



Միջազգային լուսավորական ամսագրի
Տես Էջ 18-20



Հայաստանյան ձեռն-
կառնույթային կոնցերտի անվանի ճիզակերտի
հիմնադր Շ. Ավետիսյան
Տես Էջ 18-20



Տես Էջ 107



Տես Էջ 167



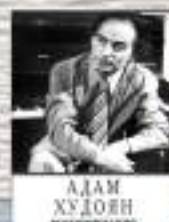
Միջազգային ճիզակերտի 2008-9
Շ. Ավետիսյան
Տես Էջ 79



Տես Էջ 101



Տես Էջ 91



Տես Էջ 2, 114



Երևանյան Կոնսերվատորիայի շրջանակներում
Տես Էջ 93

ՀԱՅԱՍՏԱՆ Երևանյան կոնսերվատորիա

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ ԻՆ-ՎԵՆ, ՊԵՏԻՊԻՆԻ, ԿՈՄՍՏԻՆՈՎՍԿԻ

ARMENIA Музыкальная



ARMENIA Musical



1-2(40-41)2011

Երևանյան կոնսերվատորիայի Կոմպոզիտորների և Վոկալիստների Կոնգրեսի 2011 թ. հունիսի 1-2

ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ КОМПОЗИТОРА
YEREVAN STATE CONSERVATORY IN THE MEMORY OF THE COMPOSER



ISSN 1820-0010

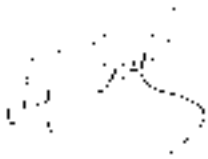
Բնականության հանճար, հրավառ վարպետ... Ժամանակն իրենն էր, ինքը՝ ժամանակինը: Համաշխարհային ստեղծագործական խմորումների ներսում էր, ժամանակակից ուղղություններից ներառած, սակայն և ոչ մի միջոց չնսեմացրին նրանում հայերենի հուժկու բնագոր, որը ծնվել էր իրենից շատ առաջ և այդպիսին պիտի փոխանցվեր հետևորդներին պրոֆեսիոնալ գյուտերի հետ մեկտեղ:

Դաշնամուրն էր Առնո Բաբաջանյանի կյանքի դոմինանտը: Դաշնամուրի միջոցով, թե՛ դաշնամուրի շուրջ, այսպես թե այնպես, հյուսվել էր իր կյանքի գեղեցիկ պատմությունը...

Եթե մեզ հետ լինեք այսօր, պիտի հերքեք թիվն այս, բաբաջանյանական իր կենսատառությամբ:

Կյանքը սիրում էր նրան, ինքն էլ՝ կյանքը, ինքը՝ Առնո Բաբաջանյանը:

Հողմով բերված մի հատիկ էր, որից վեր խոյացավ արդի հայ երաժշտության կենաց ծառը...



**ՍՎԵՏԼԱՆԱ
ՆԱՎԱՍԱՐԳՅԱՆ**

**ՀՀ ժողովրդական արտիստ,
Պեղական մրցանակի դափնեկիր,
«Սուրբ Մեսրոպ Մաշտոց»-ի շքանշանակիր,
Պրոֆեսոր**

Адама Худояна уважаю как композитора, который в эпоху повального увлечения музыкой “авангарда” сумел сохранить свое творческое лицо. Произведения его — своеобразные автопортреты, отразившие непосредственность его натуры.

АЛЕКСАНДР АРУТЮНЯН

*Композитор,
Народный артист СССР и РА, лауреат
Государственной премии и премии
и.м. А. Хачатуряна*

Հիմնադիր՝

**լրատվական գործունեություն իրականացնող
«ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄՄՍՍՈՒ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ»**

պեղական ոչ առևտրային կազմակերպություն

**Վկայական N 03Ա 059505,
գրանցման փարեթիվը 07.04.2003**

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

N 1-2(40-41)2011

Հիմնադրվել է 1998 թվականին

**Գիտաբանական, քննադատական - հրատարակախոսական,
երաժշտական ամսագիր**

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒԲԳ

- Արմեն Բագրատի Սմբադյան** (ամսագրի հիմնադիր-ընթերցի, պրոֆեսոր),
- Շահեն Հակոբի Շահինյան** (նախագահ, պրոֆեսոր, Երևանի Կոմիտասի անվ. պեղական կոնսերվատորիայի ռեկտոր),
- Սերգեյ Գեորգիի Սարաջյան** (պրոֆեսոր, ԵՊԿ հրատարակչական խորհրդի նախագահ),
- Գոհար Կառլենի Շադոյան** (ամսագրի հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր),
- Ժամնա Պեպրոսի Չուրաբյան** (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր),
- Մեր Թափայեի Նավոյան** (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր),
- Ռոբերտ Բարիենի Ամիրխանյան** (պրոֆեսոր),
- Իրինա Գեորգիի Տիգրանովա** (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր),
- Արարիկ Արծրունի Մարյան** (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր),
- Ռուբեն Ավետիսյան Տերտերյան** (արվեստագիտության թեկնածու PhD),
- Վաղարշակ Վիդոյի Հարությունյան** (պրոֆեսոր),
- Աննա Սենի Արեշաբյան** (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր),
- Գեորգ Շնավունի Գյոդակյան** (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր),
- Էդվարդ Միրայելի Միրզոյան** (պրոֆեսոր),
- Նելլի Ֆեդորի Ավետիսյան** (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր),
- Դավիթ Գարսեանի Ղազարյան** (պրոֆեսոր),
- Լիլիթ Վարդգեսի Երևանյան** (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր),
- Լևոն Ալեքսանդրի Չաուշյան** (պրոֆեսոր),
- Կարինե Ազարի Չաղազյանյան** (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր),
- Մարգարիտ Աշոտի Ռուսիկյան** (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր),
- Ալինա Աշոտի Փահլևանյան** (արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր),
- Սվետլանա Կոբյունի Մարգարյան** (արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր),
- Հենրիկ Համազասպի Սմբադյան** (պրոֆեսոր)

Գլխավոր խմբագիր, երաժշտագետ,

Համարի թողարկման պատասխանատու՝ **ԳՈՀԱՐ ԿԱՌԼԵՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ**

Պատասխանատու քարտուղար՝ Վալենտինա Խաչիկի Թովմասյան
Խմբագիրներ՝ Հովհաննես Ներսեսի Մուրադյան, Սոֆա Մաթևոսի Ազնատրյան (ռուս.), Արմինե Համլերի Եսայան (անգլ.)
Գեղարվեստական խմբագիր և կազմի ձևավորումը՝ Գոհար Վիլենի Հովհաննիսյան

Ամսագիրը ընդգրկված է

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

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



Ադամ Գեղամի Խուղոյան
1989 թ.

**ՕԼՅԱ ՅՈՒՐԱՅԻ
ՆՈՒՐԻՋԱՆՅԱՆ**

*Արվեստագիտության քեկնածու,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի դասախոս*

չը, Բենջամին Բրիթենը և այլք:

Ա. Գ. Խուղոյանի, ինչպես ինքն է գրում, արվեստագիտության կյանքն սկսվեց Հայաստանի համար XX դարասկզբի փերովարյան ողբերգությունից, դաշնակների ու բոլշևիկների բախարախնդրությունից: 1921 թ. փերովարի 21-ին, Երևանի փողոցներում անհանգիստ ու վրանգավոր էր, կրակոցներ... ծընընդապրումն հասնելն անհնար էր, որի պարտաճառով Ադիկը ծնվեց հայրական տանը...

Երաժշտության նկատմամբ սերն ու ընդունակությունն Ա. Խուղոյանը ժառանգել է մանկավարժ մորից, ով ժամանակին երգել է Կոմիտասի դեկավա-

XX դարի 2-րդ կեսի հայ կոմպոզիտորական դպրոցում «Հայկական հեղափոխության» ինքնատիպ, իր «մարտի ու անկեղծ շայնով» (բնութագրումը երաժշտագետ Մարգարիտ Ռուսիկյանի) առանձնանում Ադամ

Երկիրը սիրում եմ մարդկանցով

ԾԱՂԿԱՔԱՂ

Գեղամի Խուղոյանը: Թանկ է իր երկրին անշահախնդիր սիրով ծառայող այս երաժշտի սրբազան գործունեության յուրաքանչյուր րակիրը, նրա կյանքի ու ժամանակակիցների յուրաքանչյուր հուշը: Մեր անդրադարձը հրապարակված հուշերից, հոդվածներից այս ազնիվ մտավորականի դիմանկարն ուրվագծելու փորձ է:

Հայ երաժշտության մեծերի շարքում Ա. Գ. Խուղոյանը գրավում է իսկական մարդու և քաղաքացու արժանի րեղը: Նրա չգրումը միշտ կապված էր այն ամենի հետ, ինչն ապրում ու շնչում է:

Մարդու դերի նորը գիտակցումը պարմական ընթացքում, սա է խուղոյանական երաժշտության առանցքներից մեկը: Երաժշտությունը նրա համար առաջին հերթին կոնկրետ մարդու արտահայտությունն է՝ Սասունցի Դավիթից մինչև Տիգրան Պարոյան, Եղիշե Չարենցից մինչև Առնո Բաբաջանյան, Մեղեա Աբրահամյան, Ռուբեն Ահարոնյան, Սուրեն Բագրատունի ու Էդուարդ Թադևոսյան:

Ա. Գ. Խուղոյանը հայրենասեր էր, իր հայրենիքի հավատարիմ զավակը: Այն բացառիկներից մեկն էր, ով կարողանում էր ապրել ուրիշների համար և այդպիսի բարությունն ու հոգատարությունը հաճախ դժվար էր բացատրել: Նրա շնորհիվ շարերը նորովի էին հասկանում ու սիրում Հայաստանը, իսկ աշխարհաքային գործունեությունը և հոգու շռայլությունը բոլորը գիրեհն՝ Արամ Խաչատրյանը, Դմիտրի Շոստակովիչը, Մարիալավ Ռուսոպոպովի-

րաժ երգչախմբում: Երաժշտական կրթության առաջին քայլերն ստացել է Երևանի միակ «պրոֆդպրոցում»՝ այսօրվա Ա. Սպենդիարյանի անվ. երաժշտական դպրոցում: Այստեղ էլ բացվեց ճանապարհը դեպի կոմպոզիտորական մասնագիտություն: Տեսության ուսուցիչը՝ կոմպոզիտոր Միքայել Իվանի Միրզայանն առաջինն էր այդ ուղղորդող քայլում: Հետո Ադիկը դարձավ Երևանի կոնսերվատորիայի պարմարեսական ֆակուլտետի ուսանող. կոմպոզիցիայի գծով, խորհրդավորության գնում էր Գրիգոր Իլյայի Եղիազարյանի մոտ, իսկ ընդհանուր դաշնամուրը՝ Ռոբերտ Քրիստափորի Անդրեասյանի դասարանում: Ընկերները՝ կոմպոզիտոր-ուսանողներ Առնո Բաբաջանյանը, Էդվարդ Միրզայանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը և Ղազարոս Մարյանը ոգևորությանը պարմում էին Վարդգես Գրիգորի Տալյանի կոմպոզիտորական դասարանի պարմամունքների մասին:

1939 թ. Հայաստանում նշվում էր «Սասունցի Դավիթ» էպոսի 1000-ամյակը: Այդ առիթով հայրարարված մրցույթի համար Ա. Գ. Խուղոյանը գրում է «Ծերունու աղաչանքը» բալետի և դաշնամուրի մանրանվագը: Պաղարանի րրամադրությունը նա լսեց բալետի հնչողությանը, և այդ գեղարվեստական մեկնաբանումը չափազանց րպավորիչ է դառնում: Սրբազան գործունեությունը արժանանում է 2-րդ մրցանակի, ինչը վերջին քայլն էր դեպի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժին: Երևանի

կոնսերվատորիայի ռեկտոր՝ Կոնստանդին Սաբաջևի երաշխավորությամբ՝ 19-ամյա Ադիկը նորից քննություն է հանձնում և ընդունվում Վ. Գ. Տալլանի դասարանը: Նրա առաջին գործերից էին մեջո-սուպրանոյի, բավջութակի և դաշնամուրի Ռոմանների շարքը բավջութակի և դաշնամուրի Սոնատը, Պոետը:

Թավջութակը Ա. Գ. Խուղոյանի սրեղծագործության գլխավոր շայնն է, տեմբրը, խոսքը: Կոմպոզիտորը հիշում է, որ 1930-ականներին սիրում էր Լեոնինականում անցկացնել արչակուրդները: Այստեղ լսում էր համերգներ, հաճախում դրամատիկ թատրոն: Մի անգամ, ներկայացումներից մեկի ժամանակ մի դրվագում, հերևաբեմում փայլուն կատարմամբ հնչեց թավջութակի մենանվագ: Դա այնքան վառ, հուզական ու արտահայտիչ էր, որ ընդմիջարկում փակվեց կոմպոզիտորի հնչյունային աշխարհում: Տարիներ անց, նրա սրեղծագործության մեջ առանձնացան հենց այս գործիքի սոնատներն ու կոնցերտները: Կոմպոզիտորը համոզված էր, որ թավջութակը XX դարի գործիք է: Հայ երաժշտության մեջ, իսկ Ա. Գ. Խուղոյանի համար հարկապես այդ դերը խաղաց ականավոր թավջութակահարուհի՝ Մեդեա Վարդանի Աբրահամյանը:

Կոմպոզիտորի կյանքի գլխավոր ոլորտը հասարակական գործունեությունն էր և, մասնավորապես, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության արտասահմանյան հանձնախմբի ղեկավարի, կամ ինչպես մտերիմներն էին ասում, «արագործնախարարի» ծառայությունը: Խորհրդային տարիներին այն չափազանց պարասիանաարու պաշտոն էր. առաջնային էին քաղաքական գրագիրությունը, մարդկանց ճանաչելու կարողությունը, պարասիանաարվությունն ու կազմակերպվածությունը: Ա. Գ. Խուղոյանն այս ասպարեզում անգերազանցելի թեկնածու էր: Այդ ընկերությանը առաջնային նշանակություն ունեցան կոմպոզիտոր-գործիչ եռանդը, նախաշեռնող ոգին, մարդկային հմայքը: Նա ծնված էր այս աշխարհների համար և, ինչպես միշտ, չէր կարող մերժել ընկերոջը՝ Էդվարդ Միրզոյանին:

Ըստն փարի Ա. Գ. Խուղոյանը Խորհրդային Հայաստանի համար աշխարհաքային ու սրեղծագործական կապեր էր հաստատում նոր երկրների միջև՝ Արևմտյան ու Արևելյան Եվրոպա, Հեռավոր Արևելք, Հյուսիսային ու Հարավային Ամերիկաներ: Նա համոզված էր՝ երաժշտությունն այն կամուրջն է, որ մտրեցնում է մարդուն ու ճանապարհ է հարթում սրբից սիրտ: Սա կարևոր, մշակութային «շինարարություն էր», իսկ Ա. Խուղոյանը հմուտ «շինարար էր» ու կառուցող: Սա մանկավարժ հորից ժառանգած շնորհ էր:

Հեռավոր 1908 թ. Գեղամ Խուղոյանը հիմնել էր «Հայկոպը», սպա վերակառուցել էր քաղաքամերձ, լքված մի գյուղ, որի ապագա բնակիչները, ի պատիվ ավագ Խուղոյանի, վերանվանեցին Գեղամանիս: Ադիկի կառուցելու ջիղն արտահայտվել էր դեռևս ուսանողական տարիներից: Ահա թե ինչ է գրել է: Միրզոյանն իր հուշերում. երբ Ադիկը որոշել էր իր սրեղծագործական աշխարհի համար պայմաններ սրեղծել և կալի ու ծղորի խառնուր-

դից աղյուսներ պարասարեց ու ծնողների փակը կից սեփական շենքով սենյակ կառուցեց: Իմպրովիզացված այս կացարանում տեղավորեց իր դաշնամուրն ու այդտեղ էլ սկսեց պարասպել:

Համեստ, խորաթափանց, խիզախ ու հավերժ երկրասարդ Ա. Գ. Խուղոյանը միշտ շարժման մեջ էր: Բացի Կոմպոզիտորների միության «արագործնախարարից», աշխատել է նաև Հայաստանի Կոմպոզիտորների փան գեղարվեստական ղեկավար, պարասիանաարու քարտուղարի պաշտոնակատար, Հեռուստառադիոյի երաժշտական ձևավորող, իսկ այս ամենը եկեղծում էր հարյուրավոր միջոցառումների, համերգների, հանդիպումների, ուղևորությունների կազմակերպում ու մասնակցություն:

2001 թ. հրապարակված իր հուշերում, 80-ամյակի, շեմին կանգնած կոմպոզիտորը թողել է ժամանակակիցների ու վաղվա՝ հայ երաժշտության ժառանգների համար իր անկեղծ մտորումները: Ա. Գ. Խուղոյանն ապրել է հույսերի, հիասթափությունների, թռիչքների, անկումների, որոնումների բարդ ժամանակաշրջան: Նա կարևորում է, որ Խորհրդային գաղափարախոսություններին զուգահեռ գոյություն ունեցող մշակույթի ու արվեստի հարակատարական ծրագիր: Հարկապես, կոմպոզիտորը հիշում է 1920-ականները՝ գրոյից վերսկսած երաժշտական կրթությունն ու դաստիարակությունը:

Ա. Գ. Խուղոյանի պարզամտներն այսօր էլ են արդիական, որ մեր օրերում ասես ընդհարվեց սերունդների կապը, խախտվեց զարգացման համար կարևոր պահանջը՝ հաջորդականությունը: Տեղի է ունենում ազգային արվեստի նվաճումների անպարասիանաարու վարկում: Պետությունն իր վրա պետք է վերցնի մշակութային ու կրթական ներուժը պահպանելու և բազմապատկելու պարասիանաարվությունը:

2000 թ. փետրվարի 21-ին, մտերիմները վերջին անգամ նշեցին Ա. Գ. Խուղոյանի ծննդյան օրն իրենց ընկերոջ հետ: Նա ծանր հիվանդ էր, բայց ընկերներին սրիպեց այդ երեկո մոռանալ, որ դարասպարաված է, չէ՞ որ այս երաժշտի հետ հանդիպելուց «աշխարհը հիասքանչ էր դառնում»: Ա. Խուղոյանին բոլորը սիրում էին անկեղծ ու հոգաար սիրով: Ի՛նչ ուրախ մարդ էր Ադիկը... Նրա անվան հետ միշտ կապված էին հարյուրավոր երգիծական խաղարկումներ, հումորային տարբեր պարունություններ՝ գունավորված փափուկ, խուղոյանական հումորով:

Ա. Գ. Խուղոյանը մահացավ ապրիլի 1-ին: Ի դեմս Ա. Գ. Խուղոյանի հայ երաժշտությունն ունի յուրահարուկ կոմպոզիտորի: Նա ազնիվ ու մաքուր էր բոլորի նկատմամբ, ինչը հպարտության ու ընթորինակման բարձրագույն օրինակ է: Ժամանակակիցներից մեկն ասել էր, որ նա իր կյանքն ապրեց փաղանդավոր, իսկ փաղանդի կնիքը դրված էր նաև նրա սրեղծագործության վրա: «Այս թափանցիկ կենսաստեղծ ակունքը մեր ազգի սեփականություններից մեկն է»:

Ղազարոս Սարյանը մի առիթով ասել էր, թե «անկրկնելի է Ադիկի ներաշխարհը», այն շատ ավե-

լի ծավալուն է նրա փոքրամարմին կազմվածքից: Իսկ Առնո Բարաջանյանի խոսքը այս ամենի ընդհանրացումն է. «Ադիկի հետ բարդ է, բայց առանց նրա՝ անհնար»:

Այսօր Խուդոյանն իր ընկերների հետ է...

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Худоян А. Г., Воспоминания., (ред. А. Г. Будаян), Ер.: Амроц групп., 2001.
2. Мирзоян Э. М., Фрагменты., (ред. А. Г. Будаян), Ер.: Амроц групп., 2005.

(տե՛ս կազմին)



Արամ Խուդոյան
1933 թ.



Արամ Գեղամի Խուդոյան
1980 թ.



Արամ Խուդոյան, Էդվարդ Միրզոյան,
Կոնստանդին Մողոմոնի Սարաջև,
Արամ Սաթունց, Ալեքսանդր Հարությունյան
ԵՊԿ, 1946 թ.



Արամ Գեղամի Խուդոյան
1980 թ.

Резюме

В статье кандидата искусствоведения, преподавателя Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Ольги Юрьевны Нуриджанян “Страна любимая людьми” дана характеристика человека общественного, деятельного, любимого всеми Адама Гегамовича Худояна. Это *портрет* друга, товарища, который создается путем констатации фактов, зафиксированных в трудах его современников.

Summary

The article of PhD candidate, Yerevan State Conservatory after Komitas pedagogue Olga Y. Nurijanjan “The country is loved by the people” is about characteristic features of the public figure, popular and loved by people Adam G.Khudoyan. This is a friend’s portrait that is created by the statement of facts, set forth in the writings of his contemporaries.

МАРГАРИТА АШОТОВНА РУХЯН

Доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник ИИ НАН РА

Каждый новый день приносит новое осмысление прошлого. Новую оценку людей, принадлежащих к уже ушедшему времени. Это дает нам чувство временной связи, понимание глубокого эзотерического смысла традиций. Когда я вспоминаю Адика Худояна (так называли его все) тут же всплывают в памяти его восторженные и взволнованные рассказы

пошел в школу. На уроке, глядя в окно, я вдруг увидел, что в доме напротив за роялем занимается Михаил Иванович Мирзаян (он преподавал в школе, в которой учился Адам Худоян, к тому же был в Ереване известным человеком, автором любимых горожанами песен. – М.Р.) А потом за роялем сел мальчик, с которым мы только что расстались на площади. Сделав так, чтобы меня выставили с урока, я перешел улицу, поднялся по лестнице и довольно смело постучался в дверь квартиры Мирзаяна (это оказался действительно его дом). Открыл мне сам владелец велосипеда, который, узнав меня, тут же представил матери как своего лучшего друга, а потом тайком спросил: "Слушай, как тебя зовут?"

Так мы с Эдиком Мирзояном и подружился" (1. С. 8).

Замечательная история! Эдику Мирзояну и Адику Худояну здесь нет еще и 10 лет. Но как выразительно и выпукло проявились их характеры! Дру-

Вспоминая удивительного Адика Худояна...

зы об учителях: о Вардкесе Григорьевиче Тальяне, в классе которого он учился в Ереванской консерватории и под руководством которого в 1939 году сочинил свое первое серьезное сочинение (Поэму "Мольба старика" для виолончели и фортепиано), приуроченное к празднованию 1000-летия эпоса "Давид Сасунский"; об Александре Моисеевиче Ве-прике, преподававшем оркестровку на курсах повышения квалификации профессионального образования при Доме культуры в Москве, которые он проходил вместе со своими коллегами и закадычными друзьями – Эдвардом Мирзояном, Арно Бабаджаняном и Александром Арутюняном с 1946 по 1948 годы.

Он, вообще, учился легко и воспринимал как учителя каждого, кто преподавал ему полезные и светлые уроки как в профессии, так и в жизни. Его активный и любознательный характер быстро находил объект восхищения, подражания, воодушевления. Ему всегда нужен был круг людей, в жизни которых он принимал бы активное участие. Его кредо – значение слова ВМЕСТЕ. Так, "вместе" он и осознал свое призвание быть композитором.

В отличие от "эксклюзивных" Александра Арутюняна и Арно Бабаджаняна, в которых все в натуре, в характере, в пристрастиях с раннего детства говорило об исключительной музыкальной одаренности, и о том, что им суждено стать большими музыкантами, Адам Худоян нашел свою дорогу музыканта благодаря особому таланту дружить, быть рядом с теми, кто ему нравился, кем он восхищался.

Показателен его рассказ о том, как он обрел тех, с кем ему предстояло пройти весь жизненный путь. "Как-то на Панаханской площади я попросил у незнакомого мальчика велосипед чтобы покататься. Сделав несколько кругов, я вернул ему велосипед и

желюбие, открытость, готовность к дружбе, мальчишеский азарт, способность к самостоятельным решениям...

До всего, что его интересовало, этот скромный и тихий от природы человек добирался сам. Он следовал движениям своей души, как мы видим, с детства, долго не думая, не философствуя и, конечно, не комплексуя. А ведь Адик в детстве был ущемлен тем, что попеременно оказывался в ряду детей "врагов народа", поскольку его отцу, бывшему сельскому учителю и одному из первых армянских предпринимателей, основавших в Ереване в 1908 году Потребительский кооператив (впоследствии "АйКООП") советская власть не доверяла, – его ссылали то в Гавар, то в Карелию на несколько лет, то заключали на некоторое время в тюрьму НКВД. Трудное детство не наложило на его характер мрачный отпечаток. К тому же, что очень важно, он был любимым сыном, внуком и братом, у него было две сестры и брат, которые, к чести семьи, получили высшее образование и были впоследствии, каждый в своей области, отличными и уважаемыми специалистами. Эта открытость характера была, конечно, унаследованной чертой. Так, как восхищался кем-либо Адам Худоян, как искренне он удивлялся таланту, как влюблялся в людей, не мог никто. Он и страдал так – эмоционально, глубоко – не за себя, а за других. Так никогда не уйдет из его души боль за Егише Чаренца, которого он с детства боготворил и чью поэзию хорошо знал. Адик в школе очень серьезно занимался в литературном кружке, писал стихи и однажды руководителем кружка, поэтом Согомоном Таронци был представлен Егише Чаренцу. Это было на улице, когда С. Таронци и сопровождающий его Адик встретили Е. Чаренца. Таронци представил Адика как начинающего поэта и

предложил ему прочесть Чаренцу свое четверостишие. Застеснявшись и потупив глаза юноша изрек:

*Устал я от мира,
А мир - от меня.
И всё же всегда
Неразлучны мы в жизни.*

(перевод на русский яз. по 1. С. 7).

– *Он философ!* – воскликнул Чаренц... Адаму Худояну было 16 лет.

Эту встречу нельзя назвать случайной. Адам Худоян рассказывал, как часто приходил Егише Чаренц в их школу, читал стихи, бывал на собраниях литературного кружка. Тогда в маленьком и уютном Ереване все знаменитости (и политики тоже) вели себя как простые горожане и мера общительности была очень высокой. Жизнь народа и жизнь искусства развивались вместе, в едином духовном порыве: вместе росли, вместе переносили все тяготы времени. И из этих случайных и неслучайных встреч, из сердечной энергетики дружбы формировался мир Адика Худояна, а его музыкантский талант мужал и креп под сенью этих событий. Он свято хранил красоту таких встреч в кладовой памяти своего сердца.

И всегда случайное в его жизни словно согласовывалось с его ожиданиями и надеждами. В его жизни словно осуществлялась метафизика превращения энергии мечты в реальность. Может быть потому, что его мечты были всегда реалистичны и не оторваны от жизни, к тому же, они были одухотворены полезными для общества и для людей намерениями. Да, он осознанно стремился быть полезным и настолько, что подчас жизнь и творчество других занимали в его жизни большое место, чем свое. И сегодня приходится только удивляться тому, как при таком характере, при такой неутомимости служения своим товарищам, своему делу, наконец, армянской музыке на посту Музыкального оформителя Телерадио Армении (с 1964 по 1981) и Председателя иностранной комиссии СК Армении (с 1971 по 1991), Адам Худоян не только постоянно писал музыку, но и вырос в серьезного, одухотворенного художника. Определенно, он был экстравертен по своей натуре, то есть обращен более во вне, чем в себя. Действительно, кульминационными вершинами его жизни были встречи с людьми, покорившими его сердце, поразившими его воображение. Именно эти встречи и эти люди отсчитывали его духовный и жизненный путь. Он так и рассказал «книгу» о своей жизни, составленную профессором ЕГК им.Комитаса Арменом Будагяном (Ер.: Амроц Групп., 2001) – по знаменательным встречам с людьми, которых уважал, любил, которыми восхищался. Здесь и руководители республики –: Григорий Артемьевич Арутюнян, Яков Никитич Заробян, Антон Ервандович Кочинян, Карен Серобович Демирчян, музыканты и композиторы – выдающийся скрипач Авет Карпович Габриелян, основатель Квартета имени Комитаса, как он пишет, «по-детски наивный, чудесный человек и музыкант», здесь и целая плеяда выдающихся российских композиторов –

Исаак Дунаевский, Тихон Хренников, Дмитрий Кабалевский, Георгий Свиридов, Арам Хачатурян – «наш старший друг и наставник», – Дмитрий Шостакович, «такой великий и простой», здесь и «потрясающее воображение Мстислав Ростропович» и «уникальная» Медея Абрамян, с которой связывала его большая сердечная дружба (1.).

В этих воспоминаниях вырисовывается звучная партитура его жизни, четко осознанная, услышанная и пережитая им. Некоторые имена в ней звучат как главные партии и играют формообразующую роль, другие проходят яркими характерными эпизодами, то гимнически торжественными, то лиричными. Порой «темы жизни» приобретают скорбный характер, неся в себе груз переживаний, а порой взлетают вверх романтическими скрипками и флейтами в кратковременные минуты счастья...

Да, он активно прожил своё время, участвовал во многом, что было значительно для всех, но одновременно, сохранял для себя закрытое пространство, в котором властвовали сердечные чувства. Так складывались его отношения с Дмитрием Шостаковичем, со времён юности ставшим его кумиром. Его образ, его музыка и тихая негласная дружба, возникшая в 1950–е годы между ними, прошла красной нитью через всю жизнь Адика Худояна. Не просто это, – завоевать такое расположение у очень затаенного в себе и скрытного человека, каким был Д. Д. Шостакович. На подаренной Худояну партитуре Десятой симфонии Д. Д. Шостакович написал: «Дорогому Адиду Худояну с лучшими пожеланиями от горячо любящего и благодарного Д. Шостаковича. 11. XII. 1954».

Что касается творчества А. Худояна, то верность художественным ценностям его поколения, опирающимся на классические традиции, на знаковую систему тональной музыки, несущей символ опоры, фундамента, почвы, была безграничной. В этом отношении огромной его победой, большим творческим достижением стал Концерт N 2 для виолончели с оркестром, посвященный «Светлой памяти отца». Этот Концерт был исполнен в декабре 1973 года в дни VII съезда армянских композиторов и прозвучал в исполнении Феликса Симоняна и Симфонического оркестра Телерадио Армении под управлением Рафаэля Мангасаряна. Именно этот концерт и открыл для меня композиторский облик Адама Худояна, художника тонкого, глубоко чувствующего, высокопрофессионального, ощущающего музыку как драму переживаний. Этот Виолончельный концерт поистине стал кульминацией его творчества.

И это не случайно. Виолончель была его поэтическим голосом, посредником его откровений. Он достигал в этих произведениях высочайшей проникновенности и поэтичности.

Произведения для виолончели он дарил и посвящал самым близким и дорогим людям: Медее Абрамян (Концерт N 1 для виолончели с оркестром, Соната N 1 для виолончели соло); Медее Абрамян и Эдвину Галумяну (Соната для N 3 «Патетическая» для виолончели соло); «Светлой памяти отца»

(Концерт N 2 для виолончели и симфонического оркестра); Ваграму Сараджяну (Соната для двух виолончелей); "Памяти Арно Бабаджаняна" (Соната N 2 для виолончели соло); "Жене Ксении" (Концерт N 3 для виолончели и симфонического оркестра); Сурену Багратуни ("Ностальгия" для двух виолончелей), Эдуарду Татевосяну (две сонаты для скрипки соло).

Он любил, чтобы подчеркивали, что писал он в разных жанрах. Да, у Адама Худояна есть Симфония, Поэмы, Сюиты и Картины для симфонического оркестра, два Струнных квартета, снискавших успех, циклы романсов, произведения для скрипки, контрабаса, тубы, но голос виолончели в его творчестве был голосом его сердца...

Адама Худояна вдохновляла мысль быть полезным. Вечно спешащий на помощь всем без ис-

ключения, – родным и соседям, коллегам и друзьям, всю жизнь расширяющий круг общения, чему особенно способствовала его работа в Союзе композиторов Армении в должности, как он говорил, "министра иностранных дел", переписка с коллегами и новыми знакомыми, постоянные встречи и расставания, – во всей этой "суете сует" он с трудом находил время для творчества. Но и оно – это сокровенное самоуглубление – было всегда продиктовано желанием дарить, любить, служить...

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Худоян Адам., Воспоминания., (составитель А. Г. Будагян), Ер.: Амроц груп., 2001.
2. //Коммунист, 3 февраля 1974.



На берегу озера Севан.
Арам Ильич Хачатурян, Эдгар Оганесян,
поэт Ваан Арутюнян, Адам Худоян.
1958 г.



Адам Худоян с Арамом Хачатуряном у
Католикоса Всех Армян Вазгена Первого.
Св. Эчмиадзин, 1963 г.

Ամփոփում

ՀՀ ԳԱԱ ԱԲ առաջադասար գիրաշխարհող, արվեստագիտության դոկտոր Մարգարիտա Աշոտի Ռուխիկյանի «Վերհիշելով զարմանալի Ադիկ Խուդոյանին» կենսագրական հոդվածը անդրադարձ է կոմպոզիտորի կյանքի և սրբազանության գործունեության արշալույսին, վերհիշելով նրա պարտություններն իր մասնագիտության ուսուցիչների՝ Վ. Գ. Տալյանի, առաջին սրբազանգործությանը, Մոսկվայի հայկական մշակույթի փրանկ ուսումնառությանը, գործընկերության առաջին դասերն Ա. Մ. Վալերիի ղեկավարությամբ, ընկերների ու ընկերության մասին: Նրանց՝ Է. Մ. Սիրգոյանի, Ա. Հ. Բարաջանյանի, Ա. Գ. Հարությունյանի, Գ. Մ. Սարյանի հետ ծանոթանալով անբաժան մնացին կյանքում ու սրբազանության գործունեության ոլորտում: Հոդվածագիրը վերհիշում է նաև ժամանակի հանրահայտ գործիչների ու երաժիշտների հետ Ա. Խուդոյանի սրբազանության և հասարակական առնչություններն ու մարդկային ջերմ հարաբերությունները, նշելով նրա մարդկային հատկանիշներն ու իր կյանքի գործին նվիրվածությունը:

Summary

Lead scientific researcher, Doctor of Art Margarita A. Rukhikyan writes the portrait - article "Remembering Adik Khudoyan". The article is about composer's life and performing life way. The author writes about the composer's stories about his teachers: V. G. Talyan, A. M. Veprik and friends: M. M. Mirzoyan, A. H. Babajanyan, A. G. Harutyunyan, Gh. M. Saryan. The article also contains information about Adam G.Khudoyan's great devotion to his work and his creative and public relations with the artists of his time..

**РУБЕН ЭДУАРДОВИЧ
ПАШИНЯН**

//Эфир #7 (872), 17.02.2011

21 февраля известному армянскому композитору Адаму Гегамовичу Худояну исполнилось бы 90 лет. А ровно 10 лет назад вышла в свет его книга “Воспоминания” под общей редакцией друга композитора, музыковеда Армена Будагяна. Предисловием оттуда начнем и мы сегодняшние воспоминания.

Адик был неповторим. Это был современный Горацио – преданный и нежный друг с улыбкой на

дый камешек на месте. Снимешь один – нарушится вся композиция. Так и в мозаике армянской музыки – ки “ камешек” Адама Худояна на своем месте”.

Стефа Драганова, музыковед, Болгария

“Здравствуйте, дорогой Адик!

Вы верны себе – появились внезапно, чтоб исчезнуть так же неожиданно. Спасибо Вам за все: за радушный прием и за те часы, которые уделили нам, чтоб показать Вашу замечательную Родину и солнечный Ереван”.

Казимеж Сероцкий, композитор, Польша

“Милейший Министр заграничных дел Союза композиторов Армении! Не теряю надежды видеть Вас в Варшаве в ближайшее время своим гостем. Шлю Вам дружеский привет!”

К юбилею Адама Худояна

лице и шуткой на устах. Это был новый Фигаро – всем нужный, вечно на помощь спешащий. Это был Тиль Уленшпигель наших дней – динамичный, насмешливый, всеми любимый.

Адик – своего рода Остап Бендер: великий комбинатор. Только действовал он в обход собственных интересов. Его поистине компьютерная память могла в любой момент выдать достовернейшую информацию. Обо всем и обо всех. В творчестве умел быть сосредоточенным и немногословным.

В жизни – наоборот. Любой, пообщавшись с Адиком, называл его другом на всю жизнь. Окружение его было широчайшим, но по-настоящему он дружил с немногими. Невысокий, худощавый (“Мой сорт такой!”), в чем-то артистичный и даже аристократичный, Адик был человеком широкой души, горячего сердца. “Солнечным юношей” оставался он даже в преддверии своего 80-летия. Таким и запомнился всем, его знавшим...

Представляем вниманию читателей выдержки, цитаты из писем к композитору, а также афоризмы о нем четырех его ближайших друзей.

Александр Арутюнян, композитор, Армения

“Адама Худояна уважаю как композитора, который в эпоху повального увлечения музыкой “авангарда” сумел сохранить свое творческое лицо. Произведения его – своеобразные автопортреты, отразившие непосредственность его натуры”.

Эдвард Мирзоян, композитор, Армения

“Адик – личность удивительная, неповторимая. Это отзывчивый друг и, главное, талантливый композитор. Произведения его отмечены оригинальностью”.

Армен Будагян, музыковед, Армения

“В Венеции, разглядывая мозаичное изображение в соборе San Marco, Адик заметил: “Тут каж-

Алис Терзян, композитор, Аргентина

“Дорогой Адам!

Артисты моей группы с радостью играли твою музыку в Аргентине и странах Европы в 1979, 1980 и 1981 годах. Виолончелист Лео Виола очень любит твою Виолончельную сонату и собирается исполнить ее также по радио...”

Карл Хайдмайер, доктор философии, профессор, Австрия

“Дорогой друг Адам!

Часто слушаю пластинку с записью твоего Виолончельного концерта, романсов, Соло-сонаты для виолончели и испытываю удовольствие, поскольку сам я ощущаю и пишу очень схоже. Все впечатления от Армении незабываемы: будь то природа или музыка, архитектура или художественные выставки, Дилижан или озеро Севан...”

Лазарь Сарьян

“Внутренний мир нашего неповторимого Адика во много раз объемнее его миниатюрной фигуры”.

Александр Арутюнян

“Адик – своего рода достопримечательность Армении”.

Эдвард Мирзоян

“Общаться с Адиком серьезно – это несерьезно”.

Арно Бабаджанян

“С Адиком сложно, но без него невозможно”.

... В яркий солнечный весенний день его не стало. Это случилось 1 апреля – в день шуток, розыгрышей, высокого настроения. По армянскому телевидению в этот час шла передача “Дом смеха” при участии Адама Худояна (видеозапись была сделана задолго до этого). Многие звонили Худо-

янам, чтобы поздравить с передачей и справиться о состоянии его здоровья.

Весть о его смерти болью отозвалась в сознании его друзей и близких.

СВЕТЛАНА ВЛАДИМИРОВНА АВАКЯН

//Комсомольская правда., 24-30.12. 2010

Композиторы счастливее артистов, они оставляют в наследство человечеству свою музыку, движение души, чувства, печали и радости, воплощенные в звуках. И каждая встреча с музыкой - это достижение композитора, его посылка потомкам. И чем ярче, интереснее этот посыл, тем радостнее встреча. Лазаря Сарьяна нет с нами двенадцать лет, но он продолжает своей музыкой волновать слушателей.

Композитор светлой души

90-летие замечательного композитора и славной армянской “Могучей кучки” Армения отметила Музыкальным фестивалем “Сарьян-фест”.

Человек начинается с детства, нет, еще глубже, там, где его корни, генетика – великое и не до конца познанное чудо. Корни Лазаря Мартиросовича Сарьяна в великих армянских деятелях: его дед, в честь которого он был назван – писатель Газарос Агаян, отец – художник, принадлежащий миру, Мартирос Сарьян. Он воспитывался в окружении картин отца, книг, рано проявил интерес к музыке, которая стала смыслом жизни. Талантливый армянский юноша становится студентом Московского музыкального училища имени Гнесиных. Но 19-летним уходит на фронт и с серьезной музыкой пришлось на время расстаться. А вот песни писал и на дорогах войны: “На страже Киева”, “Платочек”, “Мой полк”. Симфонии, струнные квартеты, сонаты, музыка к кинофильмам – все это было еще впереди...

А тогда в годы Великой отечественной войны он – романтик в душе, рожденный творить музыку, пишет с фронта нежные заботливые письма в Ереван своим кумирам, любимым отцу, матери и брату. Изданные супругой композитора музыковедом, профессором Ереванской консерватории им. Комитаса Аракси Сарьян, читаются увлеченно и с огромным интересом. В них открывается личность будущего композитора, человека глубоких чувств и огромного творческого потенциала. В одном из писем Лазарь описывает памятный день сорок третьего года, когда он почувствовал рождающуюся в душе музыку, которую оборвала страшная бомбежка.

После победы он стал студентом Московской консерватории, и та отложенная мелодия стала “Симфонической поэмой”.

Его педагоги Д. Шостакович и А. Александров

высоко ценили молодого армянина в шинели. “Зарик Сарьян был одним из моих одаренных и талантливых студентов. Ныне композитор Лазарь Мартиросович Сарьян всесторонне образованный и культурный, яркий музыкант...” Дмитрий Шостакович, 1965г.

Жизнь в доме Мартироса Сарьяна, постоянные встречи с известными писателями, художниками, учеными, музыкантами не только армянскими, но и гостями со всего мира, и отдача любимой музыке делали его существование на постоянной волне духовности. Работа в Ереванской государственной консерватории – 26 лет Лазарь Сарьян был ее ректором и одновременно воспитывал молодых музыкантов. Те годы все справедливо называют “Золотым веком” нашей консерватории. Ученики Лазаря Сарьяна – известные сегодня талантливые композиторы Тигран Мансурян, Вардан Аджемян, Рубен Алтуня, Степан Лусинян – вспоминают своего Учителя словами благодарности и восторга за его вклад в их становление в музыке и особенные че-

ловеческие достоинства.

Арам Хачатурян высоко ценил творчество Лазаря Сарьяна, писал о нем: “Мое сознание музыканта и деятеля армянского искусства всегда было связано с именами дорогих мне армян-композиторов, и среди этих имен Лазарь Сарьян всегда со мной и всегда особенный...”

Человек высокого благородства, доброты, таланта, он постоянно внушал ближним: “Старайтесь видеть в людях хорошее...” Судьба часто оказывалась к нему жестокой: он потерял брата, чудесную дочку – талантливую, с которой отец связывал большие надежды, и в его произведениях, которые всегда отличала глубокая философия, скрытая патетика, лиризм, появились скорбные ноты, отразившие его душевную боль по ушедшим родным и за судьбу страны – он всегда был патриотом Армении. Он умел жить во имя ближних, друзей, оставался скромным, возвышенным, преданным главному делу жизни – искусству, дружбе, которую свято хранил до конца жизни. Творческое и человеческое единство пятерых композиторов, их умение радоваться успехам друг друга давно стало притчей во языцах, символом. И это такое дорогое и редкое, особенно в наши дни, явление – яркий пример для подражания, которому стоит поучиться молодежи. Лазарь Сарьян очень любил молодых, и символично, что в дни празднования его 90-летия фестиваль “Сарьян-фест” открывал Молодежный симфонический оркестр Армении со своим художественным руководителем, молодым талантливым Сергеем Смбацян, а “Концерт для скрипки” играла тоже молодая, известная в мире скрипачка из Кореи Сюн Юн. Исполнялись и произведения учеников Лазаря Сарьяна – преемственность поколений, верность заветам Учителя сохранены. Его музыка с нами, она вечна.

НАТАЛЬЯ ЕГИШЕВНА ГОМЦЯН

//Голос Армении., 23.12.2010

Небольшая пауза после бурной фестивальной осени была прервана фестивалем, посвященным 90-летию со дня рождения одного из крупнейших композиторов XX века Лазаря Сарьяна, чье творчество покорило не только Армению, страны бывшего СССР, но и неведомую территорию без границ.

“Сарьян-фест”, инициированный Министерством культуры РА, Союзом композиторов Армении и Государственным молодежным оркестром под управлением Сергея Смбадяна, прошел под высоким патронажем Президента РА Сержа Саргсяна.

Звучала музыка Лазаря Сарьяна

Этот фестиваль стал знаковым и самым значительным событием декабря. Он словно распахнул окно в широкий мир не только музыки Сарьяна, но и авторов более молодого поколения, позволив слушателям ознакомиться с наиболее значительными произведениями таких современных авторов, как Мартун Израелян, Ашот Зограбян, Вардан Аджемян, Тигран Мансурян, Эдуард Айрапетян, Вард Манукян, Рубен Алтунян. В рамках фестиваля состоялся и авторский концерт Роберта Амирханяна, многожанровое творчество которого давно завоевало любовь музыкального пространства, и презентация его нового диска. Музыка Амирханяна исполняется в самых престижных концертных залах мира и давно уже получила постоянную прописку в сердцах многих блистательных исполнителей. Это подтвердил и прошедший 12 декабря концерт, в котором с огромным успехом прозвучали произведения разных лет в исполнении Государственного молодежного оркестра под управлением Сергея Смбадяна, Государственного камерного хорового ансамбля под управлением Роберта Млкеяна, солистов Ирины Закян, Седы Амир-Караян, Гургена Бавеяна.

Открылся фестиваль в Большом концертном зале имени А. Хачатуряна. Вся программа первого концерта целиком была посвящена музыке Л. Сарьяна. Она прозвучала в исполнении Молодежного оркестра под управлением С. Смбадяна, взявшего на себя основную работу по продвижению в наш мир сарьяновского наследия. Все было неформально, просто и впечатляюще. Перед началом концерта краткое, но емкое слово произнесла заслуженный деятель искусств РА, профессор Ереванской консерватории Аракси Сарьян. Сарьяновская музыка бесконечно далека от какого-либо эпатажа, ее сила и красота лежат вне так называемых

мой моды. Отсюда и благодарная любовь к ней молодых исполнителей, которым играть сочинения Сарьяна – удовольствие и школа, очень непростое и ответственное, но заведомо красивое и благородное дело.

В программе концерта – “Панно”, Симфония, Пассакалия и Скрипичный концерт. Хотя на вечере не было премьер и звучали давно известные произведения – не было любимого ныне оттенка сенсации, но было ощущение неповторимого духовного подъема, радостного общения исполнителей и слушателей. Только сарьяновская музыка – удивительная и прекрасная – преобразует все пространство в зале, сам воздух становится тугим и видимым, все детали архитектуры выступают четче и объемнее. Звуки, завораживающие как лента убегающей вдаль дороги, тревожные и терпкие как южная ночь, влекущие к размышлениям о великом и бесконечно малом, вместе составляющие таинство жизни, – это музыка Сарьяна. Интересно, глубоко она раскрывалась молодыми артистами. Давно из-

вестные произведения как бы очистили от штампов и преподнесли как только что написанное. Впечатление редкого взаимопонимания автора, дирижера и оркестра. Сергей Смбадян – дирижер талантливый и все, что он делает в последние годы, вызывает понимание и сочувствие к его поискам. Его не смущали интерпретации многочисленных предшественников – играл вдохновенно, с собственными, весьма убедительными интонациями, вызывая большой интерес.

Но главной музыкальной персоной вечера стала, конечно же, молодая яркая скрипачка из Кореи Сюнг Юн. Несмотря на юность, она уже получила мировое признание, завоевала премии на самых престижных музыкальных конкурсах, выступала с известными оркестрами. В этот вечер она сыграла Скрипичный концерт, в котором, как писал известный музыковед Р. Степанян, *“Сарьяну удалось достичь той связи времен, которая труднее всего дается в современной музыке: быть новой, сохраняя глубокие нити с предшествующим, быть новаторской, не порывая с традициями”*. В ее исполнении сарьяновская музыка звучала проникновенно – то нежная, то драматичная, то скерциозно-изменяющаяся – она пленяла изысканностью, непосредственностью и живописной красочностью.

На этом концерте яснее осознаешь, как сильно музыка Сарьяна вызывает ассоциации с другими видами искусства – поэзией, живописью, скульптурой, музами, благосклонными к чувственной стихии. Мы часто судим о композиторе по интеллектуальному уровню, забывая, что современная музыка определяется и природой чувств. Композиторский интеллектуализм слишком часто оборачивается рассудочным решением. Лазарь Сарьян пробуждал эмоциональную стихию в человеке.

Гуманистический смысл его музыки как раз в

том, что она направлена против очерствения чело- века, она несет новые эмоции, в ней живут волны высоких страстей. Уверена, что многие слушатели на концерте Молодежного оркестра почувствовали себя обогащенными, потому что своей духовнос- тью, искренностью эта музыка затрагивает глубин- ные, сокровенные струны души, и человек задумы- вается о смысле жизни, о своем предназначении, о своей роли в окружающем мире. Молодежный ор- кестр и его руководитель устроили нам настоящий праздник прежде всего за счет того замечательного настроения, светлого, вдохновенного, который царил в зале. Ведь людей, собравшихся на фестивале, объ- единили не какие-то формальные обязательства, а любовь к музыке. И еще: Сергей Смбалян и его ко- манда вселяют уверенность, что обращение к сов- ременной музыке – не единичный случай, а прог- рамма дальнейшей жизни в музыке. Поражает, как быстро вырос этот студенческий коллектив, каких успехов он достиг в последние годы. Его искусство может служить ярким подтверждением того, что об- ращение к новым музыкальным сочинениям неиз- бежно влияет на уже давно, казалось бы, сложив- шиеся трактовки исполнявшихся ранее произведе- ний.

