: «Или будешь учиться у него, или уезжай в свою Армению». «Я решу, когда мне уехать в Армению», – прозвучал ответ. Будучи верным своему характеру, по-мужски разобравшись с Мехкиевым, он заканчивает училище в 1969 году от своего имени, три года занимаясь только со своим концертмейстером Филей Пикельман, которая помогла ему преодолеть кризис и вернуть голосу пер-

воначальную форму. Принимала госэкзамен известная азербайджанская певица, народная артистка СССР Ш.Мамедова, которая особенно отметила выступление армянина В.Арутюнова, безоговорочно поставив ему высший балл.

Анализируя время, проведенное в Бакинском оперном театре, Валерий Апресович отмечает огромное значение этих лет в становлении его как оперного певца: «Я много учился, слышал прекрасные голоса, обучался актерскому мастерству, искал свое творческое «я», преодолевал сценическое волнение. Помню, как от страха сжал руку партнера до синяка». Его первыми ролями были Вагнер («Фауст» Ш.Гуно) и Старый араб («Шах Исмаил» М.Магомаева). Вторая партия имела свою историю. Режиссер театра, баритон А.Буниятзаде* был принципиально против выступления в этой роли В.Арутюнова из-за якобы присутствующего армянского акцента. На одном из спектаклей происходит нечто, что заставило директора театра Сару Сеидову обратиться к молодому армянскому артисту. Уважая ее просьбу и ставя интересы искусства выше национальных, он выходит на сцену и поет эту партию так, что дирижер оркестра Рауф Абдулаев начинает аплодировать. «Впервые партия Старого араба удостоилась столь бурных аплодисментов, а армянского акцента так и не нашли», – вспоминает певец.

В 1967 году происходит встреча с Отцом Григорием, настоятелем армянской церкви в Баку, ставшая предвестником будущих коренных перемен в его жизни. Первое приближение к Вере, первый приход в церковь, первое знакомство с армянской духовной музыкой. В душе комсомольца-активиста, махрового материалиста происходило нечто более, чем просто смятение. Благодаря усилиям Отца Григория, пустой сосуд его души стал заполняться новыми ценностями, новым отношением к жизни, раскрывшим перед ним путь к Богу. Святой отец обращается к Валерию с просьбой создать

профессиональный хор к приезду Католикоса всех армян Вазгена I, который должен был приехать в Баку в мае 1969 года. После богослужения Великий Патриарх подходит к В.Арутюнову и задает один вопрос: “Не хочешь ли приехать в Армению?” И Валерий Апресович, поняв намек Времени, без сожаления переворачивает страницу бакинского периода своей жизни и в июне 1969 года открывает новую страницу в стране Наири, которой служит вот уже 40 лет. Светлую память о своем великом духовном Наставнике певец хранит в своем сердце как нечто святое. “Его образ и сегодня помогает мне жить”, – признается он. – Это был человек с большой буквы”. Первые годы в Армении были отнюдь не простыми для одинокого молодого человека, не знающего армянского языка, но окруженный заботой и отеческим вниманием Вазгена I, он постепенно осваивается на исторической родине. *“Голосом своим никогда не зарабатывай деньги. Твой голос – достояние Искусства, а не денег”*. Следуя этому завету Вазгена I Валерий Апресович прожил всю свою жизнь. Десять лет работая в классе Валерия Апресовича, автор этих строк не раз слышала его слова, произнесенные с яростью: “Идите работайте грузчиком, сторожем, кем угодно, но голос не трогайте! На сцену выйдете ни с чем!” К счастью, многие студенты серьезно относятся к этому суровому предупреждению Мастера.

В сентябре 1969 года В.Арутюнов становится солистом хора Св.Эчмиадзина, с которым до сегодняшнего дня связан священными узами. Даже многочисленные анонимки о его “религиозной” пропаганде в годы советской власти не смогли их разорвать. Каждое воскресенье с благодарностью к Богу в сердце Валерий Апресович мягко обволакивает своим роскошным бархатным голосом жемчужины армянской Литургии. В его интерпретации эти духовные песнопения, наполненные животрепещущими звуками познавшего жизнь сердца, становятся Откровением. Многие слушатели признаются, что после непревзойденной Лусине Закарян, подобное волнение и душевный трепет испытывают и от пения Валерия Арутюнова. Это высшая оценка для музыканта, превратившего Искусство в жизненную ценность. Государственные награды, почести, звания – как все это условно, а порою мелко по сравнению с той реальной и заслуженной оценкой, которую дает народ своему певцу! А 40 лет назад он делал свои первые робкие шаги на этой стезе, учась чувствовать и понимать глубину философии армянской духовной музыки. “Я стал профессиональным певцом в церкви. Культуре пения и правильному звуковедению я учился, исполняя именно эту музыку”, – не раз напоминает профессор своим студентам.

В сентябре 1969 года он поступает в Ереванскую государственную консерваторию в класс известной Тамары Константиновны Шахназарян. “Кстати, карабахская”, – не без гордости отмечает В.Арутюнов. Педагогом она была крайне волевым, “жестоким”, требовательным и бескомпромиссным. “В огне куется железо” – по этому принципу строи-

лись их взаимоотношения. Баталии были постоянно, эмоциональный фон раскален до предела. “Представляешь, я – 28–летний мужчина с заводской закалкой, терпел все ее выходки. Она кричала на меня как на мальчишку, ругала неделикатными словами, швыряла ноты на пол”. Но учитель и студент обожали друг друга: она знала, что этот студент – будущая звезда Армении, а студент понимал, что эта суровая женщина вылепит из него певца. И до конца ее дней (Т.Шахназарян скончалась в 1978 году) В.Арутюнов был рядом с ней. В 1974 году после окончания консерватории его назначают ассистентом в класс проф.Т.К.Шахназарян (вплоть до 1978 года). Не пропуская ни одного ее урока, В.Арутюнов обучался теперь преподавательскому искусству, одновременно начав работать в школе охраны детского голоса, где и сегодня он – главный методист. “Тамара Константиновна часто мне говорила, – вспоминает Валерий Апресович, – пока не поработаешь с детьми, не услышишь их природный чистый голос, не поймешь, как надо преподавать”. И 35 лет спустя профессор В.Арутюнов продолжает с завидной одержимостью и энтузиазмом работать с детьми в школе искусств им.Л.Сарьяна. Тонко чувствуя детский мир, понимая радиус его мышления, идя в ногу с законами природы, он незаметно и с любовью вводит детей в волшебный мир Музыки, многие из которых продолжают свое обучение в консерватории. А тогда, в 1974 году, эти слова были семенами, падающими на благодатную почву...

В 1972 году, будучи студентом 3 курса, Валерий Арутюнов становится лауреатом Закавказского конкурса (I премия). В том же году поступает стажером–солистом в Ереванский оперный театр, который тогда был в зените своей славы. Путь оперного певца Валерий Апресович прошел “от солдата до маршала”. Начинал со вторых ролей: партия Стожора из “Ануш”, с которой он гастролировал в Ленинкане в 1972 году; партии Чепрано (“Риголетто”), Маркиза (“Травиата”), Раймонда (“Лючия”). Первым серьезным испытанием стала партия Инквизитора (“Дон Карлос”). В 1978 году во время одного из спектаклей заболевает один из ведущих солистов театра Карлос Маркосян, и В.Багратуни предлагает эту сложную партию молодому певцу, у которого на подготовку этой партии было только 4 дня, со следующими многозначительными словами: “Выучишь? Смотри: или проиграешь, или попадешь в десятку”. Спектакль состоялся в следующем составе: Е.Микаелян (Елизавета), О.Габаян (Эболи), С.Даниелян (Дон Карлос), Б.Греков (Филипп), А.Карпетян (Родриго), В.Арутюнов (Инквизитор), после которого он попадает в “десятку” лучших солистов оперы. Далее идет партия Бартоло (“Севильский цирюльник”), с которой в постановке В.Багратуни он гастролировал в Ленинграде. Музыковед М.Тер-Симонян, отметив высокий профессиональный уровень спектакля, заметила: *“У В.Арутюнова филигранная техника, прекрасная дикция, выпуклые и динамичные речитативы, абсолютно точное образное перевоплощение. Только вот молодость актера*

выдают его чересчур блестящие глаза”. Хотя “блестящие глаза” своего героя сам певец объясняет совершенно иначе: “Бартоло в том возрасте, что при виде юной красивой Розины, у него могли блестеть только глаза”. В 80–е годы он снова возвращается к этой опере, но уже в постановке народного артиста РА, режиссера Т.Левоняна, создавая колоритные запоминающиеся сценки вместе с Г.Алавердяном (Базилио), Г.Григоряном (Альмавива), Ю.Шаламовым (Фигаро), Э.Чахоян (Розина), М.Антонян (Берта). После ленинградского Бартоло ему поручают петь партии Наумова (“Пиковая дама”) и короля Рене (“Иоланта”), концертное исполнение состоялось в Москве в Кремлевском дворце съездов (1979 г.).

1980–е годы для В.Арутюнова – время многогранного расцвета его яркого дарования как мастера, плодотворное творческое содружество с О.Чекиджян, постижение новых страниц в музыке и гастролы, гастролы, гастролы...

В 1984 году за активную творческую деятельность он получает звание заслуженного артиста Армении. В то же время, прославленный маэстро Чекиджян раскрывает перед ним прекрасные страницы вокально–симфонической музыки. Их знакомство благославляет патер Лоренцо из “Ромео и Джульетты” Г.Берлиоза. Великолепная музыка, требующая от певца технического совершенства и благородного, тембрально насыщенного голоса – все то, что было в певческом техническом арсенале В.Арутюнова. О.Чекиджян – отличный знаток французского языка, одержимый музыкант и профессионал высочайшего класса, с большим энтузиазмом и вдохновенно лепил вместе с певцом монументальный образ патера Лоренцо. Во время гастролей Капеллы вместе с В.Арутюновым в Москве, Ленинграде и во Франции это произведение имело оглушительный успех. Сам Маэстро в беседе с автором этих строк как–то признался, что так исполнял эту музыку только В.Арутюнов: “Это было идеальное слияние образа и певца”. Сложно и неоднозначно складывались взаимоотношения этих двух личностей. Но Валерий Апресович всегда отмечает огромную значимость присутствия этой музыкальной фигуры в его жизни. *«О.Чекиджян подарил мне другой мир музыки, открыл мое имя разным странам. За это я ему очень благодарен. У него поющие руки; таких рук нет ни у одного дирижера. Мне посчастливилось петь с ним Реквиемы Моцарта, Форе, Верди; “Stabat Mater” Россини, Симфонию №9 Бетховена; Кантату о Родине А.Арутюняна; отрывки из “Набукко” Верди».*

Вместе с Капеллой в 1982г. он гастролировал в Москве, Ленинграде, в городах Латвии; 1983г. в Ростове–на–Дону, в некоторых городах Литвы, Эстонии, также принимал участие в Ленинграде в фестивале “Белые ночи”, где вместе с ним в “Реквиеме” Форе пела и несравненная Лусине Закарян; 1984г. в Ленинграде – “Реквием” Верди вместе с К.Зариньш, А.Нерсесян и Е.Образцовой, Молдавии – Россини “Stabat Mater”; 1985г. в Молдавии – Верди “Реквием” вместе с К.Зариньш, М.Биешу и И.Архипо-

вой. Созвездие прекрасных голосов, в котором В.Арутюнов, по словам госпожи Чеботаревой, ничем не уступал мастерам вокального искусства (1.). В своем отзыве об В.Арутюнове Мария Биешу писала: “Я знаю его по многим совместным выступлениям на оперной сцене в Ереване (“Аида” и “Норма”), а также с Государственной капеллой. Он – обладатель замечательного голоса, всегда демонстрировал высокую вокальную культуру, яркую музыкальность, создавал прекрасные сценические образы”.

1986 год – Ленинград, “Белые ночи”: Верди “Набукко”, солисты: Л.Казарновская, А.Папян, Г.Григорян, М.Пальм, Э.Гецадзе, Г.Айвазян и В.Арутюнов, исполнивший партию Захарии – сложнейшей партии для баса. Крайне напряженная по тесситуре, насыщенная по содержанию, драматичная по музыке, она изматывает певца целиком. “Я много, очень много работал, не жалел сил, энергии, времени, наконец, сорочек, чтобы выступить достойно в партии, требующей от певца “высшего пилотажа”, – вспоминает Валерий Апресович.

1986 год – США (Лос–Анджелес, Филадельфия, Детройт, Сан–Франциско, Нью–Йорк, Бостон). Эти концерты имели колоссальный успех. Хорошо, что сохранились записи, дарующие слушателям огромное наслаждение. Эти концерты, как последние песчинки в песочных часах, завершили отсчет времени Капеллы в жизни В.Арутюнова.

В 1984 году он гастролировал в Египте, где пел западноевропейские и армянские произведения (в основном, арии), которые удостоились высочайшей оценки в газете “Арев”: «Հոյակապ բաս մը, անզմահատելի արվեստագետ, կոտորապետե հզոր, բազմամասն ձայնով, ազատ թեքմիք մը»: (“Прекрасный бас, неоптимальный художник, владеющий сильным, бархатным голосом, свободой техники”). Далее, подробнейший анализ всех исполняемых арий (2.).

1987 год – гастролы с выдающейся Г.Гаспарян, где также исполнялись отрывки из оперы “Фауст” Гуно.

1988 год – вместе с мужским хором (дирижер К.Саркисян) объездил многие города Германии.

В 1989 году с Оперным театром гастролировал в США в 2–х спектаклях “Ануш” и “Аршак II”, а также участвовал в фестивале “Золотые голоса Армении”, который проходил в Нью–Йорке, в Лос–Анджелесе, Сан–Франциско и Бостоне, где он был представлен как “distinguished Artist of Armenia, is one of finest vocalist of Opera”. В эти же годы в Армении В.Арутюнов пел такие партии, как Оровез (“Норма” Беллини), Командор (“Дон Жуан” Моцарта), Египетский царь (“Аида” Верди), Феррандо (“Трубадур” Верди), Нерсес (“Аршак II” Чухаджяна), Персидский шах (“Давид–Бек” Тиграняна), Резничий (“Тоска” Пуччини). *«“Тоска” мне особенно дорога, потому что я пел с Нодаром Ангуладзе, которого всегда считал большим певцом и мастером своего дела. С ним у меня была шуточная история»*, – рассказывает певец и озорная улыбка озаряет его лицо. – *В первый раз я встретил Нодара в Баку, в 1966 году. Шла “Тоска”. Он великолепно пел Кавара–*

Շնորհազորուհիներ

досси, а я выступал в партии Тюремщика. Вот и в Ереване, много лет спустя (почти 14 лет) мы встречаемся снова в том же спектакле. Только пел я уже партию Резничего. Во время выступления, Ангуладзе–Каварадосси все время всматривался в мое лицо, как будто силился что–то вспомнить. Позже, за кулисами он спросил: “Мы случайно с Вами не встречались?” Я, как всегда, не удержался и сострил: “Да, маэстро, встречались. Баку, 66–й год. Видите, как я вырос: от Тюремщика до Резничего дошел, а Вы так и остались Каварадосси!” После того, как все успокоились от смеха, грузинский мастер тепло заметил: “Да, конечно, я вижу, как ты вырос, а я, к сожалению, как пел Каварадосси, так и пою...” После короткой паузы, как бы возвращаясь из атмосферы тех дней, В.Арутюнов продолжил: “Я горжусь, что именно такие певцы, как Н.Ангуладзе и М.Биешу дали отзывы для моей доцентуры. Они были величинами, и для меня было огромным счастьем петь с ними на одной сцене”.

В 1988г. была премьера оперы Э.Оганесяна “Путешествие в Арзрум”, в которой В.Арутюнов вылепил запоминающийся образ Бенкендорфа, по словам И.Золотовой “высокомерного и одиозного генерала” (3.). Об этом также свидетельствуют статьи М.Тер–Симонян (4.) и А.Сарьян (5.).

В 1989 году осуществилась давнишняя мечта певца: он спел партию Надир–шаха в опере А.Спендиарова “Алмаст”. Опера, которая на протяжении всей своей истории, будоражила и будоражит умы, вызывает жаркие дискуссии среди певцов, музыкантов, музыковедов, слушателей; опера, постановки которой оформляли великие художники М.Сарьян и Минас, для которой шились роскошные национальные костюмы; опера с богатейшими исполнительскими традициями, в которой блистали такие певцы, как М.Максакова, А.Пирогов, И.Бурлак, Т.Шахназарян, Л.Исецкий, Ш.Тальян, Г.Алавердян, Т.Сазандарян, Г.Галачян, П.Лисициан, Н.Ованесян; опера, которая покорила Герберта фон Караяна, считавшего необходимым показать эту жемчужину на европейских сценах; опера, о которой, наконец, можно написать целую книгу, настолько интересна ее судьба. Наличие в содержании двойственных, противоречивых чувств национального характера (историю все равно не перепишешь!) ничуть не умаляет величие и великолепие спендиаровской музыки. Многие певцы считают делом чести петь в этой опере. “Я долго ждал, – признается мастер, – ждал случая спеть эту партию. Несмотря на свою компактность, она очень сложная для баса по технике, насыщенности. Она требует зрелости и мастерства. Я готов был спеть ее, и на моей кандидатуре настоял дирижер А.Восканян”. В.Багратуни создает индивидуальную версию режиссуры специально для В.Арутюнова. Это было абсолютно новое прочтение образа, которое покорило всех монопольностью и рельефностью раскрытия психологической глубины персонажа. Не внешнее действие, а слово, музыка и мимика становились средствами самовыражения героя–певца, что значительно обогатило и сконцентрировало силу воздействия



Дж.Россини “Севильский цирюльник” - в роли Бартоло, в роли Розины - Эллада Чахоян, 1980-е гг.



Дж.Россини “Севильский цирюльник” - в роли Бартоло, в роли Альмавивы - Гегам Григорян, 1980-е гг.

Надир–шаха. Как хотелось бы увидеть и услышать этот спектакль! К сожалению, видеозаписи тех лет замурованы в фондах телестудии, позволяющей делать перезапись только за баснословные деньги. И нам не показывают, и слушать не дают! За это десятилетие В.Арутюнов дал массу сольных концертов с концертмейстерами А.Тер–Симонян, Э.Тер–Григорянц, М.Арутюнян, Л.Абрамян, Т.Асмарян, а также выступал с ереванским Камерным оркестром (дир.З.Вартанян). Его партнерами на различных сценах были: М.Биешу, Е.Образцова, И.Архипова, Л.Казарновская, А.Хомерики, К.Зиз, В.Ковач–Виткан, Б.Цамбали–Триколиду, М.Гулегина–Мурадян, П.Бурчуладзе, Н.Ангуладзе, Г.Григорян, К.Симонян, Р.Папикян, А.Папян, А.Ацагорцян, Л.Мсрлян, Б.Туманян, Э.Чахоян, Э.Узунян, О.Бабаян, М.Антонян,



Р.Леонкавалло “Паяцы” - в роли Тонио, 1996.

Р.Ширинян, С.Мартirosян, А.Давтян, Г.Никсаян и другие.

Калейдоскоп встреч, произведений, впечатлений. Многозвучная мозаика жизни. “У меня нет орудия измерить глубину, нет сил, чтобы замедлить бегущую весну” (Бальмонт).

1990–е годы. Армения погрузилась во мрак. Стало разрушаться все то ценное, что было накоплено за предыдущие десятилетия. Голод, холод, тяжелые условия жизни, которые наше поколение

помнит достаточно хорошо. Армения стала нести первые потери: уезжал кто мог, куда мог и как мог. Утечка лучших представителей творческой и научной интеллигенции обескровила духовную жизнь страны. Многие ведущие солисты предпочли покинуть родину. Театр мужественно боролся с трудностями и отражал натиск мощного ветра перемен.

В 1990 году В.Арутюнов гастролировал с двумя сольными концертами в Петербурге в Смольном соборе. В 1993 году в Армении впервые прозвучала опера Г.Доницетти “Полиутто”. (Кстати, рукописную партитуру из Рима в свое время удалось получить благодаря вмешательству Вазгена I и Г.Гаспарян.) В ней партия жреца Калистена засверкала в обрамлении голоса В.Арутюнова. *“Его ровный и насыщенный по звучанию бас сразу же настроил слушателей на нужную эмоциональную волну”*, – так написала о нем Н.Асмарян (6.), назвав спектакль “крупным художественным явлением в театральной жизни республики”. В 1995 году эта опера была показана в Москве, в Большом Театре и имела колоссальный успех. В газетах “Известия” (от 19.09.1995) и “Голос Армении” (от 5.10.1995 N104) были напечатаны восторженные отзывы многих выдающихся деятелей российской культуры. Известный певец В.Пьявко: *“Мы побывали на спектакле мирового класса”*, а критик Д.Вдовин продолжил: *“Доницетти ставить*



IV Закавказский конкурс:
Ш.Мамедова, Т.Шахназарян, Г.Гаспарян



С мамой,
Анной Марковной
Арутюновой

очень трудно. Т.Левонян проявил себя как мастер оперной режиссуры высочайшего класса. Прекрасные солисты: незабываемое сопрано А.Ацагорцян, баритон К.Симонян – обаятельный и органичный актер. Но вот бас – Валерий Арутюнов – замечательный редкостный тембр, глубина, красота звучания”.

В 1996 году главный режиссер Национального академического театра оперы и балета им.А.Спендиаряна, народный артист РА Т.Левонян ставит “Паяцы”. 13 лет спустя, просматривая видеозапись этого спектакля, могу только присоединиться к мнению А.Асланяна: “Браво, Паяцы!” («Հայաստանի Հանրապետություն»). В этой статье критик отметил раскрытие новых граней в яркой драматической игре В.Арутюнова в роли Тонио и возросшее мастерство певческого искусства. А Тамара Оганесян дает еще более детальную оценку интерпретации Арутюновым этого сложного персонажа: «Արտադաստիչ տեմբրի ձայնով և ցայտուն խաղով ներկայացնում է նա մեկ ցանկալի դերույթ, մեկ նախանձույթ, մեկ վրեժխնդրություն, յուրաքանչյուր հոգևոր համար գտնելով հատուկ ու համոզիչ ձայնային երանգ, դիմախաղ, շարժում» («Հայաստան», Երեւան, 1996): (“С выразительным тембром голоса и яркой игрой показывает то завистливость, то мстительность, для каждого душевного положения находя специальный и убедительный оттенок голоса, мизансцены, движения”. “Айастан”, ноябрь 1996.) Так пишут только о Мастере.

В 1997 году вместе с хором инвалидов (дирижер В.Навасардян) гастролитировал в Бейруте, где пел разнообразную программу.

В 1998 году Валерий Арутюнов выезжает вместе с Национальным академическим театром оперы и балета в Мадрид, на фестиваль европейской классической оперы. Построенный в стиле римской архитектуры огромный театр под открытым небом, он вмещал 4 тыс. зрителей. И, конечно, никакого микрофона! Была представлена “Полиутто”, которая имела феноменальный успех. Испанская газета “Ной” (“Сегодня” от 24.07.1998 “Национальный театр представляет”) писала: “Блистательный спектакль. Мы не знали об Армении ничего, в особенности об оперном театре. И для нас это огромная неожиданность. Спасибо армянам за столь высококлассный уровень выступления. Великолепные певцы, не уступающие ничем европейским... А бас – Валерий Арутюнов, удивил нас своим необычайно полновзвучным, глубоким и насыщенным по тембру голосом”.

Испания перевернула страницу в его гастрольной жизни с театром, а в 1999 году Время подсказывает ему перевернуть и театральную страницу своей жизни. После поездки в США в 1999 году сольным концертом завершается гастрольная эпопея В.Арутюнова. В 2000 году певец дает два незабываемых сольных концерта в Ереване в Доме камерной музыки, во время которых продемонстрировал свое искусство исполнения вокальной миниатюры.

В.Арутюнов – сильная творческая личность, любящая работать крупными мазками. Его исполнительская манера всегда отличалась масштаб-

ностью и монументальностью. Он – артист широкой палитры, великолепно владеющий словом. Прекрасно зная фактуру своего голоса, блестяще им управляя, он сумел подчинить мощную стихию своей природы и создать жизнь своих героев, будь то опера или театр одного актера, во всем эмоциональном и психологическом многообразии, оставаясь при этом самим собой.

На преподавательском поприще В.Арутюнов такой же, как и в жизни: максималист с терпким колоритом и железной рукой. Он не просто Учитель. На протяжении 35 лет в Ереванской государственной консерватории профессор Арутюнов выстрадал то, что можно назвать одним словом: “школа”. “Школа” Валерия Апресовича – это и манера пения, и манера преподавания, и манера воспитания. В своем классе он стремится дать студентам все, чему учили его Искусство, Сцена и Жизнь. Для него очень важно воспитать в студенте характер, волю, умение работать, желание учиться всегда и везде, уважение и ответственное отношение к избранной профессии. “Голос – не ваша заслуга. Это заслуга ваших родителей. А вы обязаны трудиться и развивать то, что дано Богом. У осла тоже есть голос, только певцом никак не станет”, – много раз повторяет профессор эту простую истину своим студентам. Его педагогический метод отличают крайняя степень требовательности и отдачи на уроках, отсутствие безразличия, высокая эмоциональная восприимчивость и ... бессонные ночи, когда у студента что-то не получается. Не перестаешь удивляться: как можно работать с таким энергетическим накалом почти каждый день из года в год! Но результат налицо: свыше 70 выпускников, среди них лауреаты и дипломанты многочисленных международных, республиканских конкурсов, солисты, успешно выступающие в Армении и за рубежом. Все это вызывает чувство глубокого уважения, искреннего восхищения и бесконечной благодарности за тот титанический труд, за тот пример предельно честного служения Искусству, который высвечивается на протяжении 40 лет жизни В.А.Арутюнова в Армении. “Кто может знать себя и сил своих предел? И дерзкий путь заказан разве смелым? Лишь время выявит, что ты свершить сумел...”

Право быть долгожителем в творчестве не даруется, а завоевывается ежедневно, ежечасно, снова и снова.

(фото на обложке:

Доницетти “Полиутто” – в роли жреца Калистена, 1993г., Гастроли в США с Капеллой, 1986г., Сольный концерт вместе с М.Саркисян (фортепиано) и С.Багамян (сопрано), 2000г.)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Праздник в Кишиневе., //Советская культура., май 1985.
2. Исключительный певец Валерий Арутюнов., //Арев., 13 августа 1984 (на арм. языке).
3. Золотова И., Переключка времен.
4. //Вечерний Ереван., 27.02.1988.
5. //Советская Армения., 08.04.1988.
6. //Республика Армения., 24.07.1993.
7. Музыкальная энциклопедия., т.1., М.:Советская энциклопедия., Советский композитор., 1973.

ՆՈՒՆԵ ԷԳՈՒԱՐԴԻ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

Կիթառահար, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

Ավագ սերնդի երևանցի երաժիշտներն ու երաժշտասերները լավ են հիշում 1946-1947թվականների զանգվածային հայրենադարձությունն ու հայրենադարձներին, ովքեր մեզ շար ու շար անծանոթ իրերի, սովորույթների հետ իրենց ձեռքերին, կամ մեքենաների մեջ ու մեջքներին կախ կիթառներ ունեին: Այդ ժամանակներից էլ երևանցիների կենցաղ մուտք գործեց այդ հիանալի գործիքը:

Հայրենադարձների շրջանում սիրող կիթառահարների շրջանում կային և մասնագետներ, ովքեր երգում (այն էլ հրաշալի) ու իրենք իրենց նվագակցում էին:

Կատարողական արվեստ

Այդ ամենի հետ անշուշտ անհրաժեշտ էր աշխատել ու չխորշելով և խորականություն չդնելով գործի բնույթի մեջ, աշխարանքի անցավ Երևանի լուսարեխնիկական գործարանում, աշակերպեց Ակնագործական (ուկերչական) ֆաբրիկայում՝ արժանացավ ակնագործության վարպետության երրորդ կարգի, ապա Սարքաշինական գործարանում աշխատեց, սակայն կիթառը միշտ ձեռքին էր ու արվեստը սրբում, ընդունվեց օպերային թատրոն, որպես միմասն (անխոս դերասան), դասական արվեստին մոտ լինելու մղումն էր, ապա Երևանի պետական կրկեսի նվագախումբ, որպես կիթառահար, սակայն այսպես էլ երկար չմնաց, ուշադրության կենտրոնում կիթառն էր ու այն փարածելը՝ մանկավարժությունը:

20-ամյա երիտասարդը մեկնեց Մոսկվա և ընդունվեց Մշակույթի համալսարանի հանրահայտ, անվանի կիթառահար Ա.Իվանով – Կրամսկոյի դեկավատի կիթառի դասարանը: Նրա անվան հետ է կապված «վեցլարականների» կատարողական

Հայ անվանի կիթառահարի կատարողական արվեստը և սրբազորությունների վերլուծությունը

Հիրավի պրոֆեսիոնալ կիթառահարներ ու երգիչներ էին, հեղափոխում, Խորհրդային Միությունում ճանաչված, հանրահայտ երգիչներ՝ Արթուր Այդինյանն ու Կարո Տոնիկյանը, ովքեր էլ հրաշալի էին փիրապետում այդ գործիքի կատարողական արվեստի նրբություններին:

Եվ պարահասկան չէ, որ այդ հեթիաքային գործիքը շար արագ փարածվեց երևանցիների շրջանում, պիոներական պայարներում ու դպրոցներում կիթառահարների խմբակներ էին բացվում, հայրենադարձ կիթառահարների ղեկավարությամբ, ովքեր անթաքույց սիրով իրենց արվեստը փոխանցում էին պարանիներին ու աղջիկներին:

Մանուկ կիթառահարների նման խմբերից մեկում էլ հայրնվեց երաժշտականությամբ օժտված երևանցի Էդուարդ Բադալյանը: Կիթառին* սիրահարված պարանիստ պարսպում էր օր ու գիշեր, հաճախ մոռանում ևնյնիսկ ճաշել: Օրեցօր հնարանում էր և զգում, որ ամեն ինչ հեշտությամբ է սրացվում: Արդեն շրջապարս էր զգում նրա վարպետությունը, ձեռքերի դրվածքի բնականոն համադրությունը, գործիքի րեխնիկական բարդություններին փիրապետելը, բարդ պասսաժների հաղթահարումը, ամենօրյա րեխնիկական վարժությունները, պարանի կիթառահարին, շար արագ լայն ճանաչում բերեցին:

բարձրագույն արվեստի վերածնունդը Խորհրդային Միությունում, որի կրողներից մեկն էլ նա դարձավ: Մոսկովյան երաժշտական շրջապարք, համալսարանական միջավայրը, կրթական և ընդհանուր զարգացման խոշոր դպրոց հանդիսացան երիտասարդ, օժտված երաժշտի համար: Սակայն մայրաքաղաքային կյանքի «գրավիչ» կողմերը նրան չարարան դեպի իրենց հորձանույրը: Նա նպարակառուղված եկել էր հասարակույն և հիմնավոր մասնագիտություն ձեռք բերելու, հնարանալու, որը պետք է շուրտով դառնար նրա կյանքի նպարակը: Հմուտ «մանսարրո»-ի ղեկավարությամբ, փիրապետելով կիթառի րեխնիկական և կատարողական արվեստի գրեթե բոլոր գաղտնիքներին և մշակելով հասարակույն ծրագրեր դեռևս ուսանող, սկսեց արդեն, ելույթ ունենալ, նախ համերգային խմբի կազմում, ապա և մենահամերգներով անձայրածիր Ռուսաստանի փարքեր քաղաքներում: Ուշիմ երաժիշտն ու կիթառահարը մեծ ուշադրություն և րեղ րալով րեխնիկական հնարների և հնարավորությունների մշակմանն ու փիրապետմանը, ուսումնառության փարիններին երբեք աչքաթող չարեց կատարվող սրբազորությունների արրահայրչականության վրա ուշադրության կենտրոնացումն ու այն ունկնդրին գեղեցիկ մարուցելու իր սկզբունքը:

Երաժշտական ՂԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009

* ԿԻԹԱՐ (իս. chitarra, ֆր. Guitare, անգլ. Guitar) Լարային, կամիթային գործիք, լյուտնայի տեսքի: Ժամանակակից կիթառը բաղկացած է փայտե հիմքից, խոր փորվածքներով կողքից և հարթ դեկաներով (վերինի վրա արձագանքային անցքով), վզիկը գրիֆին՝ 19-ը մետաղյա լաղ, ակվանջ (կոլկա): Ծակիչ մետաղե, կամ ելյոնե 6 լաղ, որոնցից 3-ը մետաղապատ են (1. էջ 136-137):

Կատարողական արվեստ

1965թ-ին գերազանցիկի դիպլոմով ավարտելով Մոսկվայի արվեստի համալսարանի Ա.Իվանով – Կրամսկոյի դեկամարած կիթառի դասարանը և պատրաստելով համերգային ընդարձակ ծրագիր, Է.Բաղալյանն սկսեց իր համերգային բեղմնավոր գործունեությունը: 1975թ-ին լսելով այնպիսի վարպետների, ինչպիսիք էին Անիբոն, Սեգովիան, Իովիչիչին, տարվեց նրանց արվեստով ու որոշեց անցնել դասական կիթառի կարարողական արվեստին, միաժամանակ և սրբազանությունով, մշակումներ ու փոխադրումներ կատարելով այդ չքննադ գործիքի համար և 1968թ-ին գերազանց ավարտելով, Մոսկվայի արվեստի համալսարանի սրբազանության հեռակա բաժնի Իվանով-Կրամսկոյի դասարանի շրջանավարտը, նույն թվականին վերադարձավ իր հայրենի քաղաքը և այսպես գրեթե այն մասնագետը երաժիշտը, Երևանի Տ.Չուխաջյանի անվ. երաժշտական դպրոցի տնօրեն, դաշնակահար՝ Լևոն Գրիգորյանը, քաջատեղյակ նրա կարարողական արվեստին ու կարողություններին, դպրոցում կիթառի դասարան բացելով, Է.Բաղալյանին հրավիրեց այն դեկավարել: Տասը տարի շարունակ, հնուր կիթառահարն ու մանկավարժն իր գիրքերը էր հաղորդում մանուկ ու պատանի կիթառահարներին, իր գեղեցիկ արվեստը փոխանցելով նրանց, դասարաններով բազմաթիվ առաջնակարգ երաժիշտներին, ովքեր այդ հիանալի գործիքի շարունակողներն ու տարածողները դարձան: Իսկ 1978-79 ռաունդական ընդհանուր արվեստի Հայաստանի ֆիլիալումնիայի մենակատար Է.Բաղալյանը հրավիրվեց կիթառ դասավանդել Սոյաթ Նովայի անվ. երաժշտական դպրոցում (տնօրեն, ՀՀ վաստակավոր մանկավարժ՝ Պ. Հայկազյան):

Հետաքրքրականն այն է, որ դեռևս ուսանող, նրա համերգներն աչքի էին ընկնում ծրագրի և նրա վարման անսովորությամբ ու ինքնատիպությամբ: Ընչպես սովորաբար կամերային գործիքային համերգներին է տեղի ունենում, համերգավարը հայտարարում է կատարվող սրբազանությունների անվանումն ու հեղինակին, իսկ կիթառահարն սկսում է նվագել: Այդպես էր սովորաբար վարվում և Է.Բաղալյանը, միայն այն տարբերությամբ, որ կատարումից առաջ նա հակիրճ տեղեկություններ էր հաղորդում ունկնդիրներին կատարվող սրբազանությունների, նրա հեղինակի, սպասած ժամանակաշրջանի, այն գրելու և սրբազան մասին որոշ տվյալներ ու հետո միայն սկսում կատարել: Ե՛վ կիթառահարը, և՛ սրբազանությունը, դրանից հետո կրկնակի հաջողություն էին ունենում և կատարողն էլ միշտ սպասված ու պահանջված մենակատար էր դառնում: Է.Բաղալյանի համերգներից հետո երաժշտասերները, անհամբերությամբ էին սպասում նրա հերթական համերգներին: Համերգներով նա շրջագայեց Մովսեսյան Միության քաղաքները, ամենուր չեռք բերելով բարեկամներ, որոնց հետ կապը շարունակեց հետագա իր գործունեության ընթացքում:

Իսկ Երևանում նրա առաջին մենահամերգը կայացավ 1976թ-ին, այն ժամանակ Հայֆիլիալում-

նիայի համերգային Փոքր դահլիճում (այժմ Առևտրաբարձարական անվ. համերգասրահ), իսկ մինչև այդ նա նվագակցում էր ամուսնուրդ դերասանների, ռուսական ռոմաններ կատարողների, ջութակահարների. բազում երկերի հետ կատարում էր նաև Ն. Պազանիևի կիթառի և ջութակի սոնատները:

Սակայն Է.Բաղալյանի սրբազանությունը միշտ չէր բավարարվում միայն ընդհանուր սրբազանությունների կատարումով, այլ մշակումներ և փոխադրումներ էր կատարում և ինքն էր հորինում կիթառի սրբազանություններ՝ «Հայելի» (1978), «Սապա-տեղ» (1979), «Բարավան» (փոխադրում՝ 1979), «Ծովի երգը» (Ա.Մալիյան), «Նուբար-Նուբար», «Երագ», «Անչրեն եկավ», «Կարավիկ», «Ալագ-յազ» (Կոմիտաս, փոխադրումներ՝ 1985), «Պրելյուդ» (1986), «Andante» (Բարեկամին՝ 1986), «Վալս» (1986), «Օրորոցային» (Լ.Բրատերին՝ 1988), «Եղերեթ» (Իվանով-Կրամսկոյին՝ 1989), «Աշուն» (1989), «Աղերս» (Մ.Լ. Անիբոյին՝ 1992), «Խոստովանություն դարերը», «Սրնուն» (Ա.Լաուրոյին, 1995) և շատ այլ սրբազանություններ:

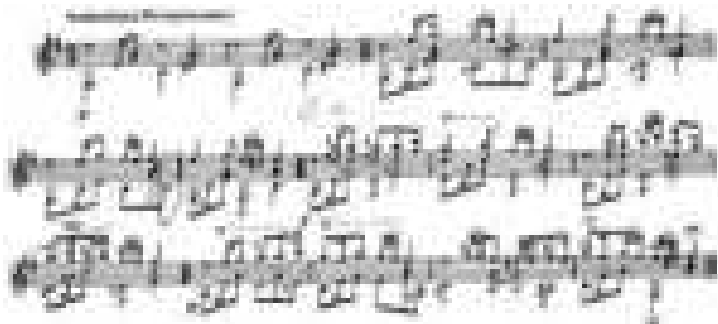
Թվարկածներից այժմ դիտարկենք երկուսը. Հայկական ժողովրդական «Նուբար-Նուբար» (1985) երգի Է.Բաղալյանի մշակումը վեց լարանի դասական կիթառի համար բնագրին հավասարիմ և համապատասխան մեկնաբանության բնորոշ օրինակ է այս բազմաշայն կամերային, տեխնիկական հնարավորություններով հարուստ գործիքի համար: Փոխադրման հեղինակը շատ ճիշդ է ընկրել e-moll, G-dur փոփոխական լադը, որովհետև նվագակցության կառուցվածքային գծում հարմար է «ներկառուցված» գործիքի լարման համակարգին համապատասխան (E, A, d, g, h, e – հնարավոր դարձնելով գործիքը E–ից D վերալարելու): Ռիթմական կառուցվածքը ֆակտուրային սկզբունքի և մեղեդու ռիթմական առանձնահատկությունների հետ համադրված սրբազան էն պիեսի եռաշար կառուցվածքային հիմք: Մեղեդին, հարմոնիկ ուղղահայացները և ռիթմաֆակտուրային շարժական ներքին շերտը, որտեղ հայկական ավանդական պարային հարուկ ժանրային ռիթմիկայից բացի առկա է և տեղակայված հարմոնիկ ակկորդիկային համակարգը: Իսկ նմանակվող դիտլի կատարման արտահայտչամիջոցները ներկայացված է անընդմեջ կրկնվող սեկունդայով:

Պարի մեղեդու կառուցվածքն այնպիսին է, որ նրա հարմոնիկ համակարգին բնորոշ է ծայրի բաժինների լադային փոփոխությունը՝ e-moll, իսկ միջին բաժինը՝ G-dur:

Սակայն դա երկու լադերի հակադրություն չէ, այլ հարկապես բիլադային փոփոխականություն, քանի որ պարի մեղեդին այլ տոնայնություն փոխադրվելու նշաններ ունի, սակայն այնքան միահյուսված է իր գործառնությամբ, որ կարելի է լադն անվարան որակել որպես փոփոխական (տե՛ս նուրային օրինակը 44 էջում):

Է.Բաղալյանի «Էքսպրումը» (1990) վեց լարանի կիթառի համար գրված սրբազանություն է, որում հեղինակն օգտագործել է գործիքին հա-

Երաժշտական ՀԱՅՍՏԱՆ 4(36)2009



տուկ կատարողական լայն հնարավորությունները. առաջին հերթին կողմնորոշվելով գործիքի լարման համակարգին համաձայն. այն ոչ միայն նրանում շար հարմար է տեղաբաշխել պիեսի ֆակտուրային տարբեր գծերը, այլև թեմայի ինտոնացիաներում կիրառել է հիմնական մոտիվների տարբեր ռեգիստրների տեղափոխման սկզբունքը, նրանց հաղորդելով տեմբրային բազմազանություն:

Տեմբրային հնարների շարքին պետք է դասել և մի շարք դրվագներ, որտեղ ֆակտուրային կարճ գծերը կենտրոնացված են միմյանցից որոշակի հեռավորության վրա, երաժշտությանը հաղորդում է սոնորային յուրահատուկ բնույթ:

Անհրաժեշտ ենք համարում նշել և օգտագործված հարմոնիաների սրությունը, որոնք որոշ դեպքերում հիշեցնում են ավանդական ջազի հնարներ, ինչպես նաև glissando-ի հնարները, ակորդային կառուցվածքներում պահված հնչյուններ, ներհարմոնիկ սահուն ձայնարարության սկզբունքներ: Դիստանս սեկունդայի միջոցով լարում է սրեղծվում:

Առավել հերաքրքրական են երեք մոդուսից բաղկացած թեմայի «բոցավառումները» գործիքի տարբեր ռեգիստրներում, որոնք գործնականում կամ միատեսակ կրկնվում են, կամ դրանց փոփոխումներով (նշված է նոտային տեքստում): Այս

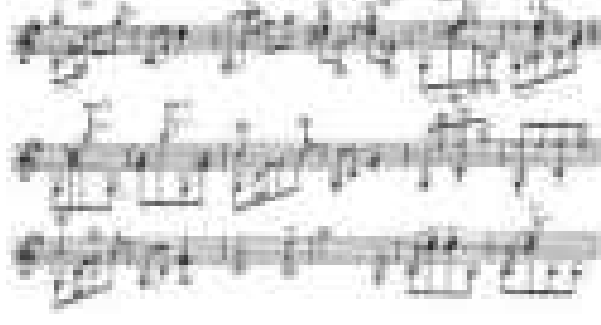


փաստը պարզորոշ բնորոշում է կոմպոզիցիայի հեղինակի չգրումը միևնույնիսկ նկրտումներին:

Ինչ վերաբերում է Ա.Լեքունի «Քարավան» պիեսին, հազիվ թե Է.Բադալյանը պիեսում ինչ որ բան փոխած լինի, սակայն գլխավորը՝ այն գունագարդել երաժշտական իր ներկայակնով: Սարեղծագործությունում իրականացված է նյութի փոփոխությունն ապահովող անհրաժեշտ վերակառուցումը հոգուր գործիքային այլ տարբերակի (տվյալ դեպքում դասական վեց լարանի դասական կիթառի համար), միաժամանակ մատնացույց է արվում փոխադրմանը հեղինակի սրեղծագործաբար անմի-

ջական մասնակցությունը: Պիեսը շար հարմար է գրված կատարման համար, հաջող է չեղանկարմարած ակորդային համակարգը, չափ շեռքի կատարման տեսանկյունից բավական բարդ ֆունկցիոնալ առումով: Հերեդոսկանորեն զարգացում է սրանում ռիթմական օտոնապայմանությունը, որը և հանդիսանում է կերպարի հիմնական կրողը: Նշենք նաև ֆլաժոլետային ձայնարարաբեման հնարների լայն օգտագործումը, որը և հնարավորություն է ընձեռել փոխադրման հեղինակին պիեսի երկրորդ բաժնում երաժշտական ներկայակնը վառ գեղեցկությամբ գունագարդելու: Ձայնարարության ճկունության սկզբունքը երկշայնության և ակորդային հաջորդականության մեջ է, ռիթմիկ և բասային ostinato-ին զուգահեռ, որոնց միջոցով իրականացվում է տափասարմունդ դանդաղ և համաձայն ընթացող բարավանի կերպարի բացահայտումը պայծառ նկարագրությամբ:

Այս պիեսը առավելապես սոնորիստական ոճում է և կատարողից պահանջում է ոչ միայն բարդ ֆակտուրային կատարողականության անթերի իմացություն, այլև ձայնարարաբեման տեխնիկայի հմուտ տիրապետում, քանի որ կատարողական որակներից տեմբրային բազմազանության տիրապետումը հնարավորություն է ընձեռում ճշմարիտ մեկնաբանելու պիեսում արտացոլվող կերպարի էությունը:



Է.Բադալյանն իր առաջին մենահամերգը վերհիշելով գրել է. «Շար էի հուզվում, պարզապես անփանելի օր էր: Ծիշք է, համերգը բարեհաջող անցավ...» Դրանից հետո հարյուրավոր մենահամերգ է ունեցել: Սակայն երբեք իր պարսպմունքները չէր ընդհատում, օրական պարսպում էր 8-10 ժամ: Կիթառահարի հայտնագիրը մեծ թվով սրեղծագործություններ էր ներառում:

Այսպես մենահամերգի առաջին բաժնում հնչեցնում էր Վերածննդի դարաշրջանի հեղինակների սրեղծագործություններ՝ Դ. Պիզապարի և Լ. Միլանի՝ Պավանաները, Ա.Լոգիի և Ժ.Բիզեի՝ Սյուիտները, Հ. Սանցի՝ Պարը, իսկ երկրորդ բաժնի, այդ շրջանում միշտ նվիրում էր կրակուր, ինտրովիզացիոն հիմք ունեցող, տարատեսակ ռիթմերից ու ինտոնացիաներից հյուսված, Անդալուզիայի երաժշտական ֆոլկլորի հանրահայտ Ֆլամենկոյին: Այն ներառում էր իսպանական ժողովրդական պարերի՝ Մոնթրայի, Սաբիգասի և Լոննեսի մշակումները՝ Չամբրան, Սոլյաբիսը, Մալագոնեսիան, Ֆարրուկան:

Ի դեպ, նշված և դասական ու հայկական ժո-

երաժշտական շՊՁԱՍՏԱՆ 4(35)2009



Փառատոն, Դոնեցկ, 1981թ.



Ա.Հարությունյան և Կ.Բաղայանը, Երևան, Փոքր դահլիճ



Ելույթ ՀՍՍՀ հեռուստատեսությամբ, 1983թ.

ղովրդական, ինչպես նաև հայ և այլազգի կոմպոզիտորների մի քանի տասնյակից ավելի սրեղծագործությունների Է.Բաղայանի կատարած չայնազրույթյունները Հայաստանի հանրային ռադիոյում, այսօր էլ պարբերաբար հաղորդվում են տարբեր ռադիոկայանների եթերային ծրագրերում, դրանց հիման վրա նաև լազերային չայնասկավառակներ են թողարկվել:

Հերագայում, նրա ծրագրերին ավելացան բազմաթիվ ու բազմազան նոր սրեղծագործություններ: Դրանով իսկ նա ոչ թե հեռացավ Ֆլամենկոյից, այլ իր համերգների հայտագրերը հարապատեց հարավ-ամերիկյան այն կոմպոզիտորների սրեղծագործություններով, ովքեր գրում էին հարույկ կիթառի համար, ինչպես Հյուսիսային Արգենտինայից հնդիկ կոմպոզիտոր և կիթառահար Սյուսուալյա Յուպակկին, Մեգովիան: Անշուշտ, այս ամենի հետ կատարելով նաև իր սրեղծագործություններն ու հայկական ժողովրդական երգերի մշակումները: Չէ՞ որ ավարտել էր նաև Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ սրեղծագործական բաժինը (Է.Միրզոյանի դասարան): Նրա սրեղծագործություններից շարերն արդեն հրատարակվել էին Հայելին, Նուբար-Նուբարը, Սապարետյան, Էքսպրոնտը, շարերը: Նրա գործերի մի մասը սպասում էր հրատարակվելուն... իսկ մի մասն էլ խմորվում ու հասունանում էր նրա հոգում:

Է.Բաղայանը սիրում էր ասել. «Իմ նախասիրությանը ես քնարերգու եմ, ռոմանտիկ երագող: Կիթառը զգացմունքներին ու նրան նվիրվածներին արձագանքող գործիք է: Զգրում եմ գրվել հարմունիկ նոր լուծումներ, յուրահարույկ միայն այդ նուրբ գործիքին»*:

Այս ամենին զուգընթաց, Է.Բաղայանի գործունեության առանցքն, անշուշտ, մանկավարժությունն էր, ավելի ճիշտ, զուգահեռաբար զբաղվում էր և երիտասարդների դաստիարակության գործով: Արդեն Երևանի դպրոցներում նրան աշակերտած կիթառահարներն իրենք դասավանդում և կիթառահարներ էին դաստիարակում, իսկ դեռևս 1978թ-ին Երևանի Ռ.Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանում, փնթիկոնոյան հրավերով, Է.Բաղայանն արդեն կիթառ էր դասավանդում:

Է.Բաղայանի ինքնատիպ մասնագիտական կատարողական դպրոցն առաջնորդվում է իտալական, ֆրանսիական և ռուսական դպրոցների համադրված սկզբունքներով, իհարկե նրա ինքնատիպ տարածված համեմված և սրեղծած ու փորձությունն անցած ու մկրտված իր մեթոդներով և կատարողական միջոցներով՝ կիթառի հայկական կատարողական դպրոցով, որն անպայման պետք է ազգային, հայկական կատարողական դպրոց համարել և ոչ միայն համարել, այլև այդպես էլ կա, որովհետև այդ դպրոցի մեթոդներով հարյուրավոր կիթառահարներ այսօր դասավանդում են երաժշտական ու հանրակրթական դպրոցներում, կիթառի խմբակներում, Հանրապետության երաժշտական ուսումնարաններում, ինչպես նաև Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայում, րոդերիս հեղինակը և նրա փայլուն սաներից՝ Հակոբ Չաղացյանյանը:

Դեռևս 1984 թ-ի ապրիլի 4-ի համարում «Գարուն» ամսագրի թղթակիցը Սուսաննա Գաբրիելյանի և Է.Բաղայանի համատեղ համերգի գրախոսականում գրել է. «...Բեմահարթակի կենտրոնում նստած է կիթառահար է. Բաղայանը և նրան հնչողությանը, հուշիկ կատարումով բեմահարթակն ու հանդիսատեսը լցնում է անհուն ջերմությամբ: Ամուսնու Սուսաննա Գաբրիելյանը, ինչպես միշտ սևագեյտ, այնպիսի հանգստությամբ ու պարզությամբ է արտասանում բանասրեղծությունները, որ ունկնդիրները երազների գիրկն են ընկնում: Ես նայում եմ երաժշտասերներին և նկատում, թե ինչպես են նրանց դեմքերի արտահայտությունները փոխվում, ինչպես են նրանց հոգիները լցվում սիրով ու գեղեցկությամբ: Նման համերգներից հետո, ես պարզապես չեմ

Երաժշտական համալսարան 4(36)2009

* Է.Բաղայանի անձնական արխիվ:

Հենրիկ Գինոսյանը և Էդուարդ Բաղալյանը
ՀՀ ԿՄ դահլիճ, 1977թ.



Էդուարդ Բաղալյան,
Գոնեցկ, Մեծ դահլիճ, 1982թ.



պատկերացնում նման կամերային ներկայացումներն առանց կիթառի: Արդեն 15 րոպե է այս փառանդավոր արտիստները միատեղվել և հրաշքներ են գործում...» (2. էջ 5-6):

1989թ-ին Գոնեցկում կայացած կիթառահարների «ԲՅՈՒՐԵՂՅԱ ԱՄԵՐ» Համամիութենական մրցույթում Է.Բաղալյանը նվաճել է 2-րդ մրցանակ (1-ին մրցանակը՝ Գրեկոյին է շնորհվել):

Ով գեթ մեկ անգամ ներկա է եղել Է.Բաղալյանի համերգին՝ լսել ու տեսել նրան կիթառը ձեռքին, ապա երբեք չի մոռանա, թե ինչպես էր նա գործիքին վերաբերվում. ամեն անգամ այն ձեռքն առնելիս կարծես միաշուրջվում, մեկ անբողոքությամբ էին դառնում կիթառահարն ու կիթառը և նրանցից հորդացող հնչունների փարատիք գերում էր ունկնդրին ու փանում իրենց հեքիաթային աշխարհը, յուրաքանչյուր կախարհիչ երաժշտության աշխարհը՝ ջերմացնում ներկաների սիրտն ու հոգին: Այսպիսին էր Է.Բաղալյան կիթառահարի, երաժշտի ու կոմպոզիտորի կարարողական արվեստը:

Իսկ նրա վաղեմի բարեկամ և գործընկեր, այսօր արդեն ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, Թ.Ալթունյանի անվ. ժողովրդական երգի-պարի վաստակավոր անսամբլի գեղարվեստական ղեկավար, խմբավար՝ Ժիրայր Ալթունյանը վերհիշում է. «Էդիկի մասին չեմ խոսում որպես մարդու կամ պրոֆեսիոնալի առումով: Նրա այդ արժանիքները բոլորին են հայտնի: Ես ուզում եմ պատմել, թե նա ինչպես էր մրաժույց: Ցավոք, նրա հետ ծանոթացա նրա կյանքի վերջին փրփուլներին: Յուրա էր, մութ... 1990-ականների ծանր օրերի մա-

Կատարողական արվեստ

սին է խոսքը: Նրա հետ մշակում էինք կիթառի լարերի պարարասարման նոր տեխնոլոգիաներ: Ես աչքում էի նրա անսպառ եռանդով: Վերելակը չէր աշխատում, 16-րդ հարկից, իջնում էր, գալիս ինչ մութ՝ արհեստանոց, որպեսզի նոր լարերը փորձարկենք: Նվագելով փորձարկվող լարերով կիթառը, ասում էր. «Մրսում եմ...», կամ «Արդեն փաքացան...»: Լարերի մասին խոսում էր ինչպես շնչավոր էակներ: Ամեն ինչ շնչավոր դարձնելու կարողությունն ինչ միշտ զարմացնում էր: Նա ամեն ինչ զգում և տեսնում էր այլ կերպ, բոլորից մեկ քայլ առաջ, ոչ այնպես, ինչպես բոլորը, դա Էդիկն էր»:

Ահա և Սայաթ-Նովայի անվ. երաժշտական դպրոցի մանկավարժության փարիների գործընկեր և բարեկամ, կոմպոզիտոր Արամ Սաքյանի խոսքը. «Էդիկին վաղուց եմ ճանաչում, 1974թ-ից, երբ աշխատանքի անցա այդ դպրոցում: Կողք-կողքի դասատուներից էինք պարապում: Շատ հաճախ էինք գրուցում, մերքեր փոխանակում երաժշտության, կիթառի մասին, իր նախաձեռնությամբ:

Հիշում եմ, Էդիկը բազմիցս խնդրում և պահանջում էր, որ կիթառի համար հայկական սրեղծագործությունների պակասը պետք է լրացնել: Այդ գործիքի համար հայկական ավելի շար գործեր է հարկավոր գրել:

Ընդհանրապես նա անհնազոծ, նպատակաուղղված պրոֆեսիոնալ էր, նաև կոմպոզիտոր, անբողոքյալ աշխատանքին ու իր գործիքին անմնացորդ նվիրված: Նա լավ բարեկամ էր, բարի ու համեստ: Անհպիր բոլորին կարող էր օգնել բարի խոսքով և երբեք չէր դժգոհում: Նույնիսկ, երբ նրա նկատմամբ անհարգալից վերաբերմունք էր ցուցաբերվում, ջանում էր հասկանալ, իրավիճակի մեջ մտնել, արդարացնել դիմացինին և երբեք չէր դատապարտում:

Նա անսասնան բարեկիրք էր. «Մեծատառով Մարդ էր»,- միայն այսպես կարող եմ նրան բնորոշել» (2):

Հայրիկիս ցանկությամբ և նրա շնորհիվ ես էլ դարձա նրա գործի, սրեղծած ավանդույթների շարունակողը և մյուսի դիմելով նրան, միշտ ասում եմ. «Սիրելի հայրիկ. Գու միշտ ինձ հետ ես: Ես ամեն ինչ հիշում եմ: Ինչպես դու էիր ցանկանում, ես կիթառահար, մանկավարժ դարձա: Շնորհակալ եմ քեզանից այն բանի համար, որ դու ինձ անսասնան գիտելիքներ տվեցիր, սեր առաջացրիր քո պաշտելի կիթառի հանդեպ, նպատակաուղղեցիր ինձ: Գու իմ յուրաքանչյուր քայլի բարեկամը, ուղեկիցն ու խորհրդատուն ես: Երբ նեղվում եմ, դիմում եմ քո գրառումներին, ստեղծագործություններին, քո երաժշտությանը, հիշում քո խորհուրդները: Շնորհակալ եմ»:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Музыкальный энциклопедический словарь., М.:Советская энциклопедия., 1990.
2. // Գարուն, N 4 1984, Երևան:

Երաժշտական ԴԱԳԱՍՏԱՆ 4(35)2009

**МИХАИЛ АРТЕМОВИЧ
КОКЖАЕВ**

*Композитор, кандидат искусствоведения,
профессор ЕГК им.Комитаса*

Ушел из жизни корифей российского музыкознания Марк Генрихович Арановский, имя которого широко известно не только в России, но и далеко за ее пределами.

Вклад Марка Генриховича в музыкознание не оценим: широчайший круг его исследовательских интересов охватывал наиболее важные сферы музыкальной теории.

Вот как сам Марк Генрихович сформулировал краткое описание областей его научных интересов: “теория музыки, история русской музыки, музы-

многоярусны – от исследования “элементарных частиц” музыкального процесса до явлений монументальности в русском симфонизме, но, пожалуй, самой важной из черт аналитического метода является видение любого из исследуемых объектов в проекции на эволюцию музыкального искусства, что придает исследованиям Марка Генриховича Арановского признак принадлежности к философской, гносеологической форме осмысления любого музыкального явления, какое бы место оно не занимало в иерархии художественных ценностей**.

Отношение Марка Генриховича к армянской музыке было более чем позитивным: он был в дружеских контактах со многими армянскими музыковедами и композиторами, неоднократно приглашался на защиты дипломных работ композиторов и музыковедов ереванской государственной консерватории им.Комитаса в качестве председателя экзаменационной комиссии, не раз просто приезжал отдохнуть в дилижанский Дом творчества.

Памяти Марка Генриховича Арановского

кальная текстология, теория музыкального текста, музыкальная семантика, психология музыкального творчества”.