Нельзя не отметить также интересное выступление Квартета им. Комитаса, а также Камерного хора под управлением Роберта Млкеяна. Дивный хоровой звук, серьезное отношение к музыке, выстроенность, прочувствованность и при этом открытая, ясная душа в пении - вот чем хор покориł публику, и тех авторов, чьи произведения исполнял на фестивале. Без всего этого фести- валь не стал бы праздником музыки.

НАТАЛЬЯ ЕГИШЕВНА ГОМЦЯН

//Голос Армении., #17 (20090)., 22.2.2011.
(в сокращении)

Я люблю Вас, люди!

Это надпись под одной из фотографий композитора Адама Худояна, которому сегодня исполнилось бы 90 лет. Она абсолютно точно отражает природу этой удивительной личности, покоряющей всех своей необыкновенной добротой, обаянием и солнечной улыбкой. Он действительно любил людей — всех! — а не только своих близких друзей из “армянской мозучей кучки” (Лазарь Сарьян, Александр Арутюнян, Арно Бабаджанян, Эдвард Мирзоян), для каждого из которых он был самым верным и преданным другом. На его доброту люди отвечали ему взаимностью, любовно называя Адиком.

Творческая биография Адама Худояна – это долгий и нелегкий путь, неутомимые поиски, успехи, поражения, открытия художника. Им создано большое количество произведений различных жанров – симфонической и камерно-инструмен-

тальной музыки, песен и романсов, хоровых произ- ведений, музыки для театра и кино. Произведения Худояна исполнялись лучшими артистическими си- лами республики и за рубежом.

Высокую оценку получило творчество Адама Худояна в рецензиях наших и зарубежных музыко- ведов. Вот некоторые из них: “В деятельности Ху- дюяна отчетливо выражена эволюция мужающего, растущего художника, всегда искреннего, по-свое- му нешумно, вдумчиво и интимно откликающегося на поступательное движение жизни. Его творчество пронизывает глубокая, раздумчивая интонация, но это стремление не столько к исповеди, сколько к диалогу. Взволнованная интонация пристрастного диалога, присутствующего в его произведениях, обогатила и продолжает обогащать современную армянскую музыку” (Маргарита Рухкян).

“Его творчество основано на традициях наци- ональной народной и классической музыки, одно- временно обогащено некоторыми чертами совре- менной музыки, в первую очередь широким приме- нением остроэкспрессивной гармонии. Среди наи- более популярных сочинений композитора – Кон- церт #2 для виолончели с оркестром C-dur, Соната для виолончели соло D-dur, Квартет для двух скри- пок, альты и виолончели, четыре романса на слова Е. Чаренца, которые относятся к числу лучших страниц армянской камерно-вокальной музыки. За исключением романса “Все для тебя”, посвящен- ного любовной лирике, в них переданы глубоко взволнованные раздумья о жизни, о безвозвратно ушедших днях” (А. Барсамян).

Откликаясь на авторский концерт А. Худояна, музыковед, профессор Ереванской консерватории Аракси Сарьян писала: “Без творчества Худояна – художника неповторимой индивидуальности – не- возможно представить современную армянскую музыку. Его самобытность объясняется не уходом от традиций, а естественным и органичным их раз- витием”.

В интервью, данном после авторского концерта Адама Худояна в Москве, заслуженный деятель ис- кусств Российской Федерации, музыковед Иван Мартынов отмечал: “Мы знакомы с Адамом Худоя- ном, знаем его музыку, но авторский его концерт в Москве слышим впервые. Особенно интересной мне показалась Первая виолончельная соната, ко- торую прекрасно исполнила артистка высокого класса Медея Абрамян. Не менее интересны Соната для двух виолончелей и Квартет. В сфере камерной музыки особенно ярко проявился талант компози- тора”.

А вот отклик московского музыковеда Инны Ромашук на “Альбом фортепианных пьес для юно- шества”: “Адам Худоян по-особому бережно отно- сится к навеянным миром юности музыкальным образцам. Невольно вспоминаются строки проник- новенных, обращенных к юношам будущего стихов

Чаренца:

*Так каждый раз – с улыбкою иной,
Так каждый раз – но неизменно милой,
Так каждый раз – с бездонной синевою
И каждый раз с необозримой силой.*

Вся жизнь Адама Худояна была пронизана творческим светом, и это сказалось и в книге воспоминаний композитора, которую с величайшей любовью отредактировал и издал Армен Будагян. Над ней Худоян работал в последние годы жизни. Это не просто мемуары и не автобиография, а своеобразные по жанру размышления о прошлом и настоящем армянской музыки, о своих исканиях, о композиторах, с которыми встречался, дружил, о творческих увлечениях, о политических деятелях нашей страны. Книгу его воспоминаний можно было бы назвать “Объяснение в любви”, т.к. она выразила ту влюбленность в великих соотечественников, которую вместе с Худояном испытывает все наше поколение. Внимание читателей представляем короткий фрагмент из этой книги.

“Объяснение в любви”

Иногда в Рузу приезжал работать мой давний друг, кинорежиссер Генри Оганесян. Здесь в начале 60-х он писал сценарий своего известного фильма “Три плюс два” по пьесе Сергея Михалкова “Дикари”. Работал необычайно целеустремленно, и в нем порой трудно было признать прежнего “мастера розыгрыша”. К примеру, открывают друзья бутылку шампанского, а он: “*Не могу. Работаю!*” Впрочем, против природы не пойдешь.

Однажды за Генрихом прислали машину из киностудии имени Горького, и он предложил мне съездить с ним в Москву – за компанию. Называл он меня “сыном Бетховена”, и это “усыновление” я терпел еще с юных лет, когда мы жили в Ереване по соседству (в то время он был артистом театра имени Сундукяна).

По дороге в Москву остановились около какого-то сельмага, где оказалось много хороших товаров, и я купил себе сорочку. С Генрихом я разговаривал по-армянски. Прошли пионеры: “*Дядя, на каком языке вы говорите?*” Генрих мгновенно “преобразился” в иностранного агента: “*Ребята, а где здесь у Вас ракетные базы?*”

Не успели мы доехать до ближайшего Голицына, как нас “тормознули” двое мотоциклистов: “*Документы!*” Генрих протянул удостоверение кинорежиссера: “*Проверяем бдительность пионеров Подмосковья*”...

С Генрихом было легко: многие, даже рискованные шутки сходили ему с рук (“как с гуся вода”). А ведь в те времена все было не так просто.

Вспоминаю, как еще в 1947 году в Москве Генрих подошел ночью к молодому человеку (мы знали, что это чекист в штатском) и, озираясь, доверительно шепнул: “*Собираемся взорвать Дом правительства. Ты нам не поможешь?*”

Пронесло и на этот раз...

Впрочем, бывали шутки и лирического плана. На перекрестке Генрих обращался к красивой де-

вушке: “*Помогите бедному слепому перейти улицу...*” А перейдя, целовал девушку: “*Спасибо, я уже вижу...*”

Таковым был наш друг Генрих Оганесян. Расхожие легенды о его бесчисленных штуках и проделках не должны исказить его облик как талантливого кинорежиссера, увы, рано ушедшего из жизни. Он не успел раскрыться в полную силу своего дарования (через год после завершения фильма “Три плюс два” его не стало). Эту киноленту по отличной режиссерской работе, богатому подтексту и тонкости характеристик героев считаю одним из лучших образцов жанра лирической комедии, фильмом, имеющим свое лицо.

...С улыбкой вспоминаю прекрасный вечер, проведенный в Москве в доме Арама Хачатуряна. Было это в 1963 году. Арам Ильич пригласил к себе большую группу армянских музыкантов во главе с министром культуры Армении Робертом Рачевичем Хачатрянном. В тот вечер мы должны были познакомиться с новым произведением Хачатуряна – его Концертом–рапсодией для виолончели с оркестром (запись в исполнении М. Ростроповича под управлением автора). Предполагался также дружеский ужин, и по просьбе Арама Ильича я помогал ему в составлении меню.

Арно сказал: “*Я знаю приемы у Арама Ильича. Чтобы было веселее, возьмем с собой Генриха Оганесяна*”. С этого все и началось...

Когда все собирались, Хачатурян спросил: “*Ну как, сперва сядем за стол, а потом послушаем Рапсодию или наоборот?*” – “*Конечно, сперва слушаем, – немедленно отреагировал Генрих. – А то кто будет на сытый желудок слушать Вашу музыку?*” (Арам Ильич изумленно посмотрел на Генриха, но промолчал.)

За ужином Арам Ильич то и дело звонил в специальный колокольчик, стоявший на бюро, и просил экономку принести то или иное блюдо или бутылку с минеральной водой.

“*Арам Ильич, Вы коммунист?*” – в шутку, но внешне серьезно спросил вдруг Генрих Оганесян. – “*Да, а что?*” – не понял шутки Хачатурян. – “*Замашки у Вас какие-то мелкобуржуазные*”. – “*Это принято на Западе*”, – пытался оправдаться Арам Ильич. “*В том-то и дело, что на Западе*”, – продолжал “атаку” Генрих...

Арам Ильич это принял всерьез, и весь остаток вечера сам все приносил из кухни (его жена, Нина Владимировна, в тот вечер отсутствовала).

Вечер удался на славу. Много шутили, смеялись...

Арам Ильич остался очень доволен: “*Ребята, вы знаете, я редко смеюсь, но сегодня у меня от смеха болят мышцы живота. Генрих! Как будешь свободен, заходи, вместе пообедаем*”.

Роберту Хачатрянну Генрих Оганесян также очень понравился. Он тут же предложил ему переехать в Ереван и занять должность директора киностудии “Арменфильм”. Однако Генрих отказался наотрез. “*Сожалею*”, – сказал министр культуры.

« Հ ա յ կ ա կ ա ն հ ն գ յ ա կ »



После авторского концерта
А. И. Хачатуряна в Св. Эчмиадзине.
Н. В. Макарова,
М. Л. Ростропович,
А. И. Хачатурян,
А. Г. Худоян.
1973г.



Творческий вечер
А. Худояна в Большом концертном зале
им. А. Хачатуряна.
Исполняется Концерт
#2 для виолончели с
оркестром.
Солистка - Медея
Абрамян. Оркестр
Гостелерадио Арм.ССР.
Дирижер - Рафаэль
Мангасарян.
Ереван, 1981.

Ամփոփում

Հրապարակահատական հոդվածներ. 17.02.2011 թ. «Յթեր» Ռ-Հ Ծրագրի բերրից տպագրված լրագրող Ռուբեն Էդուարդի Փաշինյանի «Արամ Խուրդյանի հոբելյանին» հոդվածը, որտեղ նշում է, որ Ա. Գ. Խուրդյանն անկրկնելի էր բոլոր գործողություններում ու հարաբերություններում, բնավորության գծերով ու, հատկապես, ստեղծագործություններով ու ընկերասիրությամբ. մեջբերումներ, ներկայացնում է Ա. Խուրդյանի դիմանկարը Ալեքսանդր Հարությունյանի, Էդվարդ Միրզոյանի, Արմեն Բուրադյանի, Ստեֆան Դրագանովի, Կազիմեժ Սերոցկու, Ալիս Թերզյանի, Կառլ Հայդմայերի, Վազարոս Սարյանի, Առնո Բաբայանյանի հուշերում:

«Սարյան-ֆեստ»-ի առթիվ գրված «Կոմսոմոլսկայա պրավդա», 24-30.12.2010 օրաթերթում լրագրող Սվետլանա Վլադիմիրի Ավագյանի «Հոգով լուսավոր կոմպոզիտորը» հոդվածը նվիրված է Վ. Մ. Սարյանին որտեղ ներկայացնում է նրա մարդկային հատկանիշները, կապելով կյանքի անցած ուղու հետ՝ ուսումը, ռազմաճակատի տարիները, պատերազմի հաղթանակից հետո կրթության շարունակումը Մոսկվայի Պ. Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայում, 26 տարի անփոփոխ դեկավարի դերը Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայում: Ս. Ավագյանը գրում է, որ նա կարողանում էր ապրել մերձավորների և ուրիշների համար, մնալով իր համեստության մեջ և տաղանդով գրված ստեղծագործություններում հավատարիմ մնալով իր սկզբունքներին:

Վ. Մ. Սարյանին նվիրված «Սարյան-ֆեստ» փառատոնի առիթով հոդված է գրել նաև Նատալյա Եղիշեի Գոմցյանը (//Գոլոս Արմենիի 23.12. 2010 «Հնչում էր Վազարոս Սարյանի երաժշտությունը»), և (//Գոլոս Արմենիի, #17 (20090), 22.2. 2011) (կրճատումներով) Արամ Խուրդյանին ու նրա արվեստակից ընկերներին է նվիրված իր «Ես սիրում եմ Չեզ, մարդիկ» հոդվածը:

Summary

Publicistic articles.

17.02.2011 The article "On Adam Khudoyan's jubilee" by Ruben E. Pashinyan is taken from the newspaper "Tert" speaks about Adam Khudoyan's life, character, performing art, about his amicability and an admirable individuality. The author presents the memory notes about A.Khudoyan done from Alexander Harutsyunyan, Edvard Mirzoyan, Armen Budaghyan, Stefa Draganov, Kazimej Serotsky, Alis Terzyan, Karl Heidmaier, Ghazaros Saryan and Arno Babajanyan.

24-30.12.2010 The article that written for "Saryan Fest" by journalist Svetlana V. Avagyan with the title "The composer with delightful soul" is published in the newspaper "Komsomolskaya Pravda" and is dedicated to Gh.M.Saryan. The article speaks about the composer's life way, about his further education in Moscow State Tchaikovsky Conservatory after the war, 26 years long leading Yerevan Komitas State Conservatory. The author also mentions that the composer could live for his relatives and other friends, remain faithful to his principles in his works

Another article ("There was sounding the music of Saryan" from the newspaper "Golos Armenii"), dedicated to "Saryan Fest" is written by Natalya Y. Gomtsyan on 23.12. 2010.

Natalya Y. Gomtsyan has dedicated her article ("I love you, people", published in the newspaper "Golos Armenii" #17 (20090) to Adam Khudoyan and his artist-friends.

Երաժշտական ՐԱՅԱՍԱՆ 1-2(40-41)2011

ԳՈՒՐԳԵՆ ԱՇՈՏԻ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

ՀՍՀ Մշակույթի նախարար (1980-1985 թթ.), «Սովետական Արվեստ» ամսագրի գլխավոր խմբագիր 1986-ից, խի 1996-1997թթ. վերջին համարում (արդեն հեղանակում) պատվավոր գլխավոր խմբավիր

Մարդու կերպած մեծ արվեստը, ժրպիտն ու դիմախաղը իրեն գրավեցին բոլորի հոգիներում՝ Երևանում, Գիլիջանում, Մոսկվայում, Փարիզում, Մարսելում...

Մարդիկ նրա կարոտն էին զգում, հանդիպում էին, զրուցում, կարակում (կարակում էր ավելի շատ ինքը), հրաժեշտ էին տալիս ու մտածում, թե ե՞րբ են նորից հանդիպելու: Լսում էին նրա նվագը, հաղորդակցվում արվեստին: Մեղեդին, դաշնամուրի ամեն մի ակկորդը մնում էր հոգում՝ երկա՛ր, եր-

Հողվածը հրատարակվում է որպես հարգանքի տուրք անվանի մտավորականին և մեր երախտիքն ենք հայտնում «Առնո Բաբաջանյանի հիշատակի» հիմնադրամին տրամադրելու այն:

րի և ուժերի վերելքի շրջանում: Թողնելով երաժշտության հրաշալի մի ժառանգություն, որ սրեղծվել է չորս տասնամյակների ընթացքում ու միշտ պահպանել է իր անկրկնելի անհատականությունը:

Բաբաջանյանի այդ ինքնատիպությունը առկա է նրա մարդկային բնութագրի և գործունեության բոլոր ոլորտներում:

Արտիստիկ կերպար, ուսուցչի ոչ ավանդական մեթոդիկա, դաշնակահարի հիրավի հիպոսուացնող ազդեցություն և, վերջապես, լավագույնների շարքը դասվող նրա շար երկերում Արարողի շնորհի խիստ շոշափելի ներկայություն: Հենց Աստվածային այդ ներկայությունը, տարերքի ուժը ունկնդրի ընկալմամբ, Ա. Բաբաջանյանին դարձնում են միաժամանակ թե՛ հսկա, և թե՛ առօրեական, եզակի մի երևույթ:

Նա անհատ էր, որ առանձնանում էր բարձրա-

7 5 - ամյակին ԱՌՆՈ ԲԱԲԱՋԱՆՅԱՆ.

«Եթե ես կոմպոզիտոր չլինեի...»

կար... Նրան զհրեին և սիրում էին բոլորը: Կինոթատրոններում, համերգասրահներում, փողոցներում, այգիներում. րներում նրա երգն էր հնչում, նրա մեղեդին էր տրամադրություն սրեղծում, Հասարակի կարոտն առնում, սիրում, երազում...

Մի անգամ, հանդիպելուց հետո, նրան փնտրում էին շարերը, նրա խոսքերն էին կրկնում, միմյանց հաղորդում:

Յուրի Բելկինի բախրը բերեց: Եվ ոչ միայն նրա, այլև նրանց զրույցին ներկա շարերի: Այդ զրույցը տպագրվեց ամսագրերում: Ներկաները կարդացին: Հեղտ, երբ նա հեռացավ... դարձյալ հիշեցին այդ զրույցը, նորից կարդացին:

Առնո Հարությունի Բաբաջանյան: Ամեն մեկը նրա մասին իր պատմությունը կամ պատմությունները գիրք: Այս մեկն էլ Յուրիինն է: Եվ զրույցին ներկա գրնվողներինը...

Կորուստներ կան, որոնց երբեք չես համակերպվում: Ավելին, տարիների ընթացքում դրանք առավել հիվանդագին են ընկալվում: Եվ դա, թերևս, այն պարճառով, որ թվում է, թե կյանքն «իրենը կվերցնի», որ կզան փոխարինողներ և, ի վերջո, երկրի վրա անելիքներ շար կան: Սակայն իրականում սրացվում է հակառակը. ժամանակն անցնում է, բայց ի սկզբանե արած դաժան ընկրությունը պահպանվում է առհավել, քանզի ոչ ամեն թափուր տեղ է, որ հնարավոր է լրացնել...

Առնո Բաբաջանյանը ...հեռացավ կյանքից 62 տարեկանում՝ սրեղծագործական մրահադաշտումն

գույն անմիջականությունն իր մեջ «փայլալույզ» կարևոր մի հատկանիշով: Ինչ թվում էր, որ անմիջականությունը, մրահադաշտումների և արտահայտչամիջոցների անեղծությունը Բաբաջանյանի համար ոչ միայն գեղարվեստական, այլև մարդկային չափանիշներ էին, այդ բառի ամենալայն իմաստով:

Նա երբեք չէր վախենում ավելի վաղը թվալուց, քան վայել էր իր դիրքին ու մեծության մարդուն: Նա չէր ամաչում իր թուլություններից: Չէր բարցնում սրեղծագործելու ընթացքում իր առջև ծառացած դժվարությունները՝ կոմպոզիցիայի գաղտնիքներին հասու վարպետ-արտֆեստրոնալի դասին իբր չնքազնելու «սահից»:

«Վեց պարկերները» գրելուց արդեն շատ տարիներ հետո, չօգրվելով կեղծ համեստությունից, Բաբաջանյանը խոսում է իր համար Անրոն Վեբերնի «Վարիացիաների» նշանակության մասին, որ իբրև կողմնորոշիչ էր ծառայել իր երկերի սկզբունքները մշակելիս: Եվ ընդգծում էր. «Գիտե՞ք, թե որքան եմ տանջվել»:

Ա. Հ. Բաբաջանյանը մեզ է թողել երաժշտություն, որ ազգային դասական է դարձել:

Փողոցում նրան խկույն ճանաչում էին: Ծանաչում էին խոշոր դիմագծերի, ժպիտի, իրենից անբաժան կարակների շնորհիվ: Ու եթե երաժիշտ չլինեիր, հասարակ դառնալու էր կոմիկ դերասան կամ էլ ծիծաղաշարժ պատմվածքների հեղինակ: Ուզեցի զրուցել հետը.

- Եթե կոմպոզիտոր չդառնայիք, ինչո՞վ պիտի

գրադվեիք:

Առանց երկար-բարակ մտածելու, Բաբաջանյանն ասաց, որ ինքը «կամ կոմպոզիտոր պիտի դառնար կամ գյուտարար, այսինքն՝ կնվիրվեր ստեղծագործելուն:

Ես սիրում եմ ձեռքի աշխատանքը: Ընկերներիցս մեկն ասաց՝ լավ է քիմիկոս չդարձար, թե չէ վաղուց հոգս ցնդած կլինեիր...»

Կոմպոզիտորն ապրում էր Օգարյովի փողոցում: Բնակարանում ծայրեծայր նուրաներ էին. նուրաներ սեղաններին, աթոռներին, դաշնամուրի նուրակալին, և նույնիսկ՝ գեղերին: Ապակեպար փոքրիկ սեղանին կնիքով զմռսած անզվերեն պարվորներ էին, ուր վավերացվում էր. «Թեքսասի նահանգի պատվավոր քաղաքացի Անոն Բաբաջանյանը նահանգի օրենքների համաձայն կարող է օգտվել բոլոր իրավունքներից, արտոնություններից և այլ լիազորություններից»: Պարվորները հիշեցրեցին ԱՄՆ-ի հյուրախաղերը: Բնակարանը լի էր ամենաարարքեր երկրների հուշակվերներով, իսկ պարերին փակցված էին կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները:

«Այս կտավներում իմ սերն է առ երաժշտությունը և մարդկանց սրտերը հուզելու իմ փափագը: Երաժշտությունն իրավունք է տալիս խոսելու վեհի ու վսեմի մասին, հույս է ներշնչում: Ես գրում եմ ամեն օր: Իսկ ծավալուն ստեղծագործությունները գրվում են դժվարությամբ: Դրանք ծնվում են, երբ կենսական հզոր տպավորությունները կուտակվում են հոգուդ մեջ և հանգիստ չեն տալիս: Գրողը վեպեր է գրում կամ ակնարկներ, իսկ երգը ապրած օրվա ամսիջական արձագանքն է և ասես հայելու մեջ մի արտացոլում է հենց նոր վերապրածդ: Երգերը ծնվում են կյանքի սուր ընկալումներից, ծագում է արևը և բարձր է տրամադրությունը, ու հանկարծ հեռավոր մի մեղեդի ես լսում...»

Ասեմ, որ գրում եմ դանդաղ: Իմ ուզածը երկար եմ փնտրում: Թող ուշ լինի, բայց լավ»:

Ինչպե՞ս եղավ, որ Ձեր կյանքը կապեցիք երաժշտության հետ:

Մի օր Մոսկվայից մեր մանկապարտեզ եկավ մի քեռի, որ ուզում էր ստուգել երեխաների երաժշտական լսողությունը: Երբ հերթն ինձ հասավ, մոսկվացի հյուրն ասաց.

«Սա անպայման պիտի երաժշտական կրթություն ստանա»: Ուրախ տուն եկա և պատմեցի հայրիկիս: Այն ժամանակ ես հինգ տարեկան էի: Շատ տարիներ հետո իմացա, որ մոսկվացի քեռին Արամ Խաչատրյանն էր: Հենց այդ տարի էլ հայրս ինձ տարավ երաժշտական դպրոց: Հետո սովորեցի Երևանի կոնսերվատորիայում, իսկ 1938-ին, 17-ամյա երիտասարդս հայտնվեցի Մոսկվայում: Ուզում էի կոնսերվատորիա ընդունվել: Քննություններս բարեհաջող հանձնեցի, սակայն ցուցակներում իմ ազգանունը չգտա: Ինձ չոր ու կոպիտ ասացին. «Դուք եկել եք առանց Երևանի կոնսերվատորիայի թույլտվությունն ստանալու՝ ձեզ չենք կարող ընդունել»: Ես պարզապես կորցրեցի ինձ՝ ուրեմն անշնորհք եմ: Սակայն տեղն ու տեղն էլ որոշեցի, որ ավելի լավ է այստեղ՝ Կուրսկի կայարանում ծանր ու մեծ պար-

կեր քարշ տալ, քան վերադառնալ Երևան: Բարեբախտաբար, Խաչատրյանն ինձ տարավ Ելենա Գնեսինայի մոտ, և ամեն ինչ իր հունի մեջ մտավ...

Ձեր ո՞ր ստեղծագործությունն է ամենասառաջինը:

Խոստովանեմ, որ առաջինը համարում եմ «Հեռուսական բալլադը» և Դաշնամուրի 1-ին Կոնցերտը, որ նվագեցի Երևանում և Մոսկվայում: Եվ կամ՝ դաշնամուրային Վեց պատկերները, որով Հայաստանի Պետական մրցանակ ստացա: Այս ստեղծագործությունն ինձ համար սովորական չէր. ես փորձեցի գրել «սերիական» երաժշտություն՝ հայկական ոճով:

Այո, այսպեղ, Բաբաջանյանին հաջողվեց մեկտեղել և՛ ազգային կոլորիտը, և՛ արդիական կոմպոզիտորական տեխնիկան՝ միաժամանակ պահպանելով հեղինակի անհարական դեմքը:

... Առնոն մեծ սիրով էր կապված Գ. Գ. Շոստրակովիչի հետ:

«Դիլիջանի ստեղծագործական տանն էի, - պարունում է Առնոն, - տրամադրությունս աշխատանքային էր, գործնական: Մեկ էլ ռադիոյով լսեցի Գ. Շոստակովիչի մահվան բոթը: Ցնցված էի: Ինչքա՞ն բան է արել նա ինձ համար: Ես բարձր էի գնահատում այդ հիանալի մարդուն և մեծագույն կոմպոզիտորին: Մեկ էլ հանկարծ ներսումս նրա մահվանը երաժշտությամբ արձագանքելու պահանջ զգացի: Հենց այդ գիշեր էլ գրեցի Կվարտետի առաջին էջերը և հետագայում էլ չփոխեցի ոչ մի նոտա:

Կորցրեցինք նաև Արամ Խաչատրյանին: Ես դարձյալ ցանկություն ունեցա երաժշտությամբ արձագանքել նրա կորստին: Եվ գրեցի դաշնամուրային Էլեգիա, ուր օգտագործված է մեծն Սայաթ-Նովայի մեղեդին: Ի դեպ, այստեղ մի նախապատմություն կա: 1938-ի ամառային արձակուրդներին եկա Երևան: Տեղեկացա, որ Հայաստանի կառավարության հրավերով Երևան էր ժամանել Ա. Խաչատրյանը: Նա պիտի գրեր իր «Երջանկություն» բալետը՝ Մոսկվայում կայանալիք հայկական տասնօրյակի առիթով: Ես իսկույն ևեթ ներկայացա Խաչատրյանին: Ապրում էր քրոջ տանը՝ Տպագրիչների փողոցում: Նրա հյուրն էր նաև դուդուկահար՝ վարպետ Մարգարը: Հենց վարպետը անձանոթ մեղեդի էր նվագում, Արամ Իլիչը տեղնուտեղը գրի էր առնում, իսկ ծանոթ մեղեդի լսելիս, իսկույն կանգնեցնում էր. «Գիտեմ, առաջ անցիր»: Կոմպոզիտորը նյութ էր հավաքում իր ապագա բալետի համար: Հետո վարպետը նվագեց Սայաթ-Նովայի երգերից մեկը: Խաչատրյանը չընդհատեց նվագը, ապա շուռ եկավ ու բացականչեց. «Ինչ հանճարեղ մեղեդի է: Ինչպե՞ս եմ ստեղծվում նման մեղեդիները»:

Եվ այս մեղեդին էլ մտավ Խաչատրյանին ձևաված իմ ստեղծագործության մեջ: Խաչատրյանի կորուստը ոչ միայն հայ ժողովրդի, այլ նաև համաշխարհային մշակույթի անդառնալի ու մեծ կորուստն էր»:

Ձեր երգերից շատերը մեծ ժողովրդականություն են վայելում: Ինչպե՞ս անդրադարձաք երգի ժանրին:

Երգ գրելու հնարավորությունն ինձ կինոն տվեց:

«Ամայրայի արահետներով», «Հասցեատիրոջ որոնումները», «Առաջին սիրո երգը»: Այդ մեղեդիները հավանեց հանդիսականը և համընդհանուր ուշադրության արժանացան: Եվ այդպես էլ սկսեցի երգեր գրել ու մինչև օրս էլ չեմ հրաժարվում: Իբրև օրենք, կոմպոզիտորները մեղեդին հարմարեցնում են իրենց հավանած բանաստեղծության հանգ ու կապին: Իմ գործերակերպն ուրիշ է: Ես նախ զգում եմ մեղեդին, ապա խնդրում որևէ բանաստեղծի այդ հենքի վրա բանաստեղծություն գրել: Այսպես ծնվեց «Վերադարձրու ինձ երաժշտությունը», որի բանաստեղծական տեքստը գրել է Անդրեյ Վոզնեսենսկին:

Երբ տարածվեց իմ «Ճերմակ աղվամազիկ» երգը, շատերը մտածում էին, թե ռուսական ժողովրդական երգ են լսում: Եվ հարցնում էին ինձ. «Դո՞ւ ես մշակել ռուսական ժողովրդական այս երգը»:

«Ոչ, - պատասխանում էի, - ես եմ ստեղծել այդ երգը»: Չարմանում էին, չէին հավատում: Բայց ի՞նչ կար չհավատալու: Մի՞թե ես չեմ կարող ռուսական ժողովրդական երգ գրել: Չէ՞ որ կյանքիս մի մեծ հատվածը ապրել եմ Ռուսաստանում:

Չեմ ափսոսում, որ մտա երգային ժանրի խորխորատները: Երգի հանդեպ լուրջ վերաբերմունք ունեմ: Պատահում է, որ երգը գրավում է մոդայի բոլոր օրենքներով, բայց սառը, անհաղորդ սրտով: Նման երգերը այդպես էլ չեն երգվում: Մարդիկ զգում են, որ այդպիսի երգը հոգի չունի»:

Երաժշտական 1-ին փառատրոնին՝ Ռատոն Թփեում Պ. Չախկովսկու անվ. միջազգային մրցույթի դափնեկիր Ջեյն Դիքը մեծ հաջողությամբ կատարեց Ա. Բաբաջանյանի արեղծագործությունները: Եվ հասարակության անկեղծ հեղափոխությունն էլ կանխորոշեց Ա. Բաբաջանյանին. երկերը ԱՄՆ ուղարկելու գաղափարը:

Սա իմ անդրանիկ հանդիպումն էր Ամերիկայի հետ: Համարյա մի ամբողջ ամիս համերգարահներում ու բաց հրապարակներում նվագում էի իմ և գործընկերներիս ստեղծագործությունները: Թեքսասի բնակիչներն ինձ դիմավորեցին հայկական ավանդույթով՝ ցերմ ու սրտաբաց: Համերգներին զուգընթաց ես դասախոսություններ կարդացի մեր երաժշտության մասին: Ես Խորհրդային առաջին երաժիշտն էի, որ տեսա Թեքսասը:

Անցավ մի քանի փարի: Բաբաջանյանն աշխատում էր պարսկական եռանդով: Այո, մարդու փարիքը բնորոշվում է ոչ թե փարիներով, այլ արեղծագործական ոգով: Եվ Բաբաջանյանը, չնայած իրեն փանջող հիվանդությանը, անընդհար հիշեցնում էր իր մասին: Մեկնեց Դիլիջան, աշխատելու և այդպես էլ ընդմիջյալ մնաց Հայաստանում...

Մեր վերջին հանդիպմանը ես հարցրեցի նրան.

- Դուք չե՞զ քանի՞ փարեկան եք զգում:

Հոգով երեսուն տարեկան եմ, - ժպտալով պատասխանեց նա, - բայց երեսուն տարեկան էի 1951-ին: Ազնիվ խոսք, այնպիսի զգացողություն ունեմ, ասես դա երեկ էր:

Կարո՞ղ եք հիշել չե՞ր ամենաերջանիկ օրը:

Ամենաերջանիկ օրը... Դժվարանում եմ ասել: Ուրախն ու տխուրը կյանքում զուգահեռ են ընթա-

նում: Անուշտ, երջանիկ օրերը անհամեմատ քիչ չեն: Եվ դա բնական է: Ուրախությունը տոն է, իսկ տոնական օրերը տարվա մեջ մատների վրա կարելի է հաշվել: Մնացած բոլոր օրերը «աշխատանքային են»: Երբ ծնվեց որդիս, ես երջանիկ էի: Երբ լավ ստեղծագործություն էի գրում և լավ կատարում էին՝ իմ հոգին երգում էր: Չզարմանաք, բայց ես անչափ ուրախացա, երբ ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստի կոչում ստացա: Գուցե իմ ամենաուրախ օրը դեռ առջևո՞ւմ է...

Պիտի բարձր կանգնել մանրուքներից ու կենցաղային տհաճություններից: Ոչ մեկին չպիտի նախանձել: Նախանձը ահավոր բան է, այն խանգարում է մարդկանց, նաև կոմպոզիտորներին: Այդպես է մարդու հոգում կուտակվում թույնը, իսկ թունավոր հոգով ինչպե՞ս կարող ես լավը ներկայացնել: Ես միշտ սիրել եմ ծնողներին, սիրում եմ ընկեր-բարեկամներին և հպարտանում, որ նրանք շատ են: Անցել եմ ամեն ինչի միջով և միշտ մնացել եմ ինքս ինձ հավատարիմ: Իմ ամեն արածը հետո ինձ թվացել է թերի, անկատար: Իմ նշանաբանն է եղել՝ գոհ չեմ, ես ավելի լավ կարող եմ անել:

Կոմպոզիտորն ու իր երաժշտությունը կարո՞ղ են արդյոք ներգործել հասարակական կյանքի վրա:

Ոչ կոմպոզիտորը, ո՛չ էլ որևէ արվեստագետ չի կարող ստեղծագործել հասարակությունից ու տարածությունից դուրս: Իսկական արվեստագետը իր արվեստը պիտի ծառայեցնի մարդատյացներին ու խավարամիտներին լուսավորելու գործին:

Ահա և իմ վերջին հարցը.

- Դուք չե՞զ մոսկվացի՞ եք համարում, թե՞ երևանցի:

Մի ոտքս այստեղ է, մյուսն՝ այնտեղ, - ծիծաղում է Ա. Բաբաջանյանը, - կյանքիս կեսն անցել է Երևանում, մյուս կեսը՝ Մոսկվայում: Բայց չէ՞ որ բոլորի համար էլ պարզ է՝ այն քաղաքը, ուր անց ես կացրել քո ամենալավ տարիները, մանկությունն ու պատանեկությունը, մեկընդմիջ կմնա իբրև ամենաթանկն ու սիրելին: Ես ամեն տարի լինում եմ Երևանում, առանց Հայաստանի ես ինձ չեմ պատկերացնում:

Արդեն քանի տարի ապրում եմ Մոսկվայում, բայց հայկական «ակցենտ» չեմ կորցրել...

Հայաստանը միշտ իմ սրտում է, ծնունդ առնող ամեն հնչյունիս մեջ...

Տապանաքարի մուր, պարկերներ, հուշեր, հիշողություններ...

Դժվար է հաշիվել, որ նա չկա:

Միայն մեկ վարդ, դեղին վարդ... վարդի թերթիկների միջից կարծես ժպտում է, ապա նայում թախծուր աչքերով: Ասում էր, որ եթե երաժիշտ չդառնար, անպայման կունիլ դերասան կլինեիր: Եվ կատարում էր, ծիծաղում անմիջապես լրջանում, հեղու ժրպտում...

Իսկ կոմիկների աչքերը միշտ թախծուր են, ինչպես Չարլզ Չափլինի աչքերն էին, թախծուր ու մի քիչ խոնավ:

Ժպտում է վարդի թերթիկը:

Առնչի անմոռաց ժպիտը խոշոր ու կեռ քթի փակից...

ՄԱՆՐԱՊԱՏՈՒՄԵՐ

Մոսկվա: Տղաները շրապեցնում էին փաքսիի վարորդին: Ուշանում էին ներկայացումից: Կարմիր լույս: Մեքենան մի քանի մետր առաջ անցավ: Մուլոց: Կապիտանի ուսադիրներով միլիցիոները խիստ դեմքով մոտեցավ փաքսու վարորդին: Երթևեկության կանոնների խախտում: Իսկ փղաները շրապում էին, անհանգիստ նայում ժամացույցին: Դիմեցին կապիտանին՝ ոչ մի զիջում, խախտում է և վերջ: Եվ հանկարծ մեքենայից լսվեց ծանոթ երգը: Միլիցիոների դեմքը փոխվեց: Նա անբողջովին ուշադրություն էր: Հետո կարողացավ արտասանել. «Սատանան տանի, ի՞նչ լավ է»: Տղաներից մեկը համարձակվեց նշել. «Մենք էլ հենց նրա համերգին ենք շտապում»: Կապիտանը չզվեց, պարիվ րվեց և շեշտված ասաց. «Կարող եք գնալ, սույժը՝ հաջորդ անգամ»:

Բաբաջանյանի երգն էին հաղորդում ռադիոյով: Մոսկվա: Մեծ թայրուն: Արամ Խաչատրյան. «Սպարտակ»: Ներկայացումից հետո գլխավոր դերակրոր Լոգինը հրավիրեց ծանոթներին՝ երեկոն միասին անցկացնել: Կհնոռեժիսոր Էդմոնդ Զյուսասյանը նախաձեռնությունն իր ձեռքը վերցրեց.

Գնացի՛նք: Մեքենան արագ պոկվեց րեդից: Եվ հանկարծ... Ավտոտեսչության երկու աշխատակից կանգնեցրեցին մեքենան: Բացարարությունները օգուր չրվեցին: Առաջարկեցին հետևել իրենց: Միջամտեցին կանայք՝ անօգուր: Տեսուչները համառ էին: Նրանցից մեկն անսպասելիորեն ասաց. «Այնպես եք բշում, ասես անորսալի վրիժառուները լինեք»: Էդիկն աշխուժացավ, իջավ մեքենայից և ձեռքի իրեն հայտնի շարժումներով, արագ-արագ խոսելով՝ ասաց ինչ-որ բան:

Տեսուչները հանկարծ չզվեցին, պարիվ րվեցին և ... մեքենան սլացավ Մոսկվայի փողոցներով: Մեքենան ուղեկցում էին ավտոտեսուչների մուրցիկլերները: Զյուսասյանն ասել էր, որ «Անորսալիներ» ի հեղինակն ինքն է.

«Մեզ համար պատիվ է ձեզ ուղեկցելը: Միշտ պատրաստ ենք», - ասաց րեսուչը: Ապա ավելացրեց. «Իսկ դուք ճանաչո՞ւմ եք մեր Առնոյին»: Ու նորից պարիվ րվեցին...

Ռեսուրսանում մթնոլորտն ուրախ էր, աղմկուր: Նվագախումբը ճգնում էր խլացնել բոլորին: Մարուցողը մոտեցավ Առնոյին. «Հաշի՞վը»: «Ձեր հաշիվը փակված է»: Ա. Բաբաջանյանը և ընկերները հարցական նայեցին մարուցողին: Բեմի մոտ նստած մի մեծ խոսք ուրքի կանգնեց: Բա-

ժակները վեր բարձրացան «Առնո, Առնո, Առնո»: Նվագախումբը Առնոյի երգերն էր հնչեցնում: Վրացիներ, հայեր, ռուսներ էին...

Նույն պարկերը կրկնվեց Փարիզում, Մոնմարտրում: «Առնո, Առնո», - գոչում էին ռեսուրսանում նստածները Առնոյի երգի հնչյունների ներքո: Առնոն երջանիկ էր...

Իսկ Փարիզի Պլեյել սրահում հավաքված հարյուրավոր հայեր ու ֆրանսիացիներ, ուրքի կանգնած, Օրբելյանի նվագախմբի հետ միասին երգում էին Առնոյի երգը:

Եվ ամենից բարձր հնչում էր Առնոյի որդու՝ Արաջիկի շայնը: Էս լակոտը շատ լավ է երգում, բոլորից լավ, լսեք, լսեք, - անընդհատ կրկնում էր Առնոն: Կառավարենցը հիացած գրկել էր նրան...

Մոսկվա: Նոր էր վերջացել կոմպոզիտորների համամիութենական համագումարը: Ընդունելություն էր: Արվեստագետները ջերմորեն ողջունում էին միմյանց:

Կեսօրին, կոնսերվատորիայի մեծ դահլիճում Էմիլ Գիլելար նվագել էր Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադը»: Դիրիժորը Եվգենի Սվետլանովն էր: Հաջողությունը կարարյալ էր:

Առնոն ուզում էր մրկել Կրեմլի պալատի մեծ դահլիճ: Նրան կանգնեցրեցին. Անցաթուղթ: Առնոն զարմացած նայեց. նա ոչ մի անցաթուղթ չունեց:

Դե ուրեմն չի կարելի: Առնոն իրեն չկորցրեց, ուղիղ նայեց սարգողին, ապա թեքվեց՝ ցույց րալով քիթը: Սարգողը ժպտաց. «Առնո Բաբաջանյան»:

«Ահա իմ այցետոմսը»: Եվ մարով ցույց րվեց դեմքին բազմած իր՝ ամբողջ երկրում հայրկի քիթը: Ահա այսպես:

Առնո Բաբաջանյանը ողջ է, երգում է, նվագում, կարակում: Կոնսերվատորիայի կողքով անցնելիս քեզ միշտ «շայն կրա» Բաբաջանյանի դաշնամուրի ակկորդը...

Էլի գրույցներ են պարում, նա լեզենդ է դառնում: Իսկ գերեզմանին ծաղիկներ չկան... «Եթե կոմպոզիտոր չդառնայի, կոմիկ դերասան կլինեի»...

Резюме

Министр культуры, спорта и по делам молодежи Арм. ССР (с 1980 по 1985гг.), главный редактор журнала "Советакан арвест" [с 1986 г., в 1996-97 гг. - почетный главный редактор (посмертно)] Гурген Ашотович Аракелян на основе интервью с композитором Арно Арутюновичем Бабаджаняном пишет о своих воспоминаниях "Если бы я не был композитором". Статья посвящена 75-летию со дня рождения композитора.

Summary

Ministry Of Culture, Youth And Sport RA, USSR (1980-1985), Editor-in-chief of the journal "Soviet Union Culture" (1996-1997) Gurgен A. Araqueyan writes his memories about Arno Babajanyan in the article "If I weren't a composer", based on the interview with the composer. The article is dedicated to the 75th birth anniversary of the composer.

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

**ЭДВАРД МИХАЙЛОВИЧ
МИРЗОЯН**

*Композитор,
профессор ЕГК, Народный артист СССР*

О моём друге

Тяжело, очень тяжело говорить о друге, об Арно, когда его нет. На земле немного талантов, еще реже встречаются самородки. Арно Бабаджанян – это самородок всей своей сущностью. Незаурядность его проявлялась во всем, включая облик, характер, многогранность личности и дарования. Не раз приходилось задумываться, что же в нем доминирует. Когда слушаешь музыку А. Бабаджаняна, не сомневаешься, что его призвание – творчество. За роялем – это гениальной одаренности пианист. Если бы он серьезно занялся дирижированием (а мы знали, что он не раз становился за пультом и перед оркестром, и перед хором), то, безусловно, смог бы проявить себя с новой и неожиданной стороны. А. Бабаджанян прекрасно сознавал свою миссию в искусстве. Вся его жизнь, деятельность, все творчество были пронизаны сознанием служения своей культуре, своему народу, своей Родине.

Необычайно широк был круг его творческих интересов, удивительно разнообразие жанров, тем, идей, даже при том, что он не писал ни опер, ни балетов, ни симфоний. И, как правило, каждое обращение к конкретной теме оказывалось точным и актуальным откликом на явления жизни. Это делало даже такую простую и ясную форму, как песня высокохудожественным произведением, позволяло делать большие идейно-художественные обобщения.

Творческая биография Арно Арутюновича Бабаджаняна полна прекрасных взлетов, начиная с “Пионерского марша” (его первого произведения, изданного с благословения тогдашнего главного редактора “Госиздата” великого поэта Егише Чаренца), и далее – его замечательные фортепианные пьесы, написанные в годы учебы под руководством доброго, мудрого и восхищенного его дарованием Вардгеса Тальяна. Затем Первый фортепианный концерт, с большим успехом исполненный в 1944 г. на музыкальной Декаде закавказских республик в Тбилиси. Новый этап в творчестве композитора – “Полифоническая соната” для фортепиано с виртуозной третьей частью – Токкатой, где ярко проявилась способность Бабаджаняна разрабатывать тематический материал средствами полифонии, гармонии, фортепианной фактуры. Одной из вершин армянского концертного жанра является “Героическая баллада”, с большой художественной силой обобщившая чувства и мысли советских людей в годы Великой Отечественной войны. Трудно перечислить все факты, доказывающие талантливость Арно Бабаджаняна.

По инициативе директора консерватории, одного из самых светлых людей и музыкантов нашего времени Константина Соломоновича Сараджева был организован внутривузовский конкурс на лучшее исполнение Вариаций для фортепиано А. К. Глазунова. Бабаджаняна, тогда студента I курса, не хотели допустить к конкурсу (“недорос как музыкант”). А первую премию получил все-таки пятнадцатилетний Арно.

Другой факт. Событием в музыкальной жизни Москвы стала защита его диплома по фортепиано. В комиссии сидели знаменитости – А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз, Я. В. Флиер... Среди других сочинений нужно было сыграть что-то по собственному выбору, подготовленное без помощи педагога. Бабаджанян представил пьесу собственного сочинения в стиле А. Скрябина. “Сыграйте от себя”, – просит жюри. – “Я уже сыграл”. Комиссия была в шоке – никто из этих пианистов, безупречно знающих фортепианную литературу, не смог распознать в пьесе “под Скрябина” композитора А. Бабаджаняна.

К шедеврам камерной музыки по достоинству относят “Фортепианное трио”, “Сонату для скрипки и фортепиано”, “Квартет” (памяти Д. Шостаковича) А. Бабаджаняна.

В современной музыкальной литературе редко можно встретить произведение, подобное “Шести картинам” для фортепиано, где применение додекафонной техники было бы всецело подчинено, и не только подчинено, но и способствовало бы раскрытию идейно-художественного замысла автора через национально характерную интонацию.

А песни А. Бабаджаняна, его пристрастие к эстрадному жанру! Не раз вызывало удивление такое несовместимое сочетание в одном художнике приверженности к “серьезному” и “легкому” жанрам. И здесь проявилась его удивительная многогранность. Вспомним такие замечательные песни, получившие широкую популярность, как “Наш не простой советский человек”, “Дружбы знамена – выше”, “Лучший город земли”, которые полны высокого гражданского звучания, и лирически проникновенные: “Не спеши”, “Музыка”, “Разведенные мосты”. А сколько у него песен о Ереване! Как любил он свой родной город! Первая песня, ставшая лейт-темой кинофильма “Песня первой любви”, была посвящена Еревану. Как и последняя, “Им сирун Ереван”, прозвучавшая за неделю до его смерти в праздничном концерте. Песню эту он создал специально к празднику “Эребуни-Ереван”, прервав работу над Виолончельной сонатой, так и оставшейся незавершенной.

Песни А. Бабаджаняна необыкновенно любимы. Их пели и поют повсюду – у нас и за рубежом. Вспоминается эпизод, свидетельствующий об ис-

ключительной популярности композитора. Дело было в Москве. Как-то поздно ночью возвращались мы на машине Арно домой. За рулем сидел он сам. Увлечшись разговором, нарушил правила движения. Вдруг, откуда ни возьмись, внушительного вида инспектор ГАИ. «Ваши права!» – козырнул милиционер. Вчитался в документы, посмотрел на Арно. «Бабаджян? Композитор Бабаджян?» «Да», – с виноватой интонацией ответил Арно. «Нехорошо, товарищ Бабаджян, – строго сказал инспектор и, протянув обратно права, добавил с улыбкой – не забывайте, что ваша жизнь нужна не только Вам...»

Арно заболел белокрымием в начале 1950-х, когда работал над Фортепианным трио. Болезнь не была наследственная, просто Арно по натуре был очень нервный, ранимый, импульсивный, вспыльчивый.

В то время по приглашению советского правительства к больной жене Косыгина был приглашен

знаменитый врач из Франции по фамилии Бернар. Я пошел к Антону Ервандовичу Кочиняну, который тут же связался по телефону с зампредом Совмина Мазуром с просьбой, чтобы Бернар осмотрел Арно. «За одну консультацию этот врач берет две тысячи долларов!» И Кочинян при мне ответил: «Для Бабаджяна мы готовы дать миллион».

Благодаря Бернару, Арно поставил своего рода рекорд. Он прожил с этим диагнозом около тридцати лет. Потрясающий дух и воля к жизни. И все эти годы он излучал сердечность, душевность, доброту и чуткость к людям, способность дружить до конца, без остатка.

Уйдя от нас, он унес с собой то живое чувство непередаваемого обаяния, которое излучал в жизни и на эстраде. Оставил же он нам вдохновенное творческое наследие великого художника, которое было создано для людей и всегда будет принадлежать им.



Лазарь Мартиросович Сарьян, Арно Арутюнович Бабаджян, Василий Кухарекский (заместитель министра культуры СССР), Эдвард Михайлович Мирзоян, Бабкен Михайлович Сосян. 1962 г.