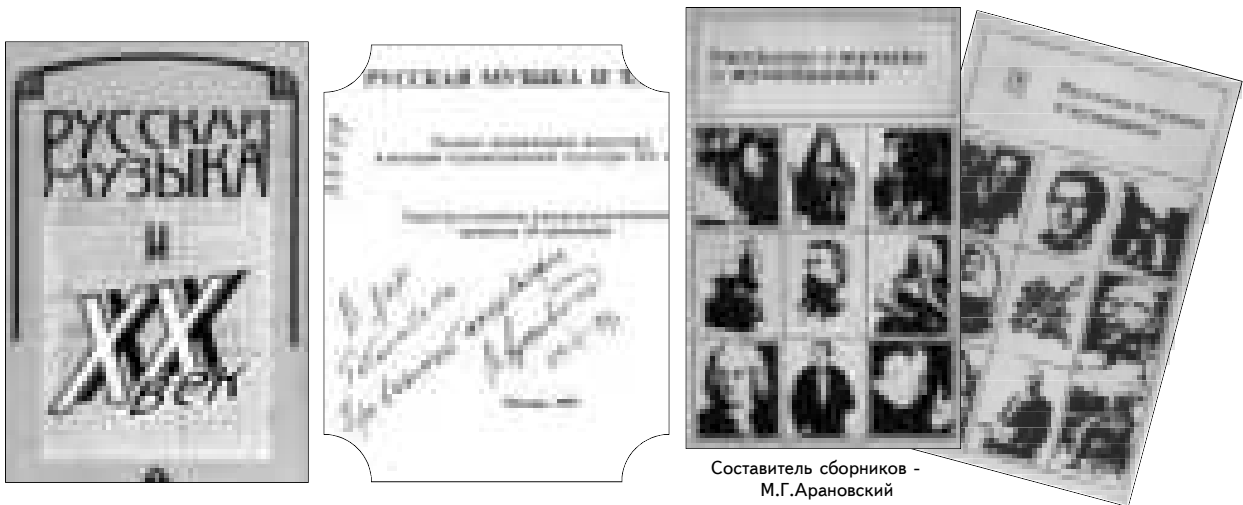
Очевидно, что речь идет о фундаментальных основах музыкального творчества, а также о проблемах истории русской музыки, которым посвящена большая часть его исследований.

В многочисленных работах Марка Генриховича, посвященных теории музыки, затронуты такие серьезные проблемы фундаментального музыкознания, как структурные свойства материи, проблемы музыкального синтаксиса, семантики, стиля, композиционных систем, музыкального времени, процессуальности и даже столь тонкая и таинственная материя, как особенности композиторского мышления. Масштабы рассмотрения грандиозны и

Марк Генрихович Арановский проявлял большое внимание к композиторской школе Армении, более того, был чрезвычайно хорошо информирован практически обо всех наиболее серьезных достижениях армянских композиторов. Не раз о них высказывался и даже писал.

Автор этих строк хотел бы привести две небольшие цитаты из высказываний Марка Генриховича Арановского о творчестве выдающихся армянских композиторов – Авета Тертеряна и Левона Аствацатуряна.

“Звуковые концепции Тертеряна грандиозны и космичны. Они охватывают огромные пространства – от исконных, древнейших форм жизни Земли (вспоминая звучания народных инструментов в его симфониях) до сложнейших звуковых флуктуаций,



Составитель сборников -
М.Г.Арановский

* Цитата из “CURRICULUM VITE”, любезно представленная автору данной статьи супругой М.Г.Арановского, Кариной Сергеевной Баласанян.

** В конце статьи мы приведем полный список исследовательских работ М.Г.Арановского, что будет полезно армянским музыковедам, занимающимся проблемами фундаментальной музыкальной теории.

которые вызывают представления о процессах, протекающих в Космосе, в невидимых слоях материи. И нет ли в этом соединении “земного и небесного” того, идущего из древности, понимания музыки как воплощения законов Земли, Человека и Космоса?” (1.).

“В свое время, в 70-х годах меня поразила его (Левона Аствацатрянна. – М.К.) Симфония сочетанием естественности, мелодической пластичности и точности структурного мышления, охватывающего все произведение целиком – от мельчайших деталей до целостной конструкции. Я с увлечением ее анализировал, убеждаясь в том, как органично в этот разумно выстроенный макрокосмос вплетаются древнейшие армянские напевы” (2.). И это отнюдь не единичные факты, свидетельствующие о внимании Марка Генриховича к армянской музыке.

М.Г.Арановский многие годы возглавлял отдел современных проблем музыкального искусства в Государственном институте искусствознания, а также являлся автором и руководителем издательского проекта “Российские Музыкальные архивы”*.

Работы Марка Генриховича Арановского явились весьма существенным вкладом в российское и мировое музыкознание, а в целом стали огромным хранилищем музыковедческих идей, привнесших в фундаментальное музыкознание свежую струю новых, нетривиальных взглядов на музыкальное искусство, представляемое мыслителем как одну из форм процесса Познания.

Прощаясь с замечательным ученым и обаятельным человеком, великим другом армянской Музыки, вся музыкальная общественность Армении скорбит и без сомнения сохранит в памяти прекрасный образ Марка Генриховича Арановского.

Партитура Концерта для виолончели с оркестром М.Кокжаева издана в 2004г. издательством Sordino в Швейцарии. В 1993г. в Ереване на Республиканском конкурсе им.А.Хачатуряна сочинению присуждена I премия.

(с.м. на обложке)

КАРИНЕ АЗАТОВНА ДЖАГАЦПАНЯН

Доктор искусствоведения,
профессор ЕГК им.Комитаса

Специалисты высокого уровня не имеют возраста. Они всегда являются примером для поклонения и при жизни, и после нее. Марк Генрихович Арановский жил и творил по своим непререкаемым принципам, независимо от времени и политической ситуации. Это постоянное движение мозга по ступеням познания, а сердца – по законам нравственности, совести и интуиции. Будучи человеком довольно скромным, он при этом держался с большим достоинством, внушающим уважение окружающим. Умел, как никто, прислушиваться к мнению собеседника, отмечать и оценивать интересные мысли. Имел тонкий слух истинного музыканта, понимающего не только классическую,

- КНИГИ**
1. Мелодика С. Прокофьева., Ленинград., 1969.
 2. Симфонические искания., Ленинград., 1979.
 3. Синтаксическая структура мелодии., Москва., 1991.
 4. Музыкальный текст., Структура и свойства., М.,1998.
 5. Рукопись М.И. Глинки “Первоначальный план” оперы “Руслан и Людмила”., Факсимиле., Транскрипция., Исследование., М., 2004.

59 НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

СОСТАВЛЕНИЕ И РЕДАКТИРОВАНИЕ КОЛЛЕКТИВНЫХ РАБОТ

1. Проблемы музыкального мышления., Сборник статей., Москва., 1974.
2. Вопросы музыкального стиля., Сборник статей., Ленинград., 1978.
3. В.Н.Салманов., Материалы, исследования, воспоминания., Ленинград., 1982.
4. Музыка XX века., Очерки., Книги 5А., 5Б (совм. с Д.В. Житомирским).
5. Теоретические проблемы современного искусства., Сборник статей., М., 1992.
6. MUSICA., Сборник статей., Москва., 1994.
7. Русская музыка и XX век., Коллективная монография., М., 1997.
8. Музыка России., Сборники статей, Вып. 1 и 2., М., 2004.
9. Музыка как форма интеллектуальной деятельности., Сборник статей (в производстве).
10. XX век и история музыки., Сборник статей (в производстве).

Всего (включая популяризаторские работы, рецензии) – свыше 100 публикаций.

(фото на обложке)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Авет Тертерян – 75., Международная конференция–фестиваль “Традиции и новаторство”., Ер.: Арчеш., 2005.
2. //Музыкальная Армения., N3 (7) 2002.

Марку Генриховичу Арановскому

но и ультрасовременную, однако, достойную его критического внимания музыку. Словом, это был человек широкой музыкальной эрудиции и высокого интеллекта.

Его монографии и статьи несут на себе следы всех вышеотмеченных качеств, а главное, отличаются четкостью и научной достоверностью высказанных мыслей, оформленных в красноречивые фразы глубоко ощущаемого им, богатого русского языка.

Девять лет отделяют меня от последних встреч в Институте искусствознания Москвы с М.Г.Арановским, но я никогда не забуду этого неординарного блестящего специалиста высокой культуры, ума и душевных качеств, человека поистине высокой Марки.

**АНАИТ ОВАНЕСОВНА
БАГДАСАРЯН**

*Кандидат искусствоведения,
доцент ЕГК им.Комитаса*

//Голос Армении, 20 августа 2009.

Каринэ Эммануиловна Худабашян – известный в Армении и за ее пределами ученый, музыковед-теоретик, публицист, критик, кандидат искусствоведения, многолетний научный сотрудник Института искусств НАН РА, свыше 20 лет (1984–2005) возглавляла отдел народного творчества (ныне отдел народной музыки) того же института. Член Союза композиторов и музыковедов Армении, Международного совета традиционной музыки при ЮНЕСКО...

Каринэ Эммануиловна происходит из старин-



Каринэ Худабашян

Т.Хренниковым как значительный вклад в советское музыкознание.

Долгие годы Худабашян занимается проблемами лада – одной из основополагающих категорий музыкального искусства. Ее работы в этой области могли бы быть изданы отдельной книгой. Отметим, в частности, исследование “Система модулей и ее использование в описании ладовой структуры народной песни” (1996), в которой представлен детально разработанный автором и успешно вошедший в научный обиход цифрографический принцип

ԵՐԱՇՏՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

“Нежные жены армянской страны”

(к 80-летию со дня рождения и 60-летию творческой
деятельности Каринэ Худабашян)

ных дворянских родов Еревана, Лори – Худабашевых, Ханаговых и потомственных нахиджеванских интеллигентов – Едигаровых.

Окончила Ереванскую консерваторию им.Комитаса, аспирантуру Ленинградской консерватории им.Н.Римского–Корсакова. Ученица и последователь крупнейших музыкантов, классиков современного музыкознания Г.Г.Тигранова, Х.К.Кушнарева, Ю.Н.Тюлина. В формировании ее творческой личности важную роль сыграли выдающиеся музыковеды-фольклористы А.К.Кочарян, В.К.Гошовский, супруг Каринэ Эммануиловны, известный историк-востоковед Г.Х.Саркисян.

Основной областью плодотворной научно-исследовательской деятельности Худабашян является армянская музыка – традиционная (народная, ашугская), композиторская (классическая, современная). Круг ее научных интересов широк и многообразен. Однако приоритетным для нее является теоретическое музыкознание. Перу музыковеда принадлежит фундаментальный монографический труд “Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию” (Ереван, 1977). Это теоретическое исследование, посвященное раннему “докомитасовскому” периоду национальной композиторской школы. В свое время монография была оценена



С любимыми учителями: Г.Г.Тигранов, К.Э.Худабашян,
Г.М.Чеботарян

(фото на обложке)

На конференции, посвященной песне-сказанию “Карос Хач”, Ереван.
Этнохореологи: Ж.Хачатрян, Э.Петросян, архиепископ Месроп
Ащян, К.Худабашян, музыковед-фольклорист З.Тагакчян.
В глубине - макет Карос Хача.

ԵՐԱՇՏՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ 4(35)2009

анализа ладов народной музыки.

Важное место в исследованиях К.Худабашян занимает слогоритмическая структура музыкально-поэтических текстов армянских народных песен (“Аманак, Ванкачапутюн, Мора, Просодия”, 1995). У нас данная область закладывалась Комитасом (1906), однако впоследствии затрагивалась крайне редко. Работы К.Худабашян стимулировали исследовательский интерес армянских музыковедов в этом направлении, что приобретает особое значение при недостаточной изученности песенных типов, диалектов армянского музыкального фольклора.

В сферу научных интересов К.Худабашян входит также профессиональная музыка устной традиции Востока. С докладами о мугамах, бытующих в Армении, она выступала на научных конференциях в Ташкенте, Самарканде. Ею рассмотрены ладовое строение, особенности формообразования данных мугамов. Отмечаются их лаконизм, строгость, стройность формы, в чем автор усматривает специфику интерпретации этого жанра в армянской культуре.

Примечательной особенностью трудов К.Худабашян является рассмотрение явлений армянской музыки в сравнении с подобными явлениями других музыкальных культур. Этот весьма актуальный исследовательский метод, позволяющий в значительной степени высветить и определить грани национального в музыке, традиционный для армянских теоретиков прошлого и настоящего (Г.Гапасакалян, Е.Тнтесян, А.Айвазян, Комитас, Х.К.Кушнарев, А.К.Кочарян, Г.Ш.Геодакян, Н.Тагмизян и другие), плодотворно использован К.Худабашян во всех ее трудах. Примечателен также характерный для творческого стиля Худабашян многоохватный, комплексный подход к изучению предмета в контексте его исторических, религиозных, этнографических, художественных и иных связей. Обусловленный пылкостью ума, широким кругозором, большой эрудицией, феноменальной памятью ученого-музыковеда, данный подход предопределил исключительную раскованность, свободу, оригинальность мысли в научных трудах К.Худабашян. Именно так исследованы сказания о Св.Алексии (“Жанр духовного стиха в эпической песенной поэзии Армении”, 1998), старинная эпическая песня “Карос Хач” («Религиозно-мифологические корни эпической песни “Крест Кароса”», 2000) и т.д.

К музыкальной публицистике К.Худабашян обратилась в самом начале своей творческой деятельности. В этой области ей принадлежит множество публикаций различного характера: рецензии на концерты, оперные и балетные спектакли, ряд портретов выдающихся музыкантов-инструменталистов, певцов, композиторов, музыковедов (С.Оганезашвили, А.Даниэлян, З.А.Долуханова, Г.М.Чеботарян, А.К.Кочарян, Г.Г.Тигранов), критические статьи. Следует отметить, что именно К.Худабашян является автором первой аналитической статьи о музыке А.Р.Тертеряна (об опере “Огненное кольцо”, 1967).

Ее работы печатались не только в Армении. Худабашян – один из любимых авторов журнала

“Советская музыка”, престижнейшего музыкального органа бывшего СССР (ныне – “Музыкальная академия”). Профессионализм, актуальность, содержательность, полемичность, объективность, живой слог – особенности публицистики К.Худабашян.

В бытность заведующей отделом народного творчества Института искусств НАН РА, в К.Худабашян в полной мере проявилась еще одна грань ее облика – организаторский талант, умение направить в должное русло, наладить полноценную, целенаправленную, плодотворную деятельность научного коллектива. Состоялось около 50 экспедиций по сбору народной музыки в разных районах Армении и за ее пределами. Записано более 2 тысяч песенных и инструментальных образцов. Произведена систематизация (анкетирование, картографирование, паспортизация) главного “хозяйства” отдела – фонотеки им.А.Кочаряна, содержащей свыше 20 тысяч фольклорных единиц. Сотрудниками отдела – опытные полевики (собиратели фольклора), талантливые нотировщики, исследователи – выступают с докладами о проблемах народной, ашугской музыки на республиканских, международных научных конференциях, публикуют статьи, монографии, сборники песен и инструментальных наигрышей.

Завершено многотомное издание сочинений Комитаса (ред. Р.А.Атаян, Г.Ш.Геодакян, Д.Н.Дероян) – событие историческое для национальной культуры. Это духовные произведения великого музыканта (8-й том, 1998), его музыкально-этнографическое наследие – “Энциклопедия армянского музыкального фольклора” (9–14 тома, 1999–2006), значительная часть которых публикуется впервые. Изданы 3-й и 4-й тома армянской народной музыки и образцов словесного фольклора, собранных М.Тумаджаном, учеником Комитаса, ред. Р.А.Атаян, З.П.Тагакчян (1986, 2005) – ценная коллекция народного музыкально-поэтического творчества Васпуракана, Балугу, Тигранакерта и других районов исторической Армении; обрядовые, эпические, любовные, рекрутские, трудовые, скитальческие песни, песни-пляски, бытовой юмор, игровые поговорки и т.д., записанные со слов уроженцев этих районов, в результате Геноцида армян 1915 года оказавшихся на чужбине. Опубликовано долгожданная монография А.К.Кочаряна “Ударные и духовые музыкальные инструменты в Армении” (ред. К.Э.Худабашян, Р.В.Пикичян, Ж.Х.Меграбян, А.О.Багдасарян, 2008) – первое в Армении фундаментальное исследование в области органологии, науки о народных инструментах.

Важным событием музыкальной жизни Армении последних лет стал выход в свет первых двух выпусков многотомной серии “Армянская традиционная музыка”, основателем и главным редактором которой является К.Худабашян (1986). В серии задействованы материалы фонотеки им.А.Кочаряна, охватывающие все области армянской традиционной музыки – крестьянские, городские, ашугские песни, народные варианты церковных песнопений, сольные и ансамблевые инструментальные наигрыши. Это плод многолетнего, неустанного, кропот-

Շնորհազորու՛մ էմր

ливого труда всего коллектива отдела народной музыки – самой Каринэ Худабашян, а также Д.Л.Даниелян, Д.Н.Дерояна, Ж.Х.Меграбян, А.М.Мурадяна, Р.В.Пикичян, М.Саргсян, З.П.Тагакчяна, подготовивших к изданию 8 томов серии. Работа продолжается...

Непреклонная принципиальность, бескомпромиссность, “рыцарь с открытым забралом”, как ее называют, – такова жизненная позиция К.Худабашян, гражданина, ученого, музыковеда, слово которого имеет особый вес, возбуждает мысль, рождает последователей.

Тикин – так обращаются к Каринэ Эммануиловне ее сотрудники, что означает, как известно, госпожа. Воистину госпожа, высокородная тикин – одна из нежных жен Армянской страны.



С Юрием Николаевичем Тюлиным - “королем гармонии”. В первом ряду: Г.М.Чеботарян, Ю.Н.Тюлин, К.Э.Худабашян. Во втором ряду: В.В.Саркисян, С.В.Коптев, Н.К.Тагмизян.



Коллектив отдела народной музыки Института искусств Академии Наук Армении, 1986 год. Сидят: А.Р.Григорян, К.Э.Худабашян, В.Л.Гошовский. Стоят: Д.Н.Дероян, Н.Г.Джаури, Ж.Х.Меграбян, А.М.Петросян, А.М.Мурадян.



Супруги Г.Х.Саркисян, К.Э.Худабашян в Италии.



Международная конференция “Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность”. Самарканд, 1983 год. Композитор С.А.Агаджанян, К.Э.Худабашян, Н.Г.Шахназарова, Л.В.Ернджакян.

ԱԼԻՍԱ ՀԱԿՈՐԻ ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱԼ

Գաշնակահար, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս

ՊԻՍՍԱՆԿԱՐ

Հգիրության և կրթության նախարարության Ոսկե մեդալի արժանացած, վաստակաշատ մանկավարժ, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ ուսումնական մասի 1974 թվականից բաժնի երկարամյա վարիչ, պրոֆեսոր՝ Լևոն Արամի Բրուսյանի սրբեղծագործական ուղիներ որոնող մանկավարժի գործունեությանն է նվիրված սույն հոդվածը:

Տարիներ առաջ, երբ դեռ նոր էի ավարտել Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ և աշխատանքի անցել Առևտրաբաշխանյանի անվ. երաժշտական մանկավարժական ուսումնարանում, հերթական համերգներից մեկի ժամանակ լսելով իմ նվագակցությունը, այն ժամանակ Ա.Բաբաջանյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի կլառների դասարանի ղեկավար Լ.Բրուսյանն անմիջապես ինչ հրավիրեց աշխատելու կոնսերվատորիայի իր դասարանում՝ որպես կոնցերտմասեր:

ԱՆԽՈՆՁ ՄԱՆԿԱՎԱՐՇԸ

Անակնկալ առաջարկից, այն էլ նման մասնագետից, որի նկատմամբ մի առանձնահատուկ պարկառու ռևիզի, հուզվեցի ու նաև շարունակաբար: Համաձայնեցի և այդ օրվանից Լ.Բրուսյանը դարձավ շար սիրելի ու հարգար անձնավորություն, որին կարող էի հարցնել ու խորհուրդներ ստանալ ոչ միայն մասնագիտական, այլև՝ մարդկային:

Այն ժամանակ ես շար երիտասարդ էի, անսպառ ավյունով լի, անընդհար չգտնում էի ելույթների, իսկ այդ հնարավորությունն ինչ ընկերաց Լ.Բրուսյանը, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ իր ղեկավարած կլառների դասարանում, իր ուսանողների հետ միասին՝ Վիգեն Պողոսյան, Աշոտ Սալադյան, Մարտին Ուլիսանյան, Արմեն Ղազարյան, Գուրգեն Կակոյան, ովքեր ոչ միայն փորձաքննում էին կլառների փոխնիկական դժվարագույն կատարողական արվեստին, այլև աչքի էին ընկնում գործիքի գեղեցիկ հնչյունարարներում: Յուրաքանչյուր ուսումնական տարվա ընթացքում նրանք հանդես էին գալիս դասարանական մեկ կամ երկու համերգով, ինչպես կոնսերվատորիայի դասիլիաներում, այնպես էլ Ա.Բաբաջանյանի, Ա.Խաչատրյանի անվ. համերգասրահներում: Նման համերգներով հանդես ենք եկել նաև Գյումրիում, Վանաշորում, Կապանում:

Արտակարգ բարի անձնավորություն է իսպառախանջ իր և շրջապատի նկատմամբ, նաև՝ բարեկիրք, կարգապահ ու նվիրված: Նրա ղեկավարած կլառների մասնագիտական դասարանում որպես կոնցերտմասեր աշխատել են 1987-2006 թվականներին՝ միաժամանակ համարեղելով նաև ընդհանուր դաշնամուրի, այնուհետև աշխատել նաև լարային գործիքների կամերային անսամբլի ամբիոններում:

Այդ տարիներին ավարտել են նաև ասպիրանտուրան Լևոն Բրուսյանի դասարանում: Նրա փոխանցած հարուստ գիտելիքները, մասնագիտական խորհուրդները և զուր մարդկային ջերմ վերաբերմունքը մինչ օրս ինչ օգնում են ինքնուրույն աշխատանքային պրակտիկայում:

Բրուսյանների ընկերակցությամբ հայրենի է Հանրապետությունում. Արշակ Բրուսյան մրավորականի, երաժշտագետի արժանի շառավիղներն են մի ամբողջ արվեստագետների գերդասարանի ավագ թոռնուհին, ԵՊԿ պրոֆեսոր, երաժշտագետ, ֆոլկլորագետ ու ազգագրագետ, ֆոլկլորագիտության ամբիոնի հիմնադիր Մարգարիտ (Մարգո) Բրուսյանը և կրկուց թոռը՝ Լևոն Բրուսյանը: Նույն տոհմի ներկայացուցիչ է նաև Յիգիլիա Բրուսյանը: Լևոն Բրուսյանը երաժշտական մկրտությունն ստացել է Երևանի Ռ.Մելիքյանի անվ. երաժշտական փոխնիկյունի կլառների դասարանում, ապա կոնսերվատորիայում սովորել երկու տարի, հանրահայր

մանկավարժ, կլառներահար Սյրեյուս Դովզանի դասարանում: Երկրորդ կուրսից, իր մանկավարժի խորհրդով, Լենինգրադի Ն.Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր՝ Ա.Բերեզինին, նրա երաշխավորագիր նամակով մեկնում է իր ուսումը շարունակելու հեղինակավոր այդ բուհում:

Երկրորդ աշխարհամարտի ծանր տարիներին, դեռևս 15 տարեկանում (1942թ.) աշխատել է Երևանի Պետրկոնեիկի նվագախմբում, ապա մեկ տարի անց Պարսանի հանդիսարեսի թատրոնի նվագախմբի մենակատար, իսկ Լենինգրադում (այժմ՝ Մանկա-Պետրերթուրգ, 1948թ-ից) արդեն, ուսումնառությանը զուգահեռ, նա չընդհարեց աշխատանքային գործունեությունը. սկսեց դասավանդել յոթնամյա երաժշտական դպրոցում և կոնսերվատորիային առընթեր երաժշտական ուսումնարանում, նվագելով նաև Լենինգրադի երաժշտական կոմերսիայի թատրոնի նվագախմբում: Մասկայն, առավել արդյունավետ ու բեղմնավոր էր նրա աշխատանքը Լենինգրադի Ն.Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. կոնսերվատորիայի սիմֆոնիկ դիրիժորության ֆակուլտետի նվագախմբում, որպես մենակատար կլառներահար (1949)*:

Երիտասարդ կլառներահարն աչքի էր ընկնում գործիքի փոխնիկական և արտահայտամիջոցների

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009

* Լ.Բրուսյանի անձնական արխիվ:

Կատարողական արվեստ

անթերի փրկապետմամբ, հեղյունի գեղեցիկ արտաբերմամբ, մենասկզբապիև և նվագախմբային սրեղ-ծագործությունների բարդ փեխնիկական վարժությունների դյուրին ու վարպետ կատարմամբ և գեղեցիկ ֆրագավորման ունակությամբ:

Բարդություններ անվանվում են նվագախմբային բարդությունները, ի դեպ հեղինակը փարիներ անց լույս բնծայեց «Նվագախմբային բարդություններ կլառնետի համար» իր հեղինակային ժողովածուն:

Հենց այսպեղ էլ, երկրասարդ երաժիշտը, հայրնի պրոֆեսոր Իսայ Մուսիևի և մյուս դիրիժորների ղեկավարությամբ հաղորդակից դարձավ դասական երաժշտության բարձրագույն նմուշներին:

Այս նվագախմբերը շաբաթը երկու համերգով էր հանդես գալիս, այն էլ նոր ծրագրով. սեսա այսպիսի պայմաններում է փեղի ունեցել Լ.Բրուսյանի կայացումն ու զարգացումը: Որպես պրոֆեսիոնալ երաժիշտ, Ի.Մուսիևը և դիրիժորության ամբիոնի վարիչ Ն.Ռաբինովիչը, բարձր գնահատեցին նրան որպես «առաջնակարգ կլառնետահար, գործիքի հիանալի չայի փրկապետող» (1. էջ 9–12):

Երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Ա.Բարսամյանը գրել է, որ Լ.Բրուսյանը երջանկություն է ունեցել Լենինգրադի ֆիլհարմոնիայում հանդես գալու դաշնակահար Ռեդդոն Քիլբոռնի հետ, նվագակցելով կանադացի հանրահայտ երգչուհի Լուիզ Մարշալին, Ռ.Շումանի «Հովիվը ժայռի վրա» ռոմանսի կատարման ժամանակ (կատարելով կլառնետի նվագաբաժինը):

Սեկ փարի անց, 1950թ-ին (մրցութային կարգով) աշխատանքի անցավ «Մոլնիյա» կինոբարրոնում որպես նվագախմբի արտիստ. զուգահեռ, կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո՝ 1955թ-ից ղեկավարեց Նեսայի շրջանային երաժշտական դպրոցի կլառնետի դասարանը, հաջորդ փարվա հունվարի 1-ից համարտեղեց նաև Լենինգրադի երաժշտական կոնտրիայի թատրոնի նվագախմբի արտիստի պաշտոնը մինչև 1963թ-ը, երբ քրոջ՝ Մարգո Բրուսյանի հորդորներով վերադարձավ հայրենիք և աշխատանքի անցավ Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ-ում՝ ղեկավարելով կլառնետի դասարանը (1971թ.):

Լենինգրադում ուսանելու փարիներին կոնսերվատորիայում սրացել էր նաև ակուստիկի որակավորում, այս 1966թ-ից Երևանի նորաստեղծ Դաշնամուրի գործարանում համարտեղեց գլխավոր ակուստիկի պաշտոնը և դրան զուգահեռ Առնո Բաբաջանյանի անվ. երաժշտական մանկավարժական ուսումնարանում համարտեղեց ուսումնական մասի վարիչի աշխատանքը (1967-1971), սակայն 1971թ-ից հրավիրվեց Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ վարելու նույն պաշտոնը:

1982թ-ին Լ.Բրուսյանն արժանացել է դոցենտի գիտական կոչման, նշանակվելով նորաստեղծ՝ բնդհանուր անսամբլի և լարային կվարտետի ամբիոնի վարիչ (1983-1988, պրոֆեսոր՝ 1985): Մինչ այդ, կոնսերվատորիայի նվագախմբային ֆակուլտետի ուսանողները կամերային անսամբլն անցնում էին մասնագիտության դասախոսների ղեկավարու-

թյամբ: Նոր ամբիոնի կազմավորումից (1961թ-ին ամբիոնի ղեկավարն էր Կարեն Կոստանյանը) և անջարումից հետո (կազմավորվեցին լարային և փողային գործիքների առանչին, ինքնուրույն ամբիոններ) վասարակաշար մանկավարժին հանչնարարվեց ղեկավարելու փողային գործիքների կամերային անսամբլի ամբիոնը: 1996-2001թվականներին Կոնսերվատորիայի կամերային անսամբլի նրա ղեկավարած դասարանն են ավարտել փրոմբոնահար Օմար Պապիկյանը, կլառնետահարներ Աբգար Մուրադյանը, Հրազդան Սարգսյանը, Արմեն Միտյանը, ֆլեյտահար Եվգենի Նոնիկյանը, դաշնակահար Այսա Ղազարյանը, ինչպես նաև նրա ղեկավարած երեք անսամբլները, որոնք Երևանի Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ ներկայացրել էին փողային գործիքների Անդրկովկասյան Հանրապետությունների մրցույթում, նվաճել 1-ին և 3-րդ մրցանակները: Նրա ղեկավարությամբ սասիտանուրայի կամերային անսամբլի ամբիոնն են ավարտել այսօր Ազգային օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնի գլխավոր դիրիժոր՝ Կարեն Դուրգարյանը, դաշնակահար Ալիսա Արզումանյանը, ֆագոտահար Հրաչ Գրիգորյանը:

Լ.Բրուսյանը աշխատանքի նկատմամբ ունեցած սկզբունքայնության, անաչառության, պարտանանաչության համար Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիայի ռեկտորի հրամանով երկար փարիներ աշխատում էր բնդունելության քննություններ բնդունող հանչնաժողովի պատասխանատու քարտուղարի պաշտոնում:

Լ.Բրուսյանի անչնական արհիվից մեջբերենք նրա աշխատանքը գնահատող ու բնդորոշող բնդբազրերից. «Լ.Ա.Բրուսյանի դասարանն ավարտել է բարձր որակավորման 148 մասնագետ, որոնց թվում տարբեր կարգի մրցույթների 10-ից ավելի մրցանակակիր և մի շարք դիպլոմակիրներ:

Լ.Բրուսյանը մեծ թվով գիտամեթոդական և ստեղծագործական աշխատանքների հեղինակ է, որոնք երկար տարիներ գործնականում օգտագործվում են մեր երկրի բարձրագույն և միջնակարգ ուսումնական հաստատությունների ուսումնական գործընթացում: Նրա աշխատանքներից մի քանիսը խորհրդային ժամանակներում հրատարակվել են Ռուսաստանում և Ռուրաիցայում:

Գիտամեթոդական և մանկավարժական բեղմնավոր գործունեությունը Լ.Բրուսյանը տարիներ շարունակ զուգակցում է վարչական և հասարակական աշխատանքին: Նշանակվել է Երևանի երաժշտական մանկավարժական ուսումնարանի, Երևանի կոնսերվատորիայի ընդունելության քննությունների պատասխանատու քարտուղար (բազմիցս), նվագախմբային ֆակուլտետի փոխղեկան, միացյալ արհմիության նախագահ, կոնսերվատորիայի ուսումնական մասի վարիչ, Երքաղխորհրդի մշակույթի բաժնի փողային գործիքների խմբակցության անդամ: Քանիցս եղել է Անդրկովկասյան և հանրապետական մրցույթների հանձնախմբի անդամ և Երևանի ՄԵԳ ՊԶՀ նախագահ»:

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ ռեկտոր՝
Ղ.Մ. Սարյան



Կլառնետահար, պրոֆեսոր
Լևոն Արամի Բրուսյան

Սակայն վերը շարադրվածին զուգահեռ, կլառնետահարների դասարհարակության հետք մեկտեղելով Լ.Բրուսյանի փոխադրումներն ու «Նվագախմբային բարդություններ»-ի սրեղծումը անգնահատելի են երկրասարդ կլառնետահարներին, նվագախմբային կարարողական փորձառություն չեռք բերելու համար:

Նրա մշակումների և փոխադրումների առաջնեկը Կոմիտաս Վարդապետի «Ծիրանի ծառ» երգի փոխադրումն էր, որը տպագրվել է Կիևում հրատարակված «Կլառնետահար» Քրեպոմարիայում, 1970թ-ին, ապա հաջորդեցին կլառնետի համար փոխադրումներ դաշնամուրի նվագակցությամբ և առանձին՝ «Արևմտաեվրոպացի կոմպոզիտորների սոնատներ»-ի ժողովածուն, որը ներառել էր Ի.Բենդայի, Յան Վանգալի, Ա.Սարգելյոյի, Ա.Վիվալդիի երկերը (1980), իսկ դրան հաջորդած «Արևմտաեվրոպացի կոմպոզիտորների փրիո-սոնատներ»-ի ժողովածուն ընդգրկել էր Գ.Ֆ.Հենդելի, Ա.Կորելլիի, Հ.Փրսելի (1986), տարբեր կազմերի ժողովածուն, այնուհետև հայ կոմպոզիտորների սրեղծագործություններից կազմված երկու ժողովածու (1980, 1998), Ա.Հարությունյանի «Հայրենիք» կանտատից՝ «Օրորոցային»-ը և Է.Բաղդասարյանի Պրելյուդը (ընդգրկված էր երաժշտական բուհերի ուսումնական ծրագրերում, Մ., 1987) և արևմտաեվրոպացի և հայ կոմպոզիտորների «Պիեսներ կլառնետի և դաշնամուրի համար» երկու ժողովածու (1998թ.), Ա.Ջրբաշյանի կլառնետի և դաշնամուրի Սոնատը (2003), «Նվագախմբային բարդություններ հայ կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ սրեղծագործություններից» ժողովածուի 1-ին և 2-րդ մասերը, (1986, 2002), Է. Գրիգի ջութակի և դաշնամուրի 2-րդ G dur Սոնատը (օր 13) (2007)*, ինչպես նաև տասնյակ փոխադրումների շեռագրեր, որոնք սպասում են հրատարակման՝ Ֆ.Է.Բախի ֆլեյտայի և չեմբալոյի Սոնատը, իսկ Ա.Վիվալդիի ջութակի և դաշնամուրի Adagio-ն, խմբագրումը՝ տողերիս հեղինակի («Ջիսփրիս») տպագրվել է 2004 թվականին:

Տողերիս հեղինակի կոնցերտայնությունը «համալսարանները» կայացան և հանդիսացան Լ.Բրուսյանի փոխադրումների քվարկած այս ցանկի, ինչպես նրա կլառնետի մասնագիտական դասարանի ուսումնական ծրագրերում ներառած համաշխարհային դասական գրականության խոր ուսումնասիրությունը և անթիվ համերգները, որոնք պահանջում էին երաժշտության իմացության, դպրոցների, ժամանակաշրջանների, ոճերի մեկնաբանման առանձնահատկություններ:

Հնչյունի գեղեցկություն, նվագախմբային մեկնանվագների կարարողականության տեխնիկական և ֆրագավորման ամբողջություն. այս հատկանիշների մասին բազմիցս գրել են երաժիշտ հեղինակություններ:

Գործիքային կարարողականության տեխնոլոգիայի անթերի իմացությունը, նաև երաժշտության բարձր գեղագիտությունը, շուրով արդյունք տվեցին Լ.Բրուսյանի մասնագիտական դասարանի կլառնետահար ուսանողների (կոնսերվատորիայի և ուսումնարանի), գերազանց տեխնիկական և կարարվող սրեղծագործությունների գեղարվեստական նուրբ մաշակով հղկվածությամբ: Յուրաքանչյուր ուսանողին ցուցաբերվում էր անհատական վերաբերմունք, հաշվի էին առնվում նրա նախասիրությունները, խառնվածքը: Նրա դասարանում կարարվում էին այնպիսի սրեղծագործություններ, որոնք մեզանում հնչում էին 1-ին անգամ և ոչ միայն իր ուսանողների կողմից, այլ նաև փողային անթերի դասարանների և նրանց ուսանողների մասնակցությամբ: Դրան նպաստում էր նաև այն, որ նա ուներ հսկայական գրականություն, որը հեղափոխում էր նվիրեց ԵՊԿ գրադարանին: Լ.Բրուսյանի դեկավատրած մասնագիտական դասարանի գործուն աշխատանքի շնորհիվ հաճախակի էին տեղի ունենում նրա դասարանի սաների բաց համերգները, որոնց ծրագրերում հարույն տեղ էր հատկացվում հատկապես ժամանակակից կոմպոզիտորների սրեղծագործություններին ու նրա նվագախմբային երկերի հիման վրա գրված «Նվագախմբային բարդություններ»-ի ժողովածուները**:

Պրոֆեսոր Լ.Բրուսյանը կլառնետի համար կազմել է «Նվագախմբային բարդություններ»-ի երկու ժողովածու. 1-ինը՝ 1986 թ-ին, իսկ երկրորդը՝ 2002թ-ին, որի առաջաբանում նա գրել է . «Հայկական սիմֆոնիկ երաժշտությունն իր կայուն տեղն է գրավել համաշխարհային սիմֆոնիկ նվագախմբերի նվագացանկում: Դրանով է պայմանավորված հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության «նվագախմբային բարդություններ» կլառնետի համար մատեր-

Երաժշտական ՂԱԳԱՍՏԱՆ 4(35)2009

* Է.Գրիգ, Սոնատ թիվ 2, փոխադրումը՝ Լ.Բրուսյանի կլառնետի և դաշնամուրի համար, Ե., Ջի Հալ Պրինտ, 2005:

** Բրուսյան Լ., Նվագախմբային բարդություններ, 1-ին ժողովածու, Ե., Սովետական գրող, 1986, իսկ 2-րդ ժողովածուն հրատարակել է Ե., Ռուբին Պրինտ, 2002:

Կատարողական արվեստ

նաշարի սրեղծման անհրաժեշտությունը: Առաջարկվող ժողովածուն կարող է օգտակար չեռնարկ դառնալ մասնագետ, ինչպես նաև սիրող կարարողների համար: Այն կարելի է օգտագործել «Նվագախմբային նվագաբաժինների ընթացում» դասընթացում, միջին և բարձրագույն ուսումնական հասարակություններում»:

Այո, սովորել ու ընդօրինակել ուսուցիչ-պրոֆեսորից, որի յուրաքանչյուր խոսքը չես մոռանում, քանի որ դասնից յուրաքանչյուրը երաժշտի կարարողական արվեստի հիմքն է, այսօր էլ նրա «մեղմոցով» չայնը հնչում է ունկերումս:

Դեռևս 1980 թ-ին «Հայաստան» հրատարակչությունը հրատարակել է նրա «Կլառների մանրանվագներ» և «Կլառների սոնատներ» ժողովածուները, որոնք Խորհրդային Միության կոմսերվատորիաներից շարերը ներառել են իրենց ուսումնական ծրագրերում:

Հեղափոխական է գրեթե բոլոր փոխադրումների դաշնամուրի նվագաբաժինը, որը լրացնում ու հարստացնում է կլառների նվագաբաժինը: Ի դեպ, պրոֆեսոր Լ.Բրուսյանը մանկավարժական երկարամյա գործունեության փարիներին արևմտամետրոպոլիսում և հայ կոմպոզիտորների շար սրեղծագործություններ է փոխադրել, որոնցից այսօր կլառներիսահարանների շրջանում փարածված և սիրելի է Է.Գրիգի ջութակի և դաշնամուրի 2-րդ՝ G dur Սոնատը, որի մասնագիտական խմբագիրն է Լ.Բրուսյանի Լենինգրադի Ն.Բիմսկի-Կորսակովի անվ. կոմսերվատորիայում ուսումնառության փարիների դասընկեր, ՀՀ վաստակավոր արտիստ Ռուբեն Կարապետյանը:

Ի դեպ, Է.Գրիգը շար հեղափոխական ջութակի և դաշնամուրի իր 2-րդ՝ G dur Սոնատը գրել է «մեղրամոմի արբեցնող լի երաժշտությամբ» (2. էջ 53), որի գրելու ընթացքում բարեկամին հղած նամակում նշել է իրեն շրջապարող երաժիշտների անբարյացակամության ու անհանդուրժողականության մասին:

Վ.Թովմասյանը գրում է, որ այս երկը համարձակորեն կարելի է համարել «Է.Գրիգի ազգային բնույթի երկերից մեկը: Ի դեպ, մինչ այդ և դրանից հետո, կոմպոզիտորն իր գրած կամերային երաժշտության մեջ նման ծավալով նորվեգական երաժշտական բանահյուսության փարրեր չի օգտագործել: Խոսքը ուղղակի փոխառումների մասին չէ, այլ ռիթմամեղեդային խթանից մղումների, որոնք հարստացնում են կոմպոզիտորի անհատական գաղափարական աշխարհն ու ներթափանցում Սոնատի շարահյուսվածքի մեջ, որն առաջին հերթին վերաբերում է բռնիքային, մկուն բնույթի ծայրի մասերին: Միջին մասում ֆոլկլորային փարրը ակնհայտ է, սակայն վերջնամասի մի դրվագում կայուն, հաստատուն բնույթ է սրանում» (2. էջ 53):

Է.Գրիգը Սոնատում, ավելի քան որևէ այլ սրեղծագործության մեջ, ցանկացել է ապացուցել, որ ժողովրդաերաժշտական հնչերանգներն ավելի քան օգտագործելի են դասական սոնատում: Սոնատի երաժշտությունը, կլառների և դաշնամուրի համար փոխադրումը Լ.Բրուսյանի ճիշտ կողմնորոշ

մամբ փոխելով տոնայնությունը, նպաստել է կլառների հնչողության տեմբրերին ու ռեգիստրին համապատասխան: Դաշնամուրի նվագաբաժինն առանհամարուկ ընդգծված է հարկապես գործիքի տեմբրի գեղեցկությունը, որը նորվեգական երաժշտության քարն շունչ է հաղորդում գրիգյան դաշնամուրային հնչողության յուրօրինակության հետ մեկտեղ:

Կլառների նվագաբաժինը պրոֆեսոր Լ.Բրուսյանի փոխադրմամբ հնչում և հարմար է կարարողին: Այն բովանդակում է նաև դաշնամուրային նվագաբաժնի բազմաթիվ քարդ դրվագներ, քան մենակարար գործիքի համար, և քանի որ Սոնատում գործիքները հավասարազոր դերակատարում ունեն, միայն շարիներն են հարմարեցված կլառներին: Իսկ ընդհանուր առմամբ Սոնատը վիրտուոզ սրեղծագործություն չէ, այլ՝ դասական սոնատի գերազանց նմուշ:



Սոնատի կլառների և դաշնամուրի փոխադրումը համոզիչ ու գրավիչ է հնչում: Թե՛ կլառների և թե՛ դաշնամուրի նվագաբաժինները չայնարարության տեսանկյունից այնպիսի վարպետությամբ են իրականացվել, կարծես բնագիր է և կլառներն ու դաշնամուրը երկխոսությամբ լրացնում ու փոխհարստացնում են միմյանց: Հեղափոխական է շարիների օգտագործումը, որոնք օրգանապես միահյուսում են կլառների և դաշնամուրի հնչողությունը, սրեղծելով անսամբլի բացարձակ ամբողջականություն:

Համաշխարհային երաժշտական գրականության դասական և շուրջ 36 հայ կոմպոզիտորի սրեղծագործությունների Լ.Բրուսյանի փոխադրումներին հարուկ են հեղինակային տեքստին հարազատ մնալու սկզբունքը, սակայն և կլառներին յուրահարուկ այնպիսի վարպետ շրկումներ է կարարել, որոնք եթե ավելի չեն գեղեցկացնում սրեղծագործության հնչողությունն ու մեկնաբանությունը, ապա ոչնչով չեն զիջում բնագրին:

Պրոֆեսոր Լևոն Բրուսյանի կարարած բոլոր փոխադրումները կլառների գեղարվեստական գրականության հարստացման, կարարողական և տեխնիկական միջոցների զարգացման ու փոխհարստացման հիանալի արտահայտություն է:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Բարսամյան Ա., Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիայի փողային գործիքների ամբիոնը, //Երաժշտական Հայաստան, թիվ 2 (6) 2002:
2. Թովմասյան Վ., Գերագանց Փոխադրում, //Երաժշտական Հայաստան, թիվ 1 (24) 2007:

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(36)2009



Зилине Кароевна Закарян

ՏԱԵՆԻԿ ԱԿՕՓՈՎՆԱ ՄԱԳԱԿՅԱՆ

*Պիանիստկա,
преподаватель ЕГК им.Комитаса*

ансамблем скрипачей З.Закарян исполняла новые произведения А.Г.Арутюняна, Ц.В.Бекаряна, С.Х.Джержбашяна и других армянских композиторов.

Народный артист СССР, композитор Эдвард Михайлович Мирзоян еще в 1978 году, будучи председателем Союза композиторов Армении, в своем отзыве назвал З.Закарян «одним из лучших концертмейстеров республики». З.Закарян трижды удостоивалась диплома за лучший аккомпанемент на Закавказских конкурсах, а в 1989 году – на Всесоюзном конкурсе виолончелистов.

Օ ՏՐՈՄՆՈՄ ՉԵԼՈՎԵԿԵ Ի ՅՐԿՈՄ ՄՈՅԻԿԱՆՏԵ

(*к 80-летию Зилине Закарян*)

Վ армянском музыкальном исполнительском искусстве почему-то не принято писать о концертмейстерах. Но в этой области исполнительской деятельности Армения дала непревзойденных мастеров-концертмейстеров, и среди них почетное место занимает профессор кафедры концертмейстерского мастерства ЕГК им.Комитаса Зилине Кароевна Закарян.

Трудно и ответственно писать о замечательном музыканте, тонком и чутком концертмейстере, прекрасном педагоге, какой была Зилине Кароевна. Скромность и искренность, простота и правдивость, требовательность и доброта – такой она осталась в нашей памяти.

З.К.Закарян родилась в Ереване 7 июня 1929 года в семье видного армянского композитора Каро Закаряна. В 1953 году З.Закарян с отличием окончила ЕГК им.Комитаса (класс специального фортепиано профессора Г.В.Сараджева) и с 1954 года работала в качестве концертмейстера в консерватории, а после основания кафедры концертмейстерского мастерства, начала и преподавательскую деятельность на кафедре.

Зилине Закарян принимала деятельное участие в первом исполнении камерно-инструментальных хоровых произведений отца и произведений других армянских композиторов: А.Л.Степаняна, М.С.Мазманяна, Г.О.Читчян, Г.Г.Овунца, Т.Е.Мансуряна.

В течение ряда лет вместе с Государственным

В Радиокomitee Армении (ныне Общественное Радио Армении) есть фондовые записи классических и современных сонат З.Закарян с заслуженным артистом Армянской ССР, профессором Леоном Алоян, виолончелистом Варужаном Бартикяном и Государственным ансамблем скрипачей Армении под руководством народного артиста Армении Геворка Аджемяна.

З.Закарян выступала с выдающимися музыкантами, народными артистами Армении Жаном Тер-Меркеряном, Рубеном Агароняном, Медеей Абрамян, а также с тогда молодыми, талантливыми музыкантами – лауреатом Всесоюзного конкурса виолончелистов Варужаном Бартикяном, лауреатом международных конкурсов Леоном Мурадяном и другими. Выступления проходили в престижных концертных залах городов бывшего СССР и за рубежом: в Москве, Киеве, Львове, Риге, Каунасе, Таллине, Тбилиси, Париже, Берлине, Буэнос-Айресе, Россарио. Вот лишь некоторые выдержки из рецензий о выступлениях Зилине Закарян:

“Великолепным партнером Агароняна (особенно в двух сонатных циклах) выступила пианистка Зилине Закарян. Отменный профессионализм сочетался с естественностью музицирования, вниманием ко всем намерениям солиста” (1.С.7).

“Наибольший успех во втором отделении выпал на долю Трех мифов Шимановского, сыгранных на редкость одухотворенно. Нельзя не упомянуть снова о мастерстве пианистки З.Закарян, составив-

шей превосходный по звуковому колориту дуэт с солистом (Жаном Тер–Меркеряном), во многом способствовавшей воссозданию импрессионистски многокрасочной палитры мифов. Особенно ярко это проявилось в третьем из них (“Дриады и Пан”), где мы словно слышали журчание лесного ручья, шелест листвы, таинственные зовы флейты Пана” (2.С.83).

“Крупный успех выпал на долю Зилине Закарян, которая блестяще провела фортепианную партию в концерте” (3.).

Готовя эту статью, заново знакомясь с афишами и программами сольных концертов З.Закарян, хочется отметить насколько богат и разнообразен ее концертмейстерский (скрипичный и виолончельный) репертуар: Дж.Валентини, И.С.Бах, Л.Боккерини, А.Баццини, Л.Локателли, Дж.Фрескобальди, Л. ван Бетховен, В.А.Моцарт, Ф.Мендельсон, Р.Штраус, Э.Изаи, А.Дворжак, П.Сарасате, Э.Шоссон, К.Сен–Санс, К.Дебюсси, М.Равель, О.Мессиаи, К.Шимановский, П.Чайковский, С.Рахманинов, Д.Шостакович, С.Прокофьев, А.Хачатурян, Э.Оганесян, Э.Багдсарян, Л.Сарьян, Л.Чаушян и другие. Этот большой список указывает на то, что ее репертуар охватывал практически все пласты и формы камерно–инструментальных произведений для скрипки и виолончели от барокко до современной музыки, от миниатюры до крупных форм.

Слушая записи З.Закарян, невольно попадаешь под обаяние ее отточенного и тонкого концертмейстерского мастерства: строгие замыслы, компактный звук, устойчивый ритм, скульптурная выпуклость исполнения, тембровое разнообразие, тончайшие *rubato* придавали ее игре трепетное дыхание. З.Закарян постоянно стремилась к полной ясности и конструктивной четкости исполнения. Благодаря игре З.Закарян, не только игра солиста, т.е. первый план исполнения, но и второй – приобретал особый выразительный смысл.

Зилине Закарян играла также и ансамблевый репертуар – это сонаты для скрипки и виолончели О.Ариости, Дж.Валентини, И.С.Баха, Л.Боккерини, Л.Локателли, Л. ван Бетховена, И.Брамса, Ф.Шуберта, Р.Штрауса, К.Сен–Санса, И.Брамса, К.Дебюсси, Ж.–Б.С.Бреваля, С.Рахманинова, Д.Шостаковича, А.Хачатуряна, Л.Чаушяна и других.

Ансамблевое исполнительство составляло часть ее деятельности. Во всех сольных концертах одно отделение всегда было посвящено исполнению дуэтов. Здесь, конечно же, царит равноправие, своего рода “полифония” в выявлении творческих намерений обоих исполнителей. А.Швейцер считал, что “ни один исполнитель никогда не согласится принять интерпретацию другого” (4.С.78). Но, по существу, все ансамблисты “принимают” интерпретации друг друга (что вовсе не мешает выявлению их собственной индивидуальности), а для этого необходим особый энтузиазм в отношении совместной творческой работы. Это слышно в сохранившихся записях с Ж.Тер–Меркеряном (сонаты Бетховена, Штрауса), где мастерство и силу вдохновения можно услышать в неразрывном единстве и це-

лостности звучания, в чувстве формы, стиля и художественной меры.

Исполняя музыку разных эпох и стилей, З.Закарян всегда знала что сказать и как это передать слушателю.

Параллельно с исполнительской деятельностью, З.Закарян вела активную педагогическую работу. Автору этих строк посчастливилось пройти аспирантуру по классу концертмейстерского мастерства у Зилине Карповны (так к ней обращались коллеги и студенты) и следовать ее советам не только в течение аспирантских лет учебы, но и последующих нескольких лет до ее скоропостижной кончины. Хочу признаться, что придя в класс Зилине Карповны, я уже имела достаточно солидную концертмейстерскую подготовку, т.к. около 7 лет работала и продолжала работать в классе гобоя у заслуженного артиста Арм. ССР, профессора, очень чуткого и требовательного музыканта Христофора Бабаяна, и одновременно начала работать (2 года) в классе трубы у замечательного музыканта и прекрасного трубача, заслуженного артиста Арм. ССР профессора Юрия Баляна, так что за плечами был большой репертуар по программе гобоя и трубы (от Баха до Р.Штрауса, от Ф.Куперена до А.Жоливе и т.д.), и нужно было перестраиваться, вернее мгновенно “достраиваться”, не теряя своих прежних концертмейстерских навыков. С первых же занятий я почувствовала доброжелательность, приветливость и исключительную внимательность по отношению не только к себе, но и к остальным студентам.

Хотелось бы выделить некоторые педагогические принципы Зилине Карповны:

1. Требование уважения и точного выполнения авторского нотного текста. Казалось бы, ничего нового в этом требовании нет, но зачастую студенты не владели необходимыми навыками для правильного, точного прочтения авторского текста, отсюда упущения и ошибки в игре.

2. Требовательная и скрупулезная работа над фразировкой. Здесь, конечно же, сказывалась особенность концертмейстерского подхода к музыкальному материалу – это его строение, ясный показ и разумное членение, это ювелирная отточенность техники – звука, аппликатуры, педали, конечно же, в сопоставлении с сольными партиями. Ведь аккомпанировать певцу и инструменталисту – это разные манеры преподнесения звукового материала, не говоря уже о том, что и в аккомпанементе с различными музыкальными инструментами (скрипка, виолончель, флейта, гобой, труба и др.) тоже, естественно, существуют свои звуковые градации. Для Зилине Карповны не существовало “хороших” и “плохих” инструментов, настолько чуткими были ее руки и пальцы. Вспоминается работа над “Музой” и “Крысоловом” С.Рахманинова. Помню, как Зилине Карповна на одном из уроков села за рояль и стала играть начало романса “Муза” – это было очень элегантно *piano* с удивительно мягким туше, ни одна нота не “вылезла” из этой гармонии, затем в начале следующего такта арпеджиато про-

звучало достаточно ярко и многозначительно, и мне стало ясно, настолько это было образно, впечатляюще и убедительно. Кстати, она посоветовала ноту “ми” передать левой руке, чтобы сохранить мягкость и плавность перехода от одной ноты к другой:



Эту манеру “облегчения” партии одной руки, путем разделения ее между обеими руками применением ныне уже со своими студентами.

В “Музе” и “Крысолове” очень осторожно выбирали педаль – полупедаль, чтобы сохранить гармонию или стусежать их и выделить некоторые мелодические рисунки. А аппликатура “Крысолова” была тщательно выписана, т.к. каждый палец носит определенную смысловую и тембральную характеристику. З.Закарян требовала продуманной, логической, эмоциональной и цельной игры.

З.Закарян очень серьезно подходила к отбору произведений для студентов, аспирантов, учитывая особенности их пианизма, эмоционального и духовного склада, энергетики. На репетиции одного из моих аспирантских концертов в конце звучал цикл Ф.Пуленка “*La courte paille*”. Это утонченная французская мысль, чувства, шарм, воплощенные в музыке. Концерт заканчивался как-то нежно, и Зилине Карповна сказала: “Мне не очень нравится такое завершение концерта, хочется чего-нибудь масштабного и эффектного, давай подумаем какое произведение можно добавить к завершению концерта из репертуара трубы или гобоя”. Решили сыграть “Поэму” В.Пескина для трубы и фортепиано. Это было действительно впечатляющее завершение концерта. Зилине Карповна была довольна и улы-

балась.

З.Закарян была Учителем с большой буквы – нетерпимая, строгая, вкладывающая душу в работу с молодыми музыкантами. Она нас любила требовательно и нежно, и мы ее любим и помним.

В 1986 году З.Закарян отредактировала изданный в том же году сборник “Романсы и песни Г.О.Читчян”. В следующем году на кафедре была представлена научно-методическая работа “О романсовом творчестве Спендиарова”.

Концертмейстерская исполнительская деятельность и педагогика – вот два неизменных “спутника” жизни Зилине Закарян. Последний свой сольный концерт с профессором Арташесом Мкртчяном З.Закарян сыграла в 1993 году, ей было 64 года. Не каждый инструменталист отважится в этом возрасте выйти на сцену и достойно завершить свой сценический исполнительский путь. Это вызывает глубокое уважение и восхищение.

Альбер Камю писал: “...единственный способ не отличаться от людей – это прежде всего иметь чистую совесть”. Эту чистую совесть от честно выполненного долга, своей миссии в искусстве, которой служила всю жизнь, Зилине Закарян стремилась передать своим близким, коллегам и молодым музыкантам – своим ученикам.

Семья Зилине Закарян сохранила преемственность профессии музыканта. Ее сын – замечательный пианист и композитор, заведующий кафедрой специального фортепиано, профессор ЕГК им.Комитаса Сурен Закарян, внучка – талантливая пианистка, лауреат международных конкурсов Лилит Закарян.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. //Музыкальная жизнь., февраль 1977.
2. //Советская музыка., октябрь 1976.
3. //Ла Пасон., Буэнос-Айрес., 31 августа 1977.
4. Мюнш Ш., Я – дирижер., М., 1960.

Երախտատարները 4(35)2009



Жан Тер-Меркерыан и Зилине Закарян, Марсель, 1978.



Медея Абрамян и Зилине Закарян, 1956.

ՎԱԼԵՆՏԻՆ ԽԱՉԻԿԻ
ՌՈՎՍԱՍՅԱՆ

Շեփոհարս,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ

Ռեռես ոչ մի շեփոհարս (համեմայն դեպս հայ շեփոհարսների շրջանում) 75 տարեկանին նվագախմբում չի նվագել, այն էլ առաջին նվագաբաժինը: Իսկ ցանկացած նվագախմբի դիմապարկերը բնորոշվում է առաջին հերթին սիմֆոնիկ նվագախմբի առաջին շեփոհարսի կատարողական արվեստով: Հեշտ է ասել 55 տարի Հանրապետության առաջարար շեփոհարսների շարքում:

Նրա կատարողական արվեստի հորդորողներն ու իրախուսողները իր հարգանքի հետ մեծ ակնածանք ունեն նրա մարդկային հարկանիշների և գործիքից նրա արտաբերած գեղեցիկ հնչյունի, նրա բացառիկ երաժշտականության նկատմամբ:

վում, մյուսը Մոսկվայում, զինվորական փողային նվագախմբի դիրիժոր էր: Ն.Խաչատրյանը երաժշտական դպրոցի ջութակի դասարանի առաջին դասարանցի էր, երբ առաջին անգամ լսեց շեփոհարս մորեղբոր նվագը: Նա քարացել էր անակնկալից ու չէր գգում թե ինչ է կատարվում իր հետ: Եվ երբ շեփորը դադարեց հնչելուց Կոլյան սկսեց լաց լինել, սակայն անչայն, առանց հեկեկոցի: Անկախ իր կամքից արցունքներն անդադար հոսում էին այրերով:

Այո, արդես է ներգործում ճշմարիտ արվեստը մարդու վրա, այն էլ մաքրամաքուր, անեղծ մանկան վրա...

Ուշքի եկավ, երբ մորեղբոր ձեռքը հավեց իր ուսին, ակնապիշ նայում էր մորեղբոր շեփորին ու այդ վայրկյանից երազանքը շեփոհարս դառնալն էր, գոնե մեկ անգամ ձեռքը վերցնել ու փորձել ...