А. Худоян, А. Бабаджян. Дилижан, 1981 г.



На репетиции квартета им. Комитаса. Акоп Мекинян, Эдуард Татевосян, Арно Бабаджян, Адам Худоян, Яков Папян, Феликс Симонян. 1978 г.



А. Бабаджян, Э. Мирзоян, К. Аветисян (жена А. Худояна), А. Худоян, в Союзе композиторов Армении. 1969 г.

Ամփոփում

«Իմ ընկերոջ մասին» հոդվածը հեղինակել է ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր Էդվարդ Միրզայանի Միրզայանը, ով իր ընկերոջ կորստյան մասին, այնուհետև բնութագրում է նրա երաժշտությունը, «որ նա ստեղծագործելու համար էր ծնվել, իսկ դաշնամուրի առջև՝ հանճարեղությամբ օժտված դաշնակահար էր, որը 15 տարեկանում Կ. Ս. Սարաջյանի կազմակերպած միջբուհական մրցույթում արժանացել է I-ին մրցանակի»: Ապա հոդվածագիրն իրեն հատուկ անկեղծ ջերմությամբ անդրադառնում է իր սիրելի ընկերոջ ստեղծագործությունների վերլուծությանն ու գնահատմանը. «նա մեզանից հեռանալով իր հետ տարավ անհաղորդելի գրավորության այն զգացումը, որը շողարձակում էր կյանքում և բնմում»:

Summary

The article by National artist of USSR, professor Edvard M. Mirzoyan is dedicated to the author best friend's music, depicting his art and him as a person who was born to create, genuine pianist, who at the age of 15 won the 1st prize in the interuniversity competition held by K. S. Sarajyan. The author also focuses on the *analysis* and *appreciation* of the composer's works, saying "He left us, taking with him the incommunicable sense of attractiveness that was giving glimpse in life and on the stage".

**ՐԻՍԻՄԵ ԷՄՄԱՆՈՒԼՈՎՆԱ
ՄԿՐՏՉՅԱՆ**

*Музыковед,
педагог Музыкального колледжа
им. А. Бабаджаняна*

Մեждународный фонд памяти Арно Бабаджаняна совместно с Министерством культуры РА, первым телеканалом Армении, компанией *Henderson* провели Мемориальный (в связи с 25-летием со дня смерти) фестиваль под девизом “Наш Арно”. Говорят, время – высший, самый справедливый судья. Сегодня с полной уверенностью можно заявить о том, что выдающееся творчество Арно Арутюновича не только не утратило интереса со стороны музыкаль-

чатурына, музыка к кинофильму “Механика счастья”.

Возвышенная одухотворенность второй части Трио, сдержанно–скорбное повествование Вокализа, безмятежная, неподдельно искренняя музыка Квартета контрастировали с пафосом, глубокой философской идеей, целеустремленностью, экспрессией, современным сложным музыкальным языком “Поэмы”, Сонаты для скрипки с фортепиано.

Во–вторых, в концерте выступили такие знаменитости, как народные артисты РА Эдуард Татевосян, Асмик Ацагорцян, Анаит Нерсисян, заслуженные артисты РА Виктор Хачатрян, Марине Абрамян, Арам Талалаян, струнный квартет “Камертон” под художественным руководством Лианы Хандкарян.

Художественный руководитель концерта, заслуженный артист Марк Петросян, совместно с редактором Кнарик Пилоян и ведущим Кареном Коcharяном на высоком уровне организовали и провели данный концерт.

Փետիվալ “Ուոս Արնո” : կոնցերտ կամերայնայն լուզիկայի

ной общественности, а наоборот, гениальная музыка армянского композитора очень современна, актуальна, полна излучающей позитивной энергии, волнует и удивляет своей калейдоскопичностью образов и настроений, искренностью и непосредственностью чувств.

11 ноября 2008 года в Концертном зале им. А. Бабаджаняна прошел концерт, посвященный камерным произведениям композитора. Концерт был необычным.

Во–первых, в его программу были включены камерные произведения, которые всесторонне представили разные грани творчества в рамках данного жанра. Были исполнены такие произведения, как Вокализ, “Поэма” для фортепиано, Фортепианное трио (вторая часть), Соната для скрипки с фортепиано, “Элегия”, посвящённая памяти А. Ха-

Концерт прошел в особо теплой, “камерной” обстановке благодаря искренним рассказам–воспоминаниям об Арно Арутюновиче самих исполнителей.

И, наконец, форма концерта была очень цельной и завершенной благодаря обрамлению “Вокализом” А. Бабаджаняна. Если в начале он прозвучал в исполнении А. Ацагорцян, то в завершении его исполнил А. Талалаян (в переложении для виолончели со струнным оркестром).

Искреннее “пение” виолончели, подобно лебединой песне наполнило сердца чувством сожаления и скорби, печали и безвозвратной утраты ярчайшего художника нашего времени.

(с.м. на обложке)

Ամփոփում

Երաժշտագետ, Մ. Բարաջանյանի անվ. երաժշտական քոլեջի դասավանդող Հռիփսիմե Էմանուելի Մկրտչյանի «Կամերային երաժշտության համերգ «Մեր Առնոն» փառարձանը» **դեղեկարվական** հոդվածը նվիրված է ՀՀ նախարարության և Առնո Բարաջանյանի հիշարկի միջազգային հիմնադրամի, ինչպես նաև հանրային հեռուստատեսության առաջին ալիքի և HENDERSON ընկերակցության կազմակերպած փառարձանին՝ «Մեր Առնոն» խորագրով նվիրված մեծանուն կոնյորգիորրի անվան 25-ամյակին, որը րեդի ունեցավ կոնյորգիորրի անվան համերգարահոմ: Ծրագրում՝ դաշնամորի «Պոեմ»ը, ջութակի և դաշնամորի Սոնատը, «Էլեգիա»ն, «Երջանկության մեխանիկան» կինոֆիլմից հարվածներ: ՀՀ ժողովրդական արքիպրներ Էդուարդ Թաթևոսյանի, Հասնիկ Հացագործյանի, Անահիտ Ներսիսյանի, վարակավոր արքիպրներ Վիկորր Խաչարյանի, Արամ Թալալյանի, «Կամերրոն» լարային քառյակի (Լիանա Խանդկարյան) մասնակցությանը:

Summary

Musicologist, teacher of A. Babajanyan music collage Hripsime E. Mkrtychyan represents the *informative* article «"Our Arno" Chamber music Concert-Festival» that is dedicated to RA Ministry and the International Fund in memory to Arno Babajanyan, the First Channel RA. The article writes about the festival "Our Arno", dedicated to the popular composer's 25th death anniversary, was held by the HENDERSON Company in the composer's concert hall. The concert program included parts from the movies "The Poem" for the piano, Sonnet for violin and Piano, "Elegia", "The mechanism of happiness". Folk artists RA Eduard Tatevosyan, Hasmik Hatsagortsyan, Anahit Nersisyan, honorable artists Viktor Khachatryan, Aram Talalyan, "Camerton" string Quartet with Liana Khandkaryan's participation.

РОЗА АРМЕНАКОВНА ТАНДИЛЯН

Пианистка, профессор
Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса

Охватить все, чем отличались жизнь и творчество такой выдающейся и замечательной личности, как Бабаджанян вкратце, в рамках одной статьи очень трудно. Арно Арутюнович – человек неповторимого таланта, в богатейшем творческом многообразии которого каждая грань светится очень ярко. Есть люди, которых нельзя представить вне искусства,

Ереванской консерватории всего шесть лет (1950–1956 гг.).

Автору этих слов посчастливилось при поступлении в консерваторию быть зачисленной в класс А. А. Бабаджаняна. Помню, с каким волнением шла на первый урок. Но благодаря теплоте и сердечному отношению Арно Арутюновича к своим ученикам, занятия в его классе проходили чрезвычайно интересно и плодотворно. Если говорить о наиболее характерных чертах, присущих Арно Бабаджаняну–педагогу, то, он обладал какой–то особой силой педагогического воздействия на ученика. Ему не был свойственен менторский тон, на уроках он требовал полной отдачи и делал это так эмоционально, увлеченно, горячо, что вовлекал в процесс даже самого флегматичного ученика, заражая его своей энергетикой и темпераментом. При этом никогда не повышал голоса, не терял са–

Посвящение учителю

не потому, что таков их внешний облик, а потому, что искусство их вечно и приносит много радости. К таким представителям относится неповторимый Арно Бабаджанян, который жил среди нас и которого мы все безгранично любим.

Высокого роста, со строгим мужественным лицом, выразительным профилем, подвижный и энергичный в жизни, А. Бабаджанян был на редкость скромным, простым и предельно общительным. Трудно было заставить его поступить против совести и принудить считать хорошим то, что он считал плохим, не признавал фальши ни в чем. Имел хороший круг друзей, среди них людей необычайно близких или просто приятелей. Арно Арутюнович знал много смешных историй, анекдотов, рассказывал их охотно и образно, сопровождая заразительным смехом. Все эти черты создавали ауру особого обаяния вокруг его личности.

Наделенный безграничным композиторским дарованием, Бабаджанян снискал славу великолепного, блестящего пианиста. Его игра всегда отличалась одухотворенностью, огромным темпераментом, эмоциональной открытостью, глубиной чувств независимо от того исполняет ли он свои произведения или сочинения других авторов. Благодаря безупречному техническому мастерству, красочности многоплановой фортепианной фактуры в зале возникала особая атмосфера, магнетически притягивающая слушателей. Арно Арутюнович умело совмещал плодотворную композиторскую и исполнительскую деятельность с преподавательской работой. Будучи достойным преемником своего учителя, выдающегося пианиста К. Н. Игумнова, А. Бабаджанян, претворяя в своей педагогической деятельности лучшие традиции русской фортепианной школы, сумел воспитать немало хороших музыкантов, хотя и проработал в

мообладания, не говорил на повышенных тонах. Вместе с тем, проявлял высокую требовательность и строгость: прийти на урок неподготовленным было просто невозможно.

Арно Арутюнович обладал потрясающей способностью раскрыть все затаенные возможности ученика. Даже студенты со средними музыкальными данными в процессе обучения добивались хороших результатов. О строгом расписании занятий в классе не могло быть и речи, ни для кого из студентов он не жалел ни сил, ни здоровья.

Урок начинался с игры студента, которую он никогда не прерывал. Затем велась кропотливая работа над каждой фразой и тактом. В следующей стадии ставилась цель максимально приблизиться к нужному звучанию. Арно Арутюнович считал, что технические трудности легко преодолимы, если студент ясно представляет смысл и образность данного произведения. Когда он бывал недоволен исполнением, то ограничивался общими замечаниями. Чрезвычайно требователен был в отношении авторского текста, конечно же, игра по нотам в классе допускалась. В техническом плане большое внимание уделялось гибкости пианистического аппарата, свободному владению различными градациями звучания, естественному использованию веса руки. Очень тщательно относился Арно Арутюнович к аппликатуре, карандашом проставлял ее в нотах, предлагая наиболее удобную, исходя из пианистических возможностей данного ученика. В работе над сочинениями остро вставали вопросы звукоизвлечения и педализации. Последней он придавал очень большое значение, любил применять особые градации: запаздывающую, полу- и четверть педали. В любом произведении Арно Арутюнович стремился прежде всего к предельной выразительности и содержательности. В репертуар

студентов входили различные по жанру и степени трудности произведения И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа и других. В классе постоянно звучала музыка С. Рахманинова. Особо сохранились в памяти уроки, когда Арно Арутюнович удивительно вдохновенно и эмоционально показывал и исполнял сочинения С. В. Рахманинова. Казалось, что музыка С. В. Рахманинова словно специально создана для него. Тот, кто не слышал Арно Арутюновича в классе, не может представить до какой тонкости и отшлифованности доходило его звуковое мастерство. Эти уроки запомнились автору этих строк на всю жизнь как знаменательное событие. В эти дни, когда отмечается 90-летие со дня рождения любимого Учителя, ещё не раз мысленно возвращаемся к воспоминаниям об этих уроках с большой теплотой и ностальгией. Теперь, спустя годы, понимаем, сколько сил и терпения надо было иметь, чтобы преподавать так samozабвенно и увлечённо, как это делал он. Нам, ученикам, довелось общаться с Арно Арутюновичем не только в консерватории, но и в кругу семьи. В гостеприимном доме Бабаджаняна, где всегда бывало много дру-

зей, коллег, учеников, царил атмосфера теплоты и сердечности.

Именно этот процесс общения в самом широком смысле играл огромную воспитательную роль для тех, кому посчастливилось учиться у Арно Арутюновича Бабаджаняна. С ним было всегда удивительно легко и приятно общаться. Мы никогда не пропускали ни одного его выступления и с нетерпением ждали очередного знаменательного концерта. Каждая встреча с Учителем приносила нам настоящую радость.

Мы общались с Арно Арутюновичем в течение долгих лет. Будучи педагогом, столкнувшись с различными трудностями в методике обучения, стало возможным в должной мере оценить педагогический дар Учителя. В рамках данной статьи трудно охарактеризовать и обобщить педагогический опыт выдающегося музыканта. Эта тема может и должна стать предметом серьёзного исследования. Жаль, что Арно Арутюнович ушел из этого мира так рано, но память о нем всегда будет жить в наших любящих сердцах.



В день рождения Арно Бабаджаняна друзья склоняют голову перед его памятью. Лазарь Сарьян, Раиса Мкртчян, Эдвард Мирзоян, Адам Худоян, Медея Абрамян. Ереван, АОКС, 1984 г.

Рафаэль Мангасарян, Арно Бабаджанян и Эдвард Мирзоян в Дилижане 1980-е годы



Эдвард Мирзоян и Арно Бабаджанян 1970-е годы

Ամփոփում

Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, դաշնակահար Ռոզա Արմենակի Թանդիլյանը «Նվիրում ուսուցչիս» **բնութագրական** հոդվածում նշում է, հանճարեղ և հրաշալի անձնավորության Առնո Բարաջանյանի կյանքին ու ստեղծագործությանը նվիրված որոշ դրվագներ, հուշեր և վերլուծություն, գնահատական մաս առնչվող մանկավարժական գործունեության հետ: Հոդվածագիրը նկարագրում է, որ նա խիստ արտաքին ուներ, շարժում ու ամհանգիստ էր կյանքում, սակայն «յուրահատուկ էր մանկավարժության բնագավառում, միայն իրեն հատուկ միջոցներով ընդունակ էր վեր հանելու ուսանողի մեջ բարձրված, անգամ իրեն անհայտ ունակություններն ու հնարավորությունները, նույնիսկ օժտվածությունը, հաշվի առնելով յուրաքանչյուրի անհատականությունը: Արտակարգ խստապահանջ էր հեղինակային տեքստին հավատարիմ լինելուն, ուշիմ ապիլկատորային և տիրապետում էր հնչյունարտաբերմանը, ջանում այն նաև փոխանցել ուսանողներին:

Summary

Professor of Yerevan State Conservatory after Komitas, pianist Rosa Tandilyan represents the *descriptive* article "Dedication to my teacher". The author mentions in the article that it is impossible to combine in one article both life way and performing art of genius, famous and wonderful personality Arno Babajanyan. The author writes that the composer was very serious, active and dynamic in his life and at the way time very unique in pedagogical sphere, with his own methods he could find the hidden capability of the student, taking into account everyone's individuality.

ՆԱՐԻՆԵ ԳԵՎՈՐԳԻ ԱՐՄԵՆՅԱՆ

Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի դասախոս

ԱԼԻՍԱ ՈՌԻԲԵՆԻ ԱԼՈՒԻՅԱՆ

Դաշնակահարուհի,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի դոցենտ

Լ. Ն. Վլասենկոն (հանրահայր դաշնակահար և մանկավարժ, Մոսկվայի Պ.Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր) գնահատելով Ռոզա Արմենակի Թանդիլյանի կատարողական մանկավարժական աշխատանքը գրել է.

Как председатель Государственной экзаменационной комиссии я мог лично убедиться в высоком профессиональном уровне её дипломников, оценить тщательность отделки произведений, великолепную исполнительскую культуру и музыкальный вкус её выпускников.

2011 թ. նշվեց ՀՀ վաստակավոր արտիստուհի, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ամբիոնի պրոֆեսոր Ռ. Ա. Թանդիլյանի կատարողական մանկավարժական գործունեության 50-ամյակը:

Բնութագրել նրան հակիրճ խոսքով հնարավոր չէ, քանի որ կատարողական բարձր արվեստը և մանկավարժական հարուստ գործունեությունը, մարդկային և շատ արժանիքներ այնքան միաշուրջված են իրար, որ դժվար է նախապարվությունը փայլ աղ սասարեզներին որևէ մեկին:

Ռ. Ա. Թանդիլյանը սկզբնական երաժշտական կրթությունն ստացել է Երևանի Ա. Սպենդիարյանի անվ. երաժշտական դպրոցում, ապա ուսուցիչ շարունակել Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանում: Ընդունվելով կոնսերվատորիա, նրան բախար է վիճակվել ուսանել հանճարեղ Առև Հարությունի Բաբաջանյանի դասարանում՝ Իզումնով-Բաբաջանյան դաշնամուրային դպրոցի միակ հեղինորդին:

Ռ. Ա. Թանդիլյանի համերգային գործունեությունը սկսվել է դեռևս ուսանողական փուլներից՝ Երևանում և Հայաստանի փարբեր քաղաքներում: Տարիների ընթացքում ընդլայնվել է նրա համերգների աշխարհագրությունը, ընդգրկելով նախկին ԽՍՀՄ և արտասահմանյան երկրների բեմահարթակները:

Որպես անսամբլի արտիստ Ռ. Ա. Թանդիլյանը

ՈՍՍՏԻՑԻՉ ԵՎ ԳԵՏՆՈՐԳ- կատարողականություն և մանկավարժություն

ԲԱԲԱՋԱՆՅԱՆԱԿԱՆ

ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ԺԱՌԱՆԳՈՐԴԸ

Ր. Ա. Թանդիլյանն անընդհատ կազմակերպում է իր անհատական և համատեղ աշխատանքները, որոնք հարուստ են իր արվեստական և մանկավարժական փորձով:

Ոдновременно с большой педагогической и научно-методической работой Р. А. Тандилян уже на протяжении 35 лет ведёт интенсивную исполнительскую деятельность, выступая как солистка и концертмейстер. Большая исполнительская культура, бережное и чуткое отношение к звуку отличает игру Тандилян. Она выступает также активным пропагандистом сочинений современных и, в частности, молодых армянских композиторов.

По совокупности педагогической, научно-методической и исполнительской деятельности тов. Р. А. Тандилян вполне заслуживает присвоения ей учёного звания профессора.

Лев Николаевич Власенко
народный артист РСФСР,
профессор Московской госконсерватории
им.П.И.Чайковского.

ելույթներ է ունեցել հանրահայր հայ երաժշտիկների՝ հանրապետական և միջազգային մրցույթների դասիներին հետ: Նշենք նրանցից մի քանիսին՝ Գերոնրի Մեյրոնի Թալալյան, Վլիկ Հովհաննեսի Մոկացյան, Ջոն Անդրանիկի Գևորգյան, Ջոյա Սահակի Պետրոսյան, Դավիթ Լևոնի Գրիգորյան, Արամ Հովհաննեսի Շամշյան, Հրաչյա Կարապի Բոգդանյան, Յուրի Արմենակի Բալյան, Վինիկիոս Հայկի Հովհաննիսյան և ուրիշներ: Իսկ Մեդեա Աբրահամյան և Ռոզա Թանդիլյան զուգանվագն ունեցավ փաստանյակների պատմություն և դարձավ այն հեղինակների և կայուն համերգային միավորը, որը կարողացավ ներկայացնել հայ և համաշխարհային դասական երաժշտությունը աշխարհի փարբեր բեմերում: Ռ. Ա. Թանդիլյանն օժտված է անսամբլի արտիստի արտակարգ հարկություններով՝ ընկերակցող երաժշտի հետ կատարյալ համախոսությամբ, նրան նրբորեն զգալու ունակությամբ, թերթից կարողալու բացառիկ փառանքով, խարամահանջությամբ և բարձր ճաշակով: Կատարողական աղ որակի շնորհիվ Աբրահամյան-Թանդիլյան զուգանվագի կատարումները վառ են մնացել ունկնդրի հիշողության մեջ:

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

Այդ տարիների ընթացքում Ռ. Ա. Թանդիլյանի կարարողական երկացանկը ընդգրկում էր ավելի քան 120 ջութակի, քալջութակի, փողային և այլ գործիքների համար գրված սրեղծագործություններ:

Եվ որպես գնահատական այս հսկայական կարարողական աշխատանքի, Ռ. Ա. Թանդիլյանը պարգևատրվել է երաժիշտ-կարարողների տարբեր մրցույթների դիպլոմներով, պատվոգրերով, բազմաթիվ մեդալներով, որոնցից առանձնապես հարկ է նշել վերջերս ստացած՝ Մշակույթի նախարարության ոսկե մեդալը:

Ի դեպ, Ռ. Ա. Թանդիլյանը եղել է ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների բազմաթիվ սրեղծագործությունների առաջին կարարողը: Նա եղել է նաև մի շարք կոմպոզիտորների՝ Ա. Ռ. Տերտերյանի, Է. Ա. Արիստակեսյանի, Հ. Ա. Մելիքյանի և այլոց դաշնամուրային երկերի խմբագիր:

Отличная профессиональная подготовка, воспринятая в классе специфортепиано Арно Бабаджаняна в ЕГК, музыкальность, вкус, тонкое чувство ансамбля выдвинули её в число лучших концертмейстеров-ансамблистов республики. Её концертмейстерское мастерство четырежды отмечалось дипломами Всесоюзных и Закавказских конкурсов, было оценено советской и зарубежной прессой.

С ведущими солистами Армении Р. А. Тандилян постоянно гастролирует по Советскому Союзу (РСФСР, Украина, Белоруссия, Прибалтика, Средняя Азия, Закавказье), выезжала в зарубежные страны, принимала участие в декадах, показах и смотрах армянской музыки, в концертах съездов и пленумов СК Армении. Она является редактором и первым исполнителем многих новых произведений армянских композиторов.

Многолетняя плодотворная педагогическая и методическая работа Р. А. Тандилян на кафедре специального фортепиано Ереванской консерватории, её активное общественно-музыкальная деятельность, высокий уровень концертных выступлений дают руководству Армфилармонии основание поддерживать выдвижение Тандилян Розы Арменаковны на учёное звание профессора.

Александр Григорьевич Арутюнян
Народный артист СССР,
лауреат Госпремий СССР и Армянской ССР,
профессор, художественный руководитель
Армфилармонии.

Առնո Բարաջանյանը (Ռ. Թանդիլյանի մասնագիտական ղեկավարը) իր սանի մասին գրել է. «Դեռևս 1953-ից Ռ. Թանդիլյանը ծավալել է մանկավարժական գործունեություն, դասավանդելով երաժշտական դպրոցում: Երկար տարիներ Ռ. Թանդիլյանը Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի մասնագիտական դաշնա-

մուրի առաջատար պրոֆեսոր մանկավարժներից է: Նրա շրջանավարտներից շատերն արժանացել են տարբեր կարգի մրցույթների դափնեկրի կոչման և համարել հանրապետության բարձրակարգ մասնագետների շարքը: Հայ և օտարազգի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններն ի դեմս Ռ. Թանդիլյանի ունեն արժանի մենակատարի և անսամբլախարի, ով բարձր մակարդակով տարածում և կատարում է ցանկացած ստեղծագործություն»:

Ռ. Ա. Թանդիլյանի կարարումները տեղ են գտել Հայաստանի ռադիոյի, ինչպես նաև Ռուսաստանի և Եվրոպայի մի քանի երկրների ռադիոների չայնագրությունների ֆոնդերում, թողարկված են բազմաթիվ չայնապանակներ և լազերային սկավառակներ:

Բազմիցս Ռ. Ա. Թանդիլյանը եղել է Ա. Բարաջանյանի անվ. դաշնակահարների մրցույթի հանչընախմբի նախագահ: Այսօր էլ դաշնակահարուհին վարպետության դասեր է անցկացնում, խորհրդավորությամբ հանդես գալիս երաժշտական դպրոցներում և ուսումնարաններում, հրապարակում մեթոդական արժեքավոր աշխատություններ:

Մեր խոսքը թերի կլիներ, եթե չանդրադառնալինք Ռ. Թանդիլյանի մանկավարժական գործունեությանը: Բարձր պրոֆեսիոնալիզմ, խստապահանջ և մանրակրկիտ աշխատանք յուրաքանչյուր ուսանողի հետ: Երկու-երեք դիպոլ միջամտությամբ նա կարողանում է ուղղորդել ուսանողին սրեղծագործության բնույթը բացահայտելու, ամբողջական տեսքի բերելու համար: 50 տարիների քրյունաջան աշխատանքի արդյունքում վաստակաշատ մանկավարժի դասարանն ավարտել են 110-ից ավելի ուսանող, որոնք այսօր սիրոված են աշխարհի տարբեր երկրներում՝ զբաղված թե՛ մանկավարժական, թե՛ կարարողական աշխատանքով, շարունակելով քանդիլյանական, արդեն ավանդական դարձած դպրոցի հիմունքները սերմանելով նոր սերնդին:

Ռ. Ա. Թանդիլյանի հոբելյանին նվիրված համերգին մասնակցում էին տարիներ առաջ Երևանի կոնսերվատորիան ավարտած նրա սաները, որոնց փայլուն ելույթներն ավելի ամբողջական դարձրեցին մանկավարժի տարիների քրյունաջան աշխատանքը: Նրա ուսանողներից շատերն արդեն որպես հմուտ մասնագետներ դասավանդում են կոնսերվատորիայում և հանրապետության հեղինակավոր երաժշտական հաստատություններում: Նրանց թվում կան արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային մրցույթների դափնեկրներ, դոցենտներ, պրոֆեսորներ, ճանաչված մենակատարներ: Թրվենք մի քանիսին՝ Վ. Խաչատրյան, Մ. Չաքարյան, Մ. Թովմասյան, Հ. Սկրյուտյան, Ն. Ենգիբարյան, Տ. Խանջյան, Չ. Գալստյան, Ի. Հակոբյան, Տ. Ալավերդյան, Ն. Ասատրյան:

Միջազգային մրցույթի դափնեկրներ՝ Գերմանիայում, Իտալիայում, Իսպանիայում, Պորտուգալիայում, ԱՄՆ-ում, Ֆրանսիայում: Հեղինակավոր մասնագետներ բազմիցս նշել են արքայաախմանյան ելույթներում և մրցույթներում Թանդիլյանի սաների հայկական կարարողական արվեստը արժանապատվորեն ներկայացնող կարարողական բարձր

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՍԱՆ 1-2(40-41)2011

մակարդակը՝ Ս. Սարգսյան, Լ. Չախաթյան, Ա. Ար-
պյուշյան, Ա. Սահակյան, Ա. Արհիմյան, Կ. Սալախյան,
Ա. Մինոնյան, Ա. Գրիգորյան, Ա. Մարգարյան,
Ա. Աճեմյան, Ռ. Շարունյան, Է. Հակոբյան և ուրիշներ:

Следуя традициям своего учителя, известного пианиста и композитора А. А. Бабаджаняна, Р. А. Тандилян претворяет его методы занятия в соответствии со своими художественными воззрениями. Игра её студентов отличается проникновенностью в содержание исполняемых произведений, благородством фразировки, острым чувством формы и развития музыки, красотой звука. Исключительная добросовестность, свойственная Р. А. Тандилян в любой сфере деятельности присуща и её работе со студентами.

М. А. Смирнов

доктор искусствоведения,
профессор Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского

Հանրապետության արդի երիտասարդ երաժիշտ-կատարողների շարքում յուրահատուկ հայտնություն է արդեն մեծ ճանաչում գրած նրա ուսանողուհի Արուս Վարդանիս Աճեմյանը: Տիրապետելով անթերի տեխնիկայի և բացառիկ երաժշտականություն, համոզիչ է նրա երկացանկում ընդգրկված արեղծագործությունների նորովի մեկնաբանումը, և բնատուր ունակությունների շնորհիվ, գերում է ունկընդդրին: Ելույթներ է ունենում համաշխարհային հեղինակավոր բեմադրություններում հանրահայտ դիրիժորների հետ: Ասելիք ունի, սպասումներն էլ շատ են և կանխորոշված:

Р. А. Тандилян плодотворно с редкой добросовестностью работает в Ереванской консерватории как преподаватель специального фортепиано. Я имел возможность на протяжении ряда лет знакомиться с результатами её педагогической работы, председательствуя время от времени на государственных экзаменах в Ереванской консерватории, не раз слушал игру её выпускников и могу свидетельствовать о высоком качестве её педагогического труда.

Не могу не отметить и большую концертную деятельность Р. А. Тандилян которую она ведёт в качестве солистки и ансамблистки на протяжении многих лет. За своё концертмейстерское мастерство Р. А. Тандилян четырежды была удостоена дипломов на Закавказских и Всесоюзных конкурсах. Ею впервые исполнен целый ряд сольных и ансамблевых сочинений армянских композиторов и осуществлены ценные фондовые записи и записи на грампластинку этих сочинений.

Считаю, что Р. А. Тандилян, накопившая за долгие годы своей преподавательской работы в Ереванской консерватории значительный педагогический опыт и подготовившая уже большое

количество специалистов высокой квалификации, которые успешно работают в музыкально-учебных заведениях и концертных организациях страны.

Яков Исаакович Мильштейн

доктор искусствоведения,
профессор Московской консерватории
им. П.И.Чайковского

Ռ. Ա. Թանդիլյանի մանկավարժական գործունեությունը արտահայտված է նրանով, որ ամեն ուսանողի հետ աշխատելիս ունի իր անհատական մոտեցումը և որևէ արեղծագործության վրա աշխատելիս համբերությամբ և մանրակրկիտ աշխատանքի շնորհիվ ամբողջական տեսքի է բերում այն: Երբեք չի նվազացնում ուսանողի անհատականությունը, քաջալերում է անհատի ինքնուրույն մոտեցումը արեղծագործության մեկնաբանման խնդրի շուրջ: Բնորոշ մի հանգամանք էս. Ռ. Ա. Թանդիլյանը կարողանում է ընկրել ամեն մի ուսանողի համար զարգացման ճիշտ ծրագիր, բացահայտելով նրա կատարողական արժանիքները: Դասերն անցնում են նյութի աստիճանական յուրացման սկզբունքով, աննշան թվացող, բայց դիպուկ դիրիժորություններով, զարգացնելով, ամբողջական կատարակին հասցնելով մեկնաբանությունը: Այս ամենով նա ուսանողների շրջանում սերմանում է ճշմարիտ արվեստ, արիպում գերծ մնալ ավելորդ ցուցադրականությունից: Հարկանշական մի փաստ, որը բնորոշ է Ռ. Ա. Թանդիլյանի բոլոր ուսանողներին: Արեղծագործությունը կատարելիս նրանք ներքուստ զգում և հիշում են սիրելի մանկավարժի ներկայությունը (նույնիսկ չայնր հնչում է ականջում), որն իրենց ուղեկցում է կատարման ընթացքում, որը փայլի է ուժ, վարահություն և ազատություն:

Տարիներ առաջ հեղինակներն ավարտել են Ռ. Ա. Թանդիլյանի դեկավարությամբ և այժմ աշխատում են կոնսերվատորիայում, բայց և այնպես, ամեն անգամ անցնելով N 319 (329) լսարանի առջևով կարողի և հպարտության զգացում են ապրում, որը խոսքերով դժվարանում են արտահայտել: Կյանքի դժվար պահերին իմաստուն խոսք ու խորհրդի համար դիմում են նրան, զգում նրա ծնողական ջերմությունը:

Նրա մանկավարժական գործունեության 50-ամյակին նվիրված հոբելյանական համերգը, որը տեղի ունեցավ Կոմիտասի անվ. կամերային երաժշտության փանը, Ռ. Ա. Թանդիլյանի շրջանավարտ ուսանողների նախաձեռնությունն էր, հուզիչ և գեղեցիկ, երախարագիտության զգացումներով հագեցած մի նախաձեռնություն: Բացման խոսքով էլույթ ունեցավ երաժշտագետ, պրոֆեսոր Արարիկ Սարյանը: Համերգն անցավ ջերմ մթնոլորտում, կատարողական բարձր մակարդակով: Համերգի ընթացքում հոբելյանին ողջունեց և շնորհավորեց Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դաշնամուրային ամբիոնի ղեկան, պրոֆեսոր Իգոր Յավրյանը, իր խոսքն ուղղելով Ռ. Ա. Թանդիլյանին. «Մեզ համար հատուկ և կայուն տեղ ունի Թանդիլյանի դաշնամուրային դպրոցը,

որի վառ ապացույցն է այսօրվա համերգը: Համերգի մասնակից նախկին ուսանողները, հավատարմությամբ պահպանում և փոխանցում են այդ դպրոցի ավանդույթը երիտասարդ սերնդին»:

Երախարագիրությունը նվիրում ենք մեր խոսքը սիրելի դասախոսի 80-ամյակին:

Ռ. Ա. Թանդիլյանի դասարանի շրջանավարտ դոցենտներ՝

*Նարինե Գևորգի Արմենյան
Ալիսա Ռուբենի Ալթունյան*



Ռոզա Արմենյանի Թանդիլյան
1984 թ.



Ա. Բաբաջանյանի անվ. դաշնակահարների հանրապետական 3-րդ մրցույթի դափնեկիրների մրցանակների հանձնում Ռ. Ա. Թանդիլյան և Հ. Հակոբյան Կոմիտասի անվ. կամերային երաժշտության տուն, 1997 թ.



Հրաչյա Արսենի Մելիքյան, Մեղեա Վարդանի Աբրահամյան, Ռոզա Արմենյանի Թանդիլյան ՀՀ կոմպոզիտորների միությունում Հ. Մելիքյանի երկի 1-ին կատարումից հետո, 1992 թ.



Օլգա Ափինյան, Աննո Հարությունի Բաբաջանյանը իր ուսանողուհիների հետ Ռոզա Թանդիլյան, Էլզա Թանդիլյան, Երևան, 1953 թ.

Резюме

Статья-портрет пианисток: преподавателя Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Нарине Геворковны Армянян и доцента Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Алисы Рубеновны Алтунян "Наследница бабаджаняновских традиций" о заслуженной артистке РА, профессоре ЕГК Розе Арменаковне Тандилян - дань своему педагогу в связи с 50-летием педагогической деятельности. Авторы приводят также высказывания известных российских и армянских музыкантов о замечательной пианистке. Дается характеристика Р. А. Тандилян как прекрасного концертмейстера и пропагандиста сочинений армянских композиторов.

Summary

The *portrait*-article of the pianist, pedagogue of Yerevan State Conservatory after Komitas Narine G. Armenakyan and pianist, Docent of Yerevan State Conservatory after Komitas Alisa R. Altunyan "Inheritress of Babajanyan traditions" is dedicated to honorable artist RA, Yerevan State Conservatory after Komitas Professor Rosa Tandilyan's 50th anniversary of pedagogical activities. The authors also write statements of famous Russian and Armenian musicians of the wonderful pianist. The characteristics of R.A.Tandilyan is also given, showing him as a wonderful concertmaster and propagandist of the works of Armenian composers.

ЛИЛИТ КАРЛЕНОВНА ЕПРЕМЯН

Кандидат искусствоведения,
доцент Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса

Предлагаем последнее интервью композитора “НВ”, подготовленное к его 90-летию. Искреннее и честное, оно содержит и тревожные нотки - старый мастер глубоко переживал кризисные явления в культуре.*

Лично для меня эти годы могли бы вместить гораздо больше достижений, потому что то, что осталось в измерениях времени – а именно оно является высшим судьей в оценке произведений, – заставляет сегодня призадуматься. Многие из моих произведений, которые продолжают активно исполняться и здесь, и за рубежом, – это продукты нашей прошлой жизни, того времени. Они мало соизмеримы с новой действительностью.

В чем тогда секрет их долголетия?

В искренности. Существует мнение, что наше поколение работало под нажимом высших власт-

испытанием не только воли и физического здоровья людей, но и их психики. К художнику это относится особенно. На меня атмосфера начала 90-х подействовала настолько, что я перестал сочинять. Вы знаете, сегодня стало очень сложно писать музыке: то, что я делал, не всегда отвечает запросам современности, а в авангардных системах мышления я своего места не вижу. Вот и мучительно стараюсь найти выход из этого тупика.

Об этом писала Ваша сестра Изабелла Арутюнян в стихотворении “К брату” в январе 1994 года:

Скажи, родной мой, что случилось?

Ты молчалив и грустен стал.

Куда же делась речи живость?

Ты словно от всего устал.

Не падай духом, не грусти,

И не терзай себя ты зря,

Всегда ведь на твоём пути

Сверкала яркая звезда.

Не надо мыслями томиться,

Ты лучше духом крепче стань,

Тогда в тебе вновь возродится

Уснувшая таланта длань.

Что может помешать творческой судьбе композитора?

Если он действительно хочет творить, ему помешать ничего не сможет. Но помочь, пожалуй, необходимо. В прежние годы люди творческих профессий охранялись государством, их труд соответ-

“Откуда-то сверху мне дана уверенность, что мы переборем все трудности...”

ных структур. Я этого не испытывал и писал музыку так, как слышал даже в том случае, когда выполнял официальные заказы.

Давайте представим, что Ваш творческий путь начался бы не в 40-е, а в 90-е годы. Как сложилась бы ваша композиторская судьба?

Трудно сказать, но вряд ли благополучно. Что-то утеряно сегодня – что конкретно, затрудняюсь выразить словами. Из “зримых” ощущений – прервались горизонтальные связи, мы отделились от русской культуры, а именно она сформировала А. Таманяна, М. Сарьяна, А. Хачатуряна и подготовила духовный расцвет нашего поколения.

...Холодные, беспросветные зимы 1990-х стали

ственно оплачивался. Я не знаю, так ли это хорошо – ведь возникала уравниловка, у государства оказалось немало и нахлебников. Но была и заинтересованность в качественном труде профессионалов.

Какие качества Вы выше всего цените в музыке?

Простоту, броскость и профессионализм – вот три кита, на которых держится любое искусство. Но так непросто добиться истинной простоты!

А что Вас больше всего тревожит сегодня?

...Очень тревожит меня массовая эмиграция населения. Каким-то удивительным образом тяжёлые 90-е годы дали целый букет юных музыкальных талантов – инструменталистов, вокалистов, – и все они сегодня оказались за границей, а значит – происходит обеднение армянского генофонда. Ведь ассимиляция через два поколения неизбежна, большое количество поглощает малое – это закон природы. В Москве уже более миллиона армян – это громадная цифра, даже если она вдвое завышена.

Понятно, что нация многое теряет, но, может, выигрывает конкретный человек? В конце концов, какая разница – армянин он или англичанин?

Конечно, квалифицированный специалист всегда найдёт себе место в жизни, но, к сожалению,

* Ушел из жизни выдающийся мастер, композитор Александр Арутюнян. Он был одним из тех, чей талант создавал национальную музыкальную культуру – ту, которой армянский народ справедливо гордится... Произведения народного артиста Армении и народного артиста СССР Александра Арутюняна навсегда вошли в золотой фонд армянской музыки, многие из них широко известны, их исполняют во многих странах (//Новое время., 31.03.2012). Поскольку журнал выходит в свет в 2012 году, редакция считает целесообразным публикацию этого интервью.

не все так просто. Я много бывал за границей и могу сказать, что эмиграция очень тяжело отражается на психике людей, их можно узнать даже по особому, печальному выражению глаз. Тем более, что во многих случаях так и не удается достигнуть лучшей жизни – нас, как правило, нигде не ждут. Эмиграция – одна из страшных болезней человечества, но, вероятно, она будет существовать столько, сколько продлится его век.

В Вашей музыке так много радости. По натуре Вы такой же человек?

Не совсем. Иногда печаль захлестывает меня – к этому сегодня немало оснований. Мой Концерт для скрипки 1988-го года, посвященный Рубену Агароняну и исполненный в Лондоне и Париже, особенно отражает это настроение.

Значит, если бы Вы сегодня только начинали композиторскую деятельность, Ваша палитра была бы окрашена в более темные тона?

Нет, в те же. Это вопрос нутра, а я по натуре оптимист. Но оптимизм мой не легковесный и не беспочвенный. Он от глубокой веры.

... в Бога?

Скорее в судьбу, высшую силу. Я убежден, что она однажды вмешается, чтобы переставить фишки в выигрышную позицию. Очень трудно предугадать, что нас ждет в будущем. Придет ли тот день, когда мы увидим свет в конце туннеля или так и будем брести в темноте? Но откуда-то сверху мне дана уверенность, что мы переборем все трудности и сможем выйти из этой ситуации. За черной полосой обязательно должна наступить белая – это закон жизни.

Простите за банальность: Вы счастливы?

Творец счастлив, когда он находится в рабочем состоянии, когда он нужен обществу и знает, что не зря прожил жизнь. В этом смысле я в какой-то степени могу считать себя счастливым человеком... В последние годы я особенно жадно впитываю музыкальные впечатления – буквально целыми днями, сутками слушаю классическую музыку и по-настоящему наслаждаюсь ею.



В Доме культуры Армении.
Александр Арутюнян, Г. И. Литинский, Р. Д. Роом, Арно Бабаджанян, Генрих Оганесян
Адам Худоян, Эдвард Мирзоян, Геронтий Талалаян, Сергей Галетян.
Москва, 1948 г.

Ամփոփում

Արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ Լիլիթ Կառլենի Եփրեմյանի «Ինչ որ ի վերուստ համոզված եմ, բոլոր դժարությունները հաղթահարելու ենք» հոդվածը, մի *հարցազրույց* է հանճարեղ, վարպետ, կոմպոզիտոր, դաշնակահար Ալեքսանդր Հարությունյանի հետ, որ տպագրվել է «Նովոյե վրեմյա» թերթի 31.03.2012 թ. համարում: Աշխարհահռչակ կոմպոզիտորը առաջադրված հարցերին սիրով ու նաև անհանգստացած վեր է հանում իր ապրումները, մտորումներն ու ճգնաժամային խնդիրների հաղթահարումը, որոնք տեղի են ունենում հայկական երաժշտարվեստում:

Summary

PhD candidate, of Yerevan State Conservatory after Komitas Docent, Lilit Karlen Yepremyan writes the article "I intrinsically believe that we will overcome all difficulties". The article, published in the newspaper "Novoe Vremya" 31.02.2012, is an *interview* with a genius master, composer, pianist Alexander Haurtyunyan. World famous composer speaks about his thoughts, feelings and overcoming the problems, raised in the Armenian art.

...*(долгое молчание)*. А-а!.. Почему я должен отвечать на этот вопрос?! Могу только сказать, что многое в ней могло быть сделано лучше.

...Мне нередко говорят, что и сегодня в моей Симфонии открывают нечто новое. Но ведь партия ясная, почти прозрачная – все как на ладони. Но я догадываюсь, о чем речь. О чувстве и о том, как оно выражено. О выразительном претворении чувств – в этом весь секрет, другого секрета искать не надо.

Как Вам кажется, Вы испытали влияние Шостаковича?

Прямой связи с Шостаковичем у меня нет. Знал его V и VII симфонии, возможно, это могло сыграть какую-то роль в смысле слухового опыта. Я думаю, есть нечто общее между V вариацией моего Квартета и стилем Шостаковича.

...В 1949 году мы поехали к Шостаковичу. Были Арно Бабаджанян, Адик Худоян, Карэн Хачатурян, Борис Чайковский, Александр Арутюнян. Я повода не помню, стол был накрыт, он – скороговоркой: "Тостов не будет, тостов не будет". Выпил сразу – глотнул, потом мы ели, а он исчез куда-то ("guliqlig qliug"). Так получилось, что мы захотели послушать его Шестую симфонию. Он вернулся, сказал: "Не стоит, не надо – там мелодии нет".

...В Америке в 1963 году Люси Ишханян (пианистка) мне звонит: "Орманди (Юджин, дирижер) хочет ознакомиться с твоей Симфонией". Встречаемся. Слушает, говорит, что он чувствует что-то общее с Шостаковичем, благодарит, расстаемся. На следующее утро Люси звонит:

Орманди просит ноты.

Не дам.

Почему?! Ты что, шутишь?!

Почему вчера не попросил? Не дам!

Моя сегодняшняя реакция на это – кретин? И тут же вопросительный знак надо убрать...

Вы когда-нибудь говорили с Шостаковичем о том, как он работает?

Нет, не приходилось. Но от кого-то я слышал, что он сочинял в уме и записывал как письмо.

Свою Симфонию, насколько мне известно, Вы тоже записали как письмо...

Я ее все время играл на фортепиано. Годами, с 1955 г. Так что сочиняю, безусловно, за роялем, хотя представляю все в уме.

Должен признаться, что до сих пор помню свою незаписанную одночастную Первую симфонию. До мельчайших подробностей – по гармонии, оркестровке, форме...

Вам жаль, что ее так и не записали?

Ляля (жена) жалеет (смеется)... Потому что она очень музыкальна и до сих пор помнит, какая была музыка. Но я же объясняю, почему не записал. *Ushnigh* (охладел). Можно охладеть к женщине, а можно – и к собственному произведению. Потому что когда начал записывать, меня все время что-то не устраивало – на каждом шагу все надо было менять, это становилось другой музыкой. Кстати, таких случаев немало – Концерт для тромбона, Сонатина для фортепиано...

Значит, если записать произведение как письмо не удается, Вы к нему охлаждаете?

Я письма тоже пишу мучительно. Скажу больше: когда пишу что-нибудь самое элементарное, вроде официального письма или заявления, это тоже превращается в мучительный процесс. Вот почему на письма я, как правило, редко отвечал.

Недавно музыковед Маргарита Рухкян сказала: "В последние десять лет Мирзоян как композитор переживает свой звездный час. Раньше не было такой увлеченности его музыкой..."

Вот мне недавно говорят: "С Симфонией вашей все ясно, она будет жить". А мне пока ничего не ясно. С другой стороны, Лева Чаушян (композитор, председатель Армянской Музыкальной Ассамблеи) недавно сказал: "Как хорошо, что хотя Вы уже не председатель СК, Ваша музыка продолжает звучать". Что я, дурак? Если б я собой занимался...

Бездарно до идиотизма относился и к себе, и к своим исполнителям – совершенно возмутительно.

В Гамбурге, где я участвовал в международном конгрессе по авторским правам, мне сказали, что один австралийский дирижер, который играл мою Симфонию 10 раз, хочет со мной встретиться. Не получалось до последнего дня, на заключительном банкете, наконец, познакомились. Я спрашиваю: "Это правда, что Вы играли мою Симфонию в Австралии 10 раз?" – "Правда, но плюс еще 3 раза в Новой Зеландии". Я не додумался даже до того, чтоб попросить хотя бы его визитную карточку.

С Василием Кухарским, моим другом (замминистра культуры СССР), решили пойти на концерт гастролирующего в Москве Курта Мазура. По дороге в машине говорю ему:

Мне известно, что в Берлине играли мою Симфонию. Говорят, оркестр "Комише опера".

Я с Мазуром близко знаком. Сейчас его спросим. Ни в коем случае. Ты меня просто представь, посмотрим, как он среагирует.

Когда после концерта подошли поздравить дирижера, он развел руками и воскликнул:

О-о, я же играл Вашу Симфонию! Есть и запись, я Вам пришлю.

На этом все закончилось. Так я этим ни разу и не поинтересовался.

...У меня есть чувство вины по отношению ко многим исполнителям моих сочинений и, одновременно, моим друзьям. Потому что, вечно чем-то занятый и увлеченный, я уделял им недостаточно внимания. Когда я тяжело болел, и Башмет, и Гергиев, и Лексо Торадзе звонили в больницу. Ростропович тоже звонил. Но ни разу не было, чтобы я, к примеру, позвонил Башмету и спросил, как он поживает. Неблагодарная свинья, эли (в значении "ну")...

Сейчас собираюсь отправить ему новое издание партитуры Симфонии с дарственной надписью: "Юра, дорогой, как красиво звучит твой альт, ни на кого не похоже звучит... Только одно к тебе пожелаю: следи за своим здоровьем!"

... Когда говорят, что Вы мало работали, мало написали, чуть ли не прошляпили всю творческую

жизнь, разменяв ее на суету общественной деятельности, – как Вы к этому относитесь?

Во-первых, не спорю. С другой стороны, открывенно говоря, если музыкальная идея меня волнует, в этот момент для меня ничего другого не существует. Потому что это высшее счастье – радость ощущения, что ты находишь ту ноту, которую искал, и ставишь ее. Счастливее, радостнее момента, когда ищешь и находишь нечто в творчестве, ничего в жизни нет. А то, что можно было в десять раз больше написать, – прямо глядя тебе в глаза, могу признаться, что я не очень уверен, что там каждая нота была бы такая вот радостная. Потому что мои произведения – они на разном уровне. Квартет, Симфония, Соната для виолончели, в 18 лет я написал романс... – такая отдача не может быть постоянной. Я, может быть, говорю ерунду, потому что понятие профессионализма не допускает таких суждений. Может, это дилетантизм? – черт его знает. Ведь у профессионала всегда одинаково высокий уровень. Хотя никак нельзя сказать, что Чайковский не был профессионалом, но ведь у него не все однозначно.

Если бы Вам предоставилась возможность снова прожить жизнь, сконцентрировавшись на творчестве...