Լենինականի հանրահայր «Տեքստիլ» կոմբինատը իրենց տան մոտ էր, ու փողային նվագախումբ ուներ, նրա ղեկավարի՝ Ընկեր Արտուշի համապարասիան ստուգում քննություն կատարելուց հետո անմիջապես ընդունեցին, արտակարգ

ՆԻԿՈԼԱՅ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ կատարողական արվեստը

Աշխարհահռչակ դիրիժոր Շառլ Մյունշն իր՝ «Ես դիրիժոր եմ» գրքում գրել է.

Երբ Դուք հաջորդ անգամ համերգ գնաք, մի հայացք նետեք բեմահարթակին նստած երաժիշտների յուրաքանչյուրի դեմքին, մինչև դիրիժորի հայտնվելը: Հավանաբար ծրագրերում նշված ոչ բոլորի ազգանունները կկարողանաք հիշել ու համակցել այն մարդկանց, որոնց տեսնում եք բեմահարթակին: Սակայն նրանք, անկախ ամեն ինչից, արժանի են Ձեր հարգանքին ու հիացմունքին ոչ պակաս, քան հանրահայտ վիրտուոզները, ովքեր իրենց փառքի փայլը գերադասում են նվագախմբային անհայտության մեջ:

Ճշմարիտ փողեր, որոնք ամբողջապես և իրավացիորեն կարելի է վերագրել նաև Հայաստանի ազգային օպերային թատրոնի նվագախմբի յուրաքանչյուր երաժիշտի և մասնավորապես մենակատար շեփոհարս Նիկոլայ Խաչատրյանին:

Անդրե Մորուան գրել է. «Պատահականությունը բարենպաստ է արժանիների: Յուրաքանչյուր մարդ օրվա ընթացքում կյանքի ընթացքը կտրուկ փոխելու պատահականության է հանդիպում: Հաջողությունն ուղեկցում է նրան ով կարողանում է դրանք օգտագործել» (1. էջ 64):

Այս փողերն ամբողջությամբ մանկահասակ Կոլյային են վերաբերում: Մորեղբայրներից երկուսը շեփոհարս էին, մեկը Երևանում էր բնակ-

լսողություն ուներ: Ընկեր Արտուշը, բարի ու իր գործին նվիրված մի անհնամարտություն, նվագախմբի իր մայրյան ցուցակում գրանցեց նրա անունը: Նվագախմբի մանուկ ու պատանի երաժիշտներից ամենակրթներն էր ու իր համեստ բնավորության ու լավ նվագելու շնորհիվ դարձավ բոլորի սիրելին, որովհետև բոլորից լավ նվագում էր, բայց նա չէր առանձնացնում իրեն և ոչ մեկից բարձր չէր դասում (երաժշտական դպրոցում ջութակի դասերի էր հաճախել և նուրբները միևնչև այդ գիրքեր և շատ շուտ ամեն ինչ ընկալում էր): Միաժամանակ նաև ծանրամարտով էր զբաղվում և այդ ասպարեզում էլ առաջադիմել էր և բարձր ցուցանիշների հասել: Իր քառային կարգում դարձել էր Լենինականի և մարզաընկերության հանրապետական մրցումների հաղթող:

Հեղու երաժշտական ուսումնարան ընդունվեց, ընկեր Գևորգի (Գևորի) ղեկավարած շեփորի դասարան, արտակարգ, իր բոլոր սաներին հարազատորեն ընդունող, բոլորի համար ցավող ու բոլորին հայրաբար վերաբերվող, սիրելի մի անհատականություն: Կոլյան հայրենի քաղաքի լավագույն շեփոհարսն էր, սակայն ինքը հպարտանում էր, որ կրթությունը կատարել էր Կոստանի, նույնպես իրեն էր հետևում ու արդեն շեփորն էր ընկրել:

1954-ին ավարտեց ուսումնարանի լրիվ դասընթացը գերազանց գնահատականներով ու տե-



Նիկոլայ Խաչատրյան, Արամ Խաչատրյանի հետ, Վեսելին Սամոյլով, Ռոբերտ Լեոնյան, Մարտիրոս Վարդանյան, Վլադիմիր Սախինով, Երևան, 1967



Շեփորահար Նիկոլայ Խաչատրյան Ա.Սպենդիարյանի անվ. օպերայի և բալետի թատրոնի նվագախմբի շեփորահարների խմբի կոնցերտմայստեր

դափորավելով Երևան, ընդունվեց Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի նվագախմբային բաժնի, Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Մ.Ի.Տարակովի դասարանի շրջանավարտ, հմուտ շեփորահար, Ազգային օպերայի և բալետի պետական թատրոնի մենակապար՝ Միքայել Խաչատրյանի շեփորի դասարան: Անվանի մանկավարժի ղեկավարությամբ ավելի հմուտացավ երկրասարդ շեփորահարը, կատարելով շեփորի համար գրված դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորների բազմաթիվ սրեղծագործություններ, բնատուր գեղեցիկ հնչողության արտաբերմանն ավելացնելով րեֆինիկական ու երաժշտական կատարողական շար ու շար բարդություններ ու հնարներ: Ուսումնառությանը զուգահեռ աշխատում էր Երևանի «Մոսկվա» կինոթատրոնի էստրադային նվագախմբում, որը դեռևս 1936թ-ին հիմնադրել էր նույնպես Մոսկվայի կոնսերվատորիայի շրջանա-

վարտ, հանրահայտ շեփորահար՝ Յուլյա Վարդազարյանը, իսկ այդ փարիներին ղեկավարն էր ջութակահար, կոմպոզիտոր Գրիգոր Հախիճյանը: Մայրաքաղաքի թիվ մեկ կինոթատրոնի նվագախումբն աչքի էր ընկնում ժամանակակից կոմպոզիտորների էստրադային ու ջազային բազմաթիվ սրեղծագործությունների կատարմամբ, իսկ այդ փարիներին դասական ջազային երաժշտությունը նոր նոր էր մուտք գործում և մայրաքաղաքի երաժշտասերները մեծ մասամբ այցելում էին կինոթատրոն հատուկ նվագախմբին լսելու համար: Հարակից նվագում էր և Հայաստանի ռադիոյում դաշնակահար կոմպոզիտոր Մարտին Վարդազարյանի սրեղծագործ էստրադային անսամբլում, որը հետագայում վերածեց էստրադային սիմֆոնիկ նվագախմբի (սիմֆոնջազ) և գործում է մինչև օրս: Ն.Խաչատրյանը հասունացած, շեփորված ու կազմակերպված երաժիշտ՝ 1959թ-ին ավարտեց կոնսերվատորիան և կոմպոզիտոր Կոնստանդին Օրբելյանի հրավերով աշխատանքի անցավ Խորհրդային Միությունում մեծ անուն վաստակած Հայաստանի պետական էստրադային նվագախմբում: Ամեն ինչ հրաշալի էր՝ ծրագիրը, կատարվող սրեղծագործությունները, նվագախմբի երաժիշտները, սակայն կար մի հանգամանք, որի հետ չէր կարող հաշտվել Կոլյան: Օրերով գնացքներում և ինքնաթիռներում անցկացնելը, այսօր՝ այսօրեղ, վաղը՝ այնօրեղ, քաղաքից քաղաք, ամեն օր: Մեկ ամիս, մեկ փարի, նրան հունից հանում էր ու... Ն.Խաչատրյանը վերադարձավ հարազատ դարձած «Մոսկվա» կինոթատրոնի նվագախումբ, որը նրան գրկաբաց ընդունեց: 1963թ-ից օպերային թատրոնում աշխատանքը, մի կարճ ժամանակահատված, համարեղեց նաև 1964թ-ին՝ Երևանի Քաղխորհրդին կից, անվանի շեփորահար, ՀՍՍՀ վաստակավոր արտիստ՝ Հայկազ Մեսիայանի սրեղծագործ «Երևան» փողային նվագախմբում, ապա կենտրոնացավ օպերային թատրոնի նվագախմբի աշխատանքում, ուր և աշխատում է, ինչպես նաև մանկավարժական գործունեության ասպարեզում, սկզբում դասավանդելով (շեփոր) Ա.Բաբաջանյանի անվ. երաժշտական մանկավարժական ուսումնարանում, ապա և Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ, ինչպես վերը նշեցինք, մինչև այսօր, ղեկավարելով շեփորի մասնագիտական դասարաններից մեկը:

Օպերային թատրոն աշխատանքի ընդունվելն էլ իր պարմությունն ունի. նվագախմբում շեփորահարների թափուր րեղերի մրցույթ էր հայտարարվել, որին մասնակցում էին պրոֆեսոր՝ Միքայել Խաչատրյանը, Յուրի Բալյանը, Կարեն Եսայանը և Նիկոլայ Խաչատրյանը:

Ն.Խաչատրյանը վերադարձավ «Մոսկվա» կինոթատրոն իր հարազատացած էստրադային նվագախումբ: Այդ ընթացքում օպերային թատրոնում բեմադրվում էր Լեոնարդ Բեռնսթայնի «Վեսթսայդյան պարմություն» օպերան: Օպերային թատրոնի գլխավոր և բեմադրվող օպերայի ղեկավար Արամ Բաբաջանյանը նվագախմբի րեսուչ

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009

Կատարողական արվեստ

Փահլավին ուղարկել էր Ն.Խաչատրյանին կանչելու, որի կատարողական ոճը և գործիքի գեղեցիկ չայլը շատ էր հավանել:

«Վեսթսայդյան սպորտը»-ում օպերայի անկախադեպ հաջողությունից հետո Ն.Խաչատրյանին հանձնարարվեց նվագելու Ա.Խաչատրյանի՝ «Սպարտակ», Ա.Տիգրանյանի՝ «Դավիթ Բեկ», Տ.Չուխաջյանի՝ «Արշակ Բ» ներկայացումներում առաջին շեփորի նվագաբաժինը, գրեթե բոլորն էլ առանց հիմնավոր փորձերի:

Եվ այնպես սրացվեց, որ պրոֆեսոր Մ.Խաչատրյանը կոնսերվատորիայում զբաղվածության պարճառով (շեփորի դասարանի ղեկավար, փողային և հարվածային գործիքների ամբիոնի վարիչ, սպա դեկան, հետո նաև պրոռեկտոր), թողեց նվագախմբի աշխատանքը, իսկ Յուրի Բալյանին էլ հրավիրեցին Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբում աշխատելու և 1963թ-ից ամբողջ ծանրաբեռվածությունն ընկավ Ն.Խաչատրյանի ուսերին, ուր և մինչև օրս նվագում է ու պետք է նվագի ՀՀ վաստակավոր արտիստը:

Ի դեպ, այդ փորձերում շարեք, եթե չասենք փողային գործիք նվագող բոլոր երաժիշտները թողնում են կատարողական արվեստի ասպարեզը, հրաժեշտ փառով իրենց կյանքի ընկեր դարձած գործիքին:

Փողային գործիք՝ ընդհանրապես, շեփոր՝ մասնավորապես, նվագելու երկարակեցությունը մի քանի բաղադրիչներից է կախված, սակայն առաջին հերթին և ամենահիմնականը ճիշտ դրվածքն է և ճիշտ շնչառությունը:

Այս առիթով Ն.Խաչատրյանն ասում է, որ քարացած դրույթներ գոյություն չունեն, որ նշի թե, ինչ վարժությունների ու տեխնիկական հնարների հաղթահարումից և ամենօրյա պարապմունքներից հետո ամենը կատարվի:

Ոչ, ամեն ինչ անհատական կարողություններով է պայմանավորված: Մասնավորապես շեփորահարների մասին պետք է նշեմ, որ ոմանք պետք է երկար պարապեն, տարբեր կարգի և բարդության վարժություններ, հատուկ էտյուդներ, գեղարվեստական գրականություն, իսկ ոմանց՝ բավարարում է կարճատև պարապելը և հունի մեջ է ընկնում: Ինչ վերաբերում է ինձ, ապա ես ամբողջ կյանքում պարապել եմ 5-10 րոպե ու անցել նվագախմբի աշխատանքին:

Կարևորում եմ, որ ամեն ինչ բնատուր է, ի վերուստ տրված: Մանուկ էի, երբ լսեցի ամերիկացի շեփորահար Հարրի Ջեյմսին, խելագարության աստիճանի սիրահարվել էի նրա գործիքից արտաբերած հնչողությանը: Իսկ երբ բախտ ունեցա լսելու Տիմոֆեյ Դոկչիցերին՝ դարձավ իմ կուռքը և մինչև օրս էլ մնում է՝ անչափ գեղեցիկ հնչյուն, աներևակայելի կատարողական տեխնիկա, ինչպես վիրտուոզ ջութակահար և անգուգական օժտվածություն, անսահման երաժշտականություն: Իզուր չէ, որ նրան «Շեփորի Պագանինի» են կոչում:

Շեփորահարը պետք է արտակարգ ընդունա-

կույթունների փեր լինի, երաժշտության զգացողությունն էլ անհրաժեշտ գործոն է: Կարևոր են նաև լավ ու հարմար գործիքն ու ծվանը (Mundschtuk), այն էլ բարձր կարգի, յուրաքանչյուրի շուրթերին հարմար:

Իսկ շրթնամկանային համակարգն ու դրվածքն էլ, անշուշտ, պետք է համապատասխանեն միմյանց և ի սկզբանե ճիշտ դրվածք՝ արամնաշարին, շուրթերին համապատասխան:

Պարոն Խաչատրյան, Երևանի օպերային թատրոնը զարգացման և առաջընթացի, վերելքի փարբեր փուլեր է անցել և օպերային ու բալետային մեծաքանակ պարտիտուրներ բեմադրել, ունեցել է փառանքավոր դիրիժորներ, մեներգիչներ, բեմադրիչներ, պարուույցներ ու պարողներ, խմբավարներ, երաժիշտներ, Ձեզ համար, Ձեր աշխատանքային 47 փարիների ո՞ր շրջանն է ավելի նշանավոր և ինչպե՞ս եք այն գնահատում:

Այո, կար ժամանակ, որ շուրջ 60 անուն օպերային բեմադրություն էինք ներկայացնում, մեկը մյուսից նշանավոր, հետաքրքրական ու գրավիչ: Ամենից կարևորը ունկնդրի հաճախելիությունն էր: Ձեր թվարկած հանրահայտ անուններից պետք է նշեմ Սուրեն Չարեքյանին, արտակարգ զարգացած մի մարդ ու երաժիշտ, նկարիչ, օպերային անճման դիրիժոր, պրոֆեսիոնալ էր Արամ Զաթանյանը երաժիշտներին բարձր գնահատող, նրա դեկավարությամբ Ջ.Վերդիի «Աիդա» ներկայացնելիս մեծ հուզում էի ապրում, աչքերս արցունքակալում էին, հրաշալի էր տանում «Արշակ Բ», «Դավիթ Բեկ» օպերաները, նրանց խմբերգերը, մասսայական տեսարանները, այնպիսի պաթոսով, որ յուրաքանչյուր հանդիսատեսի սրտում հայրենասիրության կրակն էր բոցկլտում:

Պարոն Խաչատրյան, իսկ երաժշտական թատրոնում մե՞ծ տեղ ու նշանակություն ունի շեփորը և մասնավորապես առաջին շեփորահարի կատարողական արվեստը:

Շեփորն ընդհանրապես սիմֆոնիկ նվագախմբի ձայնն է նրա առաջատարը, եթե կուզեք՝ առաջնորդը: Սա անհերքելի փաստ է: Իսկ սիմֆոնիկ նվագախմբում, փողային գործիքներից յուրաքանչյուրը մենակատար է, իսկ բոլորի առաջատարը շեփորն է, սկսած 17-րդ դարից, երբ Կլարինո շեփորն էր իշխում կատարողական արվեստում:

Ասեմ այսպես. Շեփորը նվագախմբի զարդն է, մարգարիտը:

Ա.Տոսկանինին է ասել. «Ասեք ո՞վ է Ձեր նվագախմբի շեփորահարը, ես կասեմ, թե ինչպի՞սի նվագախումբ ունեք»:

Պարոն Խաչատրյան, օպերային և բալետային բազում ներկայացումներից ո՞րն է Ձեր ամենասիրելին:

Խելագարվում եմ Ա.Խաչատրյանի «Սպարտակ» բալետի երաժշտության և՛ կատարելու, և՛ լսելու համար:

Ի դեպ Ա.Խաչատրյանն ասում էր, որ Մոսկվայում այդ ներկայացմանը միշտ երկու շեփորահար է նվագում:

Այո, շատ ծանր ներկայացում է ֆիզիկապես, կատարման համար: Հեռուն չզննք, վերհիշենք «Լա Սկալա» հռչակավոր նվագախմբի համերգը Երևանում, Կլաուդիո Աբբադոյի ղեկավարությամբ: Նրանց համերգի ծրագրում Ջ.Վերդիի երաժշտությունն էր ընդգրկված և ին՞չ: Հինգ գործում 1-ին շեփոթի նվագաբաժինը մեկը կատարեց, մի այդքան էլ մեկ ուրիշը (2-րդ բաժնում):

Օպերային քապրոնը բազմանդամ մի ընկալանիք է, մեղվի փեթակի նման, ամեն ոք իր գործն է կատարում: 1963թ-ից մինչև այսօր ամեն օր, ամեն երեկո նույն ճանապարհն էք անցնում, նույն դեմքերին հանդիպում, ցավոք, այսօր նրանցից շարժարները մեզ հետ չեն, հրաշալի երգիչներ, դիրիժորներ, երաժիշտներ, պարողներ...

Ինչպես փաստանյայտներ շարունակ, այսօր էլ օպերային քապրոնն ունի այդ հրաշալիքներից, որոնցով կարող ենք հպարտանալ, ափսոս, որ նրանցից շարժարներն այսօր այլ երկրների բեմահար-

թակներն են զարդարում: Մեր ժողովուրդը հարուստ է տաղանդներով, գնացող մեկի փոխարեն երկուսն է ծնվում: Բնությունն է պարզակել:

Ն.Խաչատրյանին հետևեց կրտսեր եղբայրը՝ Կոնստանդին Խաչատրյանը: Նա էլ Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ ավարտելուց հետո (նույնպես շեփոթահար), երկար տարիներ ավագ եղբոր հետ աշխատում էր օպերային քապրոնում, նույնպես առաջին շեփոթահար, այսօր նա էլ օպերային քապրոնում է: Մեկ անգամ նվագախմբում անդամագրվողը այլևս դժվարությամբ է բաժանվում նրանից: Նա էլ մոռեղբոր, թե՞ ավագ Խաչատրյանի օրինակով ընկրեց շեփոթը:

Այո, ավագ եղբոր, այսինքն իմ քույրն էլ նույն ճանապարհով ընթացավ, այսինքն՝ երաժշտությամբ զբաղվեց, դաշնակահար դարձավ: Մայրս հայկական ժողովրդական երգերի հիանալի կատարող էր, բնատուր մի տաղանդ: Շատ հուզիչ էր երգում:

Կոմիտասի նկարագարող ալբոմը

ԿՈՄԻՏԱՍԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՍԱՆՐԿԵՑ ՆՇԱՆԱԿԱԼԻՑ ՆՈՐ ՀՐԱՏԱՐԱՎՈՒԹՅԱՄԲ

2009թ-ին Կոմիտաս Վարդապետի ծննդյան 140-ամյակի առթիվ «Սարգիս Խաչենց-Փրինթին.ֆո» հրատարակչությունը ներկայացրեց Վարդապետի լուսանկարներ, կյանքին և գործունեությանը առնչվող բազում վավերագրեր, համերգների ծրագրեր ու ազդագրեր, անձնական իրերի պատկերը, մտերիմների և գործընկերների լուսանկարներ:

Հրատարակչության նյութը պատրաստել և ժամանակագրական կարգով դասկարգել է ժողովածուի խմբագիր, բանասեր Գուրգեն Գասպարյանը, որը վերջին շրջանում իր պատկառելի ավանդն ունի կոմիտասյան արխիվի նոր նյութերի հայտնաբերման և հրատարակման գործընթացում:

Հարուստ գեներոլված Վարդապետի լուսանկարներն ու ազդագրերը համերգային բուռն գործունեության և դրանց արձագանքների վկայությունն են: Կոմիտաս Վարդապետը լուսանկարվել է կյանքի կարևոր հանգամանքներում. Գևորգյան ճեմարանի Ջ դասարանը ավարտելիս, Բեռլինում ուսանելիս, իսկ 1905թ-ից հետո՝ իր բարեկամների և երկրպագուների խնդրանքով՝ շրջագայությունների ընթացքում: Կոմիտաս Վարդապետը միշտ լուսանկարվել է ժամանակի հմուտ լուսանկարիչների մոտ, հատուկ ուշադրություն դարձնելով դեմքի արտահայտչականությանն ու մարմնի դիրքի ներդաշնակությանը: Այդ իսկ պատճառով բազմաթիվ դիմանկար-լուսանկարներ մեզ են հասել մի քանի տարբերակով: Սիրողական լուսանկարներում ցայտուն դրսևորված են Վարդապետի բացառիկ բնավորության այս կամ այն գծերը, կյանքի դրվագները: Հրատարակչության մեջ նյութը դասավորված է ժամանակագրական կարգով և ընդգրկում է 1890-1915 թվականները:

Կոմիտաս Վարդապետը իր «նվիրական անկյունում» (Աղավնի Մեսրոպյանի բնորոշումը): պատկանում էր բազմաթիվ նվեր հիշատակներ՝ իրենց մակագրություններով և ստորագրություններով, որոնք ևս, խնամքով ընդգրկված են նշված հրատարակչության էջերում: Յուրաքանչյուր լուսանկար կամ վավերագրող ունի իր բացատրությունը հայերենով և անգլերենով, ինչը հնարավորություն է ընձեռում ոչ միայն հայ, այլ նաև օտարազգի ընթերցողին ծանոթանալ Մեծ գեղարվեստագետի բազմաթեղուն գործունեությանը՝ ժամանակագրությամբ դասարկված, որակյալ լուսանկարների միջոցով: Այս հրատարակչությունը Կոմիտաս Վարդապետի կենսագրական փաստերի նորովի բացահայտման կարևոր աղբյուր է: Հեղափոխության նյութ կարող են հանդիսանալ նաև Վարդապետի բեղուն կյանքի, ակննավոր ժամանակակիցների նոր լուսանկարներն ու վավերագրերը. օրինակ, էջ 210-ում գեներոլված Շահան Պերպերյանի, Սյրեփան Բարեղյանի, Միամանթոյի խմբական լուսանկարը, «Րաֆֆի» երաժշտական միության կազմակերպած 1912թ-ի համերգի ծրագիրը, էջ 179-ում՝ 1910թ. Բաբումիում կայացած Կոմիտաս Վարդապետի համերգի մասնակիցների լուսանկարը, Լոզանի լուսանկարները, էջ 194-ում՝ Չմյուռնիայում՝ Կոմիտաս Վարդապետի և դաշնակահար Բորչկեի լուսանկարը և այլն: Ինչպես վկայում են «Սարգիս Խաչենց» հրատարակչության խմբագիրները, Կոմիտասի մասին հուշագրական գրականության ուսումնասիրության և հրատարակման աշխատանքները դեռ շարունակվում են:

(Կրե՛ս կազմին)

ԼՈՒՍԻՆԵ ԶԱՎԵՆԻ ՍԱՀՎԱՅԱՆ

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(35)2009

**МИХАИЛ АРТЕМОВИЧ
КОЖАЕВ**

*Композитор, кандидат искусствоведения,
профессор ЕГК им.Комитаса*

Осмысленная сущность каждого музыкального произведения, слушатель так или иначе переводит воспринятый слухом образный ряд на язык сакральных символов, присущих его интеллекту и художественному вкусу. Тем, вероятно, музыкальное произведение и притягательно, что услышанное всегда резонирует с системой символических знаков, хранящихся в творческой сокровищнице каждого слушательского



Композитор Марина Шмотова

“Воздушные замки” Марины Шмотовой

сознания или даже подсознания, рождая реакцию чувств, тех, которые и являются составляющими духовности личности.

Бывает и так, что музыкальные символы, воспринимаемые слухом, проецируются на своеобразный перцептуально-визуальный ряд, иными словами, ряд воображаемый, реально не существующий, но очень важный, поскольку устремленное к возвышенным идеалам сознание духовной личности всегда пытается создать и создает свое уникальное мыслимое мироздание, идеально совпадающее с особенностями его (личности) эталонами эстетических норм, морали и интеллекта.

Существуют произведения музыкального искусства, прямо переводимые в картины, которые видимы лишь духовным оком. В мировой истории музыки есть немало образцов “музыкальных картин”, которые слушатель неизбежно переводит в виртуальное видеоизображение. Случается это по-разному и о природе этих переводов мало что известно. Например, в “Картинках с выставки” Мусоргского музыкальные образы живописных картин Гартмана воспроизводят отнюдь не само изображение каждой из них, а впечатление от их просмотра самим Мусоргским. В определенном смысле это не только конкретный изобразительный объект, и даже не столько он. Скорее – это портрет самого художника, но не лик, а очертание его художественной сущности, той, которую узрел композитор. К тому же, рядом с портретом художника Гартмана есть и автопортрет Мусоргского, причем это “изображение” куда более рельефно и

является центральной фигурой музыкально – живописного полотна.

Задаваясь вопросом, какое “Море” изображено в симфонических картинах Дебюсси, невольно сталкиваешься с проблемой субъективного перевода в видеоряд – кто-то наверняка видит то море, которое в его ассоциациях стало его (моря) символическим обозначением. Есть правда косвенные признаки того, что “Море” Дебюсси скорее всего Индийский океан, а точнее та его часть, где случились приключения Синдбада-Морехода – это слышится в изысканно ориентальной мелодической и фактурной графике дышащего невероятной “океанической” подвижностью оркестра. Иными словами, нет возможности перевести музыкальную картину в конкретное изображение. Можно лишь сначала отыскать в памяти символический визуальный эталон, соответствующий музыкальному образу, а затем домыслить его детали, придавая ему (образу) единственную и уникальную форму, поскольку мышление, принадлежащее конкретному индивидууму, неповторимо.

Поводом для столь пространственных рассуждений на эту тему стало весьма необычное симфоническое панно Марины Шмотовой “Воздушные замки”, случайно мною услышанное и побудившее хотя бы попытаться прикоснуться к сути проблемы восприятия “музыкальной живописи”. Нет необходимости доказывать само существование этого направления в музыкальном искусстве, но есть необходимость обратить внимание на механизм перевода музыкальных символов в символы изобрази-

тельные, причем виртуальные, воспринимаемые за пределами вещественного мира и вызываемые сознанием с помощью божественного дара ассоциативного мышления, которым наделен (или должен быть наделен) любой, воспринимающий творение композитора.

В первую очередь, интересна сама идея воплощения в звукописи объекта, в реальном мире не существующего, а лишь нарисованного воображением. Уже это представляется очень оригинальной композиторской задачей – ведь реконструкция изображения заведомо виртуального, воспринимаемого слухом и фантазией, а не оком, возникающего в зыбких, трепещущих, призрачных формах, и тут же исчезающего, оставляя за собой прозрачную синь воображаемых небес, которая через мгновение вновь сгустится во что-то эфемерное, состоящее из той же прозрачно-облачной пустоты и в нее же в следующий миг неизбежно исчезнет...

Да простят меня серьезные читатели, чьи упреки я уже слышу, за романтический слог, описывающий мое представление о Воздушных замках, но признаюсь, не нашел иного способа хотя бы приблизительно описать в словах предмет нашего рассмотрения.

Совершенно очевидно, что для воплощения этой идеи необходимы те средства музыкальной выразительности, которые позволили бы включить мыслительный механизм соответствующих ассоциаций, конечно тех, на которые их ориентирует программа произведения, выраженная в его названии.

Попытаемся разобраться, насколько точно Марина Шмотова сумела подобрать композиционные приемы, благодаря которым знаки музыкальные ассоциативно идентифицировались бы с символикой образного ряда, содержащегося в композиторском замысле.

Произведение это условно циклическое – условно и не только потому, что все части исполняются по авторскому указанию *attacca* – то есть стыки между тремя эпизодами сглажены: все три картины по музыкальному языку различны. Но есть в этой цикличности привкус определенной формообразующей монолитности, поскольку весь звуковой материал, даже контрастный, является производным от общей звуковой системы, балансирующей на грани диатоники и почти атонального хроматизма, а применяемые конструктивные приемы почти всегда сонористичны.

Рассмотрим каждую часть цикла отдельно и определим ее композиционные особенности.

Самая заметная черта при беглом просмотре партитуры первой части – это совпадение музыкального образа, воплощенного в ней, с его нотно – графическим аналогом. Если предположить, что са-

мая бросающаяся в глаза архитектурная деталь любого замка – это его остроконечные башни и купола, то вся первая часть партитуры представляет собой постраничное нагромождение похожих, но чуть-чуть отличных друг от друга замковых башен. Так выглядел бы графический рисунок, в котором, даже при абсолютном сходстве архитектурных деталей очертания замка, законы перспективы при изображении объемного объекта на плоскости внесли бы различия в каждую из них. Художники пользуются этим эффектом, создавая иллюзию трехмерности на двухмерной плоскости.

Вот наиболее характерный пример “архитектурно-музыкальной” графики:

Пример 1



С точки зрения восприятия самой музыки, каждая страница партитуры в звуковом выражении – это восхождение к пиковой высокой ноте. Слушатель даже не видя партитурной страницы внутренним оком “разглядит” эту музыкальную “башню”, а в сочетании с запомнившимся ему названием произведения последовательно выстроит в воображении все прозвучавшие в произведении “архитектурные” сооружения. В данном случае, перевод с языка звуков на язык видео несложен, но именно поэтому доходчив. Слушатель, даже не знающий нот, в самом музыкальном потоке “узрит” очертания воздушных замков.

Композиционное устройство всей первой части представляет собой репетитивные повторы вышеописанного приема – каждый раз чуточку, но ощущимо иначе, а главное – неизменно образно: картина воздушного замка то возникает в сознании, то распадается, будто быстро набрасываемый рукой художника рисунок по частям стирается движением незримого ластика...