Все повторится. Неинтересно повторять самого себя. Не то что вряд ли, а ни в коем случае. Тем более, что вернуть все компоненты и обстоятельства немислимо – все новое. Все, что я сделал, в достаточной мере мне дорого, и я не собираюсь от этого отказываться.

...Я помню свои студенческие представления об уровне преподавания в Ереванской консерватории. Господствовали нигилистические настроения. Кажалось, что много времени пропадает зря, что технический аппарат и музыковедов, и композиторов слаб. К стати говоря, это внушалось нам и самими преподавателями. Не могу забыть, как в ответ на мое желание продолжить учебу в аспирантуре в Москве ведущий профессор ЕГК сказал: "Ты окончила консерваторию имени Комитаса, значит, твой потолок – Институт искусств НАН". То же самое еще в более темных красках рисовалось в отношении композиторского отделения. Считалось, что студенты композиторского класса технически слабы, что здесь ремеслу не учат...

Как-то к нам в консерваторию приехал композитор из Германии Томас Бухгольц, который вел мастер-классы, отбирал наших лучших студентов для стажировки в ФРГ и вздумал даже прочесть нам на кафедре лекцию о композиции. И я всерьез задумался над тем, чтобы поговорить с ректором о том, что это далеко не тот человек, который может научить нас чему-то путному.

Во-первых, он долго и нудно говорил о профессионализме – каком-то абстрактном качестве, которое надо нарабатывать, ежедневно штампуя музыку в невероятном количестве. Но, с моей точки зрения, профессионализм обязательно включает в себя художественное качество. Отделять профессионализм от сути, содержания, идеи и превращать

это понятие в ремесленничество – ни в коем случае.

Во-вторых, он никак не допускает влияния, воздействия какого-либо иного композитора на студента и считает, что, если есть влияние, – это уже копия, пустословие. Это, говоря откровенно, не очень серьезно. Значит, если чувствуется влияние Бартока или Хиндемита, сочинение надо отправить в корзину? Но возьмем, к примеру, первые сочинения для фортепиано Скрябина. Многие считали, что это Шопен. Что же потом получилось? Получилось то, что в этом Шопене уже был Скрябин. А почему не было видно Скрябина? Потому что самого Скрябина не было еще. Это очень важный момент.

В-третьих, абсолютно отрицать классическую гармонию? Он в таком разрезе говорил о профессионализме, что я спросил, как он относится к тому, что Римский-Корсаков решил "исправить" Мусоргского. У меня был студент Хачатур Аветисян, я ему советовал сделать гармонию пооригинальней, а он: "Я так хочу". И именно потому, что он так хотел, со временем стал известным композитором, индивидуальностью.

В-четвертых, наш лектор решил заменить выражение "современная музыка" на "молодую музыку". Я спросил: «А что, у Стравинского нет "молодой музыки"?» – "Она была такой, когда он сам был молодой". Ерунда какая-то.

Мой принцип – полнейшая свобода. Когда свобода есть, это простор для фантазии. Овладение современными средствами – это процесс творческий. Вот Шесть картин Бабаджаняна – это творчество. А у того, кто строго следует всем правилам, меньше шансов для личности, оригинальности. На Западе все же главное – техническая сторона. Идея, художественность, стремление выразить свое, личность – я этого не чувствую. А что касается отдельных примеров, исключений, допустим, Бриттена – это просто гениальный композитор, у которого средства подчинены идее. И додекафония, и сонористика, и алеаторика – это только средства воплощения замысла, художественного замысла.

Совершенно откровенно не боясь, что я могу оставить впечатление ограниченного человека, – мне кажется, что опера "Ануш" Армена Тиграняна в своем профессионализме достигает гениальности. Но если исходить из самых элементарных правил и норм – это такой примитив! Узнав, что один из наших профессиональных композиторов считает, что "Ануш" – примитивная музыка (его аргумент – чуть ли не вся музыка в соль миноре), я в свое время спросил мнение Константина Сараджева: "Как вы оцениваете эту оперу?" – "Очень высоко". Меня в связи с этой оперой занимает один принципиальный вопрос: это тот уникальный случай, когда музыка одинаково волнует и самого простого, и самого просвещенного слушателя. Возникает вопрос: если бы Армен Тигранян получил то образование, которое проповедует этот немец, мы бы имели "Ануш"? Абсолютно уверен, что нет. Что-то иное могли бы иметь, но потеряли бы "Ануш".

И все же, есть ли недостатки в подходах к

преподаванию композиции в ЕГК?

Иногда мешает инерция мышления, причем лю-бого – и классического, и авангардистского – зас-травление на чем-то одном. Бывало, что кто-то хо-чет новое что-то сделать, и вдруг ему говорят, что это звукотворчество, а не музыка – Григор Егиазя-рян, Гаянэ Чеботарян и другие выступают против, считая профнепригодными Ашота Зограбяна, Тиг-рана Мансуряна, Авета Тертеряна. Это безобразие просто. Между прочим, дело прошлое, но какой я выдержал бой! Тертеряну за дипломную работу "Родина" хотели вклеить "четверку". Я дрался не-вероятно! Отстоял при поддержке Лазаря Сарьяна. А потом довольно скоро музыковед Маргарита Арутюнян сказала: "Слушай, на фоне Зограбяна и Мансуряна Тертерян выглядит классиком". Здесь, конечно, основная причина – неспособность вос-принимать явление в движении. Комитаса превра-щать в догму – чушь! И столько таких примеров...

Григорий Домбаев (начальник Управления по делам искусств), который курировал композитор-скую деятельность нашей "пятерки" в Москве, соз-данную после Рахманинова музыку не восприни-мал. Завен Вартанян (начальник Управления по де-лам искусств) рос в детском приюте, получил обра-зование в Ленинградской консерватории, был му-зыковедом и кларнетистом. В 1948 году сию, играю "Здравицу" Прокофьева, примерно такая музыка (показывает на фортепиано). Прекрасная музыка. Завен присел рядом. "Завен Гевондович, – говорю ему, – я удивляюсь, какая логика в этой мелодии". – "А я удивляюсь отсутствию всякой логики". Вот вам пример ограниченности.

Один из главных дефектов музыкальной крити-ки – когда не замечают того, что, на первый взгляд, не очень заметно, а на самом деле – явление. *Մտր-տախտիկի բանն և, ինտրիկե, դա* (Это, конечно, ужасно.) А эти общепринятые стандарты профессионализма самого главного не учитывают – таланта. И индиви-дуальности. Я считаю, что надо, чтобы ученик рас-крыл свою индивидуальность, чтобы он был сво-боден. Я не раз слышал, что мои студенты все раз-ные. Никто не пишет так, как я.

Меня всегда удивляло, сколько среди Ваших учеников громких имен эстрадных композиторов: Константин Орбелян, Мартын Вартазарян, Арам Сатян, Мелик Мависакалян, Роберт Амирханян, Ми-каэл Закарян, Арташес Карталян, Армен Мартирос-ян...

Да-да, и какие все разные! Для меня эта свобода стиля, мышления, свобода выбора своего языка очень важна.

...Как-то один среднеазиатский композитор представил на Всесоюзный пленум свое произве-дение. Когда я услышал, меня передернуло – мне показалось, что начинается моя Симфония и играют неправильные ноты. И потом эту музыку здесь по-казали – вот где не дали простора для фантазии.

...Вы встречались с Альфредом Шнитке?

Во время выборов в депутаты Верховного Со-вета СССР мы с ним перекинулись парой фраз, и он был приветлив. Я ему тоже что-то ответил – и все.

Что касается его музыки, если очень откровенно, в том, что мне нравится, я чувствую большой талант. Но есть вещи, которые у меня вызывают такое ощу-щение – это очень субъективно, конечно, эта субь-ективность идет, может быть, от какой-то позиции, от отношения к таким вещам – что-то я ощущаю бо-лезненное, к сожалению (*իմ-ըն հիվանդագիւ բանն եւ զգում, և տխրաստիքով*). Потому что он – один из тех немногих композиторов, кто делал то, что хочет и как хочет. А вот результат временами вызывает огорчение...

Вопрос в том, что одно дело болезненность, другое дело – ощущение боли. Я не знаю, каким был Шнитке в жизни, умел ли он веселиться, например. А такое грандиозное, величайшее явление как Шос-такович (в нем ощущение боли вселенское, общее) – он был очень простым и настоящим, живым чело-веком. Я его хорошо знал, и могу уверенно об этом говорить. А у Шнитке, мне кажется, боль – это слишком личное. Может быть, я не прав.

А в армянской музыке есть такая болезненность в композиторском творчестве?

Такой, как у Шнитке, нет, слава Богу.

Мне показалось симптоматичным наблюдение Родиона Щедрина о том, что пережив авангард, му-зыка возвращается к своим биологическим исто-кам. К данности человеческого организма – слуха. К естественной физиологии восприятия.

...Артемий Айвазян показывает Сюиту для сим-фонического оркестра. И вдруг музыковед Хорен Торджян: "Почему так скупо используете полифо-нию?" (*«Բնչն՝ ի քր պոլիֆոնիկան տրբան ժամբ օգտագոր-ծում»*) – "Я хотел, чтобы это было более доступно, поэтому не хотел перегружать фактуру".

"А что, по-вашему, Комитас недоступен?" – "Я вас прошу, давайте о Комитасе будем говорить без свидетелей"... И вот сейчас по радио все время пе-редает Айвазяна – он живет. Секрет – в его яркости, броскости, неповторимости, таланте.

...Такой композитор, как Мансурян – он так ув-лекся новейшими западными течениями, – было время, полностью отрицал классику. Не принимал не только Хачатуряна, но и Чайковского, например. Не допускал использования народной музыки в композиторском творчестве, критиковал Асламязя-на за его переложения комитасовских миниатюр. Но потому, что мозги есть, талант есть, он вдруг при-шел к "Айренам" Кучака – талант всегда находит свою дорогу. А жизнь сама ставит все на свои мес-та, причем самым бесцеремонно-жестоким обра-зом. В свое время стандартом, расхожей фразой была: "Анушаван Тер-Гевондян – один из осново-положников армянского симфонизма". Сейчас уже так никто не думает. История расставит по своим местам и тебя, и меня, за ней последнее слово.

Мансурян открыл новые звуковые миры в ар-мянской музыке, а бы уточнила – в армянской камерно-вокальной музыке...

"Новых звуковых миров" я не вижу. Но то, что его музыка глубоко национальна и звучит свежо (*ազգային է և բարձր*), – это очевидно.

Его пантеистическое слышание, цветное ощу-

шение звука, отношение к слову притягательное... Что же касается творческого пути Мансуряна, пестрого на "измы", то еще Андрей Тарковский говорил: "Я не ищу – я нахожу". Мансурян именно ищет, он не устает искать – и это тоже путь. Путь, между прочим, родственной пути гениального Стравинского. Но как жестоко и, возможно, несправедливо, сказал о Стравинском Глен Гульд! "Одна вещь кажется мне особенно важной у Стравинского: ему никогда не удавалось синтезировать свой собственный опыт. Он всегда оставался любознательным туристом в мире музыки, полным любопытства (что хорошо), (...) и он никогда не сумел решить, что же именно естественно для его духовного мира, а что неестественно. Последовательно он принимал многие вещи (...) и никогда не был способен обрести за пределом своих постоянных и летучих переходов от одного к другому реальную личность Игоря Стравинского. И это, безусловно, трагично.

Но что, собственно, означает эта нерешительность в отношении процессов в мировой музыке, что суть эти притяжения и нарушения обетов от одного десятилетия к другому, что означают эти внезапные всплески, а затем охлаждения энтузиазма в отношении к определенному опыту прошлого – что это, (...) если не крайнее замешательство человека, осознавшего, что его огромные интеллектуальные возможности, его грандиозная техника все же недостаточны, что он не создан для того, чтобы сыграть роль великого человека в истории? И поэтому он превращает свою жизнь в не лишённые пафоса поиски индивидуального стиля, убедительности и спокойствия, которые, как он знает, существуют где-то в мире, но которых, как он тоже знает, он никогда не отыщет" (1. С. 58).

Музыка – совершенно удивительное явление. На сегодняшний день Мансурян знает больше, чем целая группа армянских классиков вместе взятых, в том числе Спендиаров, Тигранян, Хачатурян и т.д. Он глубоко вникает в произведение, видит общее, замечает частности... В итоге Хачатурян остается Хачатуряном, Спендиаров – Спендиаровым, Тигранян – Тиграняном, а Мансурян – Мансуряном.

Как Вы оцениваете творчество Спендиаряна?

Его "Алмаст" все еще ждет своего прочтения (недавняя /2009/ постановка в Театре оперы и балета его имени просто возмутительна!), а симфонические произведения этого великого художника – шедевры.

Кто для Вас Арам Хачатурян?

Мой Бог. Был и остается им до сегодняшнего дня. Когда мой педагог по фортепиано Ольга Бабабян дала выучить "Поэму" для фортепиано, для меня открылся совершенно новый мир – это было до 1936 года.

Хачатурян неоднократно говорил, что настоящий художник должен иметь хотя бы одного ученика, но ученика с большой буквы, который по-своему продолжает именно его линию. Вы можете назвать такого среди армянских композиторов?

Затрудняюсь ответить. Он не раз говорил, что

хочет, чтобы кто-нибудь из Армении поехал учиться к нему, в композиторский класс МГК. Этого так и не произошло, по какой именно причине, затрудняюсь ответить. Но я считаю себя в огромной мере его учеником, он мне очень много дал. Кстати, в моей "Танцевальной сюите" наверняка есть Хачатурян. Но каждый из нашей композиторской "пятерки" по-своему преодолел его влияние, отошел от его традиции. К примеру, Котик (Александр) Арутюнян никогда особенно не увлекался Хачатуряном, у него свое, отличное от Хачатуряна, видение. Скрипичный концерт Арно мне кажется неудачной копией Скрипичного концерта Арама Ильича, а уже "Героическая баллада" – это новый Бабаджанян.

Известно, что Эдгар Оганесян учился у него в аспирантуре, и балет "Маскарад" мыслился как произведение, созданное в традиции Хачатуряна. Но, с моей точки зрения, это антипод Хачатуряна – по языку, по гармоническому мышлению и вообще по содержанию и образу. Эдуард Хагагорян (ученик Хачатуряна), например, умел подстроиться под хачатуряновский стиль, а в "Маскараде" сохранен оганесяновский почерк. Так что назвать абсолютного последователя Хачатуряна в армянской музыке я бы не смог.

Ученик Хачатуряна Л. Солин рассказывал, что когда на кафедре композиции МГК обсуждали студенческие работы, то Хачатурян не всегда мог объяснить, почему ему что-то нравится, а что-то не нравится; но если он сказал, что в коде лишние 20 тактов, то это точно, а потом Шебалин доказательно объяснял, почему это именно так (2. С. 25).

Хачатурян – феномен, до сих пор не оцененный в полной мере. Посмотрите, какое величие, грандиозность, какая эпическая сила, какая энергия, динамика разгаданы им в самом образе национального!

Мало кто сейчас говорит о том, что Хачатурян считал себя учеником Комитаса, Арам Ильич тоже шел по следам комитасовского гения (пытается сдерживать сильное нервное напряжение)...

Кто для Вас Комитас?

Посмотри, Лилит (показывает прекрасно изданный новый фотоальбом о Комитасе, 3.), что это за потрясающий образ!.. Невероятная духовная и мужская красота.... Это уникальное явление в мировой культуре. То, что Комитас сделал для своего народа, не сделал никто в мире. Ни Бах, ни Моцарт, ни Бетховен по значимости в своей культуре не могут сравниться с Комитасом. Потому что, если бы не было Баха или Бетховена, родились бы другие Бах и Бетховен, и это не изменило бы общего направления развития в европейском искусстве. Но если бы не родился Комитас, нас как нации с развитой музыкальной культурой не существовало бы вообще. Он обеспечил духовное бессмертие армянского народа на века.

...Я считаю, что мы обязаны снять табу на информацию о последних двух десятилетиях жизни Комитаса, нужно докопаться до истины, хотя всей правды мы уже, боюсь, не узнаем никогда.

Армянская культура – это...

Не скажу ничего нового, считая, что армянская

культура – самая западная из восточных и самая восточная из западных культур. Про Грузию, например, такого не скажешь: и язык, и алфавит у них тяготеют к Востоку. Мне кажется, по характеру я, скорее, восточный человек, а по музыке – западный. Но, может быть, я ошибаюсь.

С кем Вы связываете перелом, качественно новый этап развития армянской музыки в 60-е годы XX века?

А почему это называть переломом? Это был естественный процесс, продиктованный жизнью, временем. Я связываю это с поколением Мансуряна. И в том, что этот процесс в армянской композиторской школе развивался свободно, хочу отдать должное двоим – Лазарю Сарьяну и Эдварду Мирзояну. Мы им не только не мешали, но всемерно поддерживали. Гия Канчели показывал мне свои симфонии в клавире, потом делал партитуру. И Тертерян мне впервые показывал свое новое сочинение. То, что у нас не было принципиальных противоречий, подтверждается жизнью и временем. А то, что происходило в сфере интриг, эта сфера так и осталась ситуативным эпизодом, проходящим моментом...

В Эстонии была музыковед Туйск – она так поддерживала молодых композиторов Эстонии! Мы говорили: “Жалко, что у нас нет Туйск”. Потому что молодежь всегда надо поддерживать, даже если она ошибается.

У Вас есть сейчас в классе новые студенты?

Да, почти каждый год ко мне в класс поступают новые студенты. Не скрою, я все время начеку и стараюсь не промахнуться. Иметь новенькими молодых для меня не так просто. Мою Нарине Хачатрян от меня оторвать не смогли. Сегодня принесла произведение для квартета – две части. Я предложил остановиться на одночастной конструкции и назвать это “Монологи” для квартета. Я обратил внимание на то, что “ми” у нее лейтмотив – у Тертеряна немало таких примеров. Кстати, Гие Канчели я говорил не раз: “У тебя слишком много ноты “ре”. Теперь одно дело “слишком много”, другое – лейтмотив. Так вот, Нарине я предложил вторую часть исключить, а первую хоть и закончить на “си”, как она этого хотела, но предыдущую “ми” метрически подчеркнуть. Она меня так благодарила, как будто мы с ней впервые встретились.

Я не могу не отметить в своем классе такого имени, как Ованес Манукян. Он пишет так серьезно, так зрело, երկխոսորդանի ճիւղն չի կորցրել (в нем нет детскости) и работает необыкновенно быстро.

В каком стиле?

В своем. Это, безусловно, яркий талант и очень приятный человек, все эти годы я занимаюсь с ним с большим удовольствием.

В последнее время очень востребовано творчество другого моего студента – Вахе Шарафяна. Он необыкновенно трудолюбив, разносторонне образован, это серьезный музыкант высокого международного класса. Но сколько имен не исполняется! Талантливых, глубоких, зрелых музыкантов – очень больно.

Как Вы определите направление стилистических поисков молодых композиторов?

Черт возьми, этот период – не представляю, как долго он будет продолжаться – период блуждания, где непонятно: есть поиск или его нет.

Меня совершенно потрясает метаморфоза, произошедшая в музыке некоторых армянских композиторов. Я бы отметила некоторую мугамизацию не формы даже, а композиторского мышления в целом: тематизма, драматургии, в итоге – отказ от западной ориентации армянской композиторской школы, которую избрал не кто иной, как Комитас, которого эти же композиторы в качестве своего идола упоминают через слово.

Мне представляется откровенно вредной, если не вредительской, пропагандистская идея Т. Мансуряна по поводу направления развития армянской композиторской школы. Комитас, по его мнению, будто бы – противоядие русской композиторской школе, оказавшей влияние – негативное, неверное в смысле векторов развития – на формирование армянской консерватории и композиторской школы в целом. Но ведь русская композиторская школа – родом из Запада. Глинка и Комитас формировались в немецкой музыкальной традиции, они не противостоят друг другу – это очень важно. Комитас не сводим к Западу, но он не противостоит Западу. Комитас не сводим и к Востоку, но противостоит ему. Пафос его творчества – именно в противостоянии Востоку, который расцвел пышным цветом в профессиональной музыке нового поколения армянских композиторов.

...Есть удачное выражение российского журналиста О. Попцова: сегодня в искусстве “разыскивается будущее”. Российский композитор, безвременно ушедший С. Беринский, остроумно замечал: “Меня совершенно восхищает заряд творческой энергии (в музыке старшего поколения). К сожалению, в молодом поколении какое-то странное поветрие вялости. Или экология не та? Мало того, что они за девочками перестали ухаживать, но музыка?! Мы сидели как-то на концерте – цюрихская программа, концерт АСМа. Там даже не начиналась музыка, та, которая имеет свойство самопроизводства. Начинаясь, она умирает в каждой ноте, и только благодаря авторским ухищрениям, туго и вяло движется, – у нее нет тока” (2. С. 25).

...Мы живем в такое время, что, скорее всего, все зависит от индивидуальности. Разыскивается именно индивидуальность. Есть такой всеобщий закон – все решает самая простая вещь – талант. И, конечно, интуиция. Хотя сегодня, к сожалению, период настолько неблагоприятный с точки зрения социальных проблем, что выражение “все зависит от таланта” должно быть откорректировано.

...У нас произошла смена общественного устройства. В России, например, в начале века интеллигенция уехала, была в значительной мере уничтожена, но нарушилась ли преемственность культуры? Нет. В Москве в 1939 году, через 22 года после революции, я слушал лекцию Михаила Фабиановича Гнесина, который рассказывал о российских

традициях дореволюционного времени. Традиции были и есть, они и сегодня существуют. И это главный залог будущих успехов армянской композиторской школы. Старая общественная формация не была ликвидирована вместе с поколением – ведь люди остались. Часть из тех, кто уехал, вернется. ...Я был рад присутствовать на презентации Государственного оркестра солистов под управлением Завена Варданяна, созданного по инициативе Роберта Амирханяна. Прослушав сочинения Ша-рафяна, Мансуряна, Зограбяна и Израеляна, я выделил для себя сочинение Зограбяна, но весь концерт меня не оставляла мысль: сегодня перед авангардистами 60-х стоит важная задача – пересмотреть свою эстетику. Как это сделал, например, Пендерецкий. Сегодня успех будет сопутствовать тому художнику, который сможет писать ЖИВУЮ МУЗЫКУ.

Почему при таком умении слышать и "диагностировать" сочинение Вы избегаете четких оценочных суждений?

За 35 лет ни разу не было, чтобы я встал и назвал вещи своими именами. Потому что к этому я относился и отношусь философски. Если я скажу: "Ты ничего не понимаешь в музыке!" – что изменится? Начнет понимать? – Нет.

Что можно считать главным принципом Вашего руководства СК?

Обо мне ходили слухи, что я выступаю за уравниловку, не люблю яркие индивидуальности. Интересно, что в это верили, – легче подозревать, чем не подозревать. У меня был принцип: все члены Союза должны иметь равные возможности для работы, равные условия, а премиями и наградами должны быть отмечены лучшие. Не всегда так получалось. К примеру, Третья симфония Эрика Арутюняна – его лучшее произведение. На Съезде композиторов сидит К. Демирчян (Первый секретарь ЦК КПА), головой мне кивает, мол, понравилось – он обладал большим вкусом. Я ему говорю: «Ըսկի՞ ժամանակն ա՛ն կոչուաւ եւր ներկայացնի» ("Сколько времени, как он представлен к званию"). – «Կրկնի» ("Дам"). Но не дал. И с каким чувством собственности – это все мое: и СК, и Ансамбль Песни и пляски. Чувств собачья, что чувства собственности при социализме не существовало, – как не существовало?!

...В 70-х я получил письмо из Киева, которое затерялось где-то в моих бумагах. В письме содержалась просьба друзей Сергея Параджанова (режиссер, художник) похлопотать о возможности его работы на родине. Я пошел к Демирчяну и предложил ему пригласить Сергея в Армению для съемок фильма, бюджет которого был бы неограничен. "Надо дать этому гениальному художнику возможность брать из госказны ту сумму, которая ему необходима, – он лишнего никогда не возьмет!" Демирчян мне категорически отказал, причем в довольно грубой форме... Не хочу говорить об этом...

...Как влияет эмиграция на армянских композиторов на рубеже веков? Может ли потеря "почвы под ногами" стать причиной потери композиторского дара?

Это очень серьезный вопрос. Если говорить откровенно, от ума и таланта этих композиторов зависит очень многое. Потому что, если человек умен и талантлив, в конце концов, он найдет возможности для самореализации и самовыражения. Конечно, социальные условия и среда играют роль. Арно никогда отсюда не уезжал. Арам Хачатурян в 19 лет из Тбилиси уехал в Москву. Когда он начинал свой путь, была социальная политика, направленная на выдвижение, поощрение национальных кадров – это было в программе КПСС. Его гений попал в "десятку". А попади он в другую среду, неизвестно, что бы получилось. Арташес Карталян и Армен Боямян сейчас работают в США – до чего же оба самобытные! Давида Аладжяна (Швейцария) знаю по хоровым сочинениям, он вообще одаренный человек. В итоге, социальная среда – это система, формация, идеология, иерархия ценностей.

Вы жили при разных формациях. Какая из них Вам ближе?

Капитализм вообще – самая бесчеловечная формация за всю историю существования человечества. Благодаря своему цинизму. С началом капитализма в Армении (капитализм у нас облагорожен человеческим фактором и нашими традициями) еще неизвестно, что мы приобрели, но уже известно, что потеряли. Хотя и в социалистической системе были явные пороки – деградация общества происходила на моих глазах, но сама идея социальной справедливости всегда была мечтой человечества. Недостигаемой. К ней всегда стремились и будут стремиться.

Я убежден: если при Советах человек был человеком, он имеет шанс и в сегодняшних условиях остаться человеком. Но если человек при Советах человеком не был, в сегодняшних условиях он не имеет ни малейшего шанса стать человеком. Это ведь ужас, что делается. У меня очень большая информация о том, в каком состоянии народ и страна. Я думаю о чуде, и единственное, во что я верю, – это чудо. Если бы, пусть и голодный, армянский народ видел, что зло наказуемо, что есть справедливость, отчаяние не было бы столь глубоким...

Я слежу за ситуацией в мире, вот Белоруссия, например, – считается, что там чуть ли не авторитаризм. Но я вижу, что эта авторитарность народу не вредит. А вредят эти предательские, глупые, подлые игры в так называемую "демократию", которая ведет в никуда, в бесчеловечный капитализм, где нет места ни гуманности, ни человеку.

...Я считаю, что нынешняя аюдовская оппозиция – это, в первую очередь, чистые амбиции. Я бы понял, если бы нашлась фигура, которая бы пользовалась большим авторитетом, была бы компетентной. Я не такого мнения. Это, в первую очередь, стремление к реваншу. В 1920-е годы Мартирос Сарьян говорил: "Изменился строй, надо создать условия для созидания. Для того, чтобы через созидание люди поверили в этот строй". Это до того актуально сегодня! Причина в том, что всенародное движение 1988 года было сведено к захвату власти. А о том, какими механизмами должны действовать,

чтобы было созидание, никто не думает. Те, кто хотят понравиться народу, любят ему льстить, говоря, что "народ не ошибается". Я считаю, что народ никогда не ошибается именно в том, что всегда, в конце концов, приходит к выводу, что ошибся. А говорить, что народ не ошибается, – это лицемерие и угодничество.

Эдвард Михайлович, я недавно прочла очень жесткие, жестокие строки Нелли Саакян о патриотизме в ее автоинтервью (оригинальный жанр!) и захотелось поделиться, как Вы к этому относитесь. Но это слишком личная тема...

Прочти, сейчас же прочти...

Потом как-нибудь, к слову...

Нет. Я слушаю...

Цитата будет длинной... "Степень зрелости человека, полагаю, определяется его отношением к своему отечеству. Будучи временными на земле, может быть, мы позаботимся о том, что вечно? Я говорю о родине. Чем меньше отечество, тем больший долг перед ним должен испытывать каждый представитель нации. Рассеянье, ассимиляция на чужбине – это ведь тоже вид предательства. Я, конечно, говорю не о тех, кто бежал, скажем, в 1915 году от ятагана – я говорю о добровольных мигрантах недавних горьких армянских годов. Спасение жизни – это одно, а спасение своего чревоугодного живота – совсем другое. Я никого не собираюсь обижать, но я не собираюсь обижать и истину. Поэтому давно уже смотрю на мигрантов, совершающих турне на родину с карманами, полными денег, и с глазами, полными слез, – без умиления. (...) Те, кто не могут покинуть Армению, потому что у них нет денег или потому, что другие государства их не принимают, но кто в душе этого хотят, – мне тоже не милы. А вот те, кто не хотят и даже мысли такой не допускают, – только эти на своих плечах пронесут бесценный генфонд нации в будущее. Дрогнувшие же и в будущем дадут дрогнувших (по любому поводу). Мне милы и те роды, которые, уже совершив в далеком прошлом круг миграции (бежали все от того же ятагана), крепко наказали своим потомкам не совершать этих роковых ошибок при относительно более мягких временах.

Мигрант. Как слово, выдернутое из контекста. И родину бросили, и на чужбине никому не милы. Так и живут, вынутые из среды. Что-то рабье есть в этой добровольной униженности. Мне не нравится такая диспропорция, когда численность диаспоры чуть ли не втрое превышает число живущих на родине армян. Голова не может быть отделенной от тела, народ не может быть столь оглушительно расчлененным. Мы не гидра какая-нибудь, прости Господи. (...)

В какой мещанской среде и у какого народа родился угодливый афоризм: "Где хорошо, там и родина"? А может быть, именно там, где родина, надо сделать все, чтобы именно там было хорошо? И в этом – долг каждого. Патриотизм должен быть действенным, а не декларативным, всего лишь застольным" (4).

Ну и что Вы скажете?

Что ты сама думаешь по этому поводу?

Мы поменялись ролями? Хорошо, я скажу: мне кажется, это суровая, но правда.

А зачем тогда спрашивать?..

Даже не спрашивать?

С некоторой корректировкой я бы эту оценку поддержал. А поправка следующая: известное изречение Чаренца я бы перефразировал так «Օ՛, հայ ժողովուրդ, քո ուժը քո սիրելիքներիս վրա է՛ ժամակակից ամենակակից հանախարհակալ սպառնալիք» ("О, армянский народ, твоя сила – в твоей рассеянности по миру с условием объединения при необходимости".)

...Недавно не стало талантливого музыканта Георгия Гараняна. Мне было очень больно, хотя мы не были близки. Я встречался с ним только раз в 1980-х, когда Гаранян гостил в Дилижане. Неожиданно для себя увидел его в столовой, подошел, он меня узнал. И в том разговоре я попросил его рассказать о своих корнях. Выяснилось, что его родители – родом из Западной Армении. Когда турки ворвались в деревню, уничтожая армянское население, 4-летнего малыша, будущего отца Георгия Гараняна, его родители успели спрятать в конюшне, в стоге сена. Мальчик слышал, как зарезали его мать, отца, всех, кто был в доме. Завершив "дело", одного из палачей отправили проверить, есть ли кто-нибудь в конюшне. Когда тот раздвинул саблей сено и увидел полные ужаса огромные глаза мальчика, не смог выдать ребенка: "Здесь никого нет", – сказал он... Так будущий отец Георгия Гараняна остался в живых.

Эдвард Михайлович, известно, что Вы были и остаетесь одним из самых привлекательных мужчин Еревана 50-х, 60-х, 70-х, ну и так далее, что нередко становилось предметом зависти. В чем Ваш секрет? Вы занимались спортом или, может быть, целенаправленно по утрам делали зарядку, бегали?

Очень редко. Не было такого, чтоб я этим занимался интенсивно хотя бы неделю. С моим другом, пианистом Оником Параджаняном, были на море, как-то решили, что будем делать утренние пробежки – нас хватило дня на два.

Как Вы к этому относитесь?

В принципе, хорошо, если не превращать это в культ. Я против спорта, очень спортивных людей – считаю это болезненным явлением, в каком-то смысле извращением понятия физического здоровья. Но я всегда любил быструю ходьбу, с годами это удовольствие от быстрой ходьбы не исчезло – устаю от медленного ритма. "Այդը, կյանքը շարժումն և նախ և արագ" (Ведь жизнь – это, в первую очередь, движение). Если даже ты не совсем здоров, это компенсирует. Движение мысли, увлечение чем-то, радость, женщина, друзья, пикники, застолья, где болтаешь, может быть, даже говоришь глупости. С одной стороны, никогда себя здоровым не чувствовал, но и никогда не считал себя больным. В компании с моими друзьями Эдиком Терминасяном (инженер), Арменом Боямяном (композитор) и Алексеем Крыловым (агроном, сотрудник ДТК "Дилижан") три дня мы отдыхали на берегу Куры, недалеко от Евлаха – ловили рыбу, варили уху,

гуляли в лесу. Вот за всю свою жизнь только эти три дня я прекрасно себя чувствовал, и у меня ничего не болело. Потому что одно дело чем-то отвлекать себя от недомоганий, другое дело быть здоровым. Всегда что-нибудь болело. То же сердце – с детства ночами задыхался, бывало, в кинотеатре фильм смотрю – выбегаю, вздохнуть не могу. Но после удаления гланд мне стало лучше. Теперь вот держит, в конечном итоге, медицина. Я не жалею ("...իմ ճնշից քոհ չեմ, բայց չեմ դժգոհում"), потому что надо быть полным кретином, чтобы все время говорить о своем здоровье...

Дело в том, что я всегда был левшой, а после инсульта стал злостным левшой. И тут поставили стимулятор слева и запретили двигать левой рукой, – но она у меня ни минуты не отдыхает, мучение какое-то...

Как Вы относитесь к женскому композиторскому творчеству?

Скажу откровенно: Гаянэ Чеботарян – настоящий композитор. Это редкий случай. Такой же редкий, как Гегуни Читчян, или Зара Левина. Хотелось бы отметить Аиду Аветисян и Вард Манукян.

Есть какие-либо особенности женского творчества?

Нет. Я вспоминаю, как где-то в 1968 году наша делегация в Алма-Ате. И вдруг по радио передают, что "Увертюра" Читчян получила первую премию на конкурсе к 50-летию Октября в Москве. Котик Орбелян получил третью. Конкурс был анонимный, и премию Читчян получила без всяких скидок. Председателем комиссии был Арам Хачатурян. Но большая часть женщин-композиторов выходят замуж, посвящают себя семье и забрасывают творчество. Светлана Бояджян, моя ученица – чертовски одаренная, и вкус потрясающий. Она родом из Тбилиси. Пришла на нуле. Я сказал: "Возьми шаракан и делай с ним что хочешь". В результате это произведение отобрали для просмотра творческой молодежи в Ленинграде.

Меня недавно поразили слова одного из самых великих людей современности – Тонино Гуэрры. Он с восторгом человека, схватившего истину за волосы, рассказывал, как за два дня до смерти, в больнице, уже зная, что умирает, Феллини сказал: "О, если бы можно было еще хоть раз влюбиться!" "Понимаешь? – спрашивает он корреспондента, мою хорошую московскую подругу Наташу Колесову. – Он хотел сказать, что любовь, быть может, самый волшебный момент жизни, она приподнимает человека над обыденностью и наполняет жизнь особым смыслом..." Вы разделяете это суждение?

Безусловно. В женщине сосредоточено все: и прекрасное, и коварное, и мелкое, и возвышенное, а в целом – великое и вдохновляющее. Причем вдохновляющее, если вдуматься, на каждом шагу...

Менялся ли с годами Ваш идеал женщины?

Думаю, да. Впервые я увлекся девушкой в школьные годы.

Сколько раз в жизни можно влюбиться?

Влюбиться и любить – это разные вещи. Для того, чтобы любить, нужна проверка временем.

А разве не бывает любви с первого взгляда? Это влюбленность. Для того, чтоб любить, надо узнать человека и влюбиться в его конкретные достоинства.

Любить только за достоинства?

Ну, могут быть и недостатки, но достоинства должны преобладать. Если сплошные недостатки, а тебя тянет, – это скорее, страсть, а не любовь.

Сколько раз в жизни можно любить?

Один или два... или три.

...Обо мне сложилось такое мнение, что я законченный бабник. Это впечатление довольно обманчиво.

Я задумалась сейчас над тем, в каких разных мирах существовали, скажем, тот же Феллини и великий актер Рачия Нерсесян. Его сын Давид рассказал мне жуткую историю о том, как болезнь скрутила отца за каких-то три месяца. Как он лежал дома и, догадываясь о своем состоянии, играл последнюю роль: делал вид, что ничего не происходит. И как однажды Ваграм Папазян с криком: "Ра-а-ач! Наконе-е-е-е!" зашел к нему. "Ра-а-ач! Встава-ай!" – кричит он своим громовым голосом. Нерсесян находится в себе силы встать и сесть в кровати. "Подписали! Наконец! Собирайся, едем в Стамбул!" – продолжает Папазян. "Нам дали разрешение. Мы сможем увидеть Полис!" – глаза Нерсесяна загораются, в них появляется надежда... А в соседней комнате великий артист Папазян роняет скупые слезы...

Когда ты рассказала о смерти Рачия Нерсесяна, я вспомнил последние минуты жизни Бетховена. Была гроза. Он любил дождь. Бетховен приподнялся в постели и показал кулак стихии...

Вы видите сны, которые сбываются? Такие "женские" предчувствия должны и у композиторов просыпаться иногда.

Нет. С одной стороны, не придаю значения, с другой – не знаю. ... Несколько лет назад во сне видел маму. Она стояла живая и одновременно лежала в гробу.

Могу сказать, что в детстве долгое время каждую ночь видел один и тот же сон: наконец у меня есть свой собственный трехколесный велосипед. Во сне говорил себе, что это уже реальность, и – горькое разочарование после пробуждения. Много позже, в 16–17 лет велосипед мне все-таки подарили, но уже двухколесный. Моя радость продлилась только пару месяцев, обернувшись страшной трагедией. Соседский парень попросил покататься. Я дал. Произошел несчастный случай: парень попал в больницу и... скончался. До сих пор без содрогания не могу об этом вспоминать.

...Мы были в турпоездке в Италии. Ночью думаю, что завтра едем в Рим и я должен позвонить известному дирижеру Ардженто. Он написал Хренникову письмо о том, что уже три раза играл мою Симфонию и будет впредь ее играть. Думаю, позвоню, интересно получится, если он скажет, что сегодня играл Симфонию. Приезжаем на следующий день, звоню. Сожалеет, что не может встре-

тяться, – уезжает из страны. "Кстати, – добавил он, – вчера я по радио играл Вашу Симфонию". Правда, потрясающе?

Вы суеверны?

Немного. Когда здоровье позволяло, спускаясь по лестнице нашего дома, у квартиры Атаяна (Роберт, музыковед) всегда, в каком бы состоянии ни был, перескакивал через две ступеньки.

Как Вы думаете, предопределен ли свыше путь человека?

Кто знает, какие тайны таит в себе эта Вселенная. Как-то с семьей мы поехали в Харберд, где живет экстрасенс по имени Аида. Она смогла объединить усилия людей, которые построили там церковь. И вот мы вошли в эту церковь. Аида, вероятно, узнала меня, устала и начала проповедь. С каким воодушевлением говорила она о Боге, о религии! Я все это слушал, слушал, и тут не выдержал: "Простите, но знаете, как много аферистов среди этих служителей церкви!" Я думал, она возмутится, начнет возражать. Но вдруг Аида залилась громким смехом. И неожиданно сказала: "Знаете что? Мой Бог – Вселенная". – "Да? Тогда мы с вами одной религии..."

И еще, моя религия – это нравственность, порядочность, отсутствие насилия. Хотя я в шутку говорю: «Լավորյունը մեկ-մեկ պահ գոռով անի» ("Доброе дело иногда нужно делать насильно"). Потому что, если сопротивление – только игра, только видимость, это чувствуется. А вообще нравственность – составляющее понятия интеллигентности. Интеллигентный человек не способен на непорядочность, на насилие.

Вы допускаете насилие по отношению к самому себе?

Должен откровенно признаться: в жизни я что хотел, то и делал. Если решал для себя, что вот это обязательно должно произойти, ни перед чем не останавливался. Делал такие вещи, которые шли вразрез со всеми принятыми общественными нормами. Если это правильно, если я чувствую, что правда в этом, – добивался любой ценой, но шел только праведной дорогой.

Я не считаю себя порочным человеком и не стесняюсь об этом говорить, потому что для этого нет никаких оснований. А вот то, что я не Христос, – об этом знаю, в первую очередь, я сам. Но я никогда и не пытался быть Христом. Нравственность – это одно, а идея Христа – нечто совсем другое. Когда высокую идею нравственности низводят до религии, я этого не понимаю.

...Чехов, кстати, мой любимый писатель, очень добр к человеку, он иронизирует, подтрунивает над его слабостями, в отличие от Достоевского и Бальзака, которые по-настоящему жестоки к человеку. Вот Люсьен, герой Бальзака – законченный подлец. Но писатель настраивает читателя так, что мы постепенно начинаем прощать герою его пороки – ведь он стремится к чему-то высокому, прекрасному. Но в тот момент, когда, простив ему все, хотим, чтобы он достиг, наконец, своей высокой цели, Бальзак его уничтожает. Как-то Маркс сказал: "Если к воз-

вышенной цели вы не идете благородной дорогой, цель перестает быть таковой".

А справедливость – категория абсолютная?

Что сказал еврей Моисей? Еврей Моисей сказал, что все от Бога.

А что сказал еврей Христос? Еврей Христос сказал, что все от сердца.

А что сказал еврей Маркс? Еврей Маркс сказал, что все от желудка.

А что сказал еврей Фрейд? Еврей Фрейд сказал, что все от секса.

А еврей Эйнштейн сказал, что все относительно...

... Я живу сегодняшним днем, который направлен на завтра. Когда наступает завтра, я опять живу сегодняшним днем, который направлен на завтра. Вот этот дом, где мы сейчас с тобой сидим, это же результат фантазии, может быть, даже кажущейся бредовый. Потому что эта сумма, которая была выделена вначале, никак не вязалась с такими перспективами.

...В моей жизни не было понятий "второстепенно", "это меня не волнует". Меня все волнует. Бывали случаи в моей жизни, когда я кажущейся "мелочи" придавал намного больше времени и значения. Между прочим, потерянная минута – понятие очень условное. Может быть, это тот счастливый миг, который пока не осознан.

Что касается "главного" – сюда входит мечта, фантазия. В мечте, может быть, и кроется самое главное. Когда в 14 лет я впервые услышал "Серенаду" Чайковского, восхитился и вдруг задумался: интересно, может случиться так, чтобы когда-нибудь я написал нечто подобное? Конечно, это было более чем наивно. Но когда в Вашингтоне во время встречи со слушателями перед началом концерта спросили, что послужило поводом к написанию Симфонии, я рассказал эту историю.

Между прочим, за все годы существования Симфонии Котик Арутюнян вплоть до последнего времени ни разу не говорил со мной о ней – не разбирал, не анализировал, – только поздравлял с очередным исполнением и все. Но когда совсем недавно (2009) как-то в его присутствии я рассказал о "Серенаде" Чайковского как об импульсе к сочинению этого произведения, Котик меня просто потряс. Он сказал буквально следующее: "Но ты написал лучше..." Представляешь?!

Какие предчувствия наполняют Вас в начале нового тысячелетия? Каким он будет – XXI век?

Удивительное дело – всю жизнь кричал, что я оптимист, а тут охватило такое невероятное беспокойство за жизнь на Земле. Неужели это оттого, что мне так много лет? Не знаю. Но ощущаю великую опасность. Лет 30 назад мало кто понимал, что такое экология, что это за серьезнейшая наука – о связи всего на Земле. Об экологии духа я уже не говорю – посмотрите, какие нравы в отношениях между людьми, государствами! Опасность возрастает еще и из-за того, что действует закон падающего камня – закон возрастающей скорости процессов. Миллиарды лет все происходило медленно, постепенно,

сумеет ли человечество приспособиться к возрастающим темпам, объединиться, чтобы выжить? Вряд ли. Потому что нет самого главного – всеобщей культуры, той ауры интеллигентности, которая не допустила бы возникновения феномена Ленина, Гитлера или Сталина.

...Юная, 18-летняя Мариэтта Шагинян поездом из Ростова ехала в Москву. По дороге она читала книжку с индийским "Гимном зарождения жизни", созданным еще до нашей эры. Звучал он примерно так: "1. Вначале ничего не было; 2. А может, было; 3. Было темно; 4. А может, не очень темно; 5. Было много воды; 6. А может, мало". ...И наконец, каким-то пунктом: "И тут появилось желание. От этого желания родилось зерно, и возникла жизнь..." Я был очень молод, когда читал об этом. Читал и восхищался тем, как же гениально это написано. Желание – огромная сила, которая смогла даже в неорганическом мире создать импульс для жизни. В начале нового тысячелетия мы находимся в средоточии таких скоростей, такого темпа, когда можно познаться, завести роман и жениться по компьютеру. Ужас в том, что нарушена природная гармония. Я думаю об этом, продолжая наслаждаться светом, солнцем, землей, воздухом, роскошной природой, богатством и красотой нашей планеты. Не перестаю удивляться этому чуду и хочу, чтобы оно продолжалось...

...За год до смерти Мартирос Сарьян в Дилижане сломал плечо, я каждое утро заходил в восьмой коттедж его провести. Как-то зашел, Зарик помогал ему одеваться, а Варпет не стонал от боли – кричал... А потом: "Зарик джан, учти: я кричу не от боли – просто на всякий случай, чтоб ты был осторожней". Так вот он протягивал здоровую правую руку к окну и, указывая на волшебную природу Дилижана, говорил: «Սի է հրաշք...» ("Это чудо..."). Уборщица Ангина (перевод с арм. – бесценная), молokane звали ее Ангина, подошла ко мне: "Товарищ Мирзоян, видите, годы берут свое, – он вчера то же самое говорил. Память совсем плохая стала". А Варпет не уставал удивляться этому чуду.

Обычно людям легче представить ад, чем рай. У Вас наоборот...

Мне кажется, ад – он в самом человеке. Это я не воспринимаю как нечто иное, отдельное, потустороннее. В том же раю есть и ад. Чем дальше, тем больше я убеждаюсь, что наш земной шар – это рай Вселенной. Потому что другого я не знаю.

Блиц-интервью

Ваше кредо?
Отдавать, сколько могу.
В чем смысл жизни?
В созидании.
Что такое счастье?
Ощущение и сознание обладания тем, что тебе дорого.
Вы счастливый человек?
Отрицать не могу.
Что сильнее Вашей воли?
Ничего.

Самый непреложный нравственный закон для Вас?

Не переступать через черту.

В любви тоже есть граница?

А что такое любовь в абстрактном понимании? Об этом надо говорить конкретно. И решение в каждом случае тоже не может быть общим.

Может ли любовь умереть?

Нет, если это любовь осознанная.

Кто такой или что такое Бог?

Понятия не имею.

Что такое дьявол?

Миф.

Чего Вы не прощаете людям?

Осознанной лжи и подлости.

В чем находите утешение?

В справедливом итоге ситуаций, в которых, кажется, уже не может быть ничего справедливого.

Если бы Вы были артистом, какую роль хотели бы сыграть?

Двадцать лет назад мне задали такой же вопрос. Я ответил: роль Арно Бабаджаняна. Сейчас бы сыграл самого себя, такого, какой есть на самом деле.

Если бы Вы были режиссером, какой сюжет бы выбрали?

Самый простой – о человеческих взаимоотношениях...

Вы были во многих странах, по какой стране скучаете?

По Италии.

Ваш любимый писатель?

Чехов.

Любимое музыкальное произведение?

"Аппассионата" Бетховена.

Любимый артист?

Жан Габен.

Любимый герой?

Чапаев. Чаплин.

Ваш любимый цвет?

Цвет радуги и голубого неба.

Ваш любимый запах?

Ландыш. Незабудка. Очень редко нравятся женские запахи, терпеть не могу сильный аромат женских духов.

Любимая улица?

Ее уже нет: улица Абовяна 1920–30-х с канавками.

Любимое место в Армении?

Вид на Арарат.

Что Вы больше всего цените в сегодняшней молодежи?

Веру в то, что она несет в себе все лучшее, что накоплено веками.

Что огорчает в ней?

Утрата того, что считаю ее достоинством.

Самое приятное открытие для Вас?

Если речь идет об открытии, оно неприятное – куда идет наша планета.

Чего Вы больше всего боитесь?

Почти ничего.

Самое важное качество для семейной жизни?

Умение ее сохранить.

Кто главный в армянской семье?
 Тот, кто в критический, решающий момент оказывается сильнее.
 Ваш идеал или пример для подражания?
 Идеалов не существует. Но есть люди, у которых я многому научился, – Григорий Арутюнян (Первый секретарь ЦК КПА), Тихон Хренников, Лазарь Сарьян – он меня часто поражал.
 Граница, отделяющая Вас от юности?
 Как бы ущербно я себя сейчас ни чувствовал, этого только не хватало – ощущать границу. Связь с юностью – залог бодрости духа.
 Куда уходит детство?
 Оно не должно уходить, должно тянуться, и как можно дольше.
 Самая большая тайна для Вас?
 Вселенная. И женщина.
 Говорят, некрасивых женщин не бывает?
 Еще как бывает!
 Правда ли, что в мужчине заложен страх перед женщиной?
 Скорее – да.
 Вы любите одиночество?
 Когда работаю. Это бывает очень редко.
 Самое серьезное испытание в Вашей жизни?
 Оно длилось много лет и только недавно разрешилось: сомнение в своем призвании.
 Как Вы решили для себя этот вопрос?
 Секрет.
 Верите ли, что Ваша музыка будет жить в третьем тысячелетии?
 Еще неизвестно, состоится ли оно.
 Что такое для Вас Армения?
 Загадка и святыня.
 Как Вы относитесь к эмиграции?
 Как к одной из форм геноцида.
 ...или побега от себя?
 От себя никуда не убежишь.
 Ваше любимое блюдо?
 Гран-при: лоби. Первой премии ни одна еда не удостоивается, все остальное на втором месте. Моя слабость – кизилковое варенье.
 Любимая выпивка?
 Тутовая водка вне конкуренции. Первой премии

нет, все остальное качественного изготовления.
 Любимый тост?
 -«Մտղ ըլնկնր, լալ ըլնկնր, հալ ըլնկնր, մարդ ըլնկնր» ("Будем здоровы, будем удачливы, будем армянами, будем людьми").
 На каком языке Вы мыслите?
 На двух, в зависимости от ситуации. С женщинами предпочитаю общаться на русском.
 Что такое мещанство?
 Трудноуловимая ограниченность плюс самомнение.
 В чем главная ошибка женщин?
 Самомнение и претензии.
 Самый существенный недостаток мужчин?
 Половая немощь.
 ... женщин?
 Осознанная фальшь.
 Вы были инициатором многих строительных проектов, что еще хотелось бы создать?
 Хотелось бы сохранить то, что создано по моей инициативе.
 Цель, которой Вы не достигли?
 Сделать больше того, что я бы мог.
 Ваша сегодняшняя цель?
 Сколько осталось – прожить не зря.
 Что такое деньги?
 Мечта, как правило, обманчивая до глупости.
 Настолько, что перестает быть мечтой.
 Ваш любимый вид транспорта?
 Скорость, независимо от вида транспорта.
 Верна ли поговорка: тише едешь – дальше будешь?
 Это ни в коем случае не может быть принципом.
 Вы верите в случай?
 Верю в то, что ничего случайного не бывает. А череда случайностей – уже закономерность.
 В чем самая большая сила человека?
 В способности без остатка отдаться тому, что тебе дорого.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гульд Г., Музыка в Советском Союзе., //Музыкальная академия., 1998 #2.
2. Солин Л., Композитор – понятие таинственное., //Музыкальная академия., 1999 #4.



Духовой оркестр школы им А. Тертеряна С. С. Гарегинян (директор школы), А. Бахтикян, Н. З. Аветисян, М.А.Рухкян, Э.М.Мирзоян, И.Г.Тигранова, Цветана Паскалева, Г. К. Шагоян
 2004 г.



Э. М. Мирзоян со студентами и профессорами ЕГК: А.Харджян, И. М. Яврян, Г. Багразян, Ш. Ованесян, В. Манукян, Е. Торосян.
 2006 г.

ՇՈՒՇԱՆ ԱՐՄԵՆԻ
ԴՅՈՒՄՆՈՒՆՑ

Երաժշտագետ,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի ասպիրանտ

XX դարի 20-ական թվականներին Արամ Խաչատրյանը սրբազանորժական ասպարեզ իջավ իր գործիքային առաջին սրբազանորժություններով, որոնք դարձան նրա սրբազանորժական փառանքի վառ արտահայտությունները: Դրանց թվում էին՝ դաշնամուրի «Պոեմ»ը (1927), ջութակի և դաշնամուրի «Վալս-կապրիս»ը, «Պար»ը (1926), «Երգ-պոեմ»ը՝ և դաշնամուրի «Տոկկատո»ը (1929):

Ա. Բ. Խաչատրյանը «Երգ-պոեմ»ը գրել է 1929թ.: Դրա սրբազան համար առիթ է հանդիսացել Շա-

ստեննի արտի «концертности» (выражение Асафьева), которая во всем блеске раскрывается в зрелых сочинениях композитора» (1. էջ 19).

Խուրովը առանձնապես ընդգծում է «Երգ-պոեմ»ի երաժշտության օրգանական կապը հայ աշուղական արվեստի հետ: «Песня-поэма» — очень интересный опыт свободной «концертной транскрипции» ашугского искусства, своеобразная картинка—фантазия, в которой запечатлен образ народного певца и лирический пафос взволнованной импровизации» (1. էջ 47).

Ի դեպ, «Երգ-պոեմ»ի հենց աշուղական-ինստրվիդացիոն բնույթն էն նշում նաև այն հեղինակները, որոնք ընդհանուր գծերով են միայն խոսում այս սրբազանորժության մասին: Փորձենք, փոքր-ինչ ավելի մանրամասն վերլուծությանը ներկայացնել Ա. Բ. Խաչատրյանի ջութակի և դաշնամուրի «Երգ-պոեմ»ը:

Արդեն իսկ «Երգ-պոեմ» վերնագիրը հուշում է սրբազանորժության երկակի բնույթը: Մի կողմից՝ երգային-քնարական, մյուս կողմից՝ պարամոդական, էպիկական:

Ա. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ՉՈՒԹԱԿԻ ԵՎ
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ «ԵՐԳ-ՊՈԵՄ»Ը

րա Տալյանի ղեկավարությամբ հայ աշուղների ելույթը Մոսկվայի «Հայկական մշակույթի տանը»: Այդ հանդիպման փրկավորության փակ Խաչատրյանը գրեց «Երգ-պոեմ»ը՝ նվիրված հայ աշուղներին:

Պոեմին նախորդել էր, ինչպես արդեն նշել ենք դաշնամուրի «Պոեմ»ը: Իսկ «Երգ-պոեմ»ից անմիջապես հետո կոմպոզիտորը սրբազանորժական «Տոկկատո»ը (1929): Բայց, եթե «Պոեմ»ն ու «Տոկկատո»ը ժամանակի ընթացքում գրավել են և՛ կատարողների, և՛ փեսաբանների ուշադրությունը, և համեմատաբար հանգամանալից վերլուծության արժանացել, ապա «Երգ-պոեմ»ը, որը ոչ պակաս գեղարվեստական ներգործություն ունի և հնչել ու հնչում է անվանի փարբեր երաժիշտների կատարմամբ, համեմատաբար քիչ է ուսումնասիրվել՝ հաճախ հիշատակման չենով առաջին սրբազանորժությունների շարքում, որոշ դեպքերում փոքր-ինչ ավելի մանրամասն (Գ. Ն. Խուրով, Շ. Հ. Ափոյան, Ռ. Հ. Սմբարյան):

Իհարկե, այն երաժշտագետները, որոնք գրել են Ա. Բ. Խաչատրյանի գործիքային երաժշտության մասին, չեն շրջանցել «Երգ-պոեմ»ը, և ինչ-որ չափով անդրադարձել են երկին, նշելով այդ գործի կարևորությունը աշխարհահռչակ կոմպոզիտորի սրբազանորժության մեջ, որպես նրա գրելաոճի բնորոշ դրսևորումներից մեկի: Ինչպես գրում է Գ. Ն. Խուրովը. «В «Песне-поэме» заметны и яв-

Упрелдագործությունը մեկ մասանի է, գրված ազար եռմասանի չենում: Այն հագեցված է արևելյան վառ գույներով, ժողովրդական գործիքների նմանակող հնչողությամբ:

Սկսվում է դաշնամուրի նախանվագով, դաշնամուրի հնչողությունը հնարավորինս մոլորենում է թառի, քանոնի հնչողությանը իր արպեջջոյարիս հյուսվածքով: Նախանվագը ծավալվում է մոնոդիկ, ասերգային-ինստրվիդացիոն շարադրանքով: Կոմպոզիտորը այս հարվածում նշել է՝ *recitando con espressione*, այսինքն՝ ասերգային և հուզական: Թեև բանալիում նշված է *fis* տոնայնությունը, բայց ամբողջ սրբազանորժության համար ելակետային է լադային մրածողությունը, որն արտահայտվում է լադահնչյունային շղթայումների բնորոշությամբ, լադի հիմնական և օժանդակ հենակետերի (*fis - cis*) շրջադարձումներով, կրկնություններով, մոլորվալին դարձվածքների լադային ալտերացիաներով:

Այսպես արդեն առկա է լադի «խրոմատիզացիայի» այն միտումը, որը հետագայում դարձել է Ա. Բ. Խաչատրյանի սրբազանորժական ոճի ամենաբնորոշ հարկանիչներից մեկը: Ինչպես գրել է Գ. Շ. Գյոդակյանը. «Խաչատրյանի երաժշտության մեջ լադի ամբողջ խրոմատիկ սպեկտրը ծավալվում է կենտրոնական հիմնածայնի պահված հնչյունի վրա: Մշակման համաձայնեցումը կենտրոնական հիմնահնչյունի հետ առանձնապես ցայտուն է ընդգծում յուրաքանչյուր ձայնաստիճանի, խրոմատիկ

Տեսություն

լադի յուրաքանչյուր համահնչյունի անհատական բնորոշությունը: [...] Արևելյան լադային կառուցվածքների միավորումը խրոմատիկ տոնայնության հետ Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ ստանում է բազմապիսի և զարմանալիորեն վառ մարմնավորում» (2. էջ 126-127):

Նախանվագի մեջ արդեն սրեղծվում է սրեղծագործության հիմնական հուզական լարվածքը: Դոմինանտայից դեպի վեր խոյացող արպեջջարուն (2-րդ տակտ) նպաստակառուցված է երեք օկտավա վեր հնչող տոնիկային (fis), որի համառ վիբրացիոն կրկնությունները սեկունդային համահնչյուններով, շարունակվում են որպես «մեղեդային օսրինարո» (բնորոշումը՝ Կ. Է. Խուդաբաշյանի), սրեղծելով լարային գործիքի նմանակում: Արդեն այստեղ սեկունդային շեշտված մոտիվային քայլերում և ակկորդային կապակցություններում երևում է կապը Ռ. Մելիքյանի երաժշտամտածողության հետ):

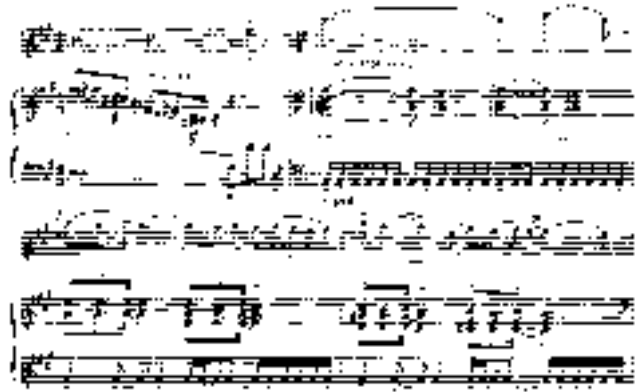
Դաշնամուրի այդ վեր խոյացող արպեջջարոյի հուզական ազդեցությունն ու նրա արևելյան երանգավորումը կապված են հարկապես լադահարմոնիկ գունավորման հետ, որը կարելի է բնորոշել արաբեր դիրալիտերից: Ֆունկցիոնալ հարմոնիայի տեսանկյունից սա VI₂ - է՝ հերազա շրջվածքներով: Իսկ լադամեղեդիական ծավալման տեսանկյունից՝ բի.ֆունկցիոնալ շրջավաժություն է՝ T₄₆-ի և S₃₅-ի (cis - fis - a) - (h - d - fis), որով կոմպոզիտորը հորիզոնական հարթության մեջ է դնում այդ ակկորդային հնչյունները: Սա արդեն խաչատրյանական լադա-հարմոնիկ մտածողության այն բնորոշ գծերից է, երբ, փաստորեն, ակկորդային-ֆունկցիոնալ փոխհարաբերությունը դառնում է լադահնչյունաշարում դարձվածք:



Այս դարձվածքը երկրորդ կրկնության մեջ անցնում է արդեն մաժոր սուրդոմիմանտայով (VI⁺): Փաստորեն, մեկ ֆրագի սահմաններում կոմպոզիտորը տալիս է միևնույն-մաժոր լադային երանգափոխումներ:

Դաշնամուրի այս տպավորիչ նախանվագից հետո ջութակի նվագաբաժին մուրք գործող հիմնական մեղեդին (5-րդ տակտից), որը ծավալվում է լայն, հոսուն, շարունակական-իմպրովիզացիոն շնչով, հանդիսանում է պոեմի հիմնական բովան-

դակության կրողը:



Այն չնայած իր ազար ընթացքին, ունի նաև չևի որոշակի ուղղվածություն: Նրա հիմքում երգային մտածողությունն է՝ արտահայտված ազար-անհամաչափ պարբերության շրջանակներում, մեղեդիական գծում լադային հենակետերի առանցքային նշանակությամբ և նրանց միջև ընկած յուրաքանչյուր շաղկապների ցայտուն արտահայտչականությամբ: Երգայինի հետ զուգակցվում է նաև գործիքային մտածողությունը: Բայց եթե երգային ֆրագները հենվում են լադի տոնիկական հենակետերի վրա (cis - fis) վոկալ շայնասահմանում, ապա գործիքային բնույթի ֆրագները՝ վիրտուոզային պասսաժներ են լայն ռեգիստրային թռիչքներով դեպի լադային հենակետեր: Դաշնամուրը, որպես նվագակցող շերտ, շար ինքնուրույն է և հուզականորեն հագեցված, նախանվագի համեմատությամբ ավելի խիտ ակկորդային հյուսվածքով և շախ շեռքում պահվող տոնիկական օսրինարոյի շարունակական պուլսացիայով: Տոնիկական «դամի» վրա շարժվող գունեղ հարմոնիաները՝ սուր ակկորդային կապակցություններով, հանդարտ լայնաձիգ տեղություններով, երբեմն ջութակի ռիթմիկ համընկնող, բայց հիմնականում պոլիռիթմիկ և պոլիտոնալ գուգահեռներով ընթացող, խորացնում են ջութակի նվագաբաժնի հուզական արտահայտությունը: Այստեղ շար նկարելի աղերսներ կան Ա. Բ. Խաչատրյանի հերազա սրեղծագործությունների քնարական-հուզական հարվածների հետ, թե՛ ֆակտուրային, թե՛ ռիթմիկ, և թե՛ լադահարմոնիկ արտահայտչամիջոցների ամբողջությամբ արտահայտված (օր.՝ «Գայանե» բալետի Օրորոցայինում, ջութակի և նվագախմբի Կոնցերտում և այլն):

Իսկ ինչ վերաբերում է գունեղ հարմոնիաներին, ապա այստեղ կրկին աչքի են ընկնում սեկունդա-սեպտիմային, սեքստային, սեկունդա-կվարտային հնչյունակապակցությունները՝ արաբեր շայնարարությամբ, այլերացված հնչյունների պոլիլադային երանգավորմամբ: Եթե նախանվագում սեկունդակկորդի շարքը դոմինանտայից չզբոսում էր դեպի տոնիկա, ապա այստեղ այդ շրջայումները կազմակերպվում են տոնիկական ուղղվածությամբ:

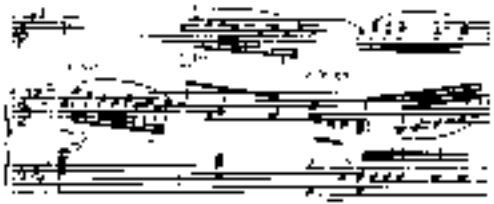
Հարմոնիկ երանգապնակի գունագեղությունը մեծապես պայմանավորված է լադի հնչյունների ուղղահայաց ակկորդային կապակցությունների

ինքնադիպ հնչողությամբ: (Այս երևույթը, որպես Ռ. Հ. Մելիքյանից դեպի Ա. Ի. Խաչատրյանի արվեստը եկող ազգային բնորոշ հարկանիշ, ընդգծել են իրենց տեսական աշխատություններում երաժշտագետներ Ռ. Հ. Սյրեխանյանը, Գ. Շ. Գյոդակյանը և ուրիշներ):

Ուշագրավ է այն, որ ջութակի նվագաբաժնում անցնող թեմատիկ նյութի վերջին կառուցվածքում (11-13 տակեր) դաշնամուրի նվագակցության հիմքում ընկնում է նախանվագի նյութը, օրգանապես միահյուսվելով մեղեդիական գծին:

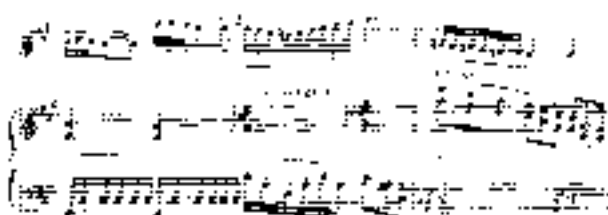
Այսպիսով, «Երգ-պոեմ»ի թեմատիկ մի առաջին էքսպոզիցիոն շարադրանքում խրատված են ցայտուն և ինքնադիպ այն գծերը, որոնք նյութի հետագա զարգացման մեջ կբացահայտվեն նորանոր կողմերով:

Պոեմի միջին մասը (16-րդ տակեր) բացում է հուզական արտահայտչության մի նոր հարթություն: Այստեղ ջութակի և դաշնամուրի փոխհարաբերությունը ակտիվանում է թեմատիկ նյութի դաշնամուրից դեպի ջութակն անցնող իմպրացիոն մուտքերով, օտարինար բասերի ընդհարումներով, նոր հարմոնիկ երանգների ներմուծմամբ՝ ավելի թեթև, քափանցիկ, ինչ-որ տեղ նուրբացող ինտրովալային շարժմամբ, որոնք նոր շունչ և իմպրեսիոնիստական թեթևություն են հաղորդում հնչողությանը:



Թեմատիկ խմորման այդ ընթացքը շուտով հանգում է պոեմի հիմնական նյութին, որն արդեն ծավալվում է նոր հուզական հագեցվածությամբ, մոտիվային զարգացման խորացող ընթացքով ջութակի նվագաբաժնում և հարմոնիկ կապակցությունների խրատմամբ դաշնամուրի նվագաբաժնում, բերելով զարգացման բարձրակետային հնչողության (27 տակեր):

Սա պիեսի դրամատուրգիական առաջին բարձրակետն է, որն ընդգծվում է դաշնամուրի նվագաբաժնում անցնող դրամատիկ, ասերգային ֆրագմենտով, պիրի հնչողությամբ, դաշնամուրի ներքին շայնասահմանի մոռալ տեմբրերով ու դիտանանային հարմոնիկներով և ջութակի մոտ անցնող տեսական վեր ու վար արպեջջոսարտ, ռիկոշեպ ֆիգուրացիաներով:



Երկու փուլով, երկու լադաբունայնական բարձրությունից (cis - fis) անցնող այս բարձրակետային հարվածը լարվածության այնպիսի խրատում ունի իր մեջ, որից հետո հանգուցալուծումը և վայրէջքը բավական երկար ընթացք է ապրում մինչև ռեպրիզը: Այդ հանգուցալուծման ընթացքում նույնպես շար ուշագրավ պահեր կան: Նրանում նույնպես շարունակվում է նյութի մոտիվային զարգացումը՝ փարբեր ռեգիստրային անցկացումներով, դաշնամուրի մոտ անցնող նոր լադահարմոնիկ կապակցություններով, որն ուղղվում է դեպի նյութի վերջնական ռեպրիզային անցկացում, իր գրեթե անփոփոխ նախնական նկարագրով և չնվազող գրավչությամբ:

Այսպիսով, Ա. Ի. Խաչատրյանի ջութակի և դաշնամուրի «Երգ-պոեմ», որպես կոմպոզիտորի գործիքային առաջին սրեղծագործություններից մեկը, նույն ժամանակաշրջանում գրված գործիքային մյուս պիեսների կողքին, հանդիսանում է կոմպոզիտորի սրեղծագործական տաղանդի վառ արտահայտություններից մեկը, որում երևում են նրա գրելաոճի այնպիսի առանձնահատուկ կողմեր, որոնք պիրի խորանային և հիմնավորվելիս նրա հետագա մեծածավալ երկերում:

Այդ առանձնահատկություններից նշենք առավել կարևորներից՝ թեմատիկ մեղեդիային բնույթը, միահյուսված գործիքային վիրտուոզ շարադրանքի հետ, թեմատիկ էքսպոզիցիոն և հետագա ծավալման մեջ առկա ազար իմպրովիզացիոն սկզբունքը, լայնաշունչ, ընդգրկուն փարածական մրաժողությունը, խոր կապը աշուղական երգարվեստի առանձնահատկությունների հետ, դրանցից բխող լադային մրաժողության առաջնային դերը, լադի հիմնակետերի ձևակազմական և ինտոնացիոն-բովանդակային արտահայտչության ցայտունությամբ, իսկ արդեն վերը նշված լադի խրոմատիկացիայի նախասիրությունը հիմք է դառնում հարմոնիկ լեզվի հարստության և ինքնադիպության համար:

Այդ ինքնադիպության մեջ առանձնապես ընդգծվում են լադի հնչյուններից կազմավորվող սեկունդա-սեպտիմային, սեկունդա-կվարտային, սեկունդա-կվինտային և այլ կապակցություններ, որոնք ուղղակիորեն շարունակում են Ռ. Հ. Մելիքյանի երգարվեստում առկա բնորոշ գիծը:

Փաստորեն, այստեղ նկատելի է մենք տեսանք

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

Տեսություն

մի կողմից՝ լադի հնչյուններից կազմավորվող ուղղահայաց ակկորդային փնջվածություն, մյուս կողմից՝ ֆունկցիոնալ հարմոնիայի ակկորդային հնչյունները՝ հորիզոնական հարթության մեջ դնելու միտումը:

Երաժշտական նյութի ընդհանուր հյուսվածքում որոշակիորեն ընդգծված և կայուն դեր են խաղում պահված բասերը՝ որպես շայնառություններ, ֆիզուրացված օպրինալներ, նույնիսկ «մեղեդիական օպրինալներ», որոնք հայ կոմպոզիտորական արվեստում կայունացած և Ա. Ի. Խաչատրյանի ստեղծագործության համար բնորոշ հարվանիշներից են:

«Երգ-պոեմ»ի երաժշտության մեջ աչքի է ընկնում նաև ֆակտուրային հնարների հարստությունն ու բովանդակային նպատակաուղղվածությունը՝ նյութի տարբերակային զարգացման, ձևի դրամատիզմի հաստատման և հանգուցալուծման փրամաբանվածության հարցում:

Ազգային ընդհանրացումը հարվանիշներից է նաև ջութակի, դաշնամուրի տեմբրային նմանակման պատկերը ժողովրդական գործիքների հնչողությամբ:



Աղամ Խոդդյան, Էդվարդ Միրզոյան, Արամ Խաչատրյան, Առնո Բարաջանյան, Ալեքսանդր Հարությունյան
1946 թ.

Սակայն, դրա հետ մեկտեղ, կոմպոզիտորը առավելագույնս բացահայտում է ջութակի և դաշնամուրի հնչողության և՛ տեխնիկական, և՛ բովանդակային արտահայտչության ամբողջ տարածքը, այդ դասական գործիքների բնության խոր զգացողությամբ և նրանց հնարավորություններով ազգային հուզաշխարհը բացելու իր բացառիկ ունակությամբ:

Հիրավի, ազգային փառ դրսևորումների կողքին «Երգ-պոեմ»ում արդեն բացահայտվեցին Ա. Ի. Խաչատրյանի երաժշտամտածողության համազգային-համամեթոդական ընդգրկման շրջանակները, նյութի զարգացման իմպրեսիոնիստական, ոճական տարրերից մինչև արդի պոլիփոնոսյանական, պոլիռիթմական և դիստոնանսային հնչողության էքսպրեսիվ դրսևորումներ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Будагян Г. Е., Со Спендиаровым. Страницы воспоминаний., Ер.: Амроц., 1999.
2. Գյոդակյան Գ. Շ., Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից., - Եր., ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 2009:



Առնո Բարաջանյան, Արամ Խաչատրյան
1973 թ.

Резюме

В *аналитической* статье аспирантки Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Шушан Арменовны Уснунц «Песня-поэма для скрипки и фортепиано А. И. Хачатуряна» дается теоретический анализ известного произведения классика армянской музыки. Автор делает сравнительные выводы в сфере гармонии, интонации, функциональности, проводятся арки с теоретическими особенностями музыки армянских композиторов предыдущих поколений. Достоверность изложенного подтверждается приведенным музыкальным материалом.

Summary

In the *analytical* article "The Song Poem for violin and piano of A. Y. Khachaturyan" of the postgraduate student of Yerevan State Conservatory after Komitas, Shushan A. Hyusnunts, is given a theoretical analysis of the famous work of the armenian classical composer. The author makes comparative conclusion in sphere of harmony, intonation, functionality, creates bindings with theoretical characteristics of the works of armenian composers of the previous generations. The authenticity of the article is confirmed by the given musical material.

Մեկ ստեղծագործություն էջ

ональной музыкальной культуры. Своеобразная ритмоснова пьесы и ряд типичных для народного танца мотивных зерен, в ней присутствующих и почерпнутых Александром Спендиаряном в фольклоре, представляются определенной формой музыкальной типологии, перенесенной в сферу фортепианного композиционного творчества, что и стало причиной избрания этого материала в качестве объекта анализа.

Одним из самых заметных своеобразных качеств данной пьесы является общая для линий мелодии и сопровождения ритмоструктура, которая даже в инвариантных формах сохраняет свою исходную графику:



В приведенном примере явно ощущается тончайшая работа композитора над каждой из интонаций. Если в первом такте “*staccato*” отмечает лишь последнюю ноту, то в следующем такте отрывистым звуком исполняется шестнадцатая нота “*e*” – главный носитель специфичности народного ритма. Первый двутакт имеет еще одну важную особенность интонационного порядка. В сложном метре $6/8$ нота “*g*” в линии верхнего голоса, еще не являясь частью темы, несет две разные функциональные нагрузки: отмечает четвертую относительно сильную долю, сообщая ей импульс более сильный, чем первая доля в такте и подчеркивает подспудное присутствие функции доминанты, придающее всей фактуре признак балансирования между тоникой и доминантой. Если рассмотреть еще более подробно, то число звуков доминанты в общей фактуре преобладает, что в целом стимулирует все фактурное движение к дальнейшему продолжению музыкальной мысли:



В момент вступления темы весь материал сопровождения (это видно в первом примере) исполняется на отрывистом звукоизвлечении (*staccato*). Так или иначе, любое явление должно быть объяснено и в данном случае мы имеем дело с приемом символического намека – в развитии приема звукоизвлечения явно проявляется ассоциативная связь с игрой на народном ударном инструменте дооле. Эта ассоциация однозначно угадывается не только в отрывистом штрихе, но и в самой типологии ритмофигуры. Главное же в том, что к образной ассоциации присовокуплена еще и определенная репетитивно повторяемая мотивная фигура, которая в сочетании с ритмикой и образной проекцией на народный ударный инструмент уже является интонационным зерном, исходным для данной пьесы. В сущности – в данном контексте – это интонационная формула всей пьесы, поскольку ее ритмомотивные модификации и являются средством развития музыкальной мысли.

Обратимся теперь к мелодической структуре темы, которая наслаивается на имитацию ударного инструмента в басовой линии пьесы:



Очень интересным представляется ряд приемов звукоизвлечения, рекомендуемых композитором – на протяжении всей мелодии применены разные исполнительские штрихи, не повторяющиеся в четырех мотивных зернах. В первых двух тактах именно исполнительские штрихи служат преодолению тактовой квадратности: “*tenuto*” трех последних нот в первом такте и первой ноты второго такта связывает в единую интонационную группу все четыре ноты. Эффект очевиден – первый мотивный модуль захватывает еще и первую ноту второго такта, и одновременно усекает следующий мотивный модуль (отмечено в примере скобкой сверху). Кажущаяся симметрия в первом двутакте нарушена, но именно это придает всему двутакту определенное, чисто национальное своеобразие. К тому же, проекция этой ассиметрии на четкую повторность ритмоструктуры в басах придает всему движению качество ритмической комплементарности, отчасти нарушающей равновесие подобных ритмопульсаций в тактовой последовательности, но тут же восстанавливаемого в следующем такте, где сильная первая доля естественно акцентируется в обеих линиях. Почти то же самое происходит со вторым двутактом темы, только на этот раз пролонгация мотивного модуля осуществлена с помощью трели,

Երաժշտական ՐԱԶՄԱՏԱՆ 1-2(40-41)2011

залигованной с первой долей следующего такта:



Нет сомнений в логической общности двухчастной темы танца, и если объединить всю тему в единый художественный объект, а так оно и есть – ведь это кратчайшая завершенная в пьесе мысль, то становится очевидным, что при исполнении самой темы и предшествующего ей вступительного двутакта исполнитель должен воспользоваться следующими приемами интонирования:

1) в линии баса следует уже во вступительном двутакте подготовить статически четкое применение приема “*staccato*”, приближая его к тембровым свойствам (конечно же условно), к особенностям ударного народного инструмента; скорее всего (и мы в этом убедимся) этот принцип будет распространен на всю пьесу;

2) в линии мелодического движения необходимо придать рельефность найденной нами мотивной асимметрии, при этом тембро-динамические характеристики темы должны превалировать над линией баса, но не противоречить ей, а взаимодействовать;

3) каждому из двутактов темы следует придать свою интонационную индивидуальность – как внутри каждого модуса, так и в их последовательном изложении. Но в особенности ярко должны контрастировать первый и третий модусы, поскольку их интонационные качества различны: первый модус в своем продолжении распадается на четыре отдельных удара, в то время как трель второго модуса пластично разрешается в первую долю следующего такта, смягчая ее естественную акцентуацию.

Следующий четырехтакт – второе и повторное в точности проведение темы сохраняет интонационные особенности первого, однако, по общемузыкальной логике, должно быть сыграно иначе динамически – несколько тише. Осмелимся высказать предположение о том, что традиция повторности мелодии в армянской народной музыке восходит к далекой древности и, по всей видимости, связана с поэтикой самого языка, с практикой национальных обрядов, в которых чередование фраз в песенных эпизодах обязательно выстраивалось по принципу возвратности с эффектом их периодической зарифмованности*.

Два первых проведения тематической мелодии танца, по сути, являются не только его началом, но и содержат в себе инструктивную информацию, ориентируясь на которую следует выстраивать дальнейший исполнительский план. Отмеченные

* Нет сомнений в том, что истоки музыкального искусства напрямую связаны с особенностями речи, что и определяет его самобытность в любом этнически сложившемся регионе планеты.

нами приемы интонирования, так или иначе, должны быть отправной позицией для исполнения подобных исходным интонационных зерен. Это утверждение имеет прямое отношение к фундаментальным закономерностям музыкального искусства: важнейшее свойство музыки – процессуальность, то есть разворачивание музыкальной мысли во времени, что неизбежно влечет за собой феномен развития мысли по принципу причинно-следственных связей между фрагментами музыкального потока. А развитие предполагает последовательное видоизменение исходного музыкального постулата (в нашем случае это тема). Феномен развития присутствует во всех без исключения музыкальных произведениях, даже в тех, где метаморфозис исходной мысли скрыт в сложных фактурных движениях и осуществляется на уровне микроструктур.

В случае с пьесой Александра Спендиаряна мы имеем дело с прозрачной фактурой, движущейся в едином метроритмическом тонусе и неизменном темпе, поэтому процесс видоизменений интонационного материала предельно нагляден. Уже в следующем за тематическими проведениями восьмитакте проявился феномен интонационного развития, причем в обеих линиях движения – и в мелодии, и в линии баса:



Если сравнить интонационную канву этого фрагмента с тематическими проведениями, то со всей очевидностью можно констатировать следующее:

1. Кадансовый оборот с трелью, завершающий оба тематических предложения, стал источником двух идентичных нисходящих секвенций. При этом изменение мотивной графики не мешает установить факт общности с подобной фигурой в теме, а трехкратное секвенционное повторение этого мотива завершается вторым кадансовым мотивом, повторяющимся в абсолютной точности – так, как это произошло в теме. Таким образом пролонгация мотива, отмеченная нами в тематических двутактах, нашла свое развитие еще в приеме секвентного “тиражирования” мотива, а заключительный кадансовый мотив, ставящий точку в секвенции, по сути, послужил фактору укрупнения исходного модуса: при сохранении смысловой содержательности мысль выражена вдвое продолжительней, а значит

Մեկ ստեղծագործության էջ

– эффект мелодического развития присутствует однозначно.

2. В линии баса, которая исполняет прикладную функцию – ритмическую подпитку мелодии – тоже очевиден фактор развития, причем несмотря на фактурную простоту, в ней произошло два изменения: во–первых, появилась прямая квинта, ости–натно подчеркивающая тоническую опору – гармо–нический и ритмический стержень, на который на–слоена секвенция; во–вторых, в фактуре наметила скрытый полифонический голос, подчеркивающий гармоническую особенность секвенции – по сути в данном случае можно классифицировать весь ком–позиционный прием как проявление полигармонии: на тонический остинатный стержень наложен комп–лекс подвижной гармонии, последовательно обыг–рывающий третью, вторую и первую ступень С–ио–нийского*.

Таким образом, мы продемонстрировали логику интонационного развития в первых двух фрагмен–тах пьесы Александра Спендиаряна. Феномен инто–национного развития по принципу преемственности присутствует в ней на всем ее протяжении, и, поль–зуясь представленной в статье методикой исследо–вания, анализ можно было бы продолжать. Однако наша задача заключалась в демонстрации приема

*В данном случае речь идет о модальной гармонии, что вполне соотносится с жанровой принадлежностью данной пьесы.

** В рамках диссертационной работы, автор статьи не только изложит весь анализ пьесы А. Спендиаряна полностью, но и обратится к разнохарактерным и раз–номасштабным произведениям армянских композиторов, чтобы представить типологию аналитического метода в широком охвате проблематики.

анализа работы с интонационным строем музы–кального произведения и в рамках статьи продол–жение показа аналитического процесса усложнило бы восприятие его методической основы**.

Главным же ядром метода является отслежива–ние логики развития в музыкальной процессуаль–ности исходного интонационного материала для выстраивания исполнительского плана музыкаль–ного произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Музыкально–энциклопедический словарь., М.: Советская энциклопедия., 1990. (стр. 214)
2. Асафьев Б. В., Музыкальная форма как процесс., Л.: Музыка., 1971.
3. Малинковская А.В., Класс основного музыкаль–ного инструмента. Искусство фортепианного инто–нирования., М.: ВЛАДОС., 2005.
4. Либерман Е., Творческая работа пианиста с ав–торским текстом., М.: Музыка., 1988.
5. Заргарян Я., Пианизм., Ер.: Тигран Мец., 1998.
6. /Нейгауз., "Литературное наследие", Гос. центр. музей им. М. Глинки. М.: ДЕКА–ВС., 2008.

Ամփոփում

Խ. Արովյանի անվ. Հայկական պետական մանկա–վարժական համալսարանի հայցող Նաիրա Յուրայի Վահանյանի *դեասկան վերլուծական* «Ա. Սպենդիար–յանի դաշնամուրային մանրանվագների վերլուծության օրինակով երաժշտական ստեղծագործությունների ինտո–նացիոն առանձնահատկությունների դրսևորում» հոդվա–ծում հեղինակը երաժշտությունը ներկայացնում է որպես ինտոնացիոն արվեստ: Յուրաքանչյուր երաժշտական ստեղծագործություն ունի իր ինտոնացիաները, որոնք կոմպոզիտորի երաժշտական մտքի, հույզերի ու զգացում–ների արտահայտությունն են: Հաճախ, կոմպոզիտորներն իրենց ստեղծագործություններում օգտագործում են ժո–ղովրդական երաժշտության դարձվածքներ, ինտոնացիա–ներ: Հոդվածում Ա. Սպենդիարյանի «Տղամարկանց պարը» փոխադրված դաշնամուրի համար «Ամաստ» օպե–րայից՝ օրինակով հեղինակը վերլուծել է ինտոնացիոն և ռիթմական առանձնահատկությունները: Նպատակը. ստեղծագործությունը դաշնամուրով արտահայտիչ հըն–չողության և փոխադրման նոր մեթոդների կիրառումն է:

Summary

The theoretical *analytical* article “Detection of intona–tion specifics of music works by the example A. Spendiaryan’s piano miniature’s analysis” of aspirants of Kh. Abovyan Armenian State Pedagogical University Naira Yu. Vahanyan rrepresents music as a intonation art.

The display of intonational features in a piece music (on the example of the *analysis* of a piano miniature). The present article presents music as a piece of intonational (tone) art.

Each piece of music has its intonation, which is the reflection of the composer’s musical thought and emotions. The article presents an intonational and rhythmical analy–sis of the "Men's Dance" piano version from the opera "Almast" by Alexander Spendiaryan. It aims at devising new methods and approaches for a more expressive piano intoning of a piece of music.

ԼՈՒՄԻՆԵ ԼԵՎՈՆԻ ՄԵՅՍԱՐՅԱՆ

Խմբավար,
Ա. Սպենդիարյանի րուն-թանգարանի
ավագ գիտաշխատող

Յուրաքանչյուր թանգարանում, առա-
վել ևս հուշարուն թանգարանում կան
ցուցանմուշներ, որոնք իրենց բնույ-
թով, կառուցվածքով, նշանակությամբ ու պարուն-
թյամբ եզակի են, հազվագյուր և կարծես րվյալ
թանգարանի այցեքարտը լինեն:

Հայ մեծանուն կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպեն-
դիարյանի րուն-թանգարանի մշակական ցուցադր-
րության վերոհիշյալ ցուցանմուշներից է «Սպենդի-
արաֆոնը»: Այն Ա. Ա. Սպենդիարյանի վառ երևա-

թյանը. քարավանի մուտքը նա նկարագրում է
հեղեղյալ կերպ.

Ղողանջեցին բոժոժներն աններդաշնակ զնգոցով.
Ահա բեռներ գույնգույն – խալիների ծածկոցով.
Եվ ուղտն ուղտի հետևից, ինչպես նավակն օվկիա-
նում,

Օրորվելով հողմածեծ միշտ առաջ էր ընթանում:
Ու աղմուկով ծառերին քարավանն էր մոտենում. (1.
էջ 50, 51):

Մտրեցող ուղտերի քարավանի էպիգոդիկ հայր-
վածին առավել արտահայտիչ և հնչեղ երանգ հա-
ղորդելու նպատակով էլ Ա. Սպենդիարյանը սրեղ-
ծել է այս յուրահայտ երաժշտական գործիքը:
Կոմպոզիտոր Մ. Շյրեյնբերգն իր հուշերում անդրա-
դառնում է «Սպենդիարաֆոն»-ին և անգամ նշում, թե
ինչպես է ծագել այս գործիքի անվանումը: Նա գրում
է. «Այդ գործը այն ժամանակ բոլոր ունկնդիրներին
զարմացրեց իր մեղոդիկ ու հարմոնիկ թարմությամբ
և նուրբ գործիքավորմամբ: Առանձնապես ինձ դուր
եկավ քարավանի մուտքը և հեռանալը բուբենների

Նվիրվում է Ալեքսանդր Սպենդիարյանի ծննդյան 140-ամյակին

ՄԵԿ ՑՈՒՑԱՆՄՈՒՇԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ՝
«ՍՊԵՆԴԻԱՐԱՖՈՆ»

կայության արդյունքն է, մի ինքնատիպ ու յուրօրի-
նակ թանգարանային առարկա, որ կոմպոզիտորի
դասեր՝ Մարինա Սպենդիարովայի նվիրատվու-
թյունն է:

Յավոք, «Սպենդիարաֆոնի» մասին տեղեկու-
թյունները քիչ են:

Ցուցանմուշի անձնագրից տեղեկանում ենք, որ
այն երաժշտական գործիք է՝ պատրաստված կաշ-
վե գոբուրց և տասներկու զանգակներից:

Իսկ ո՞րն էր այս երաժշտական գործիքի սրեղ-
ծման անհրաժեշտությունը:

1905 թ. Ա. Ա. Սպենդիարյանը գրում է «Երեք ար-
մավենի» սիմֆոնիկ պատկերը: Այս սրեղծագոր-
ծության հիմքում ռուս հանճարեղ քանասրեղծ
Մ. Լերմոնյովի համանուն քանասրեղծությունն է:
Այն արևելյան ավանդություն է, արաբական աշ-
խարհի ավազուրներում ապրող երեք արմավենու
մասին:

Կոմպոզիտորն իր սիմֆոնիկ երկում, երաժշտա-
կան հնչյուններով հաջորդաբար պատկերում է տո-
թակեզ անապատը, երազող երեք արմավենիները,
դրանց հրճվանքն ու հիասթափությունը, ապա նաև՝
կիրարարումն ու ալյուրը, առվակի կարկաչյունը և,
իհարկե, ուղտերի քարավանը, որն իր հեղեղում թող-
նում է ամայացած օազիսը:

Անապատը պատկերող տեսարանը առավել
ցայտուն և տեսանելի պատկերացնելու համար
անդրադառնանք Մ. Լերմոնյովի սրեղծագործու-

օգտագործմամբ, որոնք Ռիմսկի-Կորսակովը կա-
տակով «Սպենդիարաֆոն» էր անվանել» (2. էջ 33):

Ինչպես վկայում է Շյրեյնբերգը, հեռացող քա-
րավանի տեսարանում, Ա. Սպենդիարյանը նույն-
պես օգտագործել է այս երաժշտական գործիքը:
Իսկ հեռացող էպիգոդիկ քարավանի տեսարանը
Մ. Լերմոնյովը պատկերում է հեղեղյալ կերպ.

Եվ երբ անցավ արևմուտք մառախուղը վաղորդյան՝
Քարավանը զնգոցով շարունակեց իր ճամփան:

* * *

«Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերը առա-
ջին անգամ կատարվել է Պետերբուրգում, 1906 թ.,
Ա. Ա. Սպենդիարյանի ղեկավարությամբ՝ կոմպոզի-
տորին պարզեցնելով մեծ հռչակ:

«Հրապարակ եկավ «Երեք արմավենի» մի ցայ-
տուն ստեղծագործություն, որն անմիջապես համ-
ընդհանուր ուշադրության ու մեծ փառքի արժանաց-
րեց հեղինակին», -տես այսպիսի հրաշալի խոսքե-
րով է ռուս կոմպոզիտոր Ա. Մ. Գլազունովը գրում
իր հուշերում մտերիմ քարեկամի և ընկերոջ մասին
(2. էջ 32):

Այս սրեղծագործությունը արժանացավ նաև
Մ. Բ. Գլինկայի անվան մրցանակին:

«Սպենդիարաֆոն»-ի սրեղծման վայրի վերա-
բերյալ կոմպոզիտորի մտերիմ ընկերը, հեղազա-
յում, փեսան՝ Մ. Բրունսը, գրում է, որ «Երեք արմա-
վենի» սիմֆոնիկ երկի համար, Ա. Ա. Սպենդիարյա-
նը սրեղծեց հայտնի գործիք՝ զանգակներով, որին
անվանեցին «Սպենդիարաֆոն»: Իսկ գործիքը կոմ-

Թ ա ն գ ա ր ա ն ա յ ի ն ն մ ու շ ն ե ր

պոզիտորի համար պատրաստել են Սիմֆերոպոլում (3. էջ 62):

Ուսումնասիրելով հարվածային երաժշտական գործիքները՝ նկատելի է, որ «Սպենդիարաֆոնը» իր կառուցվածքով նման է արևելյան հարվածային գործիքներից բուբենին:

Բուբենը անորոշ չափի բարձրությամբ հարվածային երաժշտական գործիք է՝ պատրաստված կաշվե մենբրանից, (մենբրանը երաժշտական գործիքի հնչյունարտահայտչամիջոց չգլխած կաշին է) չգլխած փայլյա օղակին: Կան նաև այնպիսի բուբեններ, որոնցից ամրացված են մեղադրյա զանգակներ, որոնք շարժվելով սկսում են զանգակների չափն հանել:

Դեռևս XIX դարից, սիմֆոնիկ նվագախմբերում օգտագործել են բուբենների փարբեր տեսակներ՝ դափ (դավալ), հայրնի Արևելքի երկրներում, փամբուրին (Եվրոպայում) և այլն, բայց նվագախմբային բուբենը ամենաարարածված և հաստատված հարվածային երաժշտական գործիքներից է պրոֆեսիոնալ երաժշտական ասպարեզում: Համեմատելով այս երկու գործիքները՝ կարելի է նկատել, որ ի փարբերություն բուբենի «Սպենդիարաֆոն»-ում բացակայում է մենբրանը:

Կոմպոզիտորի կենդանության օրոք «Սպենդիարաֆոնը» մշտապես հնչում էր, երբ կատարվում էր «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ սրբապատկերը:

Այն դարձել էր Սպենդիարյանի համերգային շրջագայությունների հավարարին ուղեկիցը: Սրբապատկերը փայլուն կատարվեց ոչ միայն Ռուսաստանում այլ նաև Եվրոպայում՝ Հռոմում, Վիեննայում, Կոպենհագենում, Բեռլինում, Միլանում և այլուր:

1913 թ. նշանավոր բալետմայսեր՝ Մ. Ֆոկիևը այս երաժշտության հիման վրա բեմադրեց «Ձիների քազավորի յոթ դուստրերը» բալետը, որի բեմելը կայացավ Բեռլինում և գլխավոր դերում հանդես եկավ հանրահայտ պարուհի Աննա Պավլովան:

Ա. Ա. Սպենդիարյանի Կոմ-Քանգարանում «Սպենդիարաֆոնը» ցուցադրվում է բացման առաջին իսկ օրվանից (1967թ. նոյեմբեր 25-ին): Ոչ մի այցելու՝ անկախ փարբից, մասնագիտությունից և նախասիրությունից անտարբեր չի՝ անցել և չի՝ կարող անցնել «Սպենդիարաֆոնի» կողքով:

Ճ Ա Ն Ո Ւ Ա Գ Ր ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

1. Լերմոնտով Մ. Յու., Ընտիր երկեր., Երևան., 1982թ.:
2. /Ժամանակակիցները Սպենդիարյանի մասին., Երևան., 1960թ.:
3. *Спендиарова М., Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова., Ереван., 1975.*



Սպենդիարաֆոն

Резюме

Статья старшего научного сотрудника Дома-музея А. Спендиаряна Лусине Левоновны Меймарян «История одного экспоната: спендиарофон» - из истории музыкальных инструментов - посвящена 140-летию со дня рождения А. Спендиарова. Спендиарофон был специально создан композитором для исполнения симфонической поэмы «Три пальмы» и изготовлен в Симферополе. Внешне он имеет сходство с восточным ударным инструментом «бубен», на котором прикреплены колокольчики, но без мембраны. Инструмент экспонируется с 25 ноября 1967 года с момента создания музея.

Summary

The article "History about an exhibit: spendiaryophone" of senior worker of the House Museum after A. Spendiaryan, Lusine L. Meymaryan represents the history of musical instruments dedicated to the 140th anniversary A. Spendiaryan. Spendiaryophone was created by the composer particularly for the symphonic poem "Three Palms" and was made in Simferopol. It looks like an oriental percussion instrument "buben", which zils but no head. The instrument has been exhibiting since the founding of the Museum on 25th of November, 1967.

ЭДГАР ГАГИКОВИЧ ГЯНДЖУМЯН

Композитор,
аспирант Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса

Искусство, в частности, музыкальное, не может существовать в пустоте. Музыка обязательно предполагает восприятие, она предполагает получателя. Это определенно должен быть человек, который способен понять и оценить ее значение. Музыка отражает человеческий опыт и вызывает отклик. Нас, реципиентов, оно, восприятие, касается и в некотором смысле изменяет (1.).

Музыка постоянно вбирает в себя весь культур-

шедевры мировой музыкальной культуры могут одновременно принадлежать массовой и не массовой сфере восприятия. Можно привести множество подобных примеров: так, например, хор из оперы “Набукко” Дж. Верди сразу после премьеры превратился в настоящий гимн свободе, подлинно массовую песню, при этом не переставая быть эталоном “высокого искусства”. Музыка И. С. Баха или С. С. Прокофьева также не теряет своей ценности, хотя часто используется в массовой культуре – например, как фонограмма для спортивных соревнований. Включение классических шлягеров в рекламные видеоролики (например, “Танец с саблями” А. И. Хачатуряна) – еще один пример артизации массовых жанров искусства. Отсюда можно сделать вывод, что массовость культуры – в известной мере еще не синоним низкого качества ее артефактов. Она включает в себя такие явления, как спорт, сферу развлечений, быт, музыку, в том числе, и *pop-music*, литературу, средства массовой ин-

Экопсихологические особенности воздействия массовой музыки

ный опыт человека, перерабатывает его своими средствами, осуществляя особый синтез. Д. Д. Шостакович говорил: *“Жизнь и искусство неотделимы друг от друга. Их взаимосвязь в чем-то сходна природе: одно вытекает из другого. Но главным объектом искусства по-прежнему остается человек, его духовный мир, его идеи, мечты, стремления.*

Поиск художника в этом направлении не имеет пределов. Художник может показать миллионам людей то, что делается в душе одного человека, и одному человеку открыть то, чем наполнена душа всего человечества. Для искусства это равные величины” (2.).

Воздействие музыки на психику человека проявляется разнообразно: как позитивно, так и негативно, что связано со многими особенностями механизмов восприятия.

Появление на арене научной мысли экопсихологии (психологии среды) – науки, основной задачей которой является изучение взаимосвязи среды и человека, то–есть его эмоционального отклика на среду; диагностика средовых условий, являющихся причиной проблемных ситуаций и составление комплекса рекомендаций по их исправлению – является адекватной реакцией на деструктивные процессы, имеющие место в современном мире.

Конечно же, неотъемлемой частью этих процессов в большинстве своих проявлений является массовая музыкальная культура* в “ощущаемом” субъективном большинстве, но не всегда, так как

формации, изобразительное искусство и т. д.