Этот прием в изобразительном искусстве часто применяют художники-аниматоры. Изображение, возникающее на глазах у зрителя, через некоторое время пофрагментно тут же, в процессуальности стирается. Таким образом, в заведомо статичное искусство привносится момент движения, сюжетного развития. Да и сама анимация – явление очень близкое музыкальному: рисунки в движении. Правда в нашем случае само событие противоположное: музыка подражает изобразительному искусству, но, будучи не в состоянии лишиться процессуальности, она (разумеется с помощью композитора) вынуждена воспользоваться тем же эффектом; экраном же служит воображение слушателя и его память.

Осмелюсь высказать еще одну, возможно крамольную, мысль, настойчиво стремящуюся быть высказанной: слушать эту и подобную ей музыку следует тем, кто в очертаниях реальных облаков на небесах способен увидеть Монну Лизу...

Откуда же берется это “неповторное в повторном”, подвижность образов в статике техники подобий?

Композитор воспользовался своеобразным “всеобщим уравниателем”, создав определенную звуковую “среду обитания”, в которой даже незначительные изменения в подобных фигурах не столько фиксируются слухом как разрушительная их деформация, сколько воспринимаются как некоторое изменение угла зрения, при котором объект как бы медленно вращается в музыкальном пространстве, благодаря чему само пространство обретает многомерную стереоскопичность.

В данном случае, это вполне конкретное музыкальное явление: вся музыкальная ткань, как бы сложно она не разветвлялась в партитурной графике и нашем слуховом восприятии, выстроена из материала двух совершенно одинаковых ладовых звукорядов, наслаивающихся друг на друга и ставших единой звуковой пространственной сферой, в которой образы обитают:

Пример 2



Итоговый ладовый звукоряд, на котором держится вся первая часть произведения следующий:

Пример 3



III и VII ступени расщеплены: III – это краска мажор-минорного лада, а VII – две версии натурального и гармонического вводного тона минора. Но самое важное, что оба совмещенных лада вместо звука субдоминанты имеют тон двойной доминанты (IV повышенной ступени) – в обертоновой вертикали естественной*.

Отсюда и стилистически-звуковое единство всех восходящих пассажей первой части, и “зависающих” в звуковом пространстве функционально самодостаточных вытянутых нот – высоких бурдюнов: практически все элементы музыкальной конструкции расположены в сфере вышеприведенной ладовой среды.

“Зависание” на высоких нотах создает эффект бесконечно объемного музыкального пространства – безупорно зависший высокий тон воспринимается слушателем как точка, расположенная в пространственной бесконечности. Это впечатление связано с особенностями человеческой психики – если есть объект, лишенный опоры, то в мышлении он ассоциативно воспринимается как небесное тело в бескрайнем космосе. Точнее: чем выше нота, тем большее пространство угадывается под ней, а если движение к ней обеспечено еще и приемом восходящего *glissando*, в данном произведении ключевым, то угадывается еще и вектор движения вверх, к бескрайним просторам вселенской музыкальной бесконечности, где нет единой для всех объектов, ее населяющих, точки опоры.

Еще одно наблюдение можно считать крайне важным: репетитивность – суть статики, но в контексте первой части – и образом и композиционным – воплощение идеи возникающих и исчезающих перцептуальных картин – есть ни что иное, как движение композиторской мысли, и слушательское отслеживание этого феномена “подвижного в неподвижном”, который, в свою очередь, будоражит сознание, и есть квинтэссенция идеи произведения.

Заметим, что эффект недосказанности, проявляющийся и в каждой ячейке формы, и в форме всей части – абсолютное следствие композиторской цели, а цель в том, чтобы запустить механизм слушательского домысливания. Отсюда следующий вывод – чем богаче фантазия слушателя, тем более стереоскопична и ярка картина, увиденная его духовным оком**.

“Кистью”, с помощью которой композитор “ри-

* Если исходить из природы обертонового ряда, в недрах которого спрятаны все важные основы тонально-функциональной системы, то опорный тон функции субдоминанты неестественен, поскольку рожден разрешением тритона, образованного 5-м и 7-м обертонами, а значит субдоминанта является производной функцией, а не исходной. А вот IV высокая ступень – явление абсолютно естественное – это 11-й обертон от основного тона.

** Этот эффект восприятия не следует проецировать на музыкальные произведения с иной логической системой причин и следствий.

сует” свои Воздушные замки, стало фортепиано – его восходящие к пиковым точкам – “башенным шпилям” – пассажи служат и темброфактурным стержнем части (да и всего произведения), и той музыкально–графической системой линий, которые и на партитурном листе, и в музыкальном пространстве складываются в виртуальные изображения возникающих из пустоты и в ней же исчезающих фантастических сооружений. В определенном смысле фортепианные пассажи, в первой части почти всегда направленные вверх, и композиционно им подобные смычковые *glissando* являются своеобразными указателями направления к тем высотам, на которых расположены “шпили” замковых башен, “тюрбаны” куполов и все бесконечное музыкальное пространство над ними.

Но смычковое *glissando* и фортепианные пассажи, в данном произведении ставшие важнейшим средством музыкальной выразительности, не только играют роль пространственных ориентиров. Эти сонористические приемы, ставшие важнейшими композиционными элементами практически во всех частях панно, можно причислить к технике музыкальной графики. Фортепианная пассажистика и глиссандирование в этом произведении являются своеобразным изобразительным средством – с их помощью композитор в буквальном смысле вырисовывает графические контуры своих воздушных замков сиюминутно, в присутствии публики, примерно так, как Пикассо в присутствии собравшихся ценителей его мастерства рисовальщика наносил на лист ватмана серию идеопластических изображений своего знаменитого Быка. Это тот самый редкий случай, когда натура – подвижный музыкальный пейзаж – позволяет воспользоваться музыкальной линией для отображения эффекта присутствия. Рука композитора вычерчивает музыкальную линию так же, как рука художника магическим движением выводит на поверхности бумаги не просто контуры воспроизводимого объекта, но и его символическую сущность, скрытую в идеопластике хитросплетения деталей изображения.

Острым контрастом к мерцающей тонкими различиями статике репетитивности стала ворвавшаяся в эйфорическое спокойствие первой части токкатность второй – как выяснится в дальнейшем, тоже основанная на репетитивности. Но репетитивность тут экспрессивная – энергия движения партии фортепиано на фоне шумовых эффектов ударных инструментов и разновысоких бурдонных нот, появляющихся из небытия, разрастающихся и в небытие уходящих (эффект разнонаправленных вилок – \leftarrow \rightarrow), вызывает ощущение неосоз-

нанного смятения души. Насыщение музыкальной ткани подвижными фактурами деревянно духовых и введение беспорядочно восходящих *glissando* струнных еще более его (смятение) усиливает.

В контексте данной драматургии этот эмоциональный всплеск не является результатом реакции на событие. События не было и быть не могло – фабула сюжета лишена героя, в ней есть только впечатление от видения – скорее всего собственное, авторское, однако знакомое многим, если не всем. Смятение души в данном случае неосознанное, необъяснимое, возможно побудительные причины его столь же эфемерны, как и сама образность произведения, и выплеск эмоций тоже своеобразный противовес только что испытанной эйфории.

Пример 4



Даже то, что, нагнетание экспрессии не достигло кульминационной точки, а в какой–то момент, где она могла быть, начался энергетический спад, динамическое угасание и фактурная разрядка – есть свидетельство ирреальности образного ряда, его внесубстанционной сущности и беспричинности.

Возврат в третьей части произведения к музыкальной графике первой части не случаен и естест-

Երևանի պետական համալսարան 4(35)2009

Մշակութային կապեր-Մուկվա

венен – это отчасти смысловая реминисценция, а с точки зрения композиционной идеи – продолжение пребывания в состоянии эйфории после эмоционального всплеска, внезапно ее омрачившего.

Введение в партиях фортепиано и ударных *quasi* блюзовой фактуры* достаточно парадоксально – ведь нет темы, которая стала бы поводом для дальнейшей импровизационной ее разработки. Вместе с тем, некая иллюзия импровизации есть, а парадокс в том, что по смыслу это – “Молоток без мастера”, что, в сущности, разрушает логику причин и следствий. Сама же иллюзия как элемент образной сферы произведения прекрасно вписывается в его идею. В восемнадцатой цифре есть даже авторское указание “*swing slow*”**, что означает приближение этой фактуры к классическому направлению в джазе, хотя на самом деле – это несколько размытая музыкальная иллюзия, образный отблеск стиля, умышленное искажение его стилистических особенностей. Так примерно слышится музыка во сне – угадываются общие черты музыкального рисунка, но интонационные структуры

лишены определенности, затуманены, скорее угадываются, чем слышатся и совершенно невозпроизводимы после сна наяву.

Дальнейшее перевоплощение всех музыкальных линий в знакомую по первой части пассажистику, тоже чуть-чуть иную и теперь не только направленную вверх, но еще и нисходящую завершают авторскую мысль: устремленные вверх композиционные элементы первой части, тревожная энергетика второй и блуждание в “блюзовых” сновидениях наконец приводятся в равновесие музыкально-графическим приемом – к императиву восходящего движения присовокуплено нисходящее вниз, но не к определенной опоре, а вниз вообще, в глубины бездонности данного музыкального пространства.

При первом прослушивании всего произведения отвлеченно, если не заострять внимание на композиционных деталях, возникает ощущение тотальной безопорности, хотя практически в каждом такте есть какой-либо опорный тон, тональное созвучие или бурдон. Этот парадокс связан с приро-

Пример 5



* Как выражаются джазовые музыканты, блюзовой сетки.

** Буквальный перевод – медленное раскачивание. В джазе стиль “*swing*” причислен к одному из классических. Его основной признак – острая синкопа, опережающая сильную долю такта.

дой стилистики репетитивности – многократная повторность подобных музыкальных фигур порождает феномен распада музыкальных пропорций, а значит вся музыкальная ткань воспринимается вне пространственных параметров, а сама процессуальность – ни что иное, как временная петля, постоянный возврат к началу повторяемого музыкального модуля. Музыкальная субстанция не только утратила масштабные ориентиры, но и само музыкальное время замкнулось в статике возвратных движений. Ощущаемое движение на самом деле иллюзорно – оно подобно белке в колесе, которой лишь кажется, что она куда-то стремится: на самом же деле, это бесконечный бег на месте. В сущности, это эффект остановки локального времени – того, в котором существуют художественные объекты данного произведения. И если мысленно отвлечься от нашего, неумолимо стремящегося в грядущее, магистрального физического времени в реальной вселенной, то можно попасть в то самое кэрроловское зазеркалье, где время остановилось в половине шестого пополудни...

В заключение рассмотрим примеры музыкальной графики, извлеченной из партитуры

Марины Шмотовой, дабы убедиться в том, что при небольшом усилии фантазии даже в очертаниях уже реально зримых нотных конструкций угадываются контуры фантастических строений, плывущие в небесах облака и парящие в высоте птицы, на которых очень похожи четвертные паузы. (Примеры 5 и 6.)

Тональная неопределенность последних фрагментов заключительной части усиливается и тем, что выраженное в нисходящих фактурах угасание каждый раз останавливается на разных нотах, а вся инерция прежней безопорности не вызывает желания ощутить какой-либо тонический устой. Эта музыкальная лексика сродни восточным музыкальным системам, где в медитативной импровизации время от времени фиксируется какой-либо тонладового звукоряда. С точки зрения европейского музыканта, это ряд скользящих тоник, что противоречит законам формальной логики. Но в данном случае эта модель музыкального мышления естественно вписывается в замысел композитора. А последнее единственное «ля» у фортепиано, подобное точке в бесконечности, воспринимается как вопрос: а было ли это на самом деле?

Пример 6



Марина Шмотова закончила ГМПИ им.Гнесиных в 1985 году (класс композиции - профессор Н.И.Пейко, класс полифонии - профессор Г.И.Литинский, А.Г.Чугаев, там же совершенствовалась в аспирантуре у композитора С.С.Беринского). Лауреат Всесоюзного конкурса на лучшую фортепианную миниатюру (1982), Лауреат Первого Международного конкурса по композиции им.С.Прокофьева (1991).

Удостоена Гранта президента за 2004 год (проект «Молодые композиторы - Москве»). В апреле 2009 награждена медалью от союза московских композиторов «За содружество, за вклад в развитие и пропаганду современной музыки».

Член Союза Композиторов, член Союза театральных деятелей.

Неоднократно участвовала в российских и зарубежных фестивалях современной музыки в Бельгии, Бразилии, Америки, Италии, Хорватии. Продюсер и ведущая «Музыкального Клуба Сергея Беринского» - творческие встречи с композиторами.

**ЛУИЗА АВЕТИКОВНА
МАТЕВОСЯН**

*Кандидат искусствоведения,
доцент ЕГК им.Комитаса*

Среди ярких представителей армянского скрипичного искусства, внесших весомый вклад в его развитие, чьи неоспоримые заслуги получили широкое признание музыкальной общественности, почетное место занимает заслуженный артист РА, проректор по научной работе ЕГК, заведующий отделом аспирантуры, профессор Генрик Амазаспович Смбатян.

В 1940 году шестилетним мальчиком Генрик Смбатян поступает в музыкальную школу–десятилетку им.П.И.Чайковского. В младших классах школы он учился у Никиты Карповича Балабаняна – второго скрипача Квартета им.Комитаса, который в годы войны был эвакуирован в Ереван, преподавал в школе и умело направлял развитие своих учеников.

Выбор пути профессионального обучения был не случайным, – он был сделан с благословения самого Константина Соломоновича Сараджева.

В те годы семьи Смбатьяна и Сараджева жили по–соседству в одном Доме специалистов (так называли жилой дом по ул.Терьяна, угол Московской). Как рассказывает Генрик Амазаспович, “Константин Соломонович очень любил малышей, заботился об их будущем. Он поручил моей матери привести меня в школу и после проверки музыкальных данных я был определен в музыкальную школу–десятилетку. Первым моим экзаменатором,

ЖИЗНЬ ВО ИМЯ ИСКУССТВА

*(к 75-летию со дня рождения заслуженного артиста
РА, профессора Г.А.Смбатьяна)*

Всей своей трудовой жизнью Г.А.Смбатян на протяжении огромного периода многогранной творческой деятельности в Ереванской госконсерватории им.Комитаса, своим авторитетом музыканта, высокоэрудированного человека, известного деятеля в области музыкального образования и педагогики, музыкально–общественного и административного деятеля, содействует активизации научной жизни консерватории, общего процесса музыкального и научного совершенствования и воспитания молодого поколения.

Генрик Амазаспович Смбатян родился в Ереване 5 декабря 1934 года. Первые уроки музыки в раннем детстве он получил у отца, Амазаспа Тиграновича Смбатьяна, человека незаурядных музыкальных способностей, который учился по классу скрипки в ереванской музыкальной студии у Левона Мирза–Авакяна.

Когда в 1923 году была сформирована Ереванская консерватория (на базе музыкальной студии), отец стал перед выбором – продолжать учебу по скрипке или учиться в Университете. Окончательный выбор был сделан им в пользу учебы в Госуниверситете и, хотя он оставил занятия скрипкой, но до последних лет жизни продолжал играть дома.

Музыкальная среда, в которой с детства пребывал Г.Смбатян, способствовала приобщению к музыке и его сестры, Аллы Амазасповны Смбатьян, в настоящее время являющейся профессором кафедры специального фортепиано N 3 ЕГК им.Комитаса.

таким образом, стал К.С.Сараджев, который до последних лет жизни внимательно следил за моим профессиональным ростом. Я ему очень благодарен за это. Сараджев, благодаря педагогическому опыту и исключительному педагогическому чутью, с поразительной точностью умел направлять на правильный для данных каждого ребенка путь. В те годы детей с хорошими музыкальными данными рекомендовали сначала на скрипку, а затем уже на фортепиано”.

В 1951 году Г.Смбатян блестяще закончил музыкальную школу–десятилетку им.П.И.Чайковского под руководством видного профессора Грачия Карповича Богданяна, у которого учился с восьмого класса. Г.К.Богданян последовательно формировал и творчески развивал скрипача, совершенствуя его мастерство. Он умел выявить сильные стороны учеников и пробудить в них стремление раскрыть лучшие свои черты.

На выпускном экзамене, председателем комиссии которого был К.С.Сараджев, Генрик Смбатян исполнил Скрипичный концерт А.И.Хачатуряна. Тогда это было сравнительно новое сочинение, после войны один раз изданное.

По желанию К.С.Сараджева он исполнил I и III части Концерта и был рекомендован для поступления в консерваторию. Ему как отличнику учебы достаточно было для поступления сдать один экзамен по специальности. К.С.Сараджев, помня недавнее выступление Генрика Смбатьяна на выпускном экзамене, спросил лишь одну гамму, после чего он сразу был зачислен на учебу в Ереванскую

консерваторию им.Комитаса.

“К.С.Сараджев, – вспоминает Г.А.Смбатян, – был дирижером консерваторского оркестра и для нас, учеников, было большим удовольствием играть под его управлением”.

Музыкально–концертная жизнь Еревана в те годы была насыщена интересными событиями. С гастрольными концертами приезжали многие выдающиеся артисты. Близкие отношения и дружественные связи Г.К.Богданяна с Д.Ф.Ойстрахом, Л.Б.Коганом и другими музыкантами, сложившиеся со времени его учебы в Московской консерватории, имели большое значение. Прославленные артисты слушали учеников и студентов ереванской консерватории, талантливую молодежь, и их похвалы были большим стимулом для развития.

Творческая атмосфера, царившая в классе Богданяна, способствовала выявлению в его учениках высокого профессионализма, отличной технической подготовленности. Молодые талантливые скрипачи воспринимали опыт большого мастера, знания, скрипичную культуру. Многие принципы педагогической системы Г.К.Богданяна, развиваясь и углубляясь его учениками, вошли в качестве составляющей в армянскую скрипичную педагогику.

Годы учебы Генрика Смбатяна в Ереванской консерватории (1951–1956гг.) под руководством профессора Г.К.Богданяна были отмечены значительными успехами. Он систематически выступает, работает над расширением художественного репертуара.

В 1957 году Генрик Смбатян участвует в Рес-

публиканском, а затем Всесоюзном конкурсах. Следующей важной ступенью в артистическом становлении скрипача стал VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве, где Г.Смбатян удостоивается III премии и диплома Лауреата конкурса.

В 1958 году Генрик Смбатян поступает в аспирантуру Московской консерватории им.П.И.Чайковского в класс народного артиста СССР, профессора Дмитрия Михайловича Цыганова. Основатель и руководитель Квартета им.Бетховена (1 скрипка квартета), Цыганов. стоял у истоков становления советской скрипичной школы, заведовал скрипичной кафедрой московской консерватории.

Как вспоминает Г.А.Смбатян: “Д.М.Цыганов был интересной личностью, имел огромную библиотеку, был эрудитом в области мировой литературы, как и литературы специальной, имеющей непосредственное отношение к его профессии. Одновременно с большой педагогической работой Цыганов деятельно участвовал в концертной жизни Москвы, был непосредственным участником всех событий, происходящих в музыкальной культуре. Он обогатил современный скрипичный репертуар своими транскрипциями классической и современной музыки”.

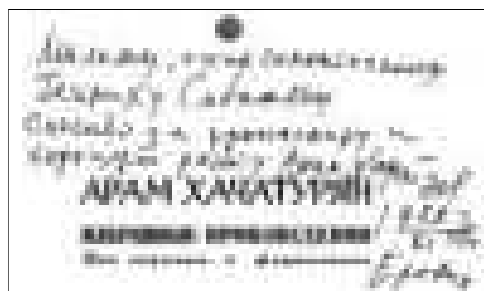
Следование традициям великой русской скрипичной школы, преемственность которых проявлялась в творчестве Цыганова, нашли свое яркое выражение и в творчестве Смбатяна. Эти традиции, отмеченные чертами, присущими педагогике Д.М.Цыганова, – классической отточенности, строгой интеллектуальности, высокого академизма



Генрик Амазаспович Смбатян в день 75-летия в Доме-музее Арама Хачатуряна с классом



Генрик Амазаспович Смбатян



Г.А.Смбатян воплощал и развивал как в своем исполнительском искусстве, так и в педагогической деятельности, воспитывая последующие поколения музыкантов. Владея репертуаром, включающим скрипичную музыку разных эпох, направлений и стилей, он много выступает, готовит множество концертных программ, выступает на отборах в ответственных испытаниях. Ко времени завершения учебы в аспирантуре Г.Смбатян в 1963 году был утвержден в состав участников конкурса им.Н.Паганини в Генуе. Это было первое участие советских скрипачей на паганиниевском конкурсе в Италии. Членом в составе жюри конкурса был Леонид Коган. В ответственном соревновании Генрик Смбатян завоевал Почетный диплом. Отмечались отличные виртуозные качества скрипача, высокая художественная культура.

Вернувшись в Ереван, он начинает педагогическую деятельность в ереванской консерватории им.Комитаса. Работает по классу скрипки на кафедре проф. Г.К.Богданяна, а также преподает камерный ансамбль. С чувством высокой ответственности и большой требовательности к себе выполняет свой трудовой долг, из года в год начиная сложный, кропотливый и трудоемкий процесс – подготовки профессиональных скрипачей. С января 1969 года Смбатян ведет только специальный класс скрипки. Около полувека своей творческой деятельности он неизменно связан с Ереванской консерваторией и специальной музыкальной школой–десятилеткой им.П.И.Чайковского. За время педагогической работы им было воспитано более восьмидесяти высокопрофессиональных скрипачей, многие из которых проходили у него весь путь профессиональной подготовки – от школьных лет до аспирантуры. В 1977 году Смбатян удостоивается ученого звания “доцент”, а в 1982 году был утвержден в ученом звании “профессор”.

Среди его воспитанников немало скрипачей, посвятивших себя исполнительской и педагогической деятельности, лауреатов конкурсов, солистов и артистов оркестров, камерных коллективов, видных деятелей искусств, достойно представляющих армянское исполнительское искусство в разных странах мира.

В ряду его воспитанников, ведущих педагогическую деятельность в Ереванской консерватории видные музыканты, квалифицированные преподаватели, удостоенные званий профессоров и доцентов консерватории. Среди них следует особо отметить Гагика Цолаковича Смбатяна, профессора, заведующего кафедрой струнных инструментов, педагогическая и исполнительская деятельность которого явилась весомым вкладом в развитие армянского скрипичного искусства.

В числе воспитанников Генрика Амазасповича Смбатяна следует отметить его дочь, Сатеник Смбатян, которая проживает в Париже, где работает как солистка и педагог.

Его сын, Рубен Генрикович Смбатян, кандидат искусствоведения, доцент, заместитель декана оркестрового факультета Ереванской консерватории,

ведет класс скрипки на кафедре струнных инструментов N1. Свой вклад в воспитание продолжателей музыкальной династии Смбатянов, несомненно, внесла и супруга Генрика Амазасповича, Нелли Федоровна Аветисян – видный музыковед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ЕГК им.Комитаса.

Главную проблему в воспитании музыканта Г.А.Смбатян видит не только в уровне его профессиональной подготовки, не в воспитании специалиста вообще, прекрасного виртуоза, мастера, покоряющего своим искусством слушателей, а главным образом в том, чтобы сформировать личность, его убеждения, понимание его назначения в жизни, мастера, глубоко знающего свое дело.

Г.А.Смбатян как опытный педагог и отличный исполнитель заслуженно пользуется уважением и любовью своих учеников. Его блестящая эрудиция и огромный опыт помогают молодым планомерно и неуклонно развивать свое дарование.

Творческая деятельность Г.А.Смбатяна в Ереванской консерватории развивалась в разных направлениях. Многообразна его исполнительская, педагогическая и музыкально–общественная деятельность.

В 1967–68–х годах он являлся солистом Армяфилармонии, постоянно выступал с разнообразными программами в концертах как в Армении, так и за ее пределами.

С большим успехом проходили его гастролы в Сирии, Ливане, Египте. Неоднократно выступал по радио и телевидению Армении, имеет фондовые записи на радио. Г.А.Смбатян организует филармонические абонементные сольные концерты, выступает как солист во всех городах Армении, включая самые отдаленные районы республики. Активно содействует приобщению слушателей к художественным достижениям как традиционного, так и современного репертуара, проявляя себя и как пропагандист современной армянской музыки. За короткий срок он зарекомендовал себя как яркий музыкант и профессионал высокой квалификации.

В 1974 году Г.А.Смбатяну было присвоено звание заслуженного артиста РА за активную исполнительскую деятельность, ее большое общественно–культурное и художественное значение.

Музыкально–просветительской деятельности Г.А.Смбатян отдает много сил и энергии. Она отличается особой интенсивностью, разносторонностью во всех своих проявлениях.

Еще в 1964–65–х годах Смбатян участвует в организации и проведении фестиваля “Ереванские музыкальные дни”, а также принимает активное участие в организации фестиваля “Дни Бриттена в Ереване”. О большой творческой активности говорит и открытие по его инициативе Общественного университета искусств в Дилижане, основанном и руководимом им, где он преподавал, одновременно выступал как солист, организовывал концерты, к участию в которых привлекалась музыкально одаренная молодежь.

Большой вклад Смбатян внес в дело подготов-

ки армянских национальных кадров и пропаганды музыки среди народа. В те годы стояла задача организации массовой музыкальной культуры, которая могла стать почвой для выявления исключительных дарований. Соответственно, требовалась подготовка педагогических кадров, ставшая также одной из острых проблем музыкальной культуры республики.

Смбатян неоднократно выезжает в различные города Армении, играет там, консультирует, отбирая талантливых учащихся для обучения в столице республики.

В 1967–69-х годах Смбатян организует две научно-исполнительские конференции силами профессорско-преподавательского состава консерватории и студентов, участники которых выступали с докладами и концертами в разных районах и областях республики, а также в столице Нагорного Карабаха – Степанакерте.

По его инициативе открывается музыкальное училище в городе Кафане. После выхода статьи Г.А.Смбатяна в газете “Советакан Айастан” в 1964 году, в которой говорилось о необходимости открытия кафанского музучилища, уже в 1965 году оно стало функционировать.

В 1978 году, после опубликованной его статьи в той же газете, где был поставлен вопрос о необходимости открытия музучилища в районном центре Камо (ныне Гаваре Гехаркунического округа), по настоянию Г.А.Смбатяна, проявившего большую волю и настойчивость, оно было открыто в 1989 году и его директором стал Ованес Малхасян.

Интересы и художественные возможности Смбатяна проявлялись и в области вопросов изучения и расширения концертных и педагогических программ для средних и высших учебных заведений Армении. Он расширяет скрипичный репертуар произведениями армянских композиторов, накоп-

ленными за эти годы, а также обогащает многими переложениями, редакциями и обработками произведений армянских композиторов.

В 1968 году выходит в свет “Перечень скрипичных произведений армянских композиторов” – программа для музыкальных училищ. В 1979 году выходит значительно дополненное издание этого труда – следующий “Рекомендательный перечень скрипичных классов музучилищ и консерваторий”. С тем же названием была выпущена и программа для музыкальных школ. Все эти издания были осуществлены со стороны научно-методических кабинетов министерства Высшего и среднего специального образования и Министерства культуры республики. В 1970 году издательство “Айастан” выпускает сборник “Избранные произведения для скрипки и фортепиано Арама Хачатуряна”, составленный и отредактированный Г.А.Смбатяном.

Впервые в сборник вошло Адажио из балета “Спартак” в переложении для скрипки и фортепиано Г.А.Смбатяна, ставшее подлинной жемчужиной репертуара многих исполнителей. Вторично Адажио было издано московским издательством “Музыка”, в сборнике “Пьесы советских композиторов” и вошло в Программу скрипичных классов музыкальных вузов Советского Союза. В третий раз Адажио переиздается в 2003 году в юбилейном сборнике под названием “Избранные страницы из балетов “Гаяне” и “Спартак” Арама Хачатуряна”.

В 1979 году был издан сборник “Юный скрипач”, составленный Г.А.Смбатяном для младших классов музыкальных школ. В 1978 году был выпущен II том этого сборника для средних и старших классов. В 1988 году вышел III том сборника, объединивший предыдущие и был переиздан в 2008 году. Уже в ту пору автор стремился к самостоятельному и независимому осмыслению явлений скрипичной педагогики, к поискам нового на основе

Երանժուակաճ ԴՉՁՍՍՏԱՆ 4(35)2009



Г.А.Смбатян с аспирантами К.Чтчян, Р.Смбатяном, А.Батикян



усвоенных прогрессивных традиций.

Смбатян стремился вывести армянскую скрипичную литературу на уровень всесоюзного масштаба. “Школа для начинающих скрипачей” А.Григоряна в издании 1974 года, включающая переложения и обработки народных песен, сочинений русских, западно-европейских и советских композиторов, содержит обработку Комитаса “Ой, Назан”, сделанную Г.А.Смбатяном. В сборник “Пьесы советских композиторов” для скрипки и фортепиано входит и его переложение “Прелюда” Г.М.Чеботарян, а в 1993 году московским издательством “Советский композитор” выпущен сборник “Пьесы советских композиторов” для скрипки и фортепиано с Рапсодией Э.И.Багдасаряна под редакцией Г.А.Смбатяна.

В 1973 году московским издательством “Музыка” был выпущен сборник “Пьесы советских композиторов” для скрипки и фортепиано, где нашли место произведения А.И.Хачатуряна, Э.М.Мирзояна, Л.М.Сарьяна, А.Г.Арутюняна, Э.А.Абрамяна. В 2008 году этот сборник был переиздан в Ереване.

В 1983 году в Ереване был издан сборник “Скрипичные сонаты”, в который вошли сонаты для скрипки и фортепиано армянских композиторов в редакции Г.А.Смбатяна.

В 2001 году издательством “Комитас” был выпущен сборник “Комитас – избранные страницы, обработки, переложения” для скрипки и фортепиано, куда вошли переложения Г.А.Смбатяна “Чинарес” («Չինարես») и “Ал айлухис” («Ալայլուխիս»).