К вопросам “музыкальной экологии” в разное историческое время обращались разные мыслители. Так, Платон (V в. до Р.Х.) полагал, что в государстве нет худшего способа разрушения нравов, чем отход от музыки стыдливой и скромной. Через “распущенные лады” в души слушателей может проникнуть постыдное, а чудовищное – через лады слишком суровые. Ритмы и лады, считал Платон, воздействуя на мысль, делают ее сообразно им самим. Поэтому лучшая охрана государства – музыка “степенная и слаженная”, скромная и простая, а не “женственная или дикая”. Платон и его последователи считали, что допустимы только те музыкальные произведения и инструменты, посредством которых индивид может возвыситься до уровня общественных требований и осознать “как свой собственный мир внутреннее единство полисной общины” (3.). Музыка наслаждения, по мнению Платона, расшатывала связь индивида и общества, а это служило началом нравственного и физического упадка, приводящего к разного рода болезням.

Аристотель (IV в. до Р.Х.) в своей “Политике” писал, что *“влияние музыки настолько велико, что разные ее формы и жанры можно классифицировать соответственно их влиянию на характер человека”*. Ему принадлежат также следующие строки: *“то слушает плохую музыку – станет плохим, и наоборот, слушающий хорошую музыку будет постепенно становиться лучше”*. Конфуций (VI–V в. до Р. Х.) был уверен, что с помощью музыки можно узнать каковы обычаи и нравы данной страны и как эта страна управляется. А музыковед VI века М. С. Бозций писал: *“Музыка – это часть нашего естества. Она способна или облагораживать, или действовать разлагающе на наше поведение”*. Как заметил

* Массовая культура или поп-культура, масскультура, культура большинства – культура, распространенная (т. е. популярная) и преобладающая среди широких слоев населения в данном обществе.

современный исследователь А. У. Тозер, *“если ты любишь и слушаешь “неправильную” музыку, твоя внутренняя жизнь зачахнет и умрет”* (4) .

“Назначение музыки, – писал немецкий музыкальный теоретик Маттесон, – первоначально в том состояло, чтобы содержать нашу душу в сладком покое, или, если она утратила последний, вновь успокоить и удовлетворить ее” (5. С. 61–81).

Духовное возвышение людей являлось высшим назначением музыки для многих композиторов. Ф. Гендель писал: *“Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей: я стремился их сделать лучшими”*. В музыке В. А. Моцарта Э. Григ усматривал откровение райской красоты. *“Из цветущего красотой рая музыки, – продолжал норвежский композитор, – мы изгнаны грехами современной жизни”*. О “светоносно–огненным” содержании классической музыки, выступавшем за пределы этого мира, говорит Э. Т. А. Гофман, писатель и композитор: *“Моцарт вводит нас в глубину царства духов. Нами овладевает страх, но без мучений, – это скорее предчувствие бесконечного. Любовь и печаль звучат в дивных голосах духов... Моцарт больше занимается сверхчеловеческим, чудесным, обитающим в глубине нашего духа”*. Также и Ф. Шуберт восторженно восклицает: *“О Моцарт, бессмертный Моцарт, как много, как бесконечно много таких благотворных отпечатков более светлой, лучшей жизни оставил ты в наших душах!”*.

К музыке самого Шуберта навсегда прилепилось определение: *“божественные длинноты”* – здесь имеются в виду состояния молитвенно–созерцательного восторга, заставляющего забыть о времени; современный композитор Александр Кнайфель сказал о нем: *“Он, конечно, не мог не чувствовать божественного прикосновения”*. И известный самобытностью своих социологических интерпретаций Теодор Адорно подметил все же удивительное глубинное действие этой “освобожденной музыки преображенного человека”: *“Мы плачем, не зная почему, потому что мы еще не такие, как обещает эта музыка”* (6).

Серьезная музыка, храня в себе “память рая”, не позволяет человеку “оскотиниться”. Инстинктивно прочитывая эту тайную философию души, это светящее и умягчающее действие светской музыки, родители и по сей день отдают детей учиться музыке, меценаты всех веков и государство поддерживали ее (В. В. Медушевский).

В психологии существует такой термин, как “слуховой путь”. Этот путь от начала звука до конечного результата, вызванного раздражением нервных центров мозга. Каждое слово, музыкальное произведение или просто звук имеют свои слуховые пути. Например, скрип дверей или звук трения песка о стекло имеет известный слуховой путь. Результат его – сильное раздражение и неприятное ощущение, желание немедленно прекратить этот звук.

Возвращаясь к понятию “слуховой путь”, отметим, что у каждого произведения он свой. Если мы

слушаем звуки духового оркестра, который исполняет марш, то нам хочется идти, двигаться или хотя бы двигать ногой или рукой в такт музыке. Звуки оркестра проходят через слуховой канал к центру движения руки или ноги, к центру сердечно–сосудистой системы и, стимулируя центры положительных эмоций, вызывают подъем духа, человек улыбается (центры движения губ, глаз) и оканчиваться этот путь может в центре удовольствия. Похоронный же марш имеет совершенно другой слуховой путь: проникая в мозг, звук раздражает центр сердечной деятельности, возбуждает память о ранее пережитых днях, действует на клетки мозга, отвечающие за слезовыделение. Человек может заплакать, расстроиться, он чувствует сердечную боль и т.д. Некоторые произведения, музыкальные фразы, проникая в мозг, успокаивают возбужденные нервные центры, например, гнева или недомогания, снимают состояние стресса, снимают боль, улучшают процессы обмена веществ. Каждое произведение имеет свой слуховой путь, свое воздействие и свой результат на психическую деятельность. Огромную роль в результатах прослушивания играет авторство: с каким настроением писал композитор данное произведение, какая цель его создания, какие отношения у него были со своим близким и далеким окружением, кто его вдохновлял на этот труд – все играет огромную роль в результатах прослушивания и восприятия музыки.

Музыка, как известно, искусство временное. При всей несовершенности этого выражения в нем подразумевается неоспоримый факт, что при исполнении и восприятии музыки ее интерпретатор, равно как и слушатель, переживает самый процесс возведения музыкального сооружения и ступеней сложности художественного целого в музыке, до известной степени воспроизводит основные этапы, которые проходил Художник при создании шедевра. Здесь будет уместным вспомнить высказывания академика Б. Асафьева по этому поводу. Асафьев подчеркивает, что слушатель проходит путь, пройденный композитором, и привносит при восприятии сочинения свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность. В данный момент необходимо подчеркнуть именно тот факт, что слушатель проходит путь, пройденный композитором. Но в широком смысле процесс на этом еще не заканчивается, ведь слушатель, воспринимая информацию, непременно на нее реагирует. Таким образом, получается замкнутый круг: автор – слушатель (общество) – автор. При прослушивании музыкального произведения существенным моментом оказываются эмоциональные и эмоционально–оценочные процессы. Реагируя на эмоции, входящие в структуру художественного содержания музыки, слушатель проникается ими, воспринимает их не только со стороны, как чувства другого, но и как собственные переживания. Эмоционально–оценочные реакции слушателя могут быть положительными или отрицательными. Все зависит от того, отвечает ли музыка на его скрытые желания и художественные потребности. Эти реакции отражают глу-

бинный процесс освоения слушателем произведения, в ходе которого оно соотносится со всеми сторонами его личности и индивидуальности, с его психической организацией, системой идеалов, навязанных окружающей его культурой общества, но индивидуально им преломленной. Интересные закономерности восприятия музыки выявлены в исследовании В. Д. Остроменского.

В течение первоначального восприятия – “ознакомления”, содержанием музыкально–слуховой деятельности является ориентировочный охват всего произведения, выделение отдельных фрагментов. В процессе повторного восприятия – “просветления” в структуре деятельности начинают доминировать прогнозирование и предвосхищение на основе ранее сформированных представлений. Слушатель сопоставляет звучащее с ранее воспринятым, с собственными сенсорными эталонами. На этой стадии происходит свертывание ранее освоенных музыкальных структур. Наконец, в процессе последующего восприятия – “озарения” на основе углубленного анализа через синтез происходит рационально–логическое освоение музыкального материала, всестороннее постижение и переживание его эмоционального смысла. В искусстве жизненное содержание невозможно выразить внеэмоциональным путем, как невозможно таким путем воспринять заключенное в художественном произведении жизненное богатство. Интересен тот факт, что восприятие музыкального времени имеет эмоциональный фон и по своей специфике является отражением общих психологических законов восприятия времени. Так, например, время, заполненное музыкальной информацией, кажется коротким в переживании, длинным – в воспоминании, незаполненное – наоборот. То есть, оценка времени зависит от его заполненности событиями. Чем больше событий, явлений, действий человек воспринимает и производит в единицу времени, тем быстрее оно течет в настоящем, тем меньше возможности у человека обращать внимание на его течение. Если время, даже не продолжительное по длительности, было заполнено интенсивной деятельностью, человек оценивает его с позиции “свершившегося” как более длительное по сравнению с тем интервалом в прошлом, который был ничем не заполнен. Подтверждением этой закономерности на музыкальном материале служат эксперименты Б. Яворского: он предлагал оценить время звучания первой быстрой части (*Allegro*) и второй медленной части - Пятой симфонии Бетховена. Первая часть слушателям показалась более долгой, что не соответствовало действительности. Неадекватность оценки связана с влиянием содержательных различий первой и второй части: “Первая часть, как эмоционально разнообразная и насыщенная, оценивалась непосредственно по навязываемым музыкой частым эмоциональным реакциям. Вторая часть оценивалась ретроспективно по малому количеству изменений” (7.).

Видный исследователь процессов музыкального восприятия Б. М. Теплов, обобщая результаты

многих психологических экспериментов, изложил свои выводы в следующих двух тезисах:

1) внеэмоциональным путем нельзя постичь содержание музыки;

2) восприятие музыки идет через эмоции, но эмоциями не кончается: через них мы познаем мир.

Распространяя эти научные положения на все виды искусства, Б. М. Теплов высказывал мысль о том, что мы имеем здесь дело не только с разным (имея в виду конкретно – чувствительное отражение фактов, явлений, событий жизни), но также эмоциональным познанием действительности. Он писал: “Понять художественное произведение – значит, прежде всего, прочувствовать, эмоционально пережить его и уже на этом основании поразмыслить над ним. С чувства должно начинаться восприятие искусства; через него оно должно идти; без него оно невозможно. Но чувством художественное восприятие, конечно, не ограничивается” (8.). Психолог имел в виду, что конечным результатом восприятия художественного произведения должно быть осознание его идей.

Анализируя законченность музыкальной выразительности с точки зрения теории аффектов*, английский исследователь Дж. Хэррис отмечал, что выражаемая в музыке эмоция всегда связана с определенной идеей и что сама идея несет в себе определенное настроение.

“Цель музыки – возбуждать аффекты, которые могут соответствовать идее... На основе внутреннего естественного сходства определенные идеи возбуждают в нас определенные аффекты, под воздействием которых, в свою очередь, возникают соответствующие идеи” (9.).

Музыка легко входит в отношения с эстетическими, моральными, житейскими и другими сферами обогащения, иными способами выражения. Ее функциональность как раз и зависит от ее “контактности”. Ценности, существующие в культуре, служат музыке, они же, в свою очередь, как бы множатся с помощью музыки, обретают дополнительные качественные характеристики. Этот процесс взаимопроницающий и взаимообусловленный. Как уже было отмечено, о воздействии музыки на организм человека знали еще в древние времена и использовали ее в различных целях. Многие древнейшие учения содержат в себе различные утверждения и опыт, накопленный тысячелетиями, воздействия музыки на животных, растения и человека. В основном, выделяли 3 направления влияния музыки на человеческий организм:

* Теория аффектов — музыкально–эстетическая концепция, распространенная в Европе в эпоху барокко. Барочная теория аффектов восходит к этическим теориям греческой античности, которые определяли, как вызывать у человека определенные эмоциональные состояния (радость, печаль, страдание и т.д.) с помощью различных средств художественной выразительности. Согласно теории аффектов, музыка, с одной стороны, призвана возбуждать в человеке различные аффекты, с другой — сама изображает их.

- 1) на духовную сущность человека;
- 2) на интеллект;
- 3) на физическое тело.

Основываясь на воздействии, производимом на людей музыкой, древние греки подразделяли ее на следующие лады: дорийский – строгий, мужественный; фригийский – возбуждающий, страстный; лидийский – выражающий грусть, тоску; эолийский – вызывающий блаженное состояние.

Начиная с XIX века наука накопила немало жизненно важных сведений о воздействии музыки на человека и живые организмы, полученных в результате экспериментальных исследований. Эксперименты велись в нескольких направлениях:

- 1) влияние отдельных музыкальных инструментов на живые организмы;
- 2) влияние музыки великих гениев человечества;
- 3) индивидуальное воздействие отдельных произведений композиторов;
- 4) воздействие на организм человека традиционных народных направлений в музыке, а также современных направлений.

Постепенно накапливались научные данные, подтверждающие знания древних мудрецов о том, что музыка – мощнейший источник энергий, влияющих на человека. Еще в XIX веке ученый И. Догель установил, что под воздействием музыки меняются: кровяное давление, частота сокращений сердечной мышцы, ритм и глубина дыхания как у животных, так и у человека. Известный русский хирург, академик Б. Петровский использовал музыку во время сложных операций: согласно его наблюдениям, под воздействием музыки организм начинает работать более гармонично. Выдающийся русский ученый–психоневролог, академик А. Бехтерев считал, что музыка положительно влияет на дыхание, кровообращение, устраняет растущую усталость и придает физическую бодрость. В начале XX века им было создано “Общество для выяснения лечебного значения музыки”.

Создатель фонографа, изобретатель Эдисон посвящал утренние часы музыке. Из 600 записей Эдисон выбрал около 100. И опробовал их на взрослых, пожилых и детях. Одни произведения предназначались для развития воображения, другие – для приятных воспоминаний. Была определена музыка для воспитания чувства товарищества, для пресечения детских шалостей.

Французский композитор Марена Маре 200 лет назад писал музыку, посвященную лечению болезней. Его перу принадлежит цикл из 12 сонат, который был предназначен для лечения подагры, а Соната для альта и клавесина использовалась для сопровождения операций.

Трудовые песни также способствовали адекватной реакции организма. Почему бурлаки пели во время работы? Оказывается, если поднимать ящики одинаковой величины и тяжести, то более легким покажется тот, который поднимали под музыку. Это заметили в старину люди, и тяжелую работу выполняли под песню. Мировая экспериментальная

психология предоставила научные данные для исследователей экпсихологического аспекта воздействия музыки.

Ученые из геттингенского университета в Германии провели интересный эксперимент: испытали на группе добровольцев эффективность средств для сна и магнитофонные записи колыбельных песен. На удивление специалистов, мелодии оказались на много эффективнее медикаментов: сон после них был у испытуемых крепким и глубоким.

Например, создатель музыкальной фармакологии американский ученый Роберт Шофлер предписывает с лечебной целью слушать все симфонии П. Чайковского и увертюры В. А. Моцарта, а также “Лесного царя” Ф. Шуберта. Шофлер утверждает, что эти произведения способствуют ускорению выздоровления. Ученые из Самарканда пришли к выводу, что звуки флейты–пикколо и кларнета улучшают кровообращение, а медленная и не громкая мелодия струнных инструментов снижает кровяное давление. По мнению французских ученых, музыка балета “Дафнис и Хлоя” М. Равеля может быть прописана лицам страдающим алкоголизмом, а музыка Ф. Генделя “стабилизирует” поведение шизофреников.

Михтра восстановительного лечения, утверждал, что классическая музыка прекрасно воздействует на формирование костной структуры плода. Под звуки гармоничной музыки ребенок еще в лоне матери будет гармонично духовно и физически развиваться.

Слушая отдельные классические произведения, беременные женщины излечиваются от сердечно-сосудистых заболеваний, различных нервных расстройств, то же самое происходит и с плодом. Особенно рекомендуется слушать будущим мамам произведения Моцарта. Кстати, специалисты считают музыку Моцарта феноменом в области воздействия музыки на живые организмы. Например, британский научный журнал “Nature” опубликовал статью американской исследовательницы из калифорнийского университета, доктора Франзис Раушер о положительном влиянии музыки Моцарта на человеческий интеллект. Возможно ли, чтобы она вызывала не только эмоциональные переживания, но и способствовала большей эффективности умственного труда? Проведенные эксперименты подтверждают, что это действительно так. После прослушивания фортепианной музыки Моцарта тесты показали повышение на несколько баллов так называемого “коэффициента интеллектуальности” у студентов – участников эксперимента. Интересным фактом явилось то, что музыка Моцарта повышала умственные способности у всех участников эксперимента – как у тех, кто любит Моцарта, так и у тех, кому она не нравится.

В свое время Гете отмечал, что ему всегда работает лучше после прослушивания Скрипичного концерта Л. Бетховена. Установлено, что лирические мелодии П. И. Чайковского, мазурки Ф. Шопена, рапсодии Ф. Листа помогают одолеть трудности, превозмочь боль, обрести душевную стойкость.

Музыка влияет на дыхание и сердечную деятельность, может замедлить и уравновесить волны мозга. Было продемонстрировано неоднократно: создаваемые мозгом волны можно изменять с помощью музыки и произносимых звуков: музыка, ритм которой составляет около 60 ударов в минуту может сдвинуть наше сознание от бета-волн в направлении альфа-диапазона, повышая таким образом общее самочувствие и внимательность. Прослушивание быстрой, громкой музыки может привести к сбивчивому дыханию, поверхностному и рассеянному мышлению, импульсивному поведению и склонности делать ошибки. *“Мои возражения против музыки Вагнера являются физиологическими, — как-то сказал Ницше. — Мне становится трудно дышать, когда на меня воздействует музыка Вагнера”*.

Современные медицинские эксперименты установили факт благотворного влияния спокойной классической музыки на процесс выздоровления человека. Об этом пишет, например, доктор Клайд Л. Нэш – младший хирург при больнице Св. Луки в Кливленде. Доктор Метью Х. М. Ли, директор реабилитационного института “Раш” Нью-Йоркского университетского медицинского центра говорил: *“Мы имеем возможность подтвердить благотворное влияние музыки в устранении осложнений во время болезни, в укреплении здоровья пациентов и в сокращении срока их больничного пребывания”*.

Еще один интересный факт, отмеченный психологами, – это “совпадение” искусственных музыкальных ритмов и естественных биологических ритмов в организме. Если эти ритмы идентичны, влияние усиливается. Другими словами, если ваша деятельность спокойна и размеренна, тихий и умеренный музыкальный фон будет способствовать ее эффективности, а если вы неуравновешенны и агрессивны, то соответствующие музыкальные ритмы, обилие шума в музыке, будет поддерживать в вас это состояние. При этом, музыкальный и биологический ритмы взаимосвязаны, т.к. последний подстраивается под первый. Музыка – явление в этом плане объективное, независимое, и она не может изменяться под воздействием наших желаний и настроений. Поэтому нам остается подстраиваться под музыку, соответствовать ее энергии, ритму и содержанию.

Интересные исследования проводились также в области вокальной музыки. Говоря о влиянии музыки на поведение и характер человека, необходимо отделить собственно музыку и тексты, которые она сопровождает. Дело в том, что тексты песен воздействуют напрямую (в них могут содержаться прямые призывы или контекстный смысл), их значение воспринимается полностью в соответствии с их содержанием. Как же тогда музыка влияет на сознание? Ведь она не может нести прямо то или иное смысловое значение. Проще говоря, у музыки нет чистого смысла. Но это лишь на первый взгляд. На самом деле, наше подсознание строит целую систему абстрактных связей, которые и являются скрытым “смыслом” музыки. Каждый день боль-

шинство из нас слушает разную музыку, которая, так или иначе встретится где-нибудь, независимо от того, хотим мы этого или нет – в машине, автобусе, супермаркете, кинотеатре, на улице, на дискотеке, в баре или ресторане – везде, где бы мы ни находились, нас сопровождают звуки музыки. При этом вряд ли кто-то задумывается, какое огромное влияние она оказывает на наш внутренний мир и внешнее его выражение – поведение.

В нашем сложном земном мире любое явление можно направить и в положительную, и в отрицательную стороны. Музыка – не исключение. Действительно, множество музыкальных направлений действуют разрушительно на живые организмы. Если классическая музыка ускоряет рост пшеницы, то рок-музыка – наоборот. Если под воздействием классической музыки увеличивается количество молока у кормящих матерей и млекопитающих животных, то под воздействием рок-музыки оно резко снижается.

Вообще, растения и животные предпочитают гармоничную музыку. Например, дельфины с удовольствием слушают классическую музыку, а растения и цветы под классическую музыку быстрее расправляют свои листья и лепестки. Даже природа реагирует на созданные человеком музыкальные произведения. Один австрийский садовод играл на скрипке каждое утро по полчаса в саду для цветов и овощей. Окраска растений отличалась яркостью, они росли быстрее, чем растения у соседей. Скрипичные концерты их “вдохновляли”.

Также музыка влияет на воду. Ученые провели интересный эксперимент: между динамиками музыкального центра ставили колбу с водой и включали различную музыку. После “прослушивания” водой симфоний Моцарта и Бетховена, получались красивые, правильной конфигурации кристаллы с отчетливыми “лучиками”. А вот тяжелый рок превращал воду в замерзшие страшные рваные осколки. Под звуки современной немелодичной музыки коровы ложатся и отказываются есть, растения быстрее вянут, а человек загромождает свое жизненное пространство хаотическими вибрациями, приводящими к серьезным сбоям в центральной нервной системе, нарушениям сна, депрессиям и повышенной раздражительности.

Нейрохирурги Иллинойского университета, изучая феномен воздействия музыкальных ритмов на подкорковые области головного мозга, пришли к выводу о существовании новой патологии – синдрома, который они назвали “ритмический токсикоз”. Большая часть пораженных новой болезнью – рок-фанаты и завсегдатаи дискотек. Согласно гипотезе, выдвинутой учеными, звуковые сигналы определенного ритма и тембра разрушительно воздействуют на иммунную систему человека, что может привести к необратимым последствиям, угрожаящим здоровью и жизни человека. Помимо физиологического действия подобной музыки, учеными выяснено ее психологическое влияние. Достаточно перечислить психоэмоциональные травмы, которые наиболее часто встречаются в медицин-

ских и психиатрических анализах докторов Мак Рафферти, Грэнби Блейна, Бернарда Сэйбела, Вуолтера Райта, Фрэнка Гарлока, Тома Аллена: изменение эмоциональных реакций, вытекающее из сдерживания стремления к неконтролируемому насилию; утрата способности к сосредоточению, ослаблению контроля над умственной деятельностью и волей; сверхвозбуждение, вызывающее эйфорию, внушаемость, истерию и даже галлюцинации, серьезные нарушения памяти, мозговых функций и нервно-мускульной координации; гипнотическое или каталептическое состояние, превращающие личность в подобие зомби; депрессивное состояние, необузданные порывы к разрушению, вандализму после концертов и т. д.

О невозможности существования в пространстве такой музыкальной культуры и сохранения при этом физического и психоэмоционального здоровья говорят результаты исследований группы врачей под руководством Боба Ларсена: *“Низкочастотные колебания, созданные усилением бас-гитары, к которым добавляется повторяющееся действие ударных инструментов, в значительной мере влияют на состояние спинномозговой жидкости. Эта жидкость в свою очередь непосредственно влияет на слизистые железы, регулирующие секрецию гормонов. Нарушается равновесие половых и надпочечных гормонов, происходит изменение уровня инсулина в крови. Результат: различные функции контроля нравственного торможения спускаются ниже порога терпимости или целиком нейтрализуются”*.

Также известно, что музыка, сопровождающаяся преимущественно синкопированным боем ударных инструментов, проходит мимо лобных долей головного мозга, воздействует непосредственно на гипоталамус, что приводит к ослаблению самоконтроля.

Психологи, специализировавшиеся в области влияния музыки на человека, неоднократно высказывали свои опасения также по поводу воздействия текста песен на детей в период, когда формируется система ценностей человека. Наблюдения известного психолога Джонна Каппаса показали, что люди очень восприимчивы ко всему сказанному в песне и путем насыщения чувств, особенно в поп-музыке, в сознании слушателя впадают то в возбужденное, то в меланхолическое состояние, сознание перегружается. Люди воспринимают все, что внушается им в это время, потому что они утратили самозащиту. Такой музыке свойственно ослаблять мышление, и тогда внешние впечатления легко ассимилируются.

Известный на западе музыкальный терапевт Адам Книст в отчете о десятилетнем исследовании характера воздействия поп-музыки на человека пишет: *“Основная проблема действия поп-музыки на пациентов обусловлена мощностью (громкостью) звука, который вызывает истощение, панику, нарциссизм, расстройство пищеварения, гипертонию, необычное наркотическое состояние, что бывает вызвано выработкой гормона адренохрома”*. Швейцарскими медиками недавно было доказано,

что после прослушивания такой музыки, человек ориентируется и реагирует на внешние раздражители в 3.5 раза хуже чем обычно. Все дело в том, что наше ухо настроено воспринимать обычный звук в 55–60 децибел. Громкий звук составит 70 децибел.

Но переходя все пороги нормального восприятия, сильный по интенсивности звук вызывает невероятный слуховой стресс. Громкость звука на площадке, где установлены стенки с мощными динамиками, используемые во время рок-концертов, достигает 120 дб, а в середине площадки до 140–160 дб. (120 дб. соответствует громкости рева взлетающего реактивного самолета в непосредственной близости, а средние величины у плеера с наушниками составляют 80–110 дб.).

Во время такого звукового стресса, из почек (надпочечников) выделяется стрессовый гормон – адреналин. Это происходит при каждой стрессовой ситуации, но, когда воздействие раздражителя носит продолжительный характер, происходит перепроизводство адреналина, который стирает часть запечатленной в мозгу информации, человек умственно деградирует. Избыток же адреналина частично распадается на вышеуказанный адренохорм – внутренний психоделический (меняющий сознание) наркотик, сходный с наркотиками мескалином и псилоцибином. Серьезно травмируют мозг и используемые в основном в рок-музыке сверхнизкие и сверхвысокие частоты, при сочетании, с которыми ритм приобретает наркотические свойства.

Исследования показали, что подростки после получасового пребывания на дискотеке полностью теряют над собой контроль и впадают в состояние, близкое к гипнотическому.

Американский психолог и музыковед Жанет Поделл пишет: *“Сила рок-музыки всегда была основана на сексуальной энергии его ритмов. Эти чувства в детях испугали их родителей, которые видели в роке угрозу для своих детей и были, конечно, правы. Рок-н-ролл и вас способен заставить двигаться, танцевать так, что вы забудете обо всем на свете”*.

Если ритм кратен полутора ударам в секунду и сопровождается мощным давлением сверхнизких частот, то способен вызвать у человека экстаз. При ритме, равном двум ударам в секунду на тех же частотах, слушающий впадает в танцевальный транс, похожий на наркотический. Переизбыток как высоких, так и низких частот серьезно травмирует мозг. На таких концертах нередки контузии звуком, звуковые ожоги, потеря слуха и памяти.

Все чаще современные музыканты с помощью ритма, воздействия чрезмерно высоких и низких частот, силы звука могут доводить себя и публику до экстаза. Джон Леннон катался по сцене, музыканты группы *“Who”* взрывали на сцене автомобили, группа *“Кисс”* потрошила козлят. Во время выступления рок-группы *“Битлз”* в Соединенных Штатах в 1965 году было убито и затоптано около 100 человек. Во время выступления Пола Маккартни в Венеции в 1979 году рухнул деревянный мост.

Концерты рок-группы *“Пинк Флойд”* в Шотлан-

дии закончились треснувшим мостом и гибелью рыбы в ближайшем озере.

На сегодняшний день достаточно хорошо изучены физические и психофизиологические стороны бинаурального восприятия. Подобным образом обстоит дело и со многими другими направлениями исследований слухового восприятия. Так, анализ различительной чувствительности к высоте, громкости, тембру и длительности все более связывается с изучением творчества музыкантов, в котором динамические, интонационные, тембровые и агогические оттенки используются как художественные средства и принимают участие в формировании целостного эстетического впечатления у слушателей.

Методика исследования слухового восприятия поднялась на значительно высокий уровень, она позволяет весьма тонко и количественно точно оценивать некоторые стороны восприятия музыки и может быть использована при изучении механизмов восприятия. Каким образом, в сплошном звуковом потоке слух выделяет важные в музыкально-смысловом отношении отдельные свойства и стороны целого, что в самом звуковом материале дает такую возможность...

Современные исследования слуха ведутся главным образом в русле музыкальной и физиологической акустики. Несмотря на огромное количество работ, которые появились за последние десятилетия в этой области, возможности ее развития еще не исчерпаны. Экспериментальная техника стала намного богаче, и глубина проникновения в микромир звуковых явлений увеличилась, уточнились представления о внутренних механизмах переработки раздражения в ощущение.

Ховард Хансен, бывший директор Истмонской музыкальной школы, прокомментировал в американском журнале психиатрии: *“Музыка – это особенно трудноуловимое искусство, обладающее неисчислимыми эмоциональными коннотациями. Она состоит из многих элементов, и, в соответствии с их пропорцией, она может успокаивать или ободрять, облагораживать или вульгаризировать, располагать к медитации или буйству. Она – мощная сила как для добра, так и для зла”* (10. С. 217).

Ясно одно, мы имеем дело с неоспоримым фактом: музыка – это не только развлечение, но, в из-

вестной мере, и “проповедь”. Она неизменно выражает мировоззрение композитора, исполнителя и, как ранее было отмечено, может быть сильным оружием как добра, так и зла. В наш полный деструктивных тенденций век, в век упадка духовности, нравственных ценностей, эгоцентричной и вульгаризированной культуры, очень важна роль “экологически чистой” музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Остроменский В. Д.*, Восприятие музыки как педагогическая проблема., Киев, 1975.
2. Википедия: <http://ru.wikipedia.org/Теория аффектов>.
3. *Теплов Б.М.*, Психологические вопросы художественного воспитания., //Известия АПН РСФСР., вып. 11., М.–Л., 1947.
4. *Левашов Н.*, Сущность и разум., т. 1, Влияние музыки на организм человека, eBook, 2000.
5. *A.W.Tozer.*, The Closing of the American Mind., New York., Simon Schuster., 1987.
6. /Материалы и документы по истории музыки., т. 2., XVIII век., Под ред. М. В. Иванова–Борецкого., М., 1934.
7. *Беляева–Экземплярская С. Н.*, Заметки о психологии восприятия времени в музыке., /Проблемы музыкального мышления., М., 1974.
8. *Шестаков В.П.*, От этого к аффекту., М., 1975.
9. *Назайкинский Е.*, О психологии музыкального восприятия., М: Музыка., 1972., –380с.
10. *Хансен Х.*, Американский журнал психиатрии., т. 99., 1985.

Рекомендованная литература:

1. *Бочкарев Л. Л.*, Психология музыкальной деятельности., М., 1997.
2. Влияние музыки на структуру воды, <http://www.vodo-pad.ru/info/articles/?ID=643>.
3. Воздействие музыки на растения и другие живые организмы, http://livescience.ru/article_73/.
4. *Дубров А. П.*, Музыка и растения (влияние звуков и музыки на рост и развитие растений), М.: Знание., 1990.
5. *Медушевский В. В.*, Внемплите ангельскому пению., Минск., 2000. С.105.
6. *Платон.*, Соч. в 3 т., М., 1971.
7. /Хорошо, если искусство славит Бога., Киев: Светлая звезда., 2005., С. 63.
8. *Шостакович Д. Д.*, О времени и о себе., М., 1980.

Summary

Yerevan State Conservatory after Komitas post graduate, composer Edgar G. Gyanjumyan writes his *analytical* article "The echo-psychological peculiarities of the mass music effect". The article is about the effect of art, particularly mass music genre's influence on the human's psychological thinking. The author states that the main problem of the echo-psychological science is the study of human and environment. Quoting the thoughts and teachings about music influence on mass by Plato and Aristotle, also words of J. S. Bach, G. Verdi, A. Khachaturian, S.Prokofiev, Edgar Gyanjumyan concludes that music is not only a favorite hobby, but propaganda as well.

Ամփոփում

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ, կոմպոզիտոր Էդգար Գյանջումյանի «Մասսայական երաժշտության ազդեցության էկոհոգեբանական առանձնահատկությունները» *վերլուծական* հոդվածում արծարծվում է արվեստի, մասնավորապես երաժշտության մասսայական ժանրերի մարդու հոգեբանության վրա ազդեցությունը, որն է ազգաբնակչության լայն զանգվածների շրջանում տարածված երաժշտական մշակույթը և նրա ունեցած կամ թողած ինչպես դրական, այնպես էլ բացասական նեպագրումը, որը կապված է ընկալման բազմաթիվ մեխանիզմների առանձնահատկությունների հետ: Էկոհոգեբանություն գիտության հիմնական խնդիրը հոդվածագիրը համարում է մարդու և միջավայրի ուսումնասիրությունը: Մեջբերելով այդ հարցերի շուրջ արտահայտած Պլատոնի, Արիստոտելի և այլոց ուսմունքներն ու մտքերը, ինչպես նաև երաժշտության այնպիսի հսկաների ստեղծագործությունները, ինչպիսիք են Յո. Ս. Բախը, Ջ. Վերդին, Ա. Խաչատրյանը, Ս. Պրոկոֆևը:

ՍՎԵՏԼԱՆԱ ՉՈՎՉԱՆՆԵՍԻ
ՆԱՎԱՍԱՐԳՅԱՆ

ՀՀ Ժողովրդական արտիստ,
Պեպրական մրցանակի դափնեկիր,
«Սուրբ Մեսրոպ Մաշտոց»ի շքանշանակիր,
Պրոֆեսոր

Բնականության հանճար, հրավառ վարպետ... Ժամանակն իրենն էր, ինքը՝ ժամանակինը: Համաշխարհային արեղծագործական խնորունների ներսում էր, ժամանակակից ուղղություններից ներսում, սակայն և ոչ մի միջոց չնսնամացրեցին նրանում հայերենի հուժկու բնագոր, որը ծնվել էր իրենից շար առաջ և այդպիսին պիտի փոխանցվեր հետնորդներին պրոֆեսիոնալ գյուղերի հետ մեկտեղ:

երաժշտությամբ: Մյուսը՝ Եղիշե Չարենցը, որը Հայպեդիտարություն գեղարվեստական գրականության բաժնի վարիչ լինելու փարիներին փայլաբոլության հանձնեց պարսկու առաջին լուրջ գործն ու վերնագրեց՝ «Պիոներական քայլերգ»:

14-ամյա Առնոյի սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ Բեթհովենի դաշնամուրային առաջին Կոնցերտի կատարմանը ներկա Լենինգրադի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Նաթան Պերելմանը նշում է իր նոթարտարում. «Պետք է հիշել այս պատանու անունը, նրան դաշնակահարի փայլուն ապագա է սպասում»: Եվ ընդամենը մի քանի տարի անց Մոսկվայի կոնսերվատորիայում Բաբաջանյանի ուսուցիչ Կոնստանտին Իգումնովը նրան համեմատում է XX դարի խոշորագույն կոմպոզիտոր, դաշնակահար Սերգեյ Ռախմանինովի հետ: Ի դեպ՝ Բաբաջանյան-դաշնակահարի մասին հիացումով են խոսել Ս. Ռիխտերը, Է. Գիլելսը...

Ժամանակակիցների հիշողության մեջ այսօր էլ կենդանի են Բեթհովենի «Ալաստոնար»ի, Բալա-

ԿԱՏԱՐՈՂՎԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ-ՄԵԿԵՄԲԱՐՔԱՆՈՒՅՈՒՆ

Հողմով քերած մի հասիկ էր, որից վեր խոյապավ արդի հայ երաժշտության կենսայ ձառք...

Ս. ՆԱՎԱՍԱՐԳՅԱՆ

Դաշնամուրն էր Առնո Բաբաջանյանի կյանքի դոմինանտը: Դաշնամուրի միջոցով, թե՛ դաշնամուրի շուրջ, այսպես թե այնպես, հյուսվել էր իր կյանքի գեղեցիկ պարամոթյունը:

Եվ, սակայն, ուրիշ ի՛նչ գործիք պիտի խոսեր նրա լայնահունչ հոգու հետ, ուրիշ ի՛նչ գործիք պիտի պարաստաներ մերքի նման մասշտաբայնությանը, խառնվածքի ամբողջականությանը: Եվ ֆակտորային ու գունային իր ճոխությամբ ուրիշ ի՛նչ գործիք կարող էր նման թռիչք տալ երևակայությանը:

Արքայական դաշնակահար էր, առասպելական: Համակ ապրում էր դաշնամուրի առջև: Բաբաջանյանական հյուրեղ, դյուբիչ չայնը, թվում էր, գալիս էր դաշնամուրի հոգու խորքերից, չեռքերն էլ՝ ինչպես առյուծի թաթեր, ուղղակիորեն արեղների շարունակությունն էին: Ծրափայլ վիրպուոզ՝ դաշնամուրը, կարծես, «խաղալիք» լիներ հսկայի չեռքերում: Ոգեչունչ արտիստ՝ խորաթափանց, հուզառար, ինչպես էր կարողանում ենթարկել իրեն փոթորկալի րեմպերամենտը, որչափ կատարյալ էր չափ ու չևի մեջ, ու թեթև ... երանելի այն թեթևությամբ, որն ուղեկիցն է մշտական ճշմարիտ կատարյալի:

Ճակատագրի բարեհաճ կամքով հայ մշակույթի մեծերից երկուսն օրինեցին արվեստում նրա անցնելիք ճանապարհը: Մեկը՝ Արամ Խաչատրյանը, որն ընտրեց նրան համադասարանցիների միջից իբրև առավել շնորհալի և հորդորեց զբաղվել

կիրևի՝ «Իսլամեյ»ի, Ռախմանինովի արեղծագործությունների, հարկապես դաշնամուրային 2-րդ Կոնցերտի, պրելյուդների բաբաջանյանական բացառիկ կատարումները:

Բաբաջանյան դաշնակահարն, անշուշտ, երևույթ էր, և՛ երևույթ՝ համաշխարհային կատարողական արվեստում րեղ գրած ամենաբարձր չափանիշներով: Նման արտիստի ի հայտ գալը հայ կատարողական երկնականարում ինքնին հեղաշրջում էր ժամանակի դաշնակահարական մրաժողության, աշխարհայեցողության մեջ և շրջադարձային եղավ հայ դաշնակահարական դպրոցի ձևավորման ու զարգացման ճանապարհին:

Ա. Բաբաջանյան կոմպոզիտորի մասին էլ կարելի է թերևս ասել նույնը, ինչն ասում էին Մորիս Ռավելի մասին. «Գրել է քիչ, բայց միայն գլուխգործոցներ»:

Բաբաջանյանը մեծ էր ինչպես մեծակրավ, այդպես էլ փոքր ծավալի գործերում՝ հանդուգն «Կապրիչո»ում ու «Էքսպրոմպ»ում, կայծկլրուն «Վաղարշապատի պար»ում «Պոեմ»ում, թախծոր «Էլեգիա»ում նաև, որը գրեց Ա. Խաչատրյանի մահվան բոթն սրանալու փայլորության փակ: Աչքի առաջ եկավ պահը, երբ Վարպետը հուզված լսում էր «Քանի վուր ջան իմ»ն արցունքի կաթիլն էլ դանդաղորեն սահում էր այրի վրայով ... Սայաթ-Նովայի սքանչելի մեղեդին «Էլեգիա»ում վերստին կենդանացավ՝ անցյալն ու ներկան կամրջած:

Երաժշտական ՉԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

1940-ականների վերջերին սկիզբ առավ կոմպոզիտորին միջազգային ճանաչում բերած գործերի հիրավի «ոսկեդարասի» անչրեք: «Պոլիֆոնիկ սոնատ» (Պրելյուդ, Ֆուգա, Տոկկատո)՝ ժանրային հնարավորությունների արտահայտման առումով, փայլուն մի գործ, բացառիկ համարչակ ու հնարամիտ: Կոմպոզիտորի գրիչը թռչում է այնպիսի թեթևությամբ, որ կասկածի փակ ես առնում պոլիֆոնիկ բազմաձայն կառուցվածքի պարկառուկությունը: Դաշնամուրային շքեղ Տրիոն՝ այդ ժանրի առավել սիրված գործերից, որ ցանկացած դաշնամուրային եռյակի նվագացանկում է: Տրիոյի մուկովյան բեմելը՝ հեղինակի, ջութակահար Դավիթ Օյսարյանի և թավջութակահար Սվլադոսլավ Կոնչեկիցկու մասնակցությամբ ունեցավ աննախադեպ հաջողություն:

«Հերոսական բալլադ»ը՝ թերևս ամենասիրված, ամենաբարձրաստիճանական գործն է: Պարզ թեմա հիմք վարկացիայով: Իրականում՝ սիրո հանճարեղ խոսարովանություն Հայրենիքին: Ռիթմի քմայք, մեղեդու շքեղություն, գույների խրախմանք, շարժում, կյանք... Կա՞ արդյո՞ք նման գործ համաշխարհային գրականության մեջ: Անհնար էր մտրեմալ այդ սրեղծագործության կատարմանը իր կյանքի օրոք: Ինչպե՞ս էր նվագում՝ իր իսկ հնչյուններից չուլված...

Եթե չեմ սխալվում, 1965-ի ամռանն էր, երբ Առնո Հարությունովիչը Դիլիջանում ավարտեց «Վեց պարկեր» դաշնամուրային շարքը: Անրիպ նյութերը՝ Երևան հասնելուն պես կայծակնային արագությամբ անցան ձեռքից ձեռք:

Կոնսերտիվի սխալմանով գրված, խիստ բանական, ազգային առումով անդեմ գործերն այնքա՞ն հայկական էին՝ հեթանոսական շնչով լեցուն «Մասունցիների պար»ով, «Ժողովրդական»ով, «գուսանական»՝ «Իմպրովիզացիա»ով, «Խորալ»-ով... Եվրոպական համակարգի չոր ու ցամաք անապարտում իսկ ծիլ էր փվել Բաբաջանյանի ոգին, բաբաջանյանական հանճարը:

1972-ին լույս փռեցավ չայնասկավառակ «Պարկերներ»-ի չայնագրությամբ: Երկյուղով մտրեցա Առնո Հարությունովիչին այն իրեն նվիրելու մտադրությամբ: Երկյուղս հասկանալի էր, պաշտելի դաշնակահարի, կոմպոզիտորի դարին պիտի հանչների մի գործի չայնագրություն, որի չգերազանցված կատարողն էր ինքը, և որը, սակայն ես, լսում ու փռեմում էի այլ փռեանկյունից իրենից փարբեր մեկնաբանությամբ:

Արդեն հաջորդ օրը Բաբաջանյանների հյուրընկալ փռան էի, ուրեպներով լի սեղանի առջև: Ունկնդրումը սարսափելի էր՝ չէր հավանում, չէր էլ բարբցնում հիասթափությունը:

Շուրափույթ բաժանվեցինք... Այդուհանդերձ, ի զարմանս ինչ, փարբներ անց սկավեցին հեռախոսային զանգեր հեղինակի անունից «Պարկերներ»ն իր փոխարեն այս կամ այն համերգում կատարելու առաջարկով (առողջության վարթարացման պարճառով սահմանափակել էր ելույթները):

1977-ին Ավարայրայում կայանալիք մրցույթի

մասնակիցներ ընրբելու նպարակով, ինչպես ընդունված էր այդ փարբների, հարուկ հանչնաժողով էր հրավիրվել Մոսկվայում: Առնո Հարությունովիչը հանչնաժողովի անդամ էր, ես՝ նվագողների թվում: Զգված, ինամքով հագնված, գալիս էր բոլոր ունկնդրումներին: Լավ չէր զգում իրեն՝ սկնկայր էր: Խնդրում էի, որ գար բացառապես իմ ելույթների ժամանակ: «Իսկ ինչպե՞ս ասեմ, որ բոլորից լավն եք, եթե բոլորին չլսեմ», - գայրանում էր կեալուրք, կեակարակ:

Վերջին անգամ հանդիպեցինք Երևանի Կոմիտասի անվ. կամերային երաժշտության փռանը իր 60-ամյա հոբելյանին նվիրված համերգում: Բաբաջանյանը Ռուբեն Ահարոնյանի հեպ պիտի կատարեր ջութակի և դաշնամուրի Մոնարք, ես՝ դաշնամուրային «Պարկերներ»-ը:

Պերք էր փռեմել նրան բրոյա փռք ձեռնոցներով, հեպնաբեմի փոքրիկ փռաժքը անհանգիստ չափելիս: Ինչպե՞ս էր բարձրաձայն հանդիմանում ինքն իրեն ելույթին պարչաճ կերպով չպարասարվելու համար: Արտիստն իրենում ամենից վեր էր:

1990-ին Փարիզում կայացած «Հայ մշակույթի օրերի» համերգներից մեկում դարձյալ կատարեցի «Պարկերներ»-ը: Բեմից դուրս գալուն պես հայրենրվեցի անճանոթ մեկի գրկում: Ֆրանսահայ փայլուն մարավորական, հայ կոմպոզիտորների մեճ բարեկամ, «Կատրա» ընկերության նախագահ Գրիգոր Համբարձումյանն էր: «Վերջապես կենդանի լսեցի», - բացականչեց նա ու ավելացրեց, որ Ա. Բաբաջանյանը բերել էր Փարիզ «6 պարկերով» իմ չայնասկավառ, նվիրել իրեն ու ասել. «Ինճ նման չէ, բայց լավ է»: Ժամանակի մեջ մոլորված խոսարովանությունը հասավ ինչ... Կարելի է պարկերացնել սկնածանքի և շնորհակալության ինչպիսի փռք ալիք բարձրացավ մեջս հանդեպ մեճ մարդն ու երաժիշտը:

Տարբներ շարունակ, դեկավարելով Մոսկվայի կոնսերտարորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետի ուսանողների ավարտական քննությունների հանչնաժողովը, Բաբաջանյանը, բառիս բուն իմաստով, ապչեցնում էր գոճընկերներին իր անաչառությամբ:

Ընդամենը մի քանի փարի դասավանդեց Երևանի կոնսերտարորիայում: Ի դեպ, Գ. Գ. Շուրակովիչը մի առիթով ասել է, թե ափսոս, որ Առնոն քիչ է դասավանդում, տալու այնքան բան ունի...: Իրոք ափսո՞ս:

Շուրակովիչի հիշարակին է գրված Բաբաջանյանի լավագույն գործերից մեկը՝ լարային Կվարտետը՝ կորուկ և հաջողված անդրադարձ նոր ժանրին:

Հարզանքի փուրք ...

Շար նման է Ա. Բաբաջանյանին, որի մասին պարմությունն անավարտ կլիներ, եթե չիտավեր հիրավի, համընդհանուր այն սիրո մասին, որը վայելում էր: Առնոն, Առնոշան՝ ինչպես փաղաքշորեն անվանում էին նրան ռուս բարեկամները:

Եվ ինչպես կարելի էր չսիրել նրան՝ արևային էր, մաքուր, պարզ, անմիջակամ:

Ա. Հ. Բաբաջանյանի ծննդյան 90-ամյակին

Եթե մեզ հեղ լիներ այսօր, պիտի հերքեր թիվն այս, բաբաջանյանական իր կենսառարարքամբ:

Կյանքը սիրում էր նրան, ինքն էլ՝ կյանքը, ինքը՝ Առնո Բաբաջանյանը:

*Հողմով բերված մի հարիկ էր, որից վեր խոյա-
ցավ արդի հայ երաժշտության կենաց ծառը...*

**Խոսք Ա.Բաբաջանյանի ծննդյան
75-ամյակի առթիվ
Կոմիտասի անվ. Կամերային երաժշտության
տուն, 1996 թ.**



«Գավո» համերգասրահում,
Փարիզ, 1990 թ.



Սվետլանա Նավասարդյանը
Էլիզաբեթ թագուհու անվ. մրցույթում, Բրյուսել, 1972 թ.



Սվետլանա Նավասարդյան
Նվիրում մոր հիշատակին
Ա. Խաչատրյանի անվ. համերգասրահում,
Երևան, 1991թ.



«Ասաշի» համերգասրահում, Տոկիո, 2003 թ.

Резюме

Международный научный журнал "Музыкальная Армения" представляет вашему вниманию высокохудожественное *Слово* народной артистки РА, лауреата Государственной премии, кавалера ордена "Святого Месропа Маштоца", профессора Светланы Оганесовны Навасардян на вечере, посвященном 75-летию Арно Бабаджаняна в Доме камерной музыки им. Комитаса.

Summary

International scientific journal "Musical Armenia" publishes the highly artistic "Word" of the artist RA, Laurent of State awards, commander of the Order "Saint Mesrop Mashtots" Svetlana H. Navasardyan during the celebrity of the 75th anniversary of Arno Babajanyan in Chamber Music House after Komitas.

ЭДВАРД МИХАЙЛОВИЧ МИРЗОЯН

*Народный артист СССР,
профессор Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса
член редакционной коллегии международного
научного журнала “Музыкальная Армения”*

Материал предоставила
писатель, переводчик, поэтесса
**КАРИНЭ ЮРЬЕВНА
ХАЛАТОВА***

Известный армянский композитор Эдвард Мирзоян задумался, поплыл в калейдоскопе интересных встреч и знакомств со знаменитыми современниками и предложил послушать рассказ об Игоре Федоровиче Стравинском (1882 – 1971).

После смерти Игоря Стравинского увидело свет немало монографий, исследований о нем. На книжной полке у Э. Мирзояна две книги: “Игорь Стравин-

летней разлуки с родиной Игорь Федорович Стравинский приехал в Россию на гастроли. За границу он уехал в 1912 году, хотя люди малосведущие обычно считают, что он эмигрировал после революции 1917–го. Причем Игорь Федорович всегда подчеркивал свой, так сказать, дореволюционный выезд. (По некоторым энциклопедическим данным, Стравинский жил за рубежом с 1910 г., с 1914 г., а в “Музыкальном энциклопедическом словаре” (1990) сказано, что с 1910 г. подолгу жил за рубежом, а с 1914–го обосновался в Швейцарии... – К.Х.)

Приезжал Стравинский в 20–х числах сентября, пробыл дней 25 в Москве, выехав на несколько дней в Ленинград. Когда я встречал 80–летнего русского композитора, мне был 41 год. Инициатива приглашения Стравинского принадлежала Тихону Николаевичу Хренникову. Он согласовал и отстоял свою идею в верхах, а после приезда Стравинского устроил его встречу с Хрущевым. Сама по себе это была высокая акция, ведь Никита Сергеевич принял композитора, как было известно, охаивающего советскую власть. Хрущев приглашал его приехать в Крым, Стравинский тоже был доволен этой встречей.

В те годы руководители республиканских творческих союзов были одновременно и секретарями Союза композиторов СССР, и на определенный пе-

Современные мемуары

“МОЙ СТРАВИНСКИЙ...”

ский. Диалоги, Воспоминания. Размышления. Комментарий” (“Музыка”, Л., 1971) с послесловием, под общей редакцией М. С. Друскина и его же дарственной надписью: “Дорогому Э. М. Мирзояну в память о незабываемых встречах с И. Ф. Стравинским. Август, 1971”. Автор второй книги “О И. Ф. Стравинском и его близких” (“Музыка”, Л., 1978) – родная его племянница Ксения Юрьевна, оставившая такую надпись: “Милому Эдварду Михайловичу Мирзояну в память о встречах с Игорем Федоровичем. С глубоким уважением Ксения Стравинская, 22.1.79 г.)”.

Отдельная глава ее книги написана в виде дневниковых записей о первом и последнем приезде И. Стравинского родину, когда она впервые увидела и познакомилась с родным дядей. Фрагменты воспоминаний Э. Мирзояна мозаикой вписываются в этот кратковременный, но знаменательный период жизни самобытнейшего мастера русской музыкальной культуры.

ВСТРЕЧА ПЕРВАЯ. В МОСКВЕ

Это было осенью 1962 года. После пятидесяти-

риод приезжали в Москву. Мы выполняли роль дежурных секретарей, решая с Хренниковым разнообразные творческие и организационные вопросы. Роль такого секретаря я и выполнял тогда, когда Хренников пригласил меня, сообщил о приезде Стравинского и о том, что я должен сопровождать и опекать его. Хренников сказал, что жена композитора Вера Артуровна якобы как-то связана с Арменией, армянами, какое-то время жила в Тифлисе. Но потом эти предположения не подтвердились.

Должен сказать, что приезд Стравинского был воспринят в музыкальных кругах неоднозначно. Высказывались суждения, что стоит ли приглашать его, когда он, мягко говоря, неуважительно отзывался о советской музыке, о композиторах. В частности, нелестно и писал, и говорил тогда о Стравинском искусствовед Борис Ярустовский. Он работал в ЦК КПСС, затем в институте искусств, был человеком ортодоксальных взглядов.

Мы в аэропорту Шереметьево. Большая группа встречающих Стравинского, в том числе и Ярустовский, Константин Орбелян, Карэн Хачатурян. На трапе появился Стравинский, снял шляпу и отвесил глубокий поклон. Затем спустился в сопровождении супруги Веры Артуровны и дирижера Роберта

* Халатова Каринэ., Они любили Армению., Ер.: Айастан., 2011.

Крафта.

После перенесенного инсульта Игорь Федорович слегка прихрамывал, был с тросточкой. О нем ходили слухи, как о человеке черством, нелюдимом. Но с первых же минут он произвел впечатление человека удивительно общительного, приветливого, улыбочивого. Говорил Стравинский на великолепном русском языке, будто и не отлучался из России, хотя уехал, когда ему было лет тридцать.

Авторские концерты Игоря Стравинского явились колоссальным событием в жизни москвичей. Восторженный прием был вызван не только фактом возвращения знаменитого соотечественника — потрясала и обвораживала сама музыка. На концерте рядом со мной был директор нашего музфонда Бабкен Сосян, который буквально растрогался до слез, слушая “Петрушку”: “Я и не думал, что музыка может так взволновать...”

Во дворце съездов шли три балета Стравинского: “Петрушка”, “Потоп”, “Агон”. Ему представили здесь Дмитрия Кабалевского. “А, Кабалевский, — сказал Игорь Федорович, — какой вы длинный!” Кабалевский засмеялся и сказал: “Я учился у Николая Яковлевича Мясковского по классу композиции. Так, знаете, он мне говорил: “А скажите, Дима, какая там наверху температура?”

Стравинский был поражен, с каким воодушевлением, сколь бескорыстно репетировал Государственный оркестр и использовал сверхрепетиционное время. Он рассказал, как однажды Бернстайн записал какое-то его произведение и допустил ошибку в последнем аккорде. Стравинский дал телеграмму с просьбой перезаписать. Бернстайн согласился и представил при этом условие оркестра — 600 долларов, так как на перезапись надо было потратить дополнительное время.

У Стравинского поинтересовались его мнением о музыкальном образовании. Он сказал, что в общеобразовательных школах Франции изучают сольфеджио, и это замечательно, так как означает, что каждый дурак сможет петь по нотам.

Прощальный банкет в гостинице “Националь”. Во главе П-образного стола сидит Стравинский с Верой Артуровной, далее Хренников, Арам Ильич Хачатурян, Шостакович с супругами... Вдруг входит Борис Ярустовский, приветливо приближается к Стравинскому, протягивает через стол руку. Игорь Федорович вместо руки протянул трость, и Ярустовский, ухватившись за нее, начал трясти. Думаю, что произошло это не совсем случайно, и выглядело и смешно, и чем-то символично.

Впервые на банкете Стравинский сблизился общался с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. Время от времени Игорь Федорович обращался к нему (Эдвард Михайлович подражает голосу Стравинского с вальняжными, томными нотками. — К.Х.): “Шостакович, вы правы, что пишете много квартетов, Бетховен их тоже много писал”. Шостакович

ему поддакивает, держится необыкновенно скованно. Стравинский спокоен, непринужден. “Шостакович, — говорит он, — ваша музыка очень популярна в Америке, и это не мода”. Шостакович дрожащей рукой взял рюмку, чокнулся со Стравинским: “Я счастлив, Игорь Федорович, я счастлив”. Между прочим, в свое время они обменивались колкостями.

Речь зашла о Римском-Корсакове, о котором Стравинский говорил с почтением, называл своим учителем. Заговорили о Верди, о лучших его операх “Фальстаф”, “Отелло” “Аида”. Заспорили о времени их написания. Стравинский называл более раннюю дату, я возражал, что написаны он позже. Шостакович, не рискуя высказаться вслух, шепну мне на ухо: “Вы правы”.

Еще об одной неофициальной встрече в гостинице “Националь”. За столом Кара Караев отдал должное знаменитому армянскому коньяку, и на одной из фотографий он демонстрирует Стравинскому бутылку коньяка. Я спросил Игоря Федоровича, пил ли он когда-нибудь армянски коньяк. Он ответил, что слышал только, но не пил.

ВСТРЕЧА ВТОРАЯ. В ГОЛЛИВУДЕ

Январь 1963 года. Я приехал в Америку с квинтетом им. Комитаса. Позвонил Стравинскому, но ему нездоровилось, на концерт он прийти не смог и пригласил меня на чашку кофе к себе в голливудский особняк. Я приехал с двумя бутылками коньяка “Армения” и “Юбилейный” по 250 граммов. “О, везти такую тяжесть ...”, — сказал он и поблагодарил. “Я, — сказал он, — покупаю напитки не в Лос-Анджелесе (с 1939 г. композитор обосновался в США, в 1945 г. принял американское подданство. — К.Х.), а в Нью-Йорке, потому что там дешевле”. Игорь Федорович спросил, не возьму ли я с собой пластинку, которую он хочет мне подарить. Я, конечно, с удовольствием согласился. Но перед уходом Стравинский запомнил о своем обещании, а мне неловко было напомнить о пластинке. И я уехал.

ВСТРЕЧА ТРЕТЬЯ. В ЗАГРЕБЕ

Май 1963 года. Я поехал в Загреб, где должна была прозвучать моя симфония в исполнении оркестра Московской филармонии под управлением Кондрашина. Стравинский в это время находился в Загребе, где готовился к постановке его балета, если не ошибаюсь, “Агон”. Он не смог прийти послушать мою симфонию, потому что был занят репетицией балета и пригласил к себе в номер. Я пришел с музыковедом Иваном Мартыновым, взял бутылку коньяка, а Иван Иванович — русскую водку. Весь вечер, до двух часов, мы провели вместе.

И вот ему звонят, просят сказать, что пора идти на репетицию балета. Стравинский передает через жену: “К черту! Лучше побуду с моими соотечественниками”. В трубку говорят, что обязательно на-

до прийти. Он отвечает: “Не могу, передайте, что идет дождь”. Оттуда отвечают: “Передайте Игорю Федоровичу, что дождь прекратился”. Стравинский в ответ: “Передайте, что там прекратился, а здесь не прекратился”.

Мы пили виски в стеклянных флягах по 250 граммов. Кстати, рядом с нами сидела Вера Артуровна и не одергивала мужа, не говорила достаточно пить и прочее. Однажды у Стравинского спросили: “Игорь Федорович, вы любите выпить?” – “Да, – ответил он, – потому что это расширяет сосуды”. Ему возразили: “Но медицина утверждает, что, расширившись, сосуды еще больше сужаются”. Стравинский в ответ: “Вот почему я и пью непрерывно”.

Игорь Федорович вспомнил об обещанной мне пластинке: “Мы же забыли дать вам пластинку. Сейчас я вам принесу”. И принес пластинку “Жарптицы”, сделал надпись: “Эдварду Мирзояну от

Игоря Стравинского с поклоном и симпатией. Загреб...” и хотел поставить дату – 11 мая. Я попросил поставить число 12 мая, потому что было уже за полночь и кроме того, это день моего рождения. Игорь Федорович улыбнулся, поставил 12 мая и приписал: “С Новым годом”. Потом сказал: “Правда, я хорошо придумал?”

ПРОЩАНИЕ

В свой приезд в осеннюю Москву Игорь Федорович часто говорил о том, как сильно изменилась Москва, все время называл ее Москва-красавица. Во время отъезда кто-то спросил Стравинского в аэропорту: “Что вы можете сказать о красавице Москве?” И он сказал: “О красавице не говорят, красавицу любят...”

Год 1992-й, апрель.



Ի. Տրավինսկի, Կ. Խաչատրյան, Է. Միրզոյան
և Գ. Րոջեստվենսկի
на репетиции авторского концерта
Стравинского в Большом зале
Московской консерватории, 1962 г.



Дружеская беседа на спектакле трех балетов
И. Стравинского в Москве. 1962 г.



Կարա Կարաև
рекламирует армянский коньяк.
Москва, гостиница “Националь”, 1962 г.

Ամփոփում

Գրող, բանաստեղծ, թարգմանիչ Կարինե Յուրիի Խալատովան ներկայացնում է դեռևս 1992 թ. ապրիլին գրի առած ԽՍՀՄ Ժողովրդական արտիստ, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, «Երաժշտական Հայաստան» միջազգային գիտական ամսագրի խմբագրական կոլեգիայի անդամ Էդվարդ Մեքայելի Միրզոյանի Իգոր Ստրավինսկու հետ ունեցած հանդիպումների մասին **հուշերը**, այն անվանելով «Իմ Ստրավինսկին»: Այդ հանդիպումները կայացել են Մոսկվայում, Հոլիվուդում, Ջագրեթում:

Summary

Writer, poet and translator Karine Y. Khalatova writes about the *memories* about the meetings with Professor of Yerevan State Conservatory, the editorial board member of international magazine Igor Stravinsky in Moscow, Hollywood, Zagreb. The article of Edvard M. Mirzoyan is called "My Stravinsky".

ՄԱՐԻՆԱ ԷՂՈՒՎՐԴԻ ՄԱՐՏԻԿՅԱՆ

**Դաշնակահար,
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիայի դասախոս**

Մինչև այսօր պահպանված և աշխարհի հնագույն մշակույթներից մեկը համարվող հայկական մշակույթի ազգային ոճի մասին գրելը, հարկ է անդրադառնալ հայկական ծագման, սկզբնավորման և ազգագրության ընդհանուր օրինաչափությունների վրա:

Հայկական հնագույն նախաէթնոսը ձևավորվել է Առաջավոր Ասիայի ու Արևմտյան Միջերկրածովյան բազմաթիվ հնագույն մշակույթների իրար հետ առնչվելու միջոցով:

Հնագույն հայերեն լեզվի ծագումը, որը դասվում

Այսպիսով, ի տարբերություն խառնված դիալեկտների նպատակապես կրողների (հնդիրանական, հունական) նախահայկական ցեղերը, որոնք ներկայացնում էին հայկական դիալեկտով հանրությունը, ի սկզբանե ցուցաբերում էին աշխարհաքաղաքական կայունություն և հաստատունություն, և հետևաբար, միգրացիոն անշարժություն, ինչպես նաև կապվածություն իրենց սկզբնական տարածքների հետ: Ի վերջո, դա հանգեցրեց նրան, որ նախահայկական մշակույթը դիրքավորելով իրեն, որպես անհանգիստ տարածաշրջանի «կենտրոն», ազարված լինելով տարբեր տարածական-աշխարհագրական կենտրոնախույս չգողականություններից և միևնույն ժամանակ իր մեջ ներառելով հարակից էթնոմշակութային համակարգերի բոլոր հնարավոր մշակութային ու պարմական ազդեցությունները, իսկապես հայրնվեց Հին աշխարհի բազմաթիվ քաղաքակրթությունների խաչմերուկում և դարձավ բազմաբնույթ մշակութային արժեքների միջակայք:

Չնայած տարբեր գործոնների առկայությանը,

ԴԱՏԱՄԱՇԱԿՎՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐՈՒՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հ Ա Յ Կ Ա Կ Ա Ն Մ Շ Ա Կ Ո Ւ Յ Թ Ի Ա Ր Ժ Ե Ք Ա Վ ՈՐ ՈՒ Ղ Ղ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն Ն Ե Ր Ը

է հնդեվրոպական լեզվաընտանիքին, սկիզբ է առնում, Բ.ժ.ա. IV-III հազարամյակներում: Հայոց լեզվի պարմության ուսումնասիրությունը լույս է սիրբում հայկական մշակույթի պարմության շարժարանների վրա: Հետազոտում, Բ. ժ. I-ին հազարամյակում նախահայերը տարածվելով հայկական լեռնաշխարհում՝ հակվեցին խուրիտաուրարական դիալեկտին, որի հետևանքով տեղի ունեցավ տեղի ամբողջ բնակչության լայնածավալ հնդեվրոպականացումը և իշխող դարձավ նախահայերեն լեզուն:

Այդ լեզվային հանրության հետագա ճակատագիրը կապված է շերտավորման գործընթացների, մասնավորապես դիալեկտի մասնավորացման հետ: Հնդիրանական դիալեկտի առանձնացումից հետո հունահայկական դիալեկտը այդ տարածքում պահպանվեց ևս մի որոշ ժամանակ: Հետազոտում, հնդիրանական դիալեկտի կրողները գաղթեցին դեպի Արևելք և Հարավ՝ իրենց հետագա պարմական բնակավայրերը: Հունական դիալեկտի կրողները գաղթեցին դեպի Արևմուտք, Փոքր Ասիա, Էգեյան ծովի կղզիներ, իսկ այնուհետև Բալկաններ, Եվրոպա: Հայկական դիալեկտի կրողները մնացին Հայկական լեռնաշխարհում, որտեղ անարտոյակական լեզվաշխարհի ներկայացուցիչների հետ մտնելով տարբեր փոխհարաբերությունների մեջ: Այսպիսով, Հայկական լեռնաշխարհը հանդես էր գալիս ոչ միայն հնդեվրոպացիների նախահայերենի, այլև որպես Եվրասիայի էթնոգենետիկ քաղաքակրթության ու մշակութային հզոր կենտրոն, որն առաջնային թռիչք փվեց Հին աշխարհի բազմաթիվ կենտրոնախույս գործընթացների:

որը հանգեցրեց հայերի աշխարհով մեկ ցրվելուն (պարմերազմներ, գերություն, բնագաղթումներ, տարահանումներ, բնաջնջումներ) Հայկական լեռնաշխարհը և Արարատ լեռը շարունակում էին մնալ նախաքաղաքակրթության կենտրոն, հայոց լեզվի և հայկական մշակույթի ծագման վայր, ինչպես նաև հազարամյակների ընթացքում պաշտամունքային ու սրբազան վայր հայ ժողովրդի համար:

Արդեն իսկ սկզբնավորման առաջին ճյուղավորումները հին հայկական մշակույթը բաշխում էին հույների ու պարսիկների միջև: Արևմուտքի ու Արևելքի միջև հայրնված հին հայերի կարգավիճակը մեծ ազդեցություն ունեցավ մշակույթի վրա. մի կողմից իրար խառնված մշակույթների և քաղաքակրթությունների կենտրոն հանդիսանալը, մյուս կողմից սահմանային վիճակը ծրագրավորեց հայ ժողովրդի մշակույթի «ողբերգական նուրան», որը պայմանավորված էր Հայաստանի՝ Արևմտյան ու Արևելյան մասերի բաժանվելու անընդհատ ու կրկնվող պառակտումների հետ:

Հայկական լեռնաշխարհը միաժամանակ դարձել էր պայքարի դաշտ տարբեր քաղաքակրթությունների համար՝ իրենց գերիշխանությունն այստեղ հաստատելու համար, և հայկական էթնոսի գոյատևման ու ինքնահաստատման տարածաշրջան, որը դարձել էր ռազմատենչ հարևանների կողմից ագրեսիայի մտրակական առարկա: Իսկ հայկական մշակույթը՝ իր հազարամյա ինքնատիպությամբ և, ինչ-որ տեղ, նաև արժեքային-իմաստաբանական եզակիությամբ դարձավ հավերժական «գրգռիչ» խթան հարևան նվաճողների համար, սակայն մի-

Երաժշտական ՅԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

ևնույն ժամանակ բազմաթիվ անկրկնելի նորարարությունների ու ընդհանրացումների սկզբնաղբյուր:

Հայկական մշակույթի ինքնատիպությունն ու եզակիությունը պայմանավորված էին այդ նույն հակասական մշակութային իրադրությամբ՝ հարեվան քաղաքակրթությունների կողմից հայերի ու նրանց յուրօրինակ մշակույթի դեմ կատարվող բազմաթիվ ուրնչգություններով, որոնք չգրում էին ոչնչացնել հայկական մշակույթը և պարտադրել իրենց՝ զավթողների մշակույթը: Այս բոլորը հայկական մշակույթի մեջ չհավորեցին գոյարևելու, ինքընապահպանման և ինքնուրույնության անառարկելի դիրքորոշումներ: Գոյարևելու նման մտրեցումներ, սովորաբար, չհավորվում են կամ Սփյուռքի գաղթօջախների մշակույթի մեջ, կամ երկար ժամանակ սեփական պետականություն չունեցող ժողովրդի մեջ, որի համար որպես ազգ կամ էթնիկ խումբ՝ լեզվի, կրոնի, մշակույթի ինքնատիպության առկայությունը հանդիսանում է գոյարևելու և հետագա զարգացման համար գրեթե միակ պայմանը:

Այս երկու հանգամանքներն էլ բնորոշ են եղել հայ ժողովրդին, որը շար դարեր ապրել և դեռ ապրում է սիրոված ամբողջ աշխարհում և հաճախ զբրկրված իր պետականությունից՝ ամեն անգամ կարծես թե ընդմիջյու:

Այս առումով կարևոր եզրակացության է եկել նշանավոր անգլիացի կովկասագետ Դեյվի Մ. Լենգը: Հայ ժողովրդի մասին իր հանրաժանոթ աշխատության մեջ նա գրել է. «Հայաստանի ռազմավարական դիրքը մշտապես նրան կանգնեցնում էր ամեն տեսակի ներխուժումների առջև: Հարավից, կովկասյան միջանցքում, Հայկական լեռնաշխարհը հատում ու շրջանցում էին հյուսիսային ազգերը, որոնք շարժվում էին եվրասիական տափաստաններից դեպի Հարավ, կամ էլ Մերձավոր Արևելյան նվաճողները, որոնք շարժվում էին դեպի Հյուսիս, որպեսզի գերիշխանություն ունենային Սև և Կասպից ծովերի ափերում: Հայաստանը անպայման հայտնվում էր ցանկացած տիրակալների մրցակցության ճանապարհին, ովքեր ձգտում էին վերահսկողություն հաստատել Փոքր Ասիայում, Բոսֆորում, Պարսկաստանում և Կենտրոնական Ասիայում: Վաղնջական ժամանակներից այդ քաղաքական լարվածությունը մշտական գործոն էր Մերձավոր Արևելքում և Ռուսաստանի հանդես գալն այս սպարեզում առճակատումը դրեց նոր հարթության վրա: Կայսրությունների բոլոր ընդհարումների ժամանակ հայերը հայտնվում էին երկու պատերազմող ճամբարների միջև, որն էլ իր հերթին վնաս էր հասցնում նրանց տնտեսությանը և դժվարացնում սոցիալական զարգացումը»:

Միևնույն ժամանակ քաղաքակրթության զարգացման բացասական գործոններին դիմակայելը օժանդակեց կործանարար ուժերի մշակութային հակազդեցության և հայկական մրաժողության դրսևորման մեխանիզմների չհավորմանը: Այդպիսի շրջապարտյրի մեջ ողջ մնալու համար պահանջըվում էին ֆիզիկական ու մրավոր բացառիկ արժանիքներ, դիմացկունություն ու հարմարվողականու-

թյուն: Հնագույն շրջաններից եկող Հայաստանի շար հարևան երկրներ անհետացել են աշխարհի քարտեզի վրայից, իսկ հայերը ոչ միայն գոյարևեցին, այլև սրեղծեցին հզոր ու անկախ պետություն, չհավորեցին յուրօրինակ, բազմակողմանի ու անկրկնելի մշակույթ:

Հնագույն ժամանակներից կազմավորված հայկական մշակույթի ինքնատիպության և բացառիկության կարևորագույն ապեկրներից էր նրա միասնական ներուժը, այն է՝ չղավաճանելով իր բնությանը, չիրաժարվելով վաղնջական արժեքներից ու ավանդույթներից յուրացնել իրար առնչվող մշակույթների բազմապիսի արրիքուրներ և միավորել դրանք պարշաճ հայկական հիմքով՝ զարգացնելով ու հարարացնելով այն: Տարբեր մշակույթների երկխոսության միությունը, որը հանգեցնում էր րպավորիչ մշակութային համադրության, հարակ դրսևորվել է հայկական մշակույթի պարմության մեջ՝ հնագույն ժամանակներից մինչև օրս:

Այդ միությունն արրահայրվել է ոչ միայն մշակույթի մեջ: Նույնիսկ հայոց լեզվի օրինակի վրա կարելի է դարել միջմշակութային կապերի բազմազանության մասին, որը հնագույն ժամանակներից իր կնիքն է դրել հայոց լեզվի չհավորման վրա: Հին հայերեն լեզուն իրենից ներկայացնում է հաջորդականության իրար վրա կառուցված բառային շերտեր, որոնք պարկանում են րարբեր մշակութայինպարմական և լեզվական աշխարհների: Շար դեպքերում այդպիսի բարդ կառուցվածք ունի նաև հայկական երաժշտությունը:

Հնադարյան հայկական մշակույթի նշանակալից ու հսկայական լեզվական-սոցիալական և մշակութային-իմաստրանական մերչավորությունը իր հարևան արևելյան մշակույթների հետր՝ ինչպես հնդեվրոպական, այնպես էլ ոչ հնդեվրոպական, րեսականորեն կարող էր հանգեցնել երկու իրարամերժ հերևանքների. կամ բոլոր հարակից լեզունների և մշակույթների ընդհանուր չույմանը, իսկ դա կնշանակեր հայկական մշակույթի րարալուծում իրեն շրջապարող քաղաքակրթական-մշակութային միջավայրի մեջ (որին և չգրում էին Հայաստանի ռազմարենչ ու հզոր հարևանները), կամ հայկական քաղաքակրթության ու մշակույթի ավանդույթների յուրացման հզոր միությունների ու ռազմավարությունների «գոյարևման» ու «ինքնահասարման» մշակութային դիմադրության չհավորմանը, մի շարք այլ՝ օրար ու թնամական էթնիկ կազմավորումների կողքին:

Այդ երկու միություններից առաջինը, բարեբաիրաբար, հայկական մշակույթի համար եղավ երկրորդական և ենթակա երկրորդին: Այն ծառայեց հայկական մշակույթի կառուցվածքային հարըրացմանը և իմաստրանական ինքնակարգավորմանը՝ ի հաշիվ իրար իսռնված մշակույթների: Ի դեպ, առանց այդ մշակութային ինքնակարգավորման աճի անհնար կլիներ նաև լիարժեք մշակութային դիմադրությունը չույման միություններին: Մակայն երկրորդ միությունը, ընդհակառակը, նպարակառուղված չհավորվում էր, ճնայած կրոնական,

Մշակութաբանություն

քաղաքական և մշակութային ճնշմանը: Չնայորվում էր՝ հակառակ հարևան էթնիկ կազմավորումների ռազմական ագրեսիայի:

Հայկական քաղաքակրթությունը գիտակցելով հարևան արևելյան բռնապետական պետությունների այդ միությունները՝ որպես օտար ու բջնամական հայ ժողովրդի ու նրա մշակույթի համար, նպատակաուղղված ընկրում էր քաղաքակրթության զարգացման իր սեփական ճանապարհը: Հարավային ուղղությունը պատմականորեն կապված էր զավթելու, կեղեքելու, ազգային մշակույթի ու քաղաքակրթության վերացման հետ: Այս վրանգները հետպայնդում էին հայ քաղաքակրթությանը սկսած շումերների ժամանակներից մինչև քեմալական թուրքիան: Հայաստանի զարգացման արևմտյան և արևելյան ուղղությունները անբաժան էին երկրի ու մշակույթի պառակման սպառնալիքից՝ Պարթևաստանի ու Հռոմի, Պարսկաստանի ու Բյուզանդիայի, Իրանի ու Թուրքիայի միջև:

Հայաստանը լինելով «սեղմված» ռազմատենչ ու բռնակալական քաղաքակրթությունների միջև սրիպված էր փնտրել դաշնակիցների, ընկերների և ուժեղ հովանավորների: Հայաստանի համար այդպիսիք հանդիսացան Հռոմը, Վրաստանը, հետագայում Բյուզանդիան և վերջապես Ռուսաստանը: Այսպիսով, նշագծվեց Հայաստանի քաղաքակրթության զարգացման հյուսիսային ուղղությունը, պատմականորեն փարբեր չներով, որն այս կամ այն կերպ, սերտորեն առնչվում էր եվրոպականացման, քրիստոնեականացման և միջմշակութային ինտեգրացիայի հետ: Հյուսիսային ուղղության չեփոխումը մշակութային-պատմական ու աշխարհաքաղաքական փոփոխությունից օրինաչափ էր և անխուսափելի:

Անդրադարձնալով XX դարին, պետք է նշել, որ այն նշանավորվեց փեխնիկական բացահայտումների աճով: Մարդկության պատմության ընթացքում այդ բացահայտումները գեղարվեստական մշակույթում սրանում էին իրենց անմիջական արտացոլումը: XX դարի մշակույթի փեխնիկացվածությունը նույնպես հետք թողեց ժամանակակից գեղարվեստական գործընթացների վրա: XX և XI դարերի սահմանագծի իրենից ներկայացնում է կյանքի բոլոր ոլորտների անցումային շրջան՝ քաղաքական, փնտրական, սոցիալական, հոգևոր և այլն:

Հայաստանում շար գայրուն դրսևորվեց անցումային շրջանը, քանի որ այն համընկավ խորհրդային կարգերի փլուզման և հասարակական նոր հարբերությունների չեփոխման հետ: Սակայն ոչ միայն Հայաստանին էին բնորոշ այդ գծերը: Ամբողջ աշխարհում դրանք դրսևորվում էին համարաբար և բազմաբնույթ: Այդպիսի անցումային շրջանները, որպես կանոն, զուգընթաց են դարերի հերթափոխին: Գեղարվեստական մշակույթը հանդիսանում է մշակույթի անբաժանելի մասը: Մարդկության գոյության ընթացքում գեղարվեստական մշակույթը չեփոխվել է որպես քաղաքակրթության համակարգ, որտեղ առաջարար դերը պատկանում է արվեստին: Սակայն արվեստն ինքը նույնպես քաղաք-

ազ է բազմաթիվ քաղաքակրթության, ինչպես գեղարվեստական մշակույթը: Աստիճանաբար արվեստից՝ որպես ընդհանուր-միասնական ամբողջականից սկսեցին աչքի ընկնել առանձին փեխակներ: Յուրաքանչյուր նոր դարաշրջան մի կողմից ծնում էր արվեստի նոր փեխակներ՝ լայնացնելով դրանց արտահայտչամիջոցները, զարգացնելով լեզուն, մյուս կողմից՝ օժանդակում էր նրանց փոխազդեցությանը, միմյանց համալրելուն:

Անցման շրջաններում աշխուժանում էին արվեստի զարգացման նոր, ավելի ժամանակակից միջոցների որոնումները: Տեխնիկայի զարգացումը՝ լինելով զուգընթաց արվեստի զարգացմանը, հարբարացնում էր այն՝ որոշակիորեն ազդելով նրա արտահայտչամիջոցների վրա: Այդպիսի անցումային շրջան հանդիսացավ XIX-XX դարերի սահմանագիծը, երբ գեղարվեստական արեղծագործական արվեստը հարարացրեց իր լեզուն, ընդլայնեց արվեստի յուրաքանչյուր առանձին փեխակի հնարավորությունները, չեփոխեց արվեստների նոր չևերի համադրությունը:

Գեղարվեստական մշակույթի ժամանակակից դարաշրջանը առանձնանում է անցումային շրջաններին բնորոշ բոլոր առանձնահատկություններով: Ազգային մշակույթը լինելով համընդհանուր համարեքարի մեջ, մի կողմից սպառում է իր մշակույթի ազգային ավանդույթներից ուղղակի կախվածությունը, այսինքն, ազգային քաղաքակրթության փոխարեն ազգային արվեստի մեջ վճռականորեն ներխուժում են գլոբալ թեմաներ ու պրոբլեմներ, մասսայական մշակույթի փարածված ժանրեր, գեղարվեստական ու ոճական փարբեր եղանակներ, որոնք այսօր ընդունված են ամբողջ աշխարհում և այլն, մյուս կողմից՝ մշակույթը ավելի ու ավելի քիչ է ենթարկվում գաղափարաքաղաքական համաշուրմանը: Այս պայմաններում հաճախ է սրեղծվում այն փոխվորությունը, որ ազգային մշակույթը շար դեպքերում վերջնականապես սպառում է իր դարերով սրեղծված ու պահպանված արժեքները, գրկվում իր ազգային առանձնահատկություններից՝ խառնվելով համաշխարհային գլոբալիզացիայի գործընթացին:

Հերիտրիդային Հայաստանի ճգնաժամը հարկապես հիվանդագին արտահայտվեց կրթության և մշակույթի մեջ: Հայաստանի պատմական-մշակութային ժառանգությունը այժմ, ինչպես երբեք, կարիք է գզում ապագայի վերահամարավորման: Արժեքների համակարգը, որը չեփոխվել է այս կամ այն ժողովրդի մուր պատմական փարբեր դարաշրջաններում չպետք է միայն արչանագրվի և պահպանվի: Անհրաժեշտ է ցույց տալ, թե ինչ դեր ունեցավ այն փոխվոր ժողովրդի պատմության մեջ: Մշակույթի կառուցվածքի ու այն կյանքում իրագործելու ազգային արժեքների դերը կասկած չի հարուցում: Ավելին, ամենից հաճախ մշակույթը, որպես հասարակական յուրահարույկ երևույթ որոշվում է նրա գործունեության արժեքային համակարգերի միջոցով:

2001 թ. Հայաստանը նշեց քրիստոնեության ըն-

դունման 1700-ամյակը, որը համաշխարհային նշանակության իրադարձություն էր, յուրաքանչյուր հայի համար հպարտության առարկա, իսկ պաշտպանելով իր անկախությունը՝ հնարավորություն ստացավ ճանապարհի հարթել իր մշակույթի հետագա կարարելագործման համար, փայլով նրան հարակ ձևեր և ժամանակակից ուրվագծեր: Պարմական և փիլիսոփայական գրականության մեջ ակտիվ քրեկարկվում է հայկական մշակույթի բնույթը՝ Արևելքի ու Արևմուտքի մշակույթների համադրություն, այն է՝ այդ մշակույթի հայկական մարքի ուղղվածության ինքնատիպության շուրջ վեճերը, որոնք կրում են ոչ միայն համընդհանուր մշակութային և գեղարվեստական-էսթետիկական, այլև՝ քաղաքական բնույթ:

Հայաստանի հետ համադրվող «Արևելք» և «Արևմուտք» հասկացությունները հանդես են գալիս ոչ որպես աշխարհագրական շրջաններ, այլ, որպես քաղաքակրթության և մշակութային զարգացման երկու յուրահարույժ տեսակներ: Արևելքը՝ որպես ավանդական հասարակություն և ավանդական մշակույթ, Արևմուտքը՝ տեխնոլոգիական քաղաքակրթություն: Հայաստանը գնում է սեփական ճանապարհով՝ իր զարգացման մեջ միավորելով Արևմտյան և Արևելյան երկրների առանձնահատկությունները, չնայած իր պարմամշակութային զարգացմամբ, անկասկած, ավելի հակված է Արևելքին:

Չնայած այն բոլոր ցնցումներին, որ կրեց Հայաստանը, հայերի վերաբերմունքը հիմնական մշակութային արժեքների նկատմամբ մնացել է գրեթե անփոփոխ: Տեղեկարվական հագեցվածության և սոցիալական ճգնաժամի պայմաններում հարկապես ավանդական արժեքներն են, որ հանդիսանալով մշակույթի հիմք, բնդհանուր առմամբ կարարում են կարգավորող դեր, ինչպես մշակույթի, այնպես էլ անհատի մակարդակով, հնարավորություն ստեղծելով հայ ժողովրդին գոյարևել քառային իրավիճակների ժամանակ:

Մարդիկ, որոնք ունեն խորապես արմատավորված հոգևոր արժեքներ, խիզախորեն կդիմակայեն ցանկացած աղետի, ողբերգության, արհավիրքի: Այդ պարճառով հայ ժողովրդի ավանդական հոգևոր արժեքների նկատմամբ հավարարմությունը ազգային ավանդույթների և ազգային ինքնու-

թյան բոլոր վերափոխումների ժամանակ հույս է ներշնչում:

Պարմությունը վկայում է, որ մարդիկ միշտ բնդունակ են եղել այսպես թե այնպես ստեղծել հասարակության ու մշակույթի նոր ձևեր, որոնք կարողացել են հաղթահարել ճգնաժամային փարթեր իրավիճակներ: Շարժումը դեպի մշակութային գոբբալ համակարգ, կարծես թե անխուսափելի է նոր համաշխարհային միտումների համարեքսսում, սակայն այն չպետք է կրի ձևական բնույթ, որը կհանգեցնի անհասկանալի երևույթների ստեղծման: Այդ արհեստական, ոչինչ չարքահայրող մշակութային երևույթները, որպես կանոն, լինում են միայն անկայուն և կարճատև, չեն համապարարասանում ավանդական մշակութային համարեքսսին և սեփական նախորդմանը հասարակության մեջ:

Կարելի է եզրակացնել, որ ժամանակակից գոբբալ ճգնաժամից դուրս գալու համար պետք է հասարակական միջմշակութային երկխոսություններ, փնդրելու և գրնելու այնպիսի ձևեր, որոնք մի կողմից կարող են ապահովել համաշխարհային գոբբալ նմուշների, մշակույթի չափանիշների ու տեխնոլոգիաների, մյուս կողմից այս կամ այն երկրին բնորոշ՝ սեփական փորձի և մշակութային ավանդույթների օրգանական համադրումը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Старостин С. А., Индоевропейско–северокавказские изоглоссы., /Древний Восток: этнокультурные связи., Москва, 1988, стр.152–153.
2. Дьяконов И. М., Пути истории: от древнейшего человека до наших дней., /Восточная литература., Москва, 1994.
3. Ленг Д., Армяне: Народ–созидатель. (Серия “Загадки древних цивилизаций”) М.: ЗАО Центрполиграф, 2009.

Քեզյոմե

Историко-аналитическая статья пианистки, педагога Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Марины Эдуардовны Мартикян "Ценные направления армянской культуры" посвящена культурологическим вопросам возникновения и развития армянского языка, одного из древнейших представителей индоевропейской ветви.

В статье, написанной с отличным знанием языка, рассматриваются проблемы развитие филологии, культурологии и языкознания от древности до наших дней.

Summary

Pianist, Pedagogue of Yerevan State Conservatory Marina E. Martikyan writes the *historical analytical* article "The valuable ways of Armenian culture". The article is about the Indo European language, its historical past, and nowadays raised problems in Armenian culture and linguistical thinking. In article is about the evolution of philology, culturalology and linguistics from ancient times to our days.

**ШУШАНИК АРУТЮНОВНА
АПОЯН**

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

(продолжение, начало см. ##3-4 (26-27) 2007; #1 (28) 2008,
#3 (30) 2008, #3 (38) 2010)

Возвращаясь к деятельности фортепианной кафедры ЕГК, на которой мы остановились в военный период, отметим, что после окончания Великой Отечественной войны (1945) начинается новый этап пути развития армянского искусства, который был во мно-

творчески восприняла традиции воспитавшей ее школы, покоящиеся на постижении объективных законов музыки и общих законов музыкального мышления. В программу ее нечастых, но своеобразных по интерпретации концертных выступлений в Малом зале Армянской филармонии, Доме камерной музыки, Доме композиторов Армении, в Ереванской консерватории входили произведения Ф. Куперена, И. С. Баха (Токката *c-moll*), В. А. Моцарта, Л. Бетховена (Сонаты N 23, 32), Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа (Соната *h-moll*, “Женевские колокола”, Первый фортепианный концерт), П. И. Чайковского, А. Н. Скрябина, К. Дебюсси, М. Равеля, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Ф. Пуленка, а также обработки Р. Х. Андриасяна и Г. В. Сараджева.

Справедливы слова, сказанные об исполнительском искусстве пианистки, что “именно высочайшее качество и безупречный вкус сделали выступления С. Бунатян запоминающимися вехами на фоне насыщенной музыкальной жизни 1950–70-х годов” (1. С. 14).

История фортепианных кафедр

Ереванской государственной консерватории им. Комитаса

гом подготовлен предыдущими периодами. Уже были заложены определенные традиции в сфере педагогики, учебной и организационной жизни консерватории. Надо отметить, что с наступлением мирной жизни на фортепианном факультете растет число студентов, которое значительно уменьшилось в военные годы. Так, например, если в середине 40-х годов общее число студентов составляло 200 человек, то к концу 50-х годов только на фортепианном факультете обучалось 300 студентов. В консерватории продолжают успешно работать молодые педагоги – Р. Х. Андриасян и Г. В. Сараджев.

В эти годы фортепианной кафедрой заведует Роберт Христофорович Андриасян (1945–1950, 1958–1962) а позднее и Кетти Ашотовна Малхасян (1950–1958).

В вуз продолжается приток молодых одаренных музыкантов. Двумя годами позже Г. В. Сараджева в 1946 году к педагогической деятельности в ЕГК приступает еще одна видная представительница ленинградской школы **Сильва Арташесовна Бунатян** (1917–2010), с отличием окончившая Ленинградскую консерваторию по классу Н. И. Голубовской. Личность этого талантливого музыканта характеризуют необычайная скромность и благородство. Ее отличала преданность школе и своему педагогу, чувство благодарности к которым она пронесла через всю свою жизнь. Тонко своеобразно мыслящий, вдумчивый музыкант, она глубоко

Высокопрофессиональные знания, оригинальное дарование и большая любовь к музыке особенно ярко проявились в ее долголетней самозабвенной педагогической деятельности. В монографии, посвященной жизни и деятельности пианистки читаем следующий отзыв близкого знавшего ее деятельности профессора К. С. Домбаева: “Музыкальное дарование и пианистическое мастерство С. А. Бунатян сочетаются с большой любовью к педагогической работе и умением гармонично формировать студента как в техническом, так и художественном отношениях. Следует отметить, что студенты ее класса, даже при наличии средней одаренности, часто привлекают в своем исполнении не только тщательностью технической отделки, но и ясным пониманием стиля исполняемых произведений” (1. С. 15).

С 1976 по 1993 гг. С. А. Бунатян заведует одной из кафедр фортепиано, в деятельности которой объединяются традиции уже двух направлений: ленинградской и приступившей несколько позже к педагогической деятельности в Ереване московской. Этот синтез дал безусловно положительные результаты в профессиональном обучении пианистов. За долгие годы работы (более полувека) Сильва Арташесовна воспитала многие поколения молодых музыкантов. Их исполнительское искусство всегда отличалось высоким профессионализмом, оригинальностью трактовок, особым подходом к



Второй республиканский конкурсе им. А. Бабаджаняна
 Жюри: А. Л. Аракелян, С. А. Бунатян,
 Э.М. Мирзоян, Р. А. Тандилян, В. В. Арутюнян,
 С. Г. Сараджян, А. Х. Арутюнян
 Музыкальное училище
 им. А. Бабаджаняна, 1997 г.

интерпретации музыки. Свыше 80 пианистов окончили класс Сильвы Арташесовны. Они успешно работают не только в ЕГК и других учебных заведениях Армении, но и далеко за пределами республики. Среди ее учеников профессора ЕГК Сергей Мартынович Барсегян, Ада Григорьевна Акопян, Рузанна Борисовна Бек-Мармарчева, доценты Светлана Давтян, Аветик Торгомович Пивазян, Алида Гургеновна Екарян и многие многие другие. Ее воспитанники также преподают и успешно концертируют в разных странах – Мкртчян Сильва (Испания), Григорян Нуне (США) и других – своей деятельностью прославляя самобытное пианистическое искусство, которому обучила их Сильва Бунатян. Творческой деятельности Сильвы Арташесовны Бунатян посвящена монография профессора ЕГК М. А. Кокжаева, вышедшая в свет в 2005 году.

В конце 40–х к армянским представителям ленинградской пианистической школы присоединяются их соотечественники, представляющие более многочисленную московскую пианистическую школу. Что касается воспитанников московской школы, то среди них подавляющая часть – ученики Константина Николаевича Игумнова и Льва Николаевича Оборина. Воспитав их в духе высокого профессионализма, маститый русский педагог К. Н. Игумнов оставил свою память в таких особенностях фортепианного исполнительства, как умение “петь” на фортепиано, ясное понимание стиля и содержания произведения, живость и естественность интонирования и т. д. Среди воспитанников К. Н. Игумнова в число педагогов ЕГК один за другим вступают Марджан Мамиконовна Мхитарян, Кетти Ашотовна Малхасян, Анна Александровна Амбакумян, Арно Арутюнович Бабаджанян, несколько позже Эльза Самсоновна Апресова, Аревик Татевосовна

Авдалбекян, а также ученица выдающейся советской пианистки М. В. Юдиной Анжела Бениаминовна Осипова. Таким образом, происходит полная смена поколений педагогов кафедры, утверждается её состав и это становится одним из важных условий повышения профессионального уровня, накопления новых традиций, а уже в скором будущем и залогом больших достижений. Новое поколение педагогов с энергией и увлечением включается в музыкальную жизнь не только консерватории, но и всей республики, они сочетают педагогику с методической, творческой (в частности, композиторской, транскрипторской), научной, а чаще всего исполнительской деятельностью. С годами все ближе, все теснее становятся творческие связи армянских пианистов с композиторами и музыкантами других республик страны. Особенно ощутимой становится исполнительская деятельность молодых педагогов: они выступают как солисты, ансамблисты, успешно участвуют в концертах симфонического оркестра. Эти выступления проходят порою и за пределами республики. Следует отметить, что в своей деятельности молодые педагоги сочетают не только художественные принципы своих маститых учителей, но и лучшие традиции, сложившиеся на протяжении всей истории Ереванской консерватории, созданные предыдущими педагогами. Так например, они, продолжая традиции педагогов первого поколения в области музыкального обучения детей, глубоко сознавали важную роль профессионального обучения ещё с раннего детства. Ибо, как известно, в избранной профессии именно первые шаги имеют решающее значение в становлении музыканта. Молодые педагоги консерватории преподают и проводят методическую работу также в низшем и в среднем звеньях фортепианного обучения, продолжают традиции просветительства в своем ис-

полнительском репертуаре, традиции духовного, нравственного воспитания музыканта.

Надо отметить, что в эти годы в консерватории работал и крупный армянский советский пианист и композитор, народный артист СССР **Арно Арутюнович Бабаджанян**, оставивший огромный след в армянском фортепианном искусстве благодаря и своему пианистическому таланту, и композиторскому творчеству. Считаю необходимым привести отзыв Я. И. Мильштейна о Бабаджаняне—пианисте содержащий, например, такие строки: *“Пианистические достижения Бабаджаняна находятся на уровне лучших исполнительских достижений настоящего времени”*, который ценен еще и тем, что он как бы предоставляет слово Игумнову: *“Считаю своим долгом передать мнение покойного Константина Николаевича Игумнова, высоко ценившего самобытное дарование Бабаджаняна и считавшего его одним из самых выдающихся советских пианистов своего поколения”* (2. С. 31).

С консерваторией А. Бабаджанян был связан долгие годы, его первые успехи, достижения связаны именно с этим учебным заведением. После блестящего завершения учебы в Московской консерватории по классу профессора К. Н. Игумнова, в Ереванскую консерваторию он вернулся уже как педагог, но проработал недолго (1950–1955). Естественно, что пребывание в этом учебном заведении музыканта такого масштаба оказало сильное воздействие на армянских пианистов. Он влиял на армянских музыкантов не только выдающимся пианистическим талантом, но и своим ярким композиторским дарованием.

В годы работы в консерватории обнаружилась еще одна грань его природного дарования – умение “зажигать” ученика, создавать творческую атмосферу на уроках, незаурядный педагогический талант, бескомпромиссный подход к музыке. В его классе учились ныне профессора консерватории Роза Арменовна Тандилян, Ваагн Паруйрович Стамболцян, Роберт Андреевич Шугаров.

Видной представительницей армянского фортепианного исполнительства является заслуженный деятель искусств Арм.ССР, замечательная пианистка и талантливый педагог – **Кетти Ашотовна Малхасян** (1919–1999). Заметим, что она принадлежит к числу тех музыкантов старшего поколения, чья активная концертная деятельность продолжалась долгие годы.

Ещё с юных лет К. А. Малхасян вела активную исполнительскую деятельность, выступая в разных городах Грузии, Закавказья, а один из таких концертов состоялся и в Ереване. “Молодое дарование Грузии” – так называлась творческая группа талантливой молодежи, в состав которой входила юная К. А. Малхасян.

Закончив Тбилискую консерваторию “с отличием” по классу Л. Л. Трусковского – одного из ведущих педагогов, сторонника романтической манеры исполнения, К. А. Малхасян в 1937 году по рекомендации Управления по делам искусств Грузии отправляется в Москву поступать в консерваторию

им. П. И. Чайковского.

Игра К. А. Малхасян отличается ясным пониманием стиля, логики формы и богатой звуковой палитрой, тонкой поэтичностью. Глубина мысли, благородный темперамент сочетаются в ней с безупречным вкусом, безукоризненным пианистическим мастерством. Ее репертуарные пристрастия – А. Скарлатти, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Лист, а самое основное – Ф. Шопен. В ее концертном репертуаре почти все произведения великого польского композитора. Особенно прехвосходен *e-moll*’ный концерт Ф. Шопена, который в ее интерпретации представляется поэтически одухотворенной импровизацией. А один из немецких корреспондентов писал: *“Очень редко приходится слышать Ф. Шопена в таком активном, жизнеутверждающем исполнении, начисто лишённом надушенного кокетства и какой бы то ни было жеманности. Шопен звучит у нее с тайным состраданием, но не в смысле сладкой ночной атмосферы ноктюрна, скорее в нем слышны поразительная воля, блеск и отвага”* (3. С. 35). А экспромты Ф. Шуберта в исполнении К. Малхасян были настолько разные, настолько прекраснее один другого. Было в них и нечто бетховеновское и шопеновское. Но прежде всего это была песня, и песня Ф. Шуберта.