В 2005 году, совместно с Рубеном Смбатяном была составлена программа для специального класса скрипки музыкальных вузов.

Все названные нотные издания, указанные здесь, были подробно и тщательно отредактированы Г.А.Смбатяном. Многие ошибки, опечатки, которые имели место в разных изданиях, были им уточнены и исправлены. Ценность пособий обусловлена их практической направленностью, тем, что они опираются на результаты богатого личного исполнительского и преподавательского опыта профессора Г.А.Смбатяна. Его труды, уже сыгравшие существенную роль в развитии армянской скрипичной культуры, и теперь широко используются как в художественной, так и педагогической практике.

Сборник “Юный скрипач” в его редакции изложен в порядке постепенного возрастания трудностей, поступенного развития учащегося и состоит из материала, включающего переложения и обработки народных армянских песен, а также небольших сочинений армянских композиторов. Во II выпуске “Юный скрипач” и объединенном томе были изданы также вошедшие в сборник переложения “Танца девушек” и “Танца юношей” из балета “Гаяне” А.Хачатуряна, сделанные Г.А.Смбатяном.

Продуманность и четкость установок, представленных автором в его сборнике “Юный скрипач”, глубина и актуальность методического мышления, в объединении с рациональным решением в практике обучения проблемы соотношений музы-



Арам Хачатурян и Генрик Смбатян, Ереван, 1970.

кального и технического развития скрипача, во многом является большой поддержкой и руководством как для преподавателей, так и для учащихся.

О масштабе и многогранности деятельности Г.А.Смбатяна свидетельствует весьма значительный период его обширной административной деятельности в ереванской госконсерватории, наряду с педагогической и музыкально-общественной.

С 1980 по 1987 год он заведовал отделом аспирантуры ЕГК, одновременно был деканом вокально-теоретического факультета (в те годы объединенного), куда был назначен 15 мая 1981 года и был вновь переизбран в 1986 и 1991 годах.

С 1994 по 1995 год заведовал скрипичной кафедрой ЕГК, а с 1995 года являлся проректором учебной части.

В 2008 году назначен на должность проректора научной части ЕГК, где и по сегодняшний день активно и плодотворно работает, параллельно заведует отделом аспирантуры, совмещая с педагогической деятельностью в качестве профессора по классу скрипки.

Как крупный деятель в области музыкального искусства, педагог, исполнитель, общественный деятель, Г.А.Смбатян заслуженно пользуется большой любовью и глубоким уважением педагогов, студентов и сотрудников консерватории.

Преданность своему делу, которому он посвятил всю свою жизнь, величайшая работоспособность и целеустремленность, широта и глубокая принципиальность его художественных взглядов, пылкость ума – вот корни глубокого, непреходящего уважения к видному деятелю армянского музыкального искусства Генрику Амазасповичу Смбатяну.



Кетти Малхасян

ИРИНА ЛЕОНИДОВНА ЗОЛотоВА

Пианистка,
доктор искусствоведения,
профессор ЕГК им.Комитаса

ваторию едва ей минуло семнадцать лет. Активность, самостоятельность и свобода, никакого натаскивания. Уже с самых первых шагов Трусовский воспитывал в своих питомцах артистизм, прививал вкус к публичным выступлениям, любовь к концертной эстраде. Творческая атмосфера уроков Трусовского стала мощным стимулом для развития природных качеств пианистки.

Однако Кетти не собиралась останавливаться на достигнутом. После года напряженной подготовки она с блеском сдала вступительные экзамены в Московскую консерваторию.

Впоследствии, Кетти Ашотовна не раз удивлялась тому, как у нее хватило смелости подойти к Константину Николаевичу Игумнову и прямо спросить, не возьмет ли он ее в свой класс. Однако казавшийся со стороны таким неприступным, Игумнов помедлил несколько секунд, как бы воскрешая

Более шестидесяти лет минуло с тех пор, как Кетти Малхасян впервые появилась на армянской концертной эстраде и провела в стенах Ереванской консерватории свой первый урок. Берем на себя смелость утверждать: переезд молодой солистки

Бесценные дары КЕТТИ МАЛХАСЯН (к 90-летию со дня рождения)

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

Երևանի Գրադարանի հանրային հրատարակչություն 4(35)2009

Грузинской филармонии в Ереван стал для нее моментом воистину судьбоносным. Ибо именно он положил начало тому единению в одном лице педагога и концертирующего артиста, которое продолжалось десятилетия.

В самом деле, на протяжении полувека Малхасян–пианистке аплодировала публика в концертных залах Москвы и Еревана, Алма–Аты и Тбилиси, Пярну и Баку, Висбадена и Марселя, Бонна и Авиньона. И в то же время, в класс Малхасян–педагога всегда было трудно попасть (слишком многие к этому стремились). Бескорыстное служение ученику, а в его лице и будущему армянского исполнительского искусства, служение без “выходных”, без разделения на личную жизнь и работу – эта внутренняя установка стала своеобразным камертоном творческой биографии музыканта.

Не обойдем вниманием тех учителей, которые сыграли определяющую роль в формировании творческого облика юной пианистки.

Первым, по праву, должен быть назван Люциан Люцианович Трусовский: в его класс восьмилетняя Кетти поступила, будучи зачислена в группу одаренных детей при Тифлисской консерватории, и по классу которого “с отличием” окончила консер-

впечатления от ее экзамена, затем неожиданно улыбнулся и сказал: *“Хорошо. Возьму”*.

Думаем, Константина Николаевича, класс которого в те годы блистал соцветием ярких индивидуальностей, не могли не привлечь в юной Кетти ее прекрасные природные данные – великолепный слух, редкая пианистичность (пальцы ее всегда шли легко, без натруженности, даже если она какое–то время вообще не подходила к инструменту) и, конечно же, отличающая ее пылкость, творческая инициатива. Игумнов никогда не жаловал учеников, которые хотели получать от него знания в готовом виде. *“Начинка все равно вывалится”*, – говаривал он. Если же студент “шел ему навстречу”, то педагог не уставал возвращаться к решению поставленных проблем, намечал пути дальнейшей работы, всемерно помогая питомцу раскрыть особенности его индивидуальности. Именно так, не жалея времени и сил, возился он с “новенькой” из Тифлиса.

“Считаю Кетти Малхасян одной из своих лучших учениц, даю ей самую лестную характеристику”, – напишет впоследствии Константин Николаевич*.

Такая характеристика из–под пера требова-

тельного наставника многого стоит. Ведь, по свидетельству тогдашнего его ассистента Я.И.Мильштейна, от Игумнова *“трудно было дожидаться даже слова “хорошо”. Обычными словами одобрения у него были “ладно”, “ничего”, “недурно” (1.С.397).*

“До сих пор вспоминаю ее выпускной экзамен, оставивший яркое впечатление на всю комиссию”, – напишет Генрих Густавович Нейгауз в 1964 году, то есть спустя 23 года после этого выступления пианистки.*

Кстати, по завершении программы выпускнице Московской консерватории аплодировал весь зал, в том числе, и члены Государственной экзаменационной комиссии во главе с ее председателем А.Б.Гольденвейзером.

И в последующие десятилетия выступления Кетти Малхасян будут, как правило, сопровождаться восторженной реакцией аудитории, получать самые высокие оценки на страницах музыкальной прессы. Приведем несколько выдержек из многочисленных откликов на концерты армянской пианистки.

“Каждый номер ее программы зал встречал громкими аплодисментами”, – сообщал корреспондент Арменпресс о выступлениях пианистки во Франции (2). *“Концерт замечательной пианистки Кетти Малхасян стал одним из значительных событий нынешнего концертного сезона”, – отмечала музыковед М.Тер–Симонян (3).* *“После многолетнего перерыва из братской республики приехала в Тбилиси выдающаяся женщина – пианистка Кетти Малхасян”, – писала в центральной грузинской газете С.Папианелли (4).*

“Очень редко приходится слышать Шопена в таком активном, жизнеутверждающем исполнении, начисто лишенном надушенного кокетства и какой бы то ни было жеманности, – с воодушевлением утверждал корреспондент “Висбаденер Тагблатт” в рецензии на выступление Малхасян в Музыкальном зале Ландтага. – Шопен звучит у нее с тайным состраданием...” (5).

С ним солидарен корреспондент другой немецкой газеты “Висбаденер курьер”: *“Лирические эпизоды звучали в ее исполнении ... с привкусом горечи, а потому с какой-то новой свежестью, окрашенной мягким жемчужным блеском, который она гибко переплавляла в ослепительный блеск мощных арпеджио и мелодических пассажей” (6).*

Что же отличало исполнительскую манеру пианистки, где крылись истоки ее самобытного творческого почерка?

Поразительная естественность и гармоничность – вот что особенно привлекало в исполнительской манере Малхасян, придавало ее игре некую “первозданную прелесть”. Вспоминая ее концертные выступления, слушая сохранившиеся записи, ловишь себя на мысли, как все это в сущности просто, настолько просто, что вроде бы любому пианисту не составит труда повторить сыгранное вслед за ней (впрочем, стоит только попробовать –

и подобное заблуждение растает без следа).

Никогда ничего навязанного извне! Слушателям предлагалось лишь то (всегда только то), что пианистка ощущала своим. *“Мой стакан невелик, но я пью из своего стакана”* – эту присказку, так часто повторяемую К.Н.Игумновым, можно смело отнести и к исполнительской манере его ученицы.

Напомню ускоренность темпа в начальных тактах шумановского “Карнавала”. Как великолепен был этот зачин, этот мгновенный ввод в мир дерзких фантазий и атмосферу праздничного веселья! А покоряюще прекрасная тема главной партии Концерта Шопена *e-moll* с ее пульсирующим сопровождением, которое “подавалось” пианисткой чуть звучнее и как бы тревожнее обычно принятого. Найденный ракурс позволял обострить контраст с просветленной побочной партией – впрочем, ее развертывание также несло в себе немало неожиданного...

Или Седьмая соната Бетховена (op.10 N 3). Первая часть лишена бетховенского эмоционального напора и динамизма: она на удивление приветлива, улыбочива, тепла. Отблеск начального просветленного настроения ощутим и в трактовке последующей части – знаменитого *Largo e mesto*. По Малхасян, это скорее рассказ–осмысление, нежели непосредственно переживаемая драма, светлая печаль, а не трагический протест. Менуэт и Рондо, несмотря на подвижные темпы, также не вносят резкого контраста в развитие действия: в них просвечивают задумчивые элегические тона.

Иными словами, пианистка предлагала новое, во многом неожиданное решение драматургии сонатного цикла, где во главу угла был поставлен не контраст разнохарактерных частей, а общность их эмоционального фона, раскрываемого во всем многообразии психологических оттенков.

На мой взгляд, обаяние свежести и “недосягаемой” простоты трактовок Малхасян было во многом предопределено ее ощущением свободного тока музыкального времени. Гибко изменяя темповые характеристики, пианистка придавала эпизодам, частям и даже крупным разделам формы новую функциональную значимость, и тем самым перераспределяла смысловые акценты внутри классических форм. Такой подход способствовал обновлению восприятия, создавал ощущение импровизационности, непринужденности и простоты. *“Пианистка, игра которой производит особенный эффект полным отсутствием внешнего эффекта”, – так охарактеризовал ее исполнительскую манеру композитор Эдвард Мирзоян.*

Как известно, характер звучания инструмента, так называемый “голос исполнителя” – одна из важнейших составляющих палитры выразительных средств. Фортепиано Кетти Малхасян обладало индивидуально окрашенным, ласкающим тембром. Трудно избежать ощущения, что под ее пальцами звук тянулся как-то по-особому, звучал полнее, теплее, чем у других.

* Из письменного отзыва Г.Г.Нейгауза от 27 января 1964 года (архив К.А.Малхасян).

Думаем, разгадка – не только в характере прикосновения к клавише, при котором палец как бы сливался с ней, не встречая этому никаких препятствий. И не только в ее способности слушать и слышать жизнь звука во времени. И даже не в пластике ее *legato*. (“Кетти Ашотовна умела, как никто, заставить вслушаться в длинную ноту и вывести из нее естественное продолжение”, – вспоминает ее ученик, профессор Вилли Саркисян.)

Прекрасное туше пианистки есть результат взаимодействия многих компонентов. Помимо названных, это и гибкая связь ее фразировки с гармонической основой, отклик на каждый ладовый поворот, каждый изгиб отклонений и модуляций; и умение “ретушировать” звучание, тонко распределяя свет и тени; и естественность “дыхания” педали, порой едва вибрирующей, окутывающей мелодию и, в то же время, подчищающей наслоения обертонов.

Репертуар пианистки... Он был предопределен характером индивидуальности артистки и ее убеждением, что выносить на эстраду следует лишь то, что стало “своим”. Из старинной музыки это Скарлатти (звонкий, искрящийся звук, блеск мелизмов, игривая непринужденность скачков и репетиций). Из наследия венских классиков – сонаты Гайдна и Моцарта, Фантазия Моцарта *c-moll* (K.475) и Концерты *Es-dur* и *c-moll*, сонаты, багателли и экосезы Бетховена. В романтике, безусловно, главенствовал Шопен (ноктюрны, этюды, вальсы, баллады, Соната *h-moll*, Концерт *e-moll*). К этому следует добавить “Карнавал” Шумана, листовские Концерт *A-dur* и “Кампанеллу” (в обработке Бузони) и, конечно же, эспромты Шуберта – одну из самых ярких жемчужин в репертуаре пианистки.

Впрочем, найдется немало шедевров мировой фортепианной литературы, которые Малхасян по тем или иным причинам не играла на концертной эстраде. Как-то прошли стороной клавирная музыка Баха, Концерты Бетховена, “Картинки с выставки” Мусоргского, сочинения Рахманинова, Скрябина (за исключением вышеназванного Этюда), Прокофьева, хотя многие из них были досконально изучены ею еще в консерваторские годы и позднее с блеском исполнялись в классе перед учениками.

Все же, была в сфере творческих интересов пианистки еще одна репертуарная зона – произведения современных композиторов Закавказья. Для многих из этих композиторских работ Малхасян стала первым интерпретатором, проложившим только появившимся на свет “музыкальным новинкам” путь к концертной эстраде. И многие из современных авторов могли бы, вслед за композитором Э.Мирзояном, сказать о предложенных ею трактовках своих сочинений: “Я считаю, что это исполнение – самое лучшее” (в данном случае, композитор имел в виду прочтение своей Поэмы для фортепиано).

Малхасян–педагог... Можно сказать, что здесь оказались гибко сплетены два начала: продолжение традиций игумновской школы (верность основным ее постулатам пианистка сохраняла до конца своих дней) и реализация в процессе работы с учеником

новых творческих идей, которые были связаны с характером ее индивидуальности и многолетним опытом исполнителя–артиста. Да и могло ли быть по-другому? Ведь фортепианная педагогика стала для Малхасян постоянной отдачей себя, раскрытием себя, но уже не на концертной эстраде, а через своих питомцев.

Хочу оговорить: в отличие от многих, пианистка не работала с малышами. В ее классе обычно начинали обучаться пианисты не ранее 7–8–го класса или уже студенты консерватории. Однако первые уроки с новым учеником всегда были посвящены “азам” фортепианной игры и, прежде всего, проблемам постановки рук и извлечения звука. Кисть должна “дышать”, палец – ощущать дно клавиши без нажима (“не удар, а бережное прикосновение”), рука – опускаться спокойно и плавно.

В то же время, использование веса руки никогда не приводило у Малхасян к излишнему давлению пальцев на клавишу. “В любом пассаже должно было ощущаться движение руки, но палец всегда был мобилизован, собран, компактен, – вспоминал требования своего учителя Вилли Саркисян. – Отчетливость звука при этом всегда подчинялась закону тяготения, и даже при *поп legato* ощущалась общая интонационная дуга”.

В классе Кетти Ашотовны процесс творческой работы начинался сразу, с первых тактов и проходил нерасчлененно и свободно, ибо (она была убеждена в этом) техническое и художественное воспитание должны гармонично сочетаться как части двуединого процесса. Более того, само совершенствование техники было подчинено задачам индивидуальной интерпретации. Иными словами, звуковое представление определяло технику совершенно каждому частному случаю, и все приемы фортепианной технологии рождались в процессе поисков того или иного звукового образа.

Такой подход определил еще один постулат педагогики Малхасян: для достижения главной цели – целостного охвата произведения – необходимо раскрыть его индивидуальную, особую суть. Но выявляется она лишь через подробности. Поэтому на уроках Малхасян, пользуясь словами Гете, “подробности – бог”. Это и поиски индивидуальной фразировки, и работа над построением звуковой перспективы (соотношение звуковых пластов по вертикали), и смелое использование самой широкой амплитуды динамических градаций (от *p* до *pppp*, многоступенчатой “микрощкалы” в пределах *mp-mf*, тонких переливов *sotto voce*).

“Исполнитель имеет только одно право – не играть сочинение, не удовлетворяющее его (курсив мой. – И.З.), а играя – имеет единственную обязанность: понять намерения автора и возможно более добросовестно и полно воплотить их в реальном звучании, приложив к этому всю силу своего дарования и любви к музыке”, – утверждала Кетти Ашотовна (7.). Вот почему, когда все авторские указания бывали выполнены, но выполнены ремесленно–добросовестно, инертно, она буквально “взрывалась”: “Нет отношения к музыке!”.

“Раскрыть смысл целого”... Эта творческая установка Малхасян–педагога способствовала воспитанию в ученике обостренного интереса к проблемам музыкального времени. Здесь она бывала непреклонна: ни при каких условиях не мирилась не только с небрежным исполнением пауз, но и с ритмически безупречным, но формальным их выполнением. Ибо паузы – не уставала она повторять – своеобразная форма внутреннего переживания и могут выражать самые различные состояния души: ожидание, домисливание, предвосхищение, возбужденность, экзальтацию, срыв и т.д. А значит, каждая из них должна быть вписана в создаваемое исполнителем звуковое пространство, естественно вливаться в разрывывание исполнительской концепции.

То же и в отношении *rubato*. Свобода дыхания в музыкальной фразе необходима, однако любое агогическое отклонение следует подчинять интонационной логике мотива, не размывая контуров музыкальной мысли (напомню игумновский завет: “Выдумывать вредно...”).

“Моя задача, мой долг – пробудить в студенте “музыкантский интерес”, увлечь его иногда объяснением, чаще – показом. Последнее, как педагогический метод, предпочитаю всем остальным, – признавалась Кетти Ашотовна в беседе с автором этих строк. – Вообще не могу себе представить в классе специального фортепиано неиграющего педагога”.

“Ее показы – бесценные дары”, – заметила как-то ученица Кетти Ашотовны, профессор Светлана Дадян. “Помню, как она помогла мне подобрать ключи к прочтению ми минорной Партиты Баха, собрав это двадцатиминутное сочинение в единый монолит”, – вспоминал другой ее ученик, профессор

Роберт Шугаров.

Да, все мы действительно “ленивы и нелюбопытны”. Не фиксируем на магнитофоне уроков наших ведущих педагогов, не храним нот с их карандашными пометками. Но кое–что все–таки сохранилось. Остались пластинки и пусть не столь многочисленные фондовые записи, осталась школа – преданные ученики, многие из которых уже сами профессора. Осталось уважение, почитание и любовь: имя Кетти Малхасян и сегодня окружено особым пиететом.

Приведу в заключение слова замечательной армянской пианистки Светланы Навасардян: *“Для меня главное в Кетти Малхасян – достоинство служения... Она действительно незаменима... Ее игра будет действовать всегда, – имею в виду присущие ее игре красоту линий и ясность мысли. Это бесценно. Она была неповторима в том, что она есть. И слава Богу”.*

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мильштейн Я., Константин Николаевич Игумнов., М.:Музыка., 1975.
2. //Коммунист (Ереван), 3 января 1979 года.
3. Тер–Симомян М., Искренне, вдохновенно., //Коммунист (Ереван), 2 апреля 1980.
4. Папианелли С., Концерт Кетти Малхасян., //Коммунист (Тбилиси), 28 марта 1963.
5. “Fesselde armenische Muziker (Komitas–Quartett und Pianistin Ketti Malchsjan in Landtag).– „Wiesbadener Tagblatt“, 22–23. 11.1986.
6. “Fremde Kulturen” (Armenische Muziker).– „Wiesbadener Kurier“, 22. 11.1986.
7. Малхасян К., О некоторых вопросах развития творческого мышления и исполнительских навыков., Рукопись., 1967.



Сидят: К.А.Малхасян, С.А.Бунатян, Н.Едикиселова.
Стоят: И.Меликсетян, С.Дадян, М.Казарян,
К.Азатян, Р.Шугаров



Кетти Малхасян с внуками



Кетти Малхасян и оркестр
Гостелерадио Армении, 1978.
Первое исполнение в Доме
композиторов “Старинных
армянских песен” А.Арутюняна

**АЛИСА РУБЕНОВНА
САРКИСЯН**

*Пианистка, композитор, музыковед,
кандидат искусствоведения,
преподаватель ЕГК им.Комитаса*

Анализ сложившейся в современном мире музыкальной ситуации позволяет выявить достаточно широкий спектр позиций–установок, занимаемых артистом в его отношении к сфере музыкального менеджмента.

Творческая личность и менеджер: соотношение позиций

Одна из них может быть определена как *позиция отчуждения*. Существовая (волей–неволей) в мире, подчиненном жестким законам музыкального бизнеса, творческая личность направляет все свои усилия на решение сугубо творческих задач, как бы отстраняясь, подсознательно игнорируя объективные реалии современной действительности. Такой подход, на наш взгляд, должен быть отнесен к ряду непростительных заблуждений. Ибо без ясно–го представления о складывавшихся на протяжении столетий закономерностях, определяющих и сегодня взаимоотношения артиста, сферы организации и управления, мира финансов и, наконец, слушательской аудитории, художник не в состоянии разобраться в причинах сложности, а подчас и, казалось бы, трудно объяснимого неблагоприятного собственного профессионально–творческой судьбы. И уж тем более – отыскать пути к преодолению все чаще возникающих препятствий.

На наш взгляд, любому творцу необходимо иметь определенное представление о краеугольных, наиболее острых проблемах музыкального менеджмента. В противном случае, он может оказаться в весьма затруднительных ситуациях, последствия которых способны самым негативным образом повлиять на процесс реализации самых дорогих его сердцу творческих планов. Здесь мы полностью разделяем точку зрения известных теоретиков в области музыкального менеджмента К.М.Фрасконьи и Х.Л.Хезерингтона. На весьма распространенный в среде исполнителей и композиторов риторический вопрос: действительно ли мне нужен менеджер, они ответили на страницах своей монографии достаточно категорично: “Возможно Вы и не нуждаетесь в персональном менеджере (то есть управляющем), но Вы определенно никак не сможете обойтись без собственно менеджмента (а именно – управления)” (1.С.4).

Впрочем, сегодня все большее распространение получает позиция, в основе которой *стремление художника сосредоточить в собственных руках все нити, управляющие процессом становления своей творческой судьбы*. Иными словами, речь

идет об установке на сознательное совмещение в своей деятельности разного рода профессий. Не умолчим о теневой стороне такого рода подхода. Заинтересовавшись многообразием скрытых в музыкальном бизнесе потенциальных возможностей, способствующих “раскручиванию карьеры” и формированию звездного имиджа (кстати, далеко не всегда адекватного профессиональному уровню активно рекламируемого артиста), художник, порой незаметно для самого себя, постепенно превращается в своего рода “музыкального дельца”. В этом случае решение сугубо творческих проблем отодвигается в его деятельности как бы на второй план, уступая место целенаправленному конструи-

рованию модели собственного (большой частью, кратковременного) успеха.

Не менее распространен еще один вариант “выхода” из сложившейся проблемной ситуации, когда *полностью отказавшись от творческой деятельности, артист сознательно избирает для себя новый статус – статус профессионального менеджера*, получившего в прошлом музыкальное образование. Такого рода повороты в судьбе личности с ярко выраженным творческим потенциалом, на наш взгляд, не могут не вызывать сожалений об упущенных и нереализованных возможностях.

Особый интерес представляет тенденция, которая, напротив, исходит из признания *за музыкальным менеджментом статуса особой профессиональной сферы, требующей не менее углубленной специализации, чем все иные виды деятельности в области культуры и искусства*. Имеем в виду сознательную установку на так называемое “разделение труда”, следствием которой становятся поиски артистом соответствующего агента или агентства. Однако и здесь, в свою очередь, вырисовываются несколько достаточно разноречивых вариантов, определяющих уже сам характер взаимоотношений артиста и его менеджера.

Первый определим как устремленные к достижению общих целей, основанные на принципах взаимной выгоды *отношения равноправных партнеров*. К сожалению, как свидетельствует исторический опыт и современная практика, подобное “равновесие” – явление не столь уж распространенное.

Более типичными являются иные варианты, – те, при которых *в деятельности одной из сторон неизбежно обнаруживается (в той или иной степени) стремление к доминированию, подчинению партнера принципам своей стратегии* (творческой, сугубо коммерческой, общественно–политической и т.п.).

Так, с течением лет обретает все большую активность процесс *последовательного усиления менеджерского диктата*. Художник, в таком случае, начинает рассматриваться его персональным агентом или агентством как личность всецело управляемая, долженствующая беспрекословно следовать

Б р ш ђ 2 ш ш q ђ ш н і р ј н і ђ

Б р ш ђ 2 ш ш q ђ ш н і р ј н і ђ 4(35)2009

по разработанному менеджером пути.

Истоки подобного подхода восходят к практике самого первого в мире музыкального агентства (организаторы Макс Стракош и Бернард Ульман)*.

Свидетельство тому – контракт, заключенный с будущей звездой вокала Нелли Мельба, согласно которому певица не имела права в течение десяти лет принять ни одного, даже самого заманчивого предложения**.

Непревзойденным мастером подавления воли артиста считался глава одного из крупнейших агентств Генри Вольфсон (думается, неслучайно Сергей Рахманинов согласился доверить фирме Вольфсона организацию своего дебюта в США лишь после того, как узнал о кончине ее владельца)***.

Любую рекомендацию американского менеджера Чарльза А.Эллиса, известного своей “мягкой, терпеливой манерой обращения” (2.С.87), исполнитель обязан был воспринимать как закон – или приговор. А другой американский менеджер Артур Джадсон обладал правами “продавать” любого из своих артистов, единолично устанавливая размеры гонораров и процент собственных комиссионных. Характеризуя эту сторону деятельности Джадсона, музыкальные критики были вынуждены признать, что ему “нравится роль своеобразного музыкального бога” (3.С.38).

Одним из главных рычагов на пути к установлению менеджерского единовластия становится контракт, в котором выработан и закреплён определенный род регламент. Как правило, – особенно если это контракт долгосрочный – именно здесь бывает скрыто немало подводных рифов, а последствия могут оказаться весьма неожиданными, а порой и непоправимыми. Обеспечивая артисту определенную финансовую стабильность, долгосрочный контракт, в то же время, связывает его как в творческом, так и в сугубо коммерческом аспектах.

Приведем в пример хотя бы нашумевшую историю контракта, заключенного Артуром Джадсоном с дирижером Юджином Орманди. По условиям контракта, оркестр Орманди оплачивался понедельно****.

Воспользовавшись этим, Джадсон заключил уже свой собственный контракт с фирмой РКА на серию записей, которые должны были проводиться регулярно по два раза в день (!), включая даже воскресенья. В итоге, на продаже сделанных записей менеджер Джадсон и фирма РКА заработали около ста миллионов долларов, тогда как оркестр Орманди, лишенный причитавшегося ему гонорара, получил всего лишь статус самого записываемого музыкального коллектива Америки (4.С.66). Или

другой, не менее показательный пример: согласно контракту Джадсона с итальянским дирижером Массимо Фрешиа, последний оказался “артистом Джадсона”, то есть как бы его собственностью, ни много ни мало на двадцать два года! (5.С.141). С этого момента артист полностью принадлежал менеджеру, а никак не наоборот.

Примечательно, что если на протяжении многих десятилетий стремление менеджера к такого рода полновластью было отличительной чертой музыкальной Америки, то к концу XX века подобная тенденция все чаще начинает проявляться и в европейских странах. Яркий пример тому – деятельность одного из ведущих менеджеров Европы *Герберта Бреслина*, направлявшего развитие карьеры таких всемирно известных звезд, как Джоан Сазерленд, Алисия де Ларока, Элизабет Шварцкопф, Плачидо Доминго, Лучиано Паваротти.

Не секрет, что именно Бреслин детально разработал комплекс тактических ходов, которым Паваротти обязан был следовать неукоснительно, ибо именно они, по мнению менеджера, должны были обеспечить певцу звездную карьеру. Здесь и использование в качестве трамплина для “взлета” многочисленных сольных выступлений певца***** и заранее оговоренный – подчеркнуто демократичный – характер всех, без исключения, его высказываний, и умелое обыгрывание особенностей внешнего облика артиста*****.

Подобная практика создания и закрепления за исполнителем определенного “звездного имиджа” становится еще одним мощным рычагом управления творческой судьбой артиста. Между тем, цена достигнутого этим путем кассового успеха для многих художников нередко оказывалась слишком высокой. Свидетельство тому – творческая биография известного английского скрипача Найджела Кеннеди. Как известно, запись “Времен года” Вивальди в его исполнении стала одним из самых продающихся дисков звукозаписывающей компании *EMI (Electric and Musical Industries Ltd)*. Коммерческий успех этому проекту был обеспечен за счет броскости жанрового синкретизма (популярная скрипичная классика в сочетании с не менее популярным в сфере музыкальной поп-культуры ритмическим фоном ударных) и предельности буквально захватывающих дух темповых характеристик. Запись “Времен года” с Найджелом Кеннеди стала “музыкальным хитом” не только в самой Великобритании, но и в других странах мира, а корреспондент газеты “Нью-Йорк Таймс” Роберт Шварц констатировал “рождение новой звезды по имени Найджел” (6.С.49).

* Нью-Йорк, начало 50-х годов XIX века.

** В Брюсселе, например, ей предлагали баснословный гонорар за исполнение партии Джильды.

*** До сих пор в близких музыкальному менеджменту кругах вспоминают, как Вольфсону удалось уговорить композитора Рихарда Штрауса не только продирижировать премьерой своей “Домашней симфонии” в Карнеги-холл, но и “в нагрузку” дать два концерта в магазине, развлекаая покупателей.

**** Иными словами, дирижер и его коллектив могли быть использованы для различных записей без дополнительной оплаты.

***** Прогноз оказался точным: именно после оглушительного успеха сольных концертов карьера Паваротти стремительно пошла в гору.

***** По убеждению менеджера, “худой Паваротти потерял бы около 25 процентов своей популярности. Люди любят бескомпромиссных звезд, не скрывающих своих недостатков” (“Daily Telegraph”, 3.03.1992).

В итоге, Найджел Кеннеди в течение всего последующего десятилетия был практически приговорен исполнять исключительно данный вивальдиевский цикл и только в одной и той же “модерновой” оранжировке. Покоренная его искусством многомиллионная армия поклонников категорически отказывалась воспринимать полюбившегося скрипача в амплу серьезного классического исполнителя, и выпущенные той же фирмой записи концертов Бетховена и Брамса в исполнении Найджела Кеннеди успеха не имели (5.С.358).

Сходная судьба была уготована и юной Ванесе Мэй Николсон, оказавшейся следующей ставкой в конкурентной борьбе компании EMI за нового музыкального потребителя. Подписав, будучи шестнадцатилетней девочкой, предложенный EMI контракт на запись рок-варианта баховской Токкаты и фуги *d-moll*, она, согласно закрепленному за ней имиджу “новой суперзвезды”, была обречена представлять впоследствии произведения других авторов (Мендельсона, Брука и др.) в той же исполнительской манере.

Не обойдем вниманием иной вариант взаимоотношений менеджера и артиста. Имеем в виду те, в современной практике гораздо менее распространенные ситуации, когда *функция института менеджмента оказывается сведена к функции исключительно вспомогательной*, то есть полностью подчинена реализации творческих планов исполнителя. Примером может служить, скажем, деятельность ряда крупнейших дирижеров, в частности, Герберта фон Караяна или, в наши дни, Валерия Гергиева. И тот, и другой, широко используя возможности музыкального менеджмента, принимая (всего лишь) услуги многочисленных помощников, спонсоров и посредников, творческую и деловую линию своей карьеры выстраивали сами. Отметим в этой связи, что Караян, став художественным директором Зальцбургского Фестиваля и сохранив за собой этот пост на протяжении более тридцати лет (1956–1989), сумев привлечь к его финансированию крупнейших спонсоров и меценатов (участники фестиваля были самыми высокооплачиваемыми музыкантами Европы) и при этом *не являясь юридически менеджером фестиваля*, все административные и финансовые решения принимал самодельно” (7.С.2–3).

Сказанное позволяет утверждать: артист и сфера менеджмента, безусловно, явления взаимозависимые, – они не могут существовать друг без друга. И если первый, будучи заинтересован в реальном воплощении своих творческих начинаний (озвучивании созданной партитуры, публичном исполнении концертных программ, изданиях, записи диска) не может осуществить их вне поля деятельности сугубо организаторского толка, то и менеджер в состоянии раскрыть свой потенциал исключительно посредством доверившихся ему артистов.

В то же время, вынужденные искать контакта друг с другом музыкант и менеджер, как правило, вступают в этот контакт с надеждой встретить в лице потенциального партнера воплощение своего

воображаемого “идеала” (в какой мере он окажется осуществим – вопрос особый).

Попытаемся представить ожидания обоих участников будущей – возможно, весьма долгосрочной – совместной работы.

Для музыканта “идеальный” менеджер должен быть способен: 1)стать его единомышленником, верным соратником в проведении в жизнь принципов избранной музыкантом творческой позиции; 2)оказывать полное содействие реализации индивидуальных творческих планов артиста; 3)успешно выполнять роль посредника между артистом и слушательской аудиторией; 4)освободить его (музыканта) от решения всех организационных и финансовых проблем; 5)легко налаживать разного рода деловые контакты и обладать широкими связями в музыкальном и финансовом мире; 6)правильно оценивать ситуацию, гибко реагировать на ее изменения, и, учитывая создавшиеся реалии, не допускать ошибок при разработке стратегического плана последующих практических действий; 7)добиваться (посредством своих организаторских талантов, точности анализа и интуиции) коммерческого успеха всех осуществляемых в процессе совместного сотрудничества предприятий; 8)быть надежным партнером, неизменно сохраняющим верность взятым на себя обязательствам, что должно гарантировать долговременность и стабильность процесса их совместной работы.

Желаемый результат – полная самореализация музыканта как самобытной творческой индивидуальности, обретение им “своей” слушательской аудитории, широкая известность в музыкальном мире и, наконец, полная финансовая независимость.

Для менеджера–практика “идеал” музыканта предполагает: 1)наличие таланта и яркой индивидуальности; 2)соответствие характера этой индивидуальности вкусовым ориентирам и ожиданиям значительной части современной аудитории; 3)открытую потенциальную возможность получения финансовой прибыли от сотрудничества с музыкантом; 4)перспектива, посредством “успешной” карьеры музыканта, повысить свой собственный рейтинг в качестве высокопрофессионального музыкального менеджера; 5)готовность музыканта предоставить своему менеджеру полную свободу в выборе стратегических и тактических приемов, способствующих развитию его карьеры; 6)его согласие на единоличное управление менеджером всеми, вплоть до мельчайших деталей, аспектами проводимой финансовой политики; 7)надежность музыканта как партнера, верность взятым на себя обязательствам и, следовательно, долговременность и стабильность завязавшегося сотрудничества.

Желаемый результат – полная профессиональная самореализация, существенная финансовая прибыль, рост известности в мире музыкального бизнеса и перспектива расширения сферы деятельности за счет притока новых клиентов.

Представленные нами “идеальные” с точки зрения артиста и менеджера эти две модели, как и

любой другой идеал, во всей своей полноте в реальности практически неосуществимы. Прежде всего, по причине их явного, на первый взгляд, “несовпадения”. Действительно, ряд отмеченных нами со стороны каждого из участников “установок-ожиданий” (в вопросах творческих или коммерческих приоритетов, в стремлении к единоличному главенству) принципиально разнонаправлены и как бы взаимоисключают друг друга.

Между тем, в рассмотренных выше позициях явственно просматриваются и точки соприкосновения столь разнонаправленных, на первый взгляд, устремлений.

Определим наиболее примечательные из них: 1) установка на контакт со слушательской аудиторией; 2) стремление вызвать общественный резонанс; 3) ориентированность на долговременность и стабильность деловых отношений; 4) жажда творческого и коммерческого успеха (другое дело, что соотношение значимости первого и второго для артиста и менеджера может разниться, и порой весьма существенно).

На наш взгляд, именно опора на эти факторы единения может послужить тем своеобразным камнем, который способен придать взаимоотношениям менеджера и артиста желанную гармонию, стать залогом будущего успешного сотрудничества.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1. Frascogna X.M., Hetherington H.L. This Business of Artist Management. “Billboard Books”, 2004.
2. Howe M.A. The Boston Symphony Orchestra. “The New England Quarterly”, Volume 5, No.1.
3. Smith C. Worlds of Music. “Lippincott” Philadelphia, USA, 1952.
4. O’Connor Ch. The other side of the record. “Alfred A. Knopf”, N.Y., USA, 1947.
5. Lebrecht N. When the music stops...managers, maestros and the corporate murder of classical music. “Simon and Shuster”, UK, 1997.
6. Kennedy N. Always playing. London, “Weidenfeld & Nicolson”, 1991.
7. Из отчета руководителя комиссии Ганса Лендесманна, проводившего финансовую ревизию фестиваля (1988).. (см. об этом: Lebrecht, N. The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power. New York, “Citadel Press”, P.134., 2001).

Էջ 19

Երգչուհի, լրագրող Ծ.Սիմոնյան-Լորնազոզյանն իր «Արթնագիր, հոգևած, մեղացած սիրտ» հոդվածը նվիրել է երգիչ, թուրքագետ Տիրան Լորնազոզյանի կարարողական արվեստին, պարունելով Հայաստանում և արտերկրում, մասնավորապես Թուրքիայում ունեցած համարելի համերգների մասին, անդրադարձնելով, որ Տ.Լորնազոզյանը, դեռևս Գերմանիայում ուսումնառության փուլից ինքնուրույն, հեղինակել է Կոմիտասի գերմաներեն տարգմանությունները երգերն ու դրանց մասին աշխատությունները:

Էջ 39-40

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ, դաշնակահար Մ.Ա.Սարգսյանը «Թերթերով Էջերը» հոդվածում ներկայացնում է ՀՀ վաստակավոր արտիստ, պրոֆեսոր, անգերազանցելի երգիչ, երկար փորձի ներքին Ա.Սպենդիարյանի անվ. օպերային թատրոնի մենեջեր Վաչեի Հարությունովի կարարողական, համերգային, մասնավորապես գործունեությունը, նրա դերակատարումները, մենահամերգների, մանկավարժության ասպարեզում շեքթ քերած մեծ հաջողությունների ու նրա հայրությանը ուսանողների (նաև այլազգիներ) մասին, ովքեր այսօր իրենք են մանկավարժներ ու պրոֆեսորներ:

Էջ 47-48

Արվեստագիտության թեկնածու, կոմպոզիտոր, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր Մ.Ա.Կոկժանն իր «Մ.Գ.Արանովսկու հիշատակին» հոդվածը նվիրել է ռուսական երաժշտագիտության կարևորագույն դեմքերից մեկին՝ Մ.Գ.Արանովսկու հիշատակին, նշելով երաժշտագիտության փնտրության ասպարեզում նրա կարարած հիմնավոր աշխատությունների փուլն ու դերը համաշխարհային երաժշտության ասպարեզում, որպես համաշխարհային խնդիրների, սեմանտիկայի, ոճի, կոմպոզիցիոն համակարգերի, նույնիսկ կոմպոզիտորական մրաօձեյակերպի ոլորտների վերլուծություն:

Էջ 47-48

Մարկ Արանովսկու հիշատակին է նվիրված նաև արվեստագիտության դոկտոր, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր Կարինե Ջաղագյանյանի «Մ.Գ.Արանովսկու հիշատակին» հոդվածը:

Էջ 49-51

«ՀԱՅՈՅ ԱՇԽԱՐՀԻ ՆՈՒՐԲ ԿԱՆԱՅՔ», այսպես է անվանվել արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ Անահիտ Բաղդասարյանն իր հոդվածը, այն նվիրելով ՀՀ ԳԱ ԱԲ բազմամասյա գիտական աշխատակից, հրատարակախոս, քննադատ, շուրջ քառորդ դար ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ղեկավար, ՀՀ ԿՄ անդամ Կարինե Խոտարաշյանի ծննդյան 80 և երաժշտագիտական գործունեությունը 60 ամյակներին, նշելով նրա մեծ ավանդը հայ երաժշտագիտության՝ իր ասպարեզում կարարած ուսումնասիրությունների և հրատարակումների կարևորությունն ու անհրաժեշտությունը:

Էջ 56-58

Դաշնակահար, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս Սահենիկ Մադաջյանի «Համեստ մարդու և վատ երաժշտի մասին» հոդվածի հերթում է անգրագական դաշնակահար-կոնցերտմայստեր Չիլինե Ջաբարյանը՝ ծննդյան 80-ամյակի, կարարողական անցած ուղու մասին

հոդվածագիրը անհարկում սիրով ու խոնարհումով է նկարագրում իր ավագ գործընկերոջ, երջանկահիշարակ արվեստագետին, ավելացնելով, որ նա ելույթներ է ունեցել այնպիսի արվեստագետների հետ, ինչպիսիք են՝ Շ.Տեր-Մերկերյանը, Ռ.Ախարոնյանը, Մ.Արախանյանը և շար ու շար հանրահայտ այլ երաժիշտներ, շրջագայելով աշխարհի ամենաբարձր թեմերում, արժանանալով երաժշտասերների ջերմ ընդունելությունը:

Էջ 63-68

Կոմպոզիտոր, արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր Մ.Ա.Կոկժանը Մարինա Ծնապովայի «Օղային դրակները» հոդվածում, իրեն հարուկ բժախնդրությամբ և մանրակրկիտ վերլուծում է սիմֆոնիկ պաննոն, նշելով, որ այն պայմանական ցիկլիկ սրեղծագործություն է և երեք պարտիերն էլ փարբեր երաժշտական լեզվով են գրված:

Էջ 69-73

ՀՀ վաստակավոր արտիստ, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր, պրոֆեսոր Հ.Հ.Սմբարյանի ծննդյան 75-ամյա հոբելյանին է նվիրել իր հոդվածը արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Լ.Ա.Մաքսևյանը վերնագրելով «Արվեստին նվիրված կյանք»: Հոդվածագիրը, վերլուծելով և գնահատելով անվանի ջութակահար-մանկավարժի կարարողական և մանկավարժական գործունեությունը, նշում նրա եռամյակում գործունեությունը դեռևս 1974-ից արժանացած ՀՀ վաստակավոր արտիստի կոչմանը: Նրա կազմակերպած երաժշտական կարարողական-փնտրական գիտաժողովները, հանդիպում-համերգները, մասնակցությունը հանրապետության երաժշտական ուսումնասիրողների հիմնարկում կազմակերպական աշխատանքներին, մասնակցող համերգների՝ Հայաստանի գրեթե բոլոր շրջաններում և արտասահմանում: Նրա կազմած ժողովածուները հարստացրել են կոմպոզիտորիայի ուսումնական ծրագրերն ու ջութակի կարարողական գրականության հավաքածուն: Նրա դասարարական բազմաթիվ երաժիշտներն այսօր աշխատում են փարբեր երկրներում:

Էջ 74-79

Դաշնակահար, արվեստագիտության դոկտոր, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր Բ.Լ.Չոլոյովայի «Կեյրիկ Մալխասյանի անգնահատելի արդյունքները» հոդվածը նվիրված է մեծահամբավ դաշնակահարի, անվանի մանկավարժի ծննդյան 90-ամյակին: Դաշնակահար, որի կարարողական արվեստը բացահայտվել է դեռևս ուսումնողական փուլից, որի շարունակվել փաստանյայտներ, իսկ սաները շարունակում են նրա սրեղծած կարարողական ազգային դպրոցի փարածունը աշխարհի բազում երկրներում:

Էջ 78-81

Դաշնակահար, կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոս Ա.Ռ.Սարգսյանն իր «Սրեղծագործական անհարակատարություն և մեներթ» դիրքերի հարաբերակցություն է՝ հոդվածում համաշխարհային մեներթների փորձի հիման վրա մեկնաբանում և օրինակներով ցույց է փայլա առ երկու «սկզբունք» գործընկերայի հարաբերակցությունը հայ գործիչների և սրեղծագործողների ու կարարողների ընդհանուր գործունեության մեջ, կարարողական արվեստի և մեներթների փոխհարաբերությունը:

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 4(36)2009

Լ.Զ.ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Կոմիտասի գիրական ժառանգությունը
նոր լույսի ներքո

2

Լ.Զ.ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Կոմիտաս Վարդապետի ծննդյան 140-
ամյակի առթիվ

6

Տ.Ա.ԼՈՔՍԱԳՈՉՅԱՆ

Կոմիտաս Վարդապետի գերմանիայում
ուսումնաստության տարիներին գրած
սրեղծագործությունները

11

**Շ.Յ.ՍԻՄՈՆՅԱՆ–
ԼՈԿՄԱԳՈՅՅԱՆ**

*Проснись, уставшее, обиженное
сердце*

19

Հ.Ա. ԳԱՐԲԵՆՅԱՆ

Մի նկարի պատկերում

20

Լ.Պ.ՍՈՍՃԵԱՆ

Մտորումներ Կոմիտաս Վարդապետի
ծննդյան 140-րդ տարեդարձին
նուիրուած Փարիզի մէջ տեղի ունեցած
համերգներուն մասին

21

Լ.Զ.ՍԱՀԱԿՅԱՆ

«Թող լինի լույսը...»

24

Հ.Ն.ՄՈՒՐԱԳՅԱՆ

Կոմիտասի համերգները Եգիպտոսում

28

Վ.Խ.ԹՈՎԱՄԱՅԱՆ

Միջազգային մրցույթ -փառատրոն
Գյումրիում

30

Հ.Հ.ԽԱԶԻԿՅԱՆ

Նվիրվում է Նոր Ջուղայի
400 - ամյակին

32

Մ.Ա.ՏԱՐԿԻՍՅԱՆ

“Basso extraordinaire, brillant”

35

Ն.Է.ՊՈՂՈՍՅԱՆ

Հայ անվանի կիթառահարի
կարարողական արվեստը և
սրեղծագործությունների
վերլուծությունը

42

Մ.Ա.ԿՈԿՋԱԵՎ

Памяти Марка Генриховича
Арановского

47

Կ.Ա.ԴՋԱԳԱՇՊԱՆՅԱՆ

Марку Генриховичу Арановскому

48

Ա.Օ.ԲԱԳԴԱՏԱՐՅԱՆ

“Нежные жены армянской страны”

49

Ա.Հ.ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ

Անիտն ընկալվածքը

52

Տ.Ա.ՄԱԳԱԿՅԱՆ

Օ սկրոմնոմ чловеке и ярком
музыканте

56

Վ.Խ.ԹՈՎԱՄԱՅԱՆ

Նիկոլայ Խաչատրյանի կարարողական
արվեստը

59

Լ.Զ.ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Կոմիտասի նկարագրող պլանը

62

Մ.Ա.ԿՈԿՋԱԵՎ

“Воздушные замки”
Марины Шмотовой

63

Լ.Ա.ՄԱՏԵՎՈՍՅԱՆ

Жизнь во имя искусства

69

Ի.Լ.ՅՈԼՈՏՈՎԱ

Бесценные дары Кетти Малхасян

74

Ա.Ր.ՏԱՐԿԻՍՅԱՆ

Творческая личность и менеджер:
соотношение позиций

78

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

81

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

82

SUMMARY

PEZIOEME

84

Երաժշտական ԴԱԳԱՍՏԱՆ 4(35)2009

Учредитель:
осуществляющий информационную деятельность
“Ереванская государственная консерватория
им. Комитаса” государственная некоммерческая
организация

Свидетельство N03Ц 059505,
дата регистрации 07.04.2003

МУЗЫКАЛЬНАЯ АРМЕНИЯ

N 4 (35) 2009

Основан в 1998 г.

Ежеквартальный, научно-теоретический,
критико-публицистический журнал

Журнал включен ВАКом РА в Список научных
изданий для публикации результатов диссертаций.

**Почетный директор-основатель, заслуженный
деятель искусств РА, профессор**
Армен Баградович Смбалян

**Директор-Ректор Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса**
Сергей Георгиевич Сараджян

Главный редактор-основатель и издатель
Гоар Карленовна Шагоян

**Ответственный за выпуск номера —
Ответственный секретарь**
Валентин Хачикович Товмасын

**Совет содействия: проректоры Ереванской
государственной консерватории**
**Аркадий Михайлович Аванесов,
Нарек Робертович Антонян**

Издательский совет:
Армен Смбалян (профессор), Сергей Сараджян
(профессор), Роберт Амirkhanyan (профессор), Нелли
Аветисян (к-т искусств., профессор), Анна Аревшатыан
(доктор искусств., профессор), Георгий Геоакян
(доктор искусств., профессор), Жанна Зурабян (к-т
искусств., профессор), Давид Казарян (профессор),
Эдвард Мирзоян (профессор), Гоар Шагоян
(председатель), Лилит Ериджакян (доктор искусств.,
профессор), Левон Чаушян (профессор), Карине
Джагацпаян (доктор искусств., профессор), Маргарита
Рухкян (доктор искусств., профессор), Светлана
Саркисян (доктор искусств., профессор), Аракси Сарьян
(к-т искусств., профессор), Генрих Смбалян
(профессор), Степан Сукиасян (профессор), Ирина
Тигранова (к-т искусств., профессор), Алина
Пахлеванян (к-т искусств., профессор).

Редакторы: Ованес Мурадян, Софа Азнауриян (рус.),
Маргарита Киракосян (рус.), Арmine Есаян (англ.).
Художественный редактор: Нуне Самвелян
Дизайн обложки и нотный набор: Арутюн Ериджакян
Компьютерный набор: Сусанна Гукасян

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 4 (35) 2009

Established in 1998

Scientific, critical and publicistic musical journal

The magazine is entered into the list of the issues
accepted by the Supreme Certifying Commission of
RA for publishing the results of theses.

Founder and director
Honored Art Worker, Professor
ARMEN BAGRAT SMBATYAN

Director
Rector, Professor of Yerevan Komitas State
Conservatory SERGEY GEORGI SARAJYAN

Founder and Editor-in-chief, Musicologist
GOHAR KARLEN SHAGOYAN

**Responsible secretary, responsible of the published
issue, Docent**
VALENTIN KHACHATUR TOVMASYAN

Helping council
Yerevan Komitas State Conservatory
Vice-rectors
ARKADI MICHAEL AVANESYAN,
NAREK ROBERT ANTONYAN

PUBLISHING COUNCIL:

Armen Smbatyan (Professor), Sergey Sarajyan
(Professor), Robert Amirkhanyan (Professor), Nelli
Avetisyan (PhD candidate, Professor), Anna Arevshatyan
(PhD Doctor, Professor), Gevorg Geodakyan (PhD
Doctor, Professor), Zhanna Zurabyan (PhD candidate,
Professor), Davit Ghazaryan (Professor), Edvard
Mirzoyan (Professor), Gohar Shagoyan (president), Lilit
Yernjakyan (PhD Doctor, Professor), Levon Chaushyan
(Professor), Karine Jaghatzpanyan (PhD Doctor,
Professor), Margarit Rukhkyan (PhD Doctor,
Professor), Svetlana Sargsyan (PhD Doctor, Professor),
Araxi Saryan (PhD candidate, Professor), Henrik
Smbatyan (Professor), Irina Tigranova (PhD candidate,
Professor), Alina Pahlevanyan (PhD candidate,
Professor), Stepan Sukiasyan (Professor).

Editors: Hovhannes Muradyan,
Sofa Aznauryan and Margarita Kirakosyan (Russian),
Armine Yesayan (English)
Disigner: Nune Samvelyan
Cover designer and note-typing: Harutyun Yerijanyan
Typesetting: Susanna Ghukasyan

Re-printing is possible only on written permission
of “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.

*This magazine 4(35)2009 is dedicated to Komitas Vardapet's birthday's 140th anniversary. The small collections of photographs, dedicated to Komitas's 100th anniversary, are introduced by "YSC Publishing House" editor Hovhannes Darbinyan (see P. 2, 4, 5, 7, 8, 10, 14, 23, 26, 27). They are published with exact corrections in this "Musical Armenia" magazine's publication, marked with the distinguishing sign *.*

P. 2-5

Analytical Article: The magazine opens the article "Komitas's scientific heritage under the light" written by PhD candidate, YSC docent Lusine Zaven Sahakyan.

P. 6-10

Analytical Article: The second article, again introduced by her, speaks about "Sargis Khachents" publishing house's new published two books "Komitas Vardapet's epistles" and "Komitas in the citations and memories of people of his time period".

P. 11-18

Performing Art: Singer, editor and specialist of Turkish Tiran Loqmazyozyan introduces an article about Komitas Vardapet's works written in Germany.

P. 19

Introductory: Tsovinar Eduard Simonyan-Lokmazyozyan, singer and journalist introduces singer, editor, musicologist Tiran Loqmazyozyan as a performer of Komitas Vardapet's compositions written in Germany.

P. 20

Publicity: Chor director, tar player, YSC professor Hovhannes Asatour Darbinyan introduces an article telling a story about a photo.

P. 21-23

Introductory: Levon Momjean, from Paris (France), writes about the concerts dedicated to Komitas Vardapet's 140th anniversary, taken place in Paris, where one of the best artists, ensembles from Armeina were taking part in them.

P. 24-26

Introductory: PhD candidate, YSC docent, musicologist Lusine Zaven Sahakyan introduces another article "Let's have the light", dedicated to Komitas Vardapet's 140th anniversary.

P. 28-29

Historical Review: "YSC Publishing House" editor Hovhannes Nerses Muradyan writes about Komitas's concerts in Egypt.

P. 30-31

Festival Introductory: Valentin Khachik Tovmasyan, YSC docent writes an article "International competition-festival in Gyumri".

P. 32-34

Historical Review: and **CD Introductory:** Singer, methodologist Hrnt Hovhannes Khachikyan writes an article "Dedication to New Jugha's 400 anniversary". He writes about uda player Anush Hovhannissyan's (Estic) CD.

P. 35-41

Analytical Article: Pianist, YSC docent Margarita Alfred Sarkisyan writes an article "Choosing the pages". She writes about Yerevan Opera Theatre solo singer, Professor, National artist RA, winner of international competitions, singer(bass) Valery Hartunov's performing art.

P. 42-46

Analytical Article: Kitar player, YSC pedagogue Nune Eduard Poghosyan introduces an article "The analysis of Armenian famous kitar player's performing art and compositions".

P. 47-48

Portiat: Michael Artemis Kokjaev, composer, PhD candidate, YSC professor writes an article on the fine memory of Russian famous musician Mark Henrich Aranovsky.

P. 48 New Publication. The score for Concert for cello with orchestra by M.Kokjajev is published in 2004 by "Sordino Publishing House", Switzerland. The composition won the first prize at the Republic competition after A.Khachatryan in 1993, Yerevan.

P. 48

Memorial Article: PhD doctor, YSC professor Karine Azat Jaghatspanyan also writes about M.G.Aranovsky.

P. 49-51

Portiat and Analytical Article: PhD candidate, YSC docent Anahit Hovhannes Baghdasaryan writes the article "Gentle women of Armenia" about PhD candidate Karine Khudabashyan, dedicated to

her birthday's 80th anniversary.

P. 52-55

Portiat and Analytical Article: Alisa Hakob Arzumanyan, pianist, YSC pedagogue writes an article about YSC clarinet's classes's professor Levon Aram Brutyan".

P. 56-58

Portiat and Analytical Article: Pianist, YSC pedagogue Satenik Magakyan writes an article "Fine musician in Modest person". She dedicates her article to pianist Zeline Zaqaryan's 80th anniversary.

P. 59-62

Portiat and Analytical Article: YSC docent Valentin Khachik Tovmasyan introduces Nikolay Khachatrian as a well-deserved prum-pet player. The article is dedicated to his 75th anniversary.

P. 63-68

Analytical Article: Michael Artem Kokjean, composer, PhD professor writes the article "Airial "locks" of Marina Shmotova". He introduces Russian composer Marina Shmotova composing art.

P. 69-73

Portiat and Analytical Article: Luiza Avetik Matevosyan writes about violinist, well deserved artist RA Henrich Hamazasp Smbatyan's worktime. The article is dedicated to his 75th birthday anniversary.

P. 74-77

Portiat and Analytical Article: Pianist, PhD doctor, YSC Professor Irina Leonid Zolotova writes about pianist, YSC Professor Katty Malkhasyan's 90th anniversary.

P. 78-81

Analytical Article: Musicologist, PhD candidate, composer, pianist Alisa Ruben Sargsyan writes an article "Musical art's management".

* * *

4(35)2009 выпуск журнала "Музыкальная Армения" посвящен 140-летию со дня рождения Комитаса и открывается аналитической статьей С.2-5 кандидата искусствоведения, доцента ЕГК Л.З.Саакян "Научное наследие Комитаса: новый взгляд".

C. 6-10

Вторая аналитическая статья Л.З.Саакян "К 140-летию со дня рождения архимандрита Комитаса" дает обзор двух изданий Издательского дома "Саргис Хаченц": "Архимандрит Комитас. Эпистолярное наследие" и "Комитас в воспоминаниях современников".

C. 11-18

В аналитической статье востоковеда (турецкий язык), редактора, певца Т.А.Локмагезяна представлено вокальное наследие Комитаса немецкого периода (годы учебы).

C. 20

Публицистическая статья хормейстера, тариста, профессора ЕГК О.А.Дарбиняна "История одной фотографии" – воспоминания, связанные с посещением Армении талантливым композитором и дирижером Р.Форе.

Осенью 2009 года в Париже состоялся ряд концертов, приуроченных к 140-летию со дня рождения Комитаса, при участии известных исполнителей и музыкальных коллективов Армении.

C. 21-23

Рецензия доктора Л.Момджяна (Франция) на концерты.

C. 24-26

Рецензия Л.З.Саакян "Да будет свет" на концерты.

C. 28-29

Статья редактора "Издательства ЕГК" О.Н.Мурадяна - исторический очерк, посвященный концертам Комитаса в Египте.

C. 30-31

Статья доцента ЕГК В.Х.Товмасына освещает международный конкурс-фестиваль в Гюмри.

C. 32-34

Статья певца, методиста ЕГК Г.О.Хачикяна "Посвящается 400-летию города Нор Джуга" – исторический очерк и рецензия на CD удистки Ануш Ованнисян (Эстик).

C. 42-46

Аналитическая статья гитаристки, педагога ЕГК Н.Э.Погосян "Исполнительское искусство и анализ произведений известного армянского гитариста" – творческий портрет известного музыканта Эдуарда Бадаляна.

C. 52-55

Творческий портрет кларнетиста, профессора ЕГК Левона Арамовича Брутяна представлен в аналитической статье пианистки, педагога ЕГК А.А.Арзуманян.

C. 59-62

Статья доцента ЕГК В.Х.Товмасына посвящена 75-летию известного музыканта, трубача Николая Хачатряна.