В произведениях представленных в клавирабендах, в симфонических вечерах с ее участием, в камерных концертах в сотрудничестве с разными ансамблями – Квартетами им. Комитаса, Грузинской филармонии – наиболее полно обнаруживается её ярко выраженная художественная индивидуальность. Вместе с тем, К. А. Малхасян – призванный и нередко первый исполнитель и пропагандист современной армянской фортепианной музыки, а также ряда грузинских и азербайджанских композиторов: С. В. Бархударяна, А. Л. Степаняна, Г. И. Егизаряна, Н. И. Гудиашвили, Э. И. Багдасаряна, Г. Г. Овунца, С. М. Нагдяна, А. М. Сатунца, А. Д. Гаджиева, О. В. Тахташвили, В. А. Котояна, А. Г. Арутюняна, Э. М. Мирзояна. Концертные выступления К. А. Малхасян проходили не только в городах Южного Закавказья, в Москве, но и в Прибалтике, Франции, Германии. Особенно большой резонанс имели выступления К. Малхасян совместно с другими видными армянскими музыкантами в 1986 в Германии, в городах земли Гессен. Исполнительское искусство К. А. Малхасян запечатлено в фондовых записях, а также в виде грампластинок.

Надо отметить, что Кетти Ашотовна занималась также и редакторской работой. В частности, редактировала Прелюдии для фортепиано Гагика Овунца.

Музыкальная деятельность К. А. Малхасян имеет еще один аспект: в течение ряда лет (1950 – 1958 гг.) она являлась заведующей фортепианной кафедры и здесь проявила большую доброжелательность и неузурядные организаторские способности.

О высоком признании музыкально-педагогической и исполнительской деятельности К. А. Малхасян свидетельствуют неоднократные приглашения Тбилисской и Бакинской консерваторий в качестве председателя ГЭК фортепианного факуль-

ԱՐԱՔՍՅԱ ԱՐՏԱՎԱԶՐԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Խմբավար, Խ. Արովյանի անվ. Հայկական պեդագոգական մանկավարժական համալսարանի դասախոս

Խմբավարի աշխատանքը շատ հե- տաք է և հրապուրիչ: Երաժշ- տական բոլոր մասնագիտություն- ներից խմբավարի մասնագիտությունը թերևս ամե- նաբարդն է և պարասիսանարտ: Եթե խմբական կարարողները (անասմբներ, երգչախմբեր, նվա- գախմբեր) պարասիսանարվությունը բաժանում են իրար միջև, ապա խմբավարը գրնվում է հարուկ պայմաններում՝ նրա գործիքը կարարողների մի ամբողջ խումբն է: Դա է պարմառը, որ խմբավարը

են գավազանը չեռքին երաժիշտների խումբը դե- կավարող մարդու պարկերներ:

Հին հունական քաղաքում կորիֆեյը դեկավա- րում էր երգչախումբը՝ հարվածելով ռիթմը ուրբով՝ հագին ունենալով երկաթե ուրնաման: Դրա հետ մեկտեղ արդեն Հին Հունաստանում լայն տարա- ծում էր գրեթե խեղճությունիս (xeir – չեռք, nomos – օրենք, կարգ), որն էլ հետագայում դարձավ եկեղե- ցական կարարողականության չե միջնադարյան Եվրոպայում: Խմբավարության այդ չեք ենթադրում էր չեռքերի և մարմնի պայմանական շարժումնե- րի համակարգ ,որի օգնությամբ խմբավարը (դի- րիժորը) ցույց էր տալիս երգիչներին տեմպը, ռիթմը, մեյորը, վերարտադրում էր մեղեդու ուրվագիծը, նրա շարժումը դեպի վեր և վար:

Բազմաշայնության բարդացման և նվագախմ- քային հնչողության զարգացման, ավելի գունեղ և արտահայտիչ կարարելուն չգրեթե հետ մեկտեղ աներաժիշտ է դառնում երաժիշտ-կարարողների անասմբի հարակ ռիթմիկ կազմակերպումը, և աս- տիճանաբար գործածության մեջ է մտնում գավա-

Խ մ ք ա վ ա ր ի – խ մ ք ա վ ա ր ու թ յ ա ն ա ռ ա ն ճ ն ա հ ա տ կ ու թ յ ու ն ն Ե ր ր

պետք է զգա, ընկալի կարարողական խումբը, որ- պես միասնական, միաշույլ, բազմագույն և բազ- մահունչ գործիք՝ կազմված անհատական մրածե- լակերպ ունեցող արեղծագործող և զգայուն երա- ժիշտներից:

Խմբավարը պետք է կարողանա դեկավարել խումբը՝ ենթարկելով իր պահանջներին, իր զգացո- ղություններին՝ շանրեսելով երաժիշտների, կարար- րողների անհատականությունը: Խմբավարը պա- րասիսանարտ է ոչ միայն ունկերի, այլև այն երգ- չախմբի, նվագախմբի առջև, որի դեկավարն է:

Խմբավարի արվեստը արվյալ երաժշտական գոր- ծունեության արեղծագործական մեկնաբանման մեջ է: Խմբավարը գեղարվեստական մրահողացում- ները փորձերի ժամանակ արտահայտում և փո- խանցում է խմբին ժեստերի, արտահայտիչ միմի- կայի, ինչպես նաև բացարթությունների շնորհիվ: Խմբավարությունը երաժշտության բարգմանու- թյունն է ժեստերի և միմիկայի լեզվով, փոխանցու- մը հնչյունային կերպարից տեսողականի, խմբակա- յին կարարման դեկավարման նպատակով:

Խմբավարը և՛ արտիստ է, և՛ կարարման բեմադրիչ բացի այդ նաև կարարողական խմբի դաստիարակ: Խմ- քավարի մրքերը, աշխարհընկալումը պետք է բիեն իրենից այնպիսի ուժով, որ արիպեն նվագախմբին և երգչախմբին իր հետ միաժամանակ վերապրել նույն հույ- զերն ու զգացումները, ցանկություններն ու կրքերը, որ- պեսզի երաժիշտները չկարողանան չենթարկվել խմբա- վարի կամքին:

Որպես երաժշտական կարարողական ինքնու- րույն չե՝ խմբավարությունը (դիրիժորությունը) չեկավորվել է XIX դարի առաջին կեսին ,թեև դեռևս եզրագրական հարթաբանողակներում հանդիպում

զանը, չեռնախայրը՝ պարասարված տարբեր մե- տաղներից, այդ թվում նաև ոսկուց , որը ծառայում էր տակիրը հարվածելուն: Նվագախմբի դեկավարը չափ էր տալիս տակիրը՝ հարվածելով գավազանը գեյրնին: Այդպիսի խմբավարությունը շատ աղմկուր էր և ոչ անվտանգ: Օրինակ՝ Մ. Բ. Լյուլլին խմբա- վարելու ժամանակ գավազանով հարվածում է իր ուրբին, որն էլ հետագայում նրա մահվան պար- ճառն է դառնում:

Բայց արդեն XVII դարում գոյություն ունեին խմ- քավարման անվտանգ և պակաս աղմկուր միջոցներ: Անասմբի երաժիշտներին դեկավարել կարող էր մասնակիցներից մեկը՝ հանախ ջութակահարը, որը տակիրը հաշվում էր հարվածելով աղեղը ջութակին:

XVII և XVIII դարերում գեներալ-բասի հաստա- տումով խմբավարի պարտականությունները փո- խանցվում էին այն երաժիշտին, ով կարարում էր գե- ներալ-բասի պարտականությունները կամ կլավե- սինահարը, կամ էլ երգեհոնահարը: Նա ուղղորդում էր կարարումը իր նվագով, բայց կարող էր ցուցում- ներ տալ աչքերով, գլխի շարժումով, ժեստերով կամ էլ անզամ ռիթմը ուրբով հարվածելով, ինչպես դա կարարում էր Յո. Ս. Բախը:

XVIII դարի երկրորդ կեսին գեներալ-բասը շատ ավելի հանախ էր իր տեղը զիջում ջութակահար- կոնցերտմաստերին, որն էլ աստիճանաբար դառ- նում էր անասմբի միանչևյա դեկավարը:

XVIII դարի վերջում լայն տարածում էր գրնում եռակի խմբավարումը: Այսպես, օրինակ՝ կլավեսի- նահարը դեկավարում էր երգիչներին, ջութակա- հար-կոնցերտմաստերը՝ նվագախումբը , իսկ եր- րորդ դեկավարը կարող էր լինել կամ առաջին թավ- ջութակահարը, որը նվագում էր օպերային ասերգ-

Վ Ե Ր Լ Ո Ւ Մ Ե Ր Յ Ո Ւ Ն Ե ր ա ժ շ տ ա կ ա ն Գ Յ Յ Ա Ս Տ Ա Ս 1-2(40-41)2011

երի բասային չայնը, կամ էլ երգչախմբի դեկավարը՝ խորմայտերը: Առանձին դեպքերում խմբավարների թիվը կարող էր հասնել մինչև հինգի: Եվ արդեն XVIII դարի վերջերին սիմֆոնիկ երաժշտության զարգացման և բարդացման հետ մեկտեղ պահանջ է առաջանում ազատել խմբավարին նվագախմբին մասնակցելու պարտականությունից:

XIX դարի սկզբին նուրսների գլանափաթեթի փոխարեն խմբավարի ձեռքին հայտնվում է դիրիժորական փայտիկ: Օրինակ՝ Մենդելսոնը օգտվում էր դիրիժորական սպիտակ փայտիկից:

Նվագախմբի և երգչախմբի դեկավարման արվեստում կարարյալ հեղափոխության իրականացումը պարկանում է Ռ. Վագների: Երաժիշտների հետ ամբողջական և լիարժեք շփում ապահովելու համար նա հրաժարվում է դեմքով դեպի հանդիսատեսը կանգնած խմբավարելու ձևից և շրջվում դեմքով դեպի նվագախումբը: Նա նաև իրականացնում է այ և չափ ձեռքերի բաժանման ֆունկցիան՝ պահպանելով նրանց նշանակությունը: Աջ ձեռքը, որով դիրիժորը բռնում է դիրիժորական փայտիկը զբաղված է առավելապես տեմպի և ռիթմի նշանակմամբ, իսկ ձախ ձեռքը ցույց է տալիս գործիքների մուտքը:

Դիրիժորական արվեստում սա պարմական շրջադարձ էր, որն ապահովում էր լիարժեք շփում խմբավարի և երաժիշտների միջև:

Խմբավարական տեխնիկայի մասին պարկերացումները տարբեր են: Շար մասնագետներ խմբավարական տեխնիկան դիտում են որպես երաժշտական սրեղծագործության արտահայտման միջոց: Դիրիժորի (խմբավարի) ծեսը փոխարինում է նրա խոսքը, վերածելով այն մի յուրահատուկ լեզվի, որի օգնությամբ նա խոսում է երաժիշտների և ունկնդիրների հետ երաժշտության բովանդակության մասին: Մասնագետների մեկ այլ խումբ էլ հակված է այն կարծիքին, որ խմբավարական տեխնիկան միջոց է՝ ուղղորդելու նվագախումբը կամ երգչախումբը երաժշտական սրեղծագործության յուրօրինակ և բարձրակարգ կատարմանը:

Եվ ի վերջո «խմբավարական տեխնիկա» հասկացությունը իր մեջ միավորում է՝ և՛ արտահայտչական, և՛ ուղղորդական ֆունկցիաներ:

Խմբավարական տեխնիկայի յուրացման ընթացքը (ձեռքերի արտահայտիչ շարժումների պարմականորեն ձևավորված համակարգը) շար աշխատարար է: Խմբավարական տեխնիկայի յուրացման ժամանակ առաջ է գալիս երկու խնդիր՝ խմբավարական հմտությունների փրատպելում և ծեսերի ընդլրություն երաժշտական կերպարի բացահայտման համար: Խմբավարական ծեսերի միջոց

ով փոխանցվում են երաժշտական հնչողության յոթ բաղադրիչ: Դրանք են՝ մետրը, ռիթմը, հնչունարարության բնույթը, տեմպը, դինամիկան, հնչողության սկիզբը և վերջը: Խմբավարական ծեսարի հարկություններն են տեղությունը, ամպլիտուդան, զանգվածը, ուղղությունը, ձևը և բափահարման ուժը: Խմբավարական ապարարը կազմում են ձեռքերը, գլուխը (դեմք, աչքեր, շուրթեր), իրանը (կուրծք և ուսեր) և ոտքերը:

Խմբավարական տեխնիկայի յուրացումը սկսվում է խմբավարական ապարարի դրվածքն ապահովելով՝ հասնելով ապարարի առավելագույն ազարությանը, ձեռքերի պլատիկ շարժումներին, գրաֆիկական գծերի հարակոթյանը: Հաջորդ փուլում անհրաժեշտ է դառնում տակտավորման փրատպելումը, սկսած ամենապարզ մետրառիթմիկ սխեմայից մինչև բարդը, խառը և փոփոխվողը: Այս ամենը ամրապնդվում է ռիթմիկայի, դինամիկայի, տեմպի փոփոխության և այլ հմտությունների փրատպելման միջոցով: Խմբավարական տեխնիկայի յուրացման վերջնական նպարարը ունակությունն է փոխանցել նվագախմբային և խմբերգային սրեղծագործության կերպարը, կոմպոզիտորի գեղարվեստագաղափարական մրահղացումը խմբավարական ծեսերով, սրեղծելով համապարարափանություն կոմպոզիտորի մրահղացման և սրեղծագործության հնչողության սեփական պարկերացման միջև:

“Дирижер должен видеть и слышать, должен обладать быстрой реакцией и быть решительным, знать искусство композиции, природу и объем инструмента, уметь читать партитуру и, кроме того, обладать особым талантом... и иньми, почти неподдающимися определению дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ними и всеми, кем он управляет; если же он лишен способности передавать им свое чувство, то полностью лишается всякого влияния, власти руководящего воздействия. Тогда это уже не глава, не руководитель, а простой отбиватель такта” Г. Берлиоз (3.).

Ծ Ա Ն Ո Ւ Ս Գ Ր ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

1. Мусин И. А., О воспитании дирижера, Л.: Музыка, 1987.
2. Чесноков П. Г., Хор и управление им., М.: Госмузизд., 1961.
3. Безбородова Л. А., Дирижирование., М.: Просвещение., 1990.
4. Келдыш Г. В., Энциклопедический музыкальный словарь., М.: Советская энциклопедия., 1966.
5 Музыкальный словарь Гроува., (сост. Акопян Л. О.), М.: Практика, 2001.

Резюме

Аналитическая статья дирижера, преподавателя Армпедуниверситета им. Абовяна Араке Артаваздовны Хачатрян “Особенности дирижера и дирижирования” посвящена вопросам усвоения техники дирижирования, умения передать образ хорового произведения, художественно-идейный замысел композитора дирижерскими жестами, создавая соответствие между замыслом композитора и личным восприятием произведения.

Summary

Araqsya A. Khachatryan-pedagog Armenian State Pedagogical University after Kh. Abovyan, writes the analytical article "Specification of the conductor and conducting". The article is dedicated to the ultimate purpose of conducting technique is how to pass the character of choral work, artistic ideas of composer's schemes and gestures, creating correspondence between composer's scheme and private perception of composition.

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

**СОФА МАТЕОСОВНА
АЗНАУРЯН**

*Композитор,
редактор журнала “Музыкальная Армения”*

“Рафаэль Степанян, Артур Папазян, Вардан Мамиконян, Наири Григорян, Сергей Бабалян, Шушан Овакимян, которых я консультировал, ни разу не возразили на мои указания, и это я воспринимал нормально (хотя они и спорили иногда со своими профессорами)”. “Не имея музыкального образования (не знаю нот, играть не могу), я шлифую исполнение пианиста, пытаюсь довести его до нужного блеска и, честно говоря, сам удивляюсь, как это получается” (1.).

ему работу в руководимом им отделе в АН Армянской ССР и был крайне огорчен, узнав, что у него нет необходимого для этого высшего образования. Левон Булдоян достиг всего путем систематического, не прекращающегося всю жизнь самообразования (2. С. 5).

Всесторонне обосновывая и оперируя многочисленными фактами, Левон Булдоян поднимает перед первым секретарем ЦК КП Армении вопрос о необходимости упорядочения состояния музыкального исполнительского искусства в республике, которое, как он убедительно показывает, может, при надлежащем внимании к нему, занять одно из ведущих мест в мире. В письме упоминается деятельность Огана Дуряна, Ваана Айвазяна, Зарэ Саакянца, Жана Тер-Меркеряна, Карпа Домбаева, Рубена Агароняна, Светланы Навасардяна, Артура Папазяна, Ваграма Сараджяна, Завена Вартапяна, Асмик Папян. Ознакомившись с письмом, К. С. Демирчян дал соответствующие указания ответственным организациям (2. С. 7).

*“Красота человеческих взаимоотношений — самая возвышенная из красот Вселенной”**.*

“Делать добро людям — это счастье”

Это слова Левона Арутюновича Булдояна, которому в 19 февраля 2012 года исполнилось 95 лет. Он необыкновенный человек, накопивший громадный жизненный опыт: работал чернорабочим, кинемехаником, слесарем, потом была армия, война с финнами и немцами, служба в органах госбезопасности, милиции, где Левон Арутюнович дослужился до полковника, вышел в отставку, будучи награжденным 16 медалями, и издал в 91 год свою первую книгу*.

Левон Булдоян наделен незаурядными способностями: директор батумского музыкального училища, послушав игру самоучки на скрипке, сразу же предложил ему занять вакансию в городском оркестре; в 18 лет написал объемистый, со множеством тематических линий роман, который получил ободряющую рецензию московских литературных кругов; в период учебы в Полковой школе в городе Ленинск-Кузнецкий в 1938 году ему, курсанту с шестиклассным образованием, поручили вести политзанятия для слушателей с высшим образованием, а по окончании школы — назначили политруком батальона; профессор Х. Момджян, поразившись его познаниями в области философии, предложил

“Отец моей матери, Аслан Григорьевич Туманян, уроженец села Дсех (Лори) был высок, статен, голубоглаз, лицо, словно высеченное из чистейшего мрамора, с безупречными классическими чертами. Его жена, Майрам, (...) умелая хозяйка. У Аслана и Майрам было много детей: сыновья Саркис, Акоп, Александр и дочери Нина, Броля и Варсеник — моя мать. В разговорах между родственниками я часто слышал имя Ованес. Говорили, что в период, когда Турция грозила напасть на Батуми, семья Аслана временно переехала в Тифлис, где получила помощь от Ованеса Туманяна, которому Аслан приходился двоюродным братом” (3. С. 88).

“Я часто вспоминаю о наших беседах с К. Н. Изумновым и до сих пор удивляюсь его проницательности — он угадал мой музыкальный феномен намного раньше, чем это осознал я” (2. С. 117.)

“Осень 1941 года. В этот период разведгруппа органов безопасности республики работала особенно напряженно. (...) До предела измотанный, я лишь в редких случаях пользуясь как разведчик правом беспрепятственного входа в любое учреждение, отправлялся вечером в Оперу. И вот в один из этих вечеров ко мне подошел незнакомый пожи-

* Левон Булдоян автор 3-х книг: “Краски жизни” (Ер.: Антарес., 2008), “Сплетение гармоний” (Ер.: Антарес., 2009), “Негасимое пламя” (Ер.: Антарес., 2010).

**Все цитаты, приводимые в статье, принадлежат Левону Булдояну.



Аслан Туманян с женой Мариам и сыновьями Акопом, Саркисом и Александром, 1914г.



Булдояны:
Валя, Анаид, Астхик, Арусяк и Левон, 1927г.

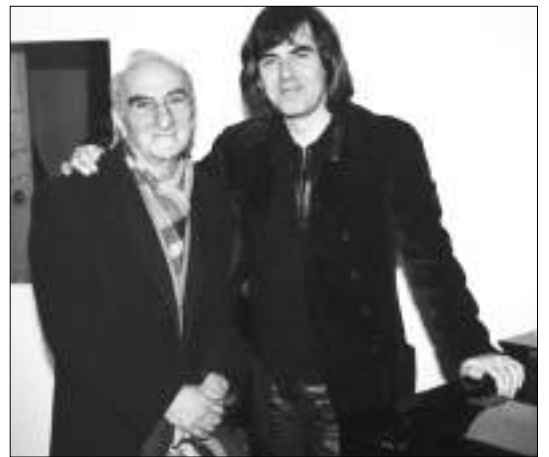
лой мужчина и, поздоровавшись, сказал: “Молодой человек, я следил за вами в течение всего представления, у вас удивительно чуткое восприятие музыки”. Мы познакомились – это был гениальный пианист Константин Николаевич Игумнов, который был эвакуирован в Ереван. При всей занятости, мы все же смогли встретиться еще два раза. Во время одной из прогулок он вдруг остановился, резко повернулся ко мне и чеканно произнес: “Молодой человек, если вы согласитесь, я могу два раза в неделю по два часа заниматься с вами по фортепиано”. Откуда было уважаемому Константину Николаевичу знать, что у меня с правого бока висела табельная финка, а с левого – пистолет”.

Интересно отметить, что слушатели филармонических концертов и сегодня помнят Левона Булдояна, присутствующего почти на всех концертах, и отмечают его преданность музыке, звучащей на сцене, и особое умение погружаться в нее, забыв себя.

Интересно, как сам Левон Булдоян характеризует работу с пианистами в “Автоинтервью” (приводим выборочно. – С.А., 4. С.123): “Сначала ребенок играет мне произведение, которое он больше всего любит: выясняю уровень его технических возможностей и особенности духовного склада. Если у нас возникает взаимопонимание, то я делаю все, чтобы извлечь из него максимум возможного. Я не профессионал, но, в то же время, имею преимущество перед профессионалом. Профессионал – в рамках традиции определенной школы, стиля; кроме того, он вынужден заниматься и с бесперспективными, ослабляя внимание к одаренным. Я же совершенно независим, свободен, кроме того, у меня обычно бывает всего два-три подопечных. Я также свободен в трактовке произведения. Позволю себе сравнение со спортом – победу часто приносят доли секунды, сантиметры. То же происходит на му-



Левон Булдоян, Артур Папазян, Арусяк Минасян, Шушаник Овакимян, 12 марта 1999 г.



Левон Булдоян и Артур Папазян

зыкальных конкурсах: какой-то эмоционально оригинальный нюанс может определить превосходство одного из нескольких в основном равных участников конкурса. Где же искать этот решающий “нюанс”? Конечно, в самом ребенке. Я не привношу ничего своего и лишь способствую в раскрытии и выносу наружу его духовного богатства. Феномен только в том, что если он меня в эмоциональном плане удовлетворил, что на конкурсе непременно будет отмечен”.

“Самых лучших результатов из моих питомцев достиг Артур Папазян”.

Мы встретились с Артуром Папазяном и попросили его поделиться своими воспоминаниями о работе с Левоном Арутюновичем.

“В 10 классе Специальной десятилетки им. П. Чайковского где-то в конце года у меня был сольный концерт в малом зале филармонии. Левон Булдоян был на этом концерте, который ему очень понравился. Через моего соседа, которого Левон Булдоян знал и который был на концерте, он узнал наш адрес и летом мы познакомились. Левон Булдоян всегда был для меня барометром, который показывал насколько я могу правильно передать эмоции, заложенные в произведении, а не просто

правильно и технично передать текст. Именно поэтому мне было особо интересно общаться с ним. Он говорил: “Это меня убеждает”, или “А вот здесь чего-то нехватает и это из-за того, что ты не смог заставить меня тебя слушать”. Яков Заргарян например, показывал как надо играть, Г. В. Сараджев, как волшебник, мог что-то тебе объяснить и у тебя начинал получаться, например, мордент. С Левоном Булдояном всегда было интересно, он очень эрудированный человек, знающий философию, живопись, я уже не говорю о литературе. Мы говорили о композиторах, многое обсуждали. Мы общались почти 10 лет, вплоть до моего отъезда в США. Это совпало с годами учебы в Ереванской консерватории (в классе Георгия Вардовича Сараджева) и в Москве, в аспирантуре МГК под руководством Я. И. Мильштейна. Когда у меня была готова программа, я показывал ее Левону Булдояну, так как мне было интересно: насколько я могу завоевать зрителя. Для него это было самое важное, это его слова “эмоциональный магнетизм”. Вначале наши встречи были чаще, далее он всегда приходил на мои репетиции перед концертом. Что привлекало его в работе со мной? Он часто говорил: “Бывает, я работаю с пианистом, все хорошо получается, но когда прихожу через неделю, то чувствую, что все пошло назад, а с тобой не так. Все, о чем мы говорили и работали в тот момент, становилось твоим, ты брал это и шел дальше”.

Это идет от того, что у меня лично такое же ощущение музыки – утонченно эмоциональное. Если в молодости я мог увлекаться просто красотой музыки, то он всегда заставлял меня мыслить глубже. Теперь просто красивый звук меня уже не удовлетворяет: звук всегда должен передавать эмоции.

Левон Булдоян – человек, который верит в меня, в мой талант. Благодаря работе с ним у меня обострились ощущения: я смог многократно обогатить свою музыкальную интуицию. И уже почти 30 лет, с момента переезда в США, я никому не разрешаю вмешиваться в мой творческий процесс, чтобы сохранить собственную концепцию”.

В интервью с автором этих строк Левон Булдоян неожиданным образом подтвердил слова Артура Папазяна, приведя следующий факт. Он говорил о работе с Варданом Мамиконяном над Багателями Бетховена. А затем отметил, что недавно услышал, как их исполнял А. Папазян, занимаясь самостоятельно. Левон Арутюнович с большим воодушевлением отметил в игре Папазяна много глубоких мыслей.

Левон Арутюнович, с кем первым из музыкантов Вы занимались?

Первым был Рафаэль Степанян. Его отец, Оганес Степанян, был создателем Географического общества Армении. Влюбившись в мою младшую сестру, Рафик часто ходил к нам. Я с ним стал заниматься, вдохновлял его на создание некоторых сочинений, например, Марша, и он подчинялся мне безоговорочно. Я его подготовил к поступлению на композиторский факультет в Москву. Когда он сдавал экзамен А. И. Хачатуряну, то Хачатурян, сидя у

окна, услышав первые звуки сочинения, взял стул и подсел к Степаняну, прослушав Марш от начала до конца. Но далее сложилось так, что Рафик Степанян переехал в Ленинград и стал там теоретиком. Это была моя первая встреча с музыкантами.

Что бы Вы могли сказать об игре Георгия Вардовича Сараджева.

Исполняемый им Шопен производил впечатление ангельской непосредственности, словно клавишей инструмента он касался не руками, а струнами своей души. Георгий был неотразимо красив, общителен, изящен, интеллигентен, а выражение его лица и манеры поведения будто передавали эмоциональные изгибы исполняемых им шопеновских произведений.

Расскажите о встрече с Марией Гамбарян.

Как-то я проходил лечение в Железноводске и встретил Марию Гамбарян. Со свойственной прямолинейностью сказал: “Мария, я слушал Вас девочкой в Малом зале и Ваша игра мне не понравилась”. К моим словам молодая пианистка отнеслась спокойно и стала рассказывать о себе: была ученицей Генриха Нейгауза, затем – Константина Игумнова. Готовилась к конкурсу им. Баха в Гамбурге, но поскольку ее отец, известный ученый, основоположник химической науки в Армении (сейчас его бюст стоит в Ергосунте) был репрессирован, поехать на конкурс ей не разрешили. После этого разговора Мария пыталась показать мне как она играет сейчас. (...) Я услышал исполненный совершенной гармонии и повелительной силы мощный звук, (...) чистые звуки уносили тебя в вечность. То была Хроматическая фантазия и fuga И. С. Баха. Это грандиозное произведение изумительно исполнила для меня моя замечательная соотечественница Мария Гамбарян (3. С. 71).

Что послужило началом занятий с Сергеем Бабаяном?

С Сергеем Бабаяном я стал заниматься по совету Артура Папазяна. Бабаян учился в Москве и когда приезжал в Ереван, я всегда занимался с ним (отец специально купил для этого рояль). Он приезжал из Москвы с уже готовой программой. Я разрушал концепцию и строил заново. Работали по 5 часов до



Рафаэль Степанян и Левон Булдоян. 1960-е гг.



Мария Гамбарян, Железноводск, 1955 г.

изнеможения и он доводил исполнение музыкальных произведений до высочайшего класса. Такого совершенного исполнения я не слышал! Он брал уроки и уезжал в Москву. “Этот человек может, сомкнув веки, вознестись духом ввысь, и чтобы понять его, нужно быть таким же чистым, духовно щедрым и бескорыстным” – Сергей Бабаян о Левоне Булдояне (5.).

Продолжаете ли Вы следить за игрой Вардана Мамиконяна?

Недавно смотрел по телевидению исполнение Варданом Мамиконяном на высочайшем уровне Сонаты Листа. Он вводил в игру новые мысли и рассуждения, что показало, что он интеллектуально продолжает расти.

Был ли у Вас опыт общения с дирижером?

Да, с Геворгом Мурадяном. Геворг покорила меня талантливым исполнением Второй симфонии Бетховена, это такое сотрясение духовного мира слушателя, которое встречается редко.

Кто последний Ваш ученик.

Лилит Карапетян. У нее изумительно тонкое звукоизвлечение. Сегодня ее приглашают на мастер-классы во Францию, Германию, Англию. Недавно она звонила мне из Америки. Там она преподает моим методом, то–есть ничего не показывает, а словесно объясняет о композиторе, о духе времени и т.д., на базе этого добиваюсь лучших результатов, чем те, которые все показывают.

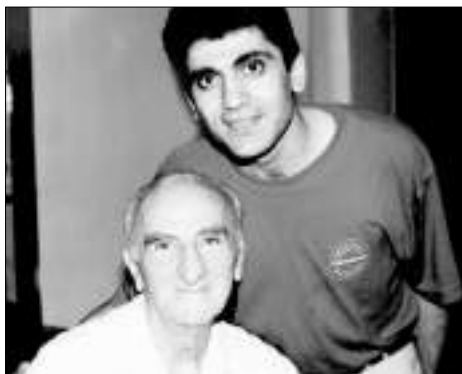
20 августа 1997 года в Большом зале Армфилармонии состоялось исполнение Артуром Папазяном всех 5 концертов для фортепиано с оркестром Л. ван Бетховена. Каковы Ваши отклики на этот необычный концерт.

Исполнил феноменально. Он играл на пределе своих эмоциональных и физических сил, целиком слившись с образно–звуковым миром бетховенских творений. Несмотря на недостаточно слаженную игру оркестра и разлаженность рояля, Артур Папазян с честью вышел из положения и своим вдохновенным исполнением доставил всем слушателям истинное эстетическое наслаждение, подпитал их вдохновляющими гуманистическими идеями великого музыкального классика” (2. С. 114).

Вы неоднократно отмечали, что Артур Папазян доводит исполнение Баха, можно сказать, до божественных высот. Расскажите о Вашей работе с этим талантливым пианистом, каких успехов он достиг благодаря работе с вами.

В 1972 году я выехал на Закавказский конкурс молодых исполнителей, на этот раз проходивший в Баку, со студентом консерватории, учеником профессора Георгия Сараджева Артуром Папазяном, который добился в Баку феноменального успеха. Далее была долгая работа над Сонатой # 32 Бетховена, результатом чего явился успех, достигнутый им на международном конкурсе в Лиссабоне. Кстати, по поводу Баха. В Лиссабоне, услышав исполнение Артуром 6–й партиты Баха, председатель жюри конкурса Сикейра Коста сказал: “После такого исполнения трудно поверить, что может быть еще и другая трактовка”.

В Варшаве на конкурсе пианистов им. Шопена среди 200 участников из 40 стран Артур Папазян занял третье место, а его интерпретация произведений Шопена была столь убедительной, что сразу после конкурса ему было предложено совершить турне по стране, и он в течение 40 дней выступил с



Левон Булдоян,
Вардан Мамиконян, 1999 г.

Геворг Мурадян,
Левон Булдоян
23 мая 1993 г.



Левон Булдоян,
Сергей Бабаян,
Ереван, 20 февраля 2006 г.

Ռիմակար

концертами в 13 городах и записал 2 пластинки.

Левон Арутюнович, в чем самая большая сила человека?

Самая большая сила человека в его воле.

Чего Вы не прощаете людям?

Не прощаю обмана, злости.

Ваш любимый писатель?

Ованес Туманян.

Любимое музыкальное произведение?

9 симфония Бетховена.

Любимое место в Армении?

Джермук.

Чего больше всего боитесь?

Навредить кому-либо.

Что Вы могли бы сказать о пианистах, с которыми работали?

Когда я сейчас слушаю многих пианистов, то осознаю, что есть хорошая игра, но нет высококлассного исполнения. Мои питомцы, те, кто стал лауреатами международных конкурсов, безусловно обогатили музыкальный мир новым пониманием музыки.

В заключение хочется привести некоторые высказывания Л. Булдояна о фортепианном исполнительстве.

“Гений проявляется в способности достигать абсолютного совершенства, что поднимает его над обычным и делает открывающим”

Ноктюрны Шопена. Исполняют А. Рубинштейн и В. Горовиц. “Рубинштейн играет с напряженной сосредоточенностью, но предельно выразительно, раскрывая произведение во всей его полноте. Рисующие образы принимают силу словесной выразительности. Со стороны кажется, что это так просто, но ведь какого труда и таланта требует достижение этого (2. С. 101). У Горовица преобладают вкрадчивость, затаенность, романтическая задушевность, тончайшая нюансировка. В ткани и замысле произведений оставляется место тайне, недосказанности”.

Ամփոփում

Կոմպոզիտոր Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի «ԵՊԿ հրատարակչության» և «Երաժշտական Հայաստան» միջազգային ամսագրի խմբագիր Սոֆա Մաթեոսի Ազնաուրյանի «Մարդկանց բարոյություն անելը՝ երջանկություն է» **դիմանկար-ընտրագիր** հոդվածը ներկայացնում է Լևոն Հարությունի Բուրդյան անհատականությունը, որն իր ստեղծած մանկավարժական մեթոդիկայով դաստիարակել է փայլուն, վիրտուոզ դաշնակահարներ, ինչպես օրինակ՝ Արթուր Փափազյան, Սերգեյ Բաբայան, Վարդան Մամիկոնյանը և այլոց, նախապատրաստելով նրանց դաշնամուրային բարդ կատարողական արվեստում համաշխարհային մրցույթներին, կոփելով նրանց անհատական նկարագրում կամային, հաստատուն, ունակություններ և ամենակարևորը՝ զգայական կենտրոնացման գիտելիքներ է հարողել նրանց նվագում:

Ф. Лист–Соната *h-moll*. “Исполнение Горовица воздействует на слушателя с исключительной силой, моментами он целиком погружает тебя в мир авторских переживаний. Доскональнейшее знание произведения и филигранная техника – вот что выносишь прежде всего из “сотворчества” Горовица” (2. С. 104).

И. С. Бах – Концерт для клавесина #5. “Предельная сосредоточенность, интенсивная работа мысли и высочайшее мастерство в обнажении сложной полифонической ткани баховского произведения. Полностью захвачен его игрой” (2. С. 107).

И. С. Бах – Ф. Бузони Чакона. Исполняет Ф. Бузони (запись архивная, 1915). “Исполняет подчеркнуто рассудочно, напряженно–сосредоточенно, но кристально–прозрачно, как будто демонстрируя, как надо играть эту вещь, сам при этом остерегается импровизации – поведение, напоминающее отношение матери и новорожденному дитя – отношение предельно бережное, что так естественно, так как Бузони играет собственное фортепианное переложение скрипичного шедевра Баха” .

Вслед за этим, та же вещь прозвучала в исполнении Артуро Микеланджели. “Игра искрилась импровизационностью, а потому эмоционально впечатлила намного сильнее”.

Шопен 24 прелюдии. Исполняет Маурицио Поллини. “Мудрейший пианист, завоевавший Первую премию на конкурсе им.Шопена в возрасте 18 лет. У него живет каждая нота; игра, доведенная до четкой речевой выразительности. Глубоко вникает в стилистические особенности композитора и конкретно произведения, технический арсенал его безграничен и совершенен” (2. С. 112).

ՄԻՄԵՇԱՆԱԿՆԵՐ

1. Շեյրանյան Կ., //Новое время., 28. 04. 2009.
2. Булдоян Л. А., Сплетение гармоний., Ер.: Антарес., 2009.
3. Булдоян Л. А., Негасимое пламя., Ер.: Антарес., 2010.
4. Булдоян Л. А., Краски жизни., Ер.: Антарес., 2008.
5. //Ազ., 18. 03. 2006.

Summary

Composer, editor of "YSC Publishing House" of Yerevan State Conservatory after Komitas, Sofa M. Aznauryan writes the article "It is happiness to do good to people". The *portrait*-article is about Levon Buldoyan's individuality, who with his crated pedagogical methods educates masterly pianists, like e.g. Artur Papazyan, Sergey Babayan, Vardan Mamikonyan, preparing them for the difficult word competitions in performing art, giving them concentrating knowledge in their music.

ԺԱՆՆԱ ՊԵՏՐՈՍԻ ԶՈՒՐԱԲՅԱԼ

Արվեստագիտության բեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր

Հոբելյանական օրերին, երբ նշվում է մեր երաժշտության մեծերից մեկի՝ ՄՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, պետական մրցանակների դափնեկիր, պրոֆեսոր Ալեքսանդր Գրիգորի Հարությունյանի ծննդյան 90-ամյակը առիթ ունենք ավելի խիտ ժամանակում

Ժամանակակիցները հիշում են, հավանաբար, նրա բռնկուն ելույթները հայ մշակույթի ու պարմության փարբեր նշանակալի իրադարձություններին նվիրված պետական հանդիսություններին, կամ քաղաքական, և այլ նշանակալի առիթներով:

Նրա անչնական ապրումները միշտ միահյուսված են եղել քաղաքացի արվեստագետի հայրենասիրական, համամարդկային խոհերի ու զգացումների հետ:

Հայրենիքի թեման լայն հունով բացահայտվեց նրա փարբեր ժանրի սրեղծագործություններում: Դեռևս սրեղծագործական հասունության առաջին շրջանում 1948-ին նա փառաբանեց իր Հայրենիքն ու ժողովրդին հոյակերպ «Հայրենիք» կանյապով, որն իր քնարական-էպիկական բնույթով և չունեցային մասերով հնչեղ արչագանձն էր Հայրենական Մեծ պատերազմում հաղթանակ փարած ժո-

Որոշ եպրահանգումներ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ սրեղծագործության շուրջ

լսելու կոմպոզիտորի փարբեր ժանրի երկերը, նաև՝ մասնագիտական գնահատության խոսքեր՝ նրա ապրած սրեղծագործական կյանքի, բազմակողմանի հագեցված գործունեության, նրա սրեղծագործությունների գրավորության ու համաշխարհային ճանաչման մասին, մենք նորից մեկ անգամ կենդանացանք այն իրողության շուրջը, թե հոգևոր ինչ հարստություն է կոմպոզիտորը շռայլորեն ընծայել մեր ժողովրդին, մեր մշակույթին, մեր պարմությանը: Բնականաբար, ներքին պահանջ է ծնվում նորից ընդհանրացնելու, նոր ժամանակի դիրքերից գնահատելու կոմպոզիտորի փառանդը, ուրվագծելու նրա սրեղծագործական անհատականության մի քանի առավել թանկ արտահայտված գծեր:

Կոմպոզիտորի ծննդյան հոբելյանական փարբեր փարբերվերին նվիրված փարբեր հեղինակների հոդվածներում ուշադրություն է գրավում արդեն իսկ նրանց վերնագրերը. «Նրա հարստը շնչառությունը» (Արաքսի Սարյան), «Շռայլ փառանդ» (Մերգեյ Կոպրե), «Միշտ լայնաշունչ ու լայնահունչ» (Էդգար Հովհաննիսյան), «Նոր կյանքի շեփորահարը» (Տիգրան Մանսուրյան), «Կրքոտ, կրակոտ ու ջերմ հայրենասեր» (Ժաննա Չուրաքյան) և այլ նմանատիպ բնորոշումներ, որոնք բխում են կոմպոզիտորի վառ անհատականությունից: Դրանցում չկա որևէ չափազանցություն, որովհետև Ալեքսանդր Հարությունյանն իրոք ամենափառանդավորներից էր՝ իր սերնդի և առհասարակ հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ներկայացուցիչների մեջ ոչ միայն իր բարձրարժեք սրեղծագործություններով, այլև իր գրչի բեղունությամբ եղել է և՛ փնտրող, և՛ որոնող իր սրեղծագործական մրքով:

Ա. Գ. Հարությունյանն իր կյանքն ապրել է իրոք որպես կրքոտ ու կրակոտ հայրենասեր արվեստագետ:

դրվորի հայրենասիրական հպարտության ու խաղաղ կյանքի գնահատության խորունկ զգացումների:

Իր ձևի հղկվածությամբ ու գեղարվեստական վառ փայլունությամբ դա հայ կոմպոզիտորական արվեստում սրեղծված կանյապ-օրատորիալ ժանրի ամենացայտուն գործերից էր, որ խթանող նոր սկիզբ դարձավ այդ ժանրի հետագա զարգացման ու նոր երկերի սրեղծման համար (Է. Մ. Միրզոյան, Հ. Լ. Սյրեփանյան, Վ. Ա. Կոպրեյան և ուրիշներ): Որպես առաջինը Ա. Գ. Հարությունյանը հանդես եկավ փարբեր երաժշտական ժանրերում սրեղծելով այնպիսի նշանակալից գործեր, որոնք սկիզբ և խթանող ուժ դարձան հայ կոմպոզիտորական արվեստում այդ ժանրերի հետագա զարգացման համար:

Հայրենի բնաշխարհի գեղեցկության ջերմ զգացումներով է ներշնչված 1950-ին գրված Կոնցերտը շեփորի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, որի պարմական նշանակությունը կարևորվում է մի քանի եզրերով: Նախ, դա կոմպոզիտորի ամենակարարյալ երկերից մեկն է, որում Ա. Գ. Հարությունյանը բացահայտեց շեփորի հնչողության ազգային այն բնորոշ շեփորերը՝ կիզիչ արևի «զրնգուն» փնթրերից մինչև գիշերային գուլի քնքշագին «սոսափյունը», որոնք, որպես ազգային երաժշտամրածողության փնթախ խորացան և ոչ պակաս գունեղ դրսևորվեցին Ղ. Մ. Սարյանի, Գ. Հ. Չքյանի, Գ. Բ. Եղիազարյանի և այլ հեղինակների շեփորի մենանվագ գործերում, կամ թե նվագախմբային կրավի մենանվագ մասերում, ինչպես նաև հենց իր՝ Ա. Գ. Հարությունյանի շեփորի և դաշնամուրի Կոնցերտային սկերցոյում (1955 թ.), Ռապսոդիայում շեփորի և փողային նվագախմբի համար (1990 թ.) և այլն:

Եվ, ապա, պետք է նշել, որ շեփորի Կոնցերտը հայ կոմպոզիտորական արվեստում այդ գործիքի համար գրված առաջին կոնցերտն է, որն իր գեղարվեստական ներգործությամբ բուն հետաքրքրություն առաջ բերեց այդ գործիքի նկատմամբ, ընթացք տալով այլ հեղինակների նոր ուղագրավ գործերի սրեղծմանը, և, ժամանակի ընթացքում հնչելով աշխարհի տարբեր երկրներում, տարբեր ազգությունների բարձրակարգ շեփորահարների կատարմամբ. այն իր հաստատուն տեղը գրավեց շեփորի համաշխարհային գրականության գլուխգործոցների շարքում:

Կոնցերտի ժանրի հետաքրքրության մեկ այլ ինքնատիպ արտահայտություն դարձավ «Կոնցերտինոն» դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1952 թ.), որն ի դեպ, նույնպես այդ ժանրի առաջին նմուշն է հայ գործիքային երաժշտության մեջ:

Եռամաս այս գողորիկ սրեղծագործության մեջ կրկին բացվում է ազգային գույների ու հույզերի մի ջերմ «երանգապնակ» ժողովրդական «Էս առուն» երգի սիմֆոնիկ զարգացմամբ:

Ժանրային նորամուծության ևս մի նոր, հայրենաշունչ արտահայտություն՝ «Հայկական ռապսոդիա» (1950 թ.) երկու դաշնամուրի համար: Նորույթն ակնհայտ է՝ ռապսոդիա, դաշնամուրային գուգանվազ, այն էլ երկու մեծարտիստի հեղինակների գրչով համարեղ գրված՝ Ա. Գ. Հարությունյան, Ա. Հ. Բաբաջանյան, որ տարիներ շարունակ հնչում էր հեղինակների իսկ կատարմամբ, քանի որ երկուսն էլ փայլուն դաշնակահար էին, կոնսերվատորիան ավարտել էին երկու մասնագիտությամբ՝ դաշնակահար և կոմպոզիտոր: Այս սրեղծագործության մեջ նրանք բացեցին հայրենի երկրի նկատմամբ տածած իրենց սիրո էպիկական քնարականության շերտերը՝ ժողովրդական տարածված երգի («Ա՛յ, բաղմանչի») և կրակուր պարային դինամիկ ռիթմերի շիկացող զարգացման մեջ: Եվ, իհարկե, այսպեղից ռապսոդիայի ժանրն էլ իր հետագա լայն զարգացումն ապրեց հայ կոմպոզիտորների սրեղծագործություններում (Գ. Ի. Եղիազարյան, Է. Ի. Բաղդասարյան և այլն):

Հայրենի երկրի առնչվող պատկերները հետագայում երաժշտական մարմնավորում ստացան դաշնամուրի համար գրված «Երեք պարկեր»-ում (1960 թ.): Դրանք հաջորդում են իրար հակադրության սկզբունքով՝ առաջինը՝ «Քամին փչեց սարերում»՝ սրընթաց, գալարապտույտ րոկկոպային շարժմամբ, երկրորդը՝ «Երեկոն Արարատյան հարթավայրում»՝ հանդարտ, հայեցողական, երգային մեղեդային լայնաչիզ հնչողությամբ և երրորդ պարկերը՝ «Մասունցիների պարը», որ Մասնա այրերի դյուցազնական պարի հուժկու, կրքուր ու վճռական ռիթմերի աստիճանական զարգացման էքսպրեսսիան հասցնում է պարային տարերքի բարձրագույն վայելքին:

Այսպես, նոր կերպարային ու ժանրային շերտերի բացահայտման կարողությունը մնաց որպես կոմպոզիտորի սրեղծագործական անհատական

նության բնորոշ հատկանիշ նաև հետագա տարիներին:

1966-ին գրված «Սիմֆոնիկեր» լարային նվագախմբի համար, արտացոլում էր կամերային կատարողական կազմերի առաջիադասումը՝ արդի երաժշտամրածողության ոճական նոր դրսևորումներով: Եվ, փաստորեն սա առաջին սիմֆոնիկերս էր հայ գործիքային երաժշտության մեջ, որն արագորեն արմատներ գցեց հայ կոմպոզիտորական արվեստում, ծնունդ տալով այդ ժանրի այլ ուղագրավ սրեղծագործությունների (Ա. Վ. Աճեմյան, Է. Ա. Արիստակեսյան, Գ. Հ. Չթյան, Ռ. Թ. Ալբունյան և ուրիշներ):

Թվարկումների այս գիծը կարելի է շարունակել, հիշելով՝ կոնցերտները փայլա-փողային, պղնձյա-փողային գործիքների համար, այդ թվում՝ գալարափողի (1962 թ.), փրոնթոնի (1991 թ.), փուբայի (1992 թ.) համար՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ, նաև մի շարք անսամբլային գործեր փողայինների ու հարվածայինների, փողային գործիքների կվինտետի և այլ կազմերի համար, որոնք եթե նույնիսկ ոչ բոլորն են առաջինը հայ կոմպոզիտորական արվեստում, այնուամենայնիվ բացառիկ են իրենց քանակական խիտ ընդգրկմամբ և զգալիորեն հարրապարտել են փողային գործիքների անսամբլային երաժշտության հայ ժամանակակից գրականությունը:

Ժամանակի մեջ խորացող համարձակ և ինքնատիպ սրեղծագործական մրահագումների մեջ Ա. Գ. Հարությունյանը չվարանեց ձեռնարկելու և իրագործելու ևս մի նոր ուղագրավ մրադրություն, այն է՝ գրելու հայ աշուղական արվեստի հանճարեղ վարպետ Մայաթ-Նովայի կերպարը մարմնավորող օպերա, նրա երգերի վոկալ-սիմֆոնիկ վերադրսևորումներով, այսպես ասած «ֆոլկ-օպերա», որը փաստորեն, ևս առաջինն էր իր տեսակի մեջ հայ կոմպոզիտորական արվեստում, և նույնպես իր շարունակությունն ունեցավ երիտասարդ կոմպոզիտորների սրեղծագործություններում (Ե. Վ. Երկանյան՝ «Մոկաց-Միրզա» և այլն):

Օպերան բեմադրվեց 1969-ի հունիսին Երևանում, Ա. Սպենդիարյանի անվ. օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնում և արժանացավ հանդիսատեսի խանդավառ ընունելությանը:

Օպերայում կոմպոզիտորը համարեղել է XVIII դարի աշուղական երաժշտության մեղեդիական հենքը XX դարի երաժշտամրածողության արտահայտարարների հետ: Պատահական չէ, որ օպերայի երաժշտության գեղարվեստական արժանիքների մեջ հայ օպերային արվեստի գիտակ, արվեստագիտության դոկտոր Գեորգի Գրիգորի Տիգրանովը կարևորեց հատկապես նորի ու ավանդականի, ժողովրդականի ու մասնագիտականի համատեղման կոմպոզիտորի առանձնահատուկ մոտեցումը, գրելով. «Օպերայում Մայաթ-Նովայի մեղեդիների օգտագործման ձևերը տարբեր են, ավարտուն երգի մեջբերումից մինչև առանձին մոտիվային տարրերի և ինտոնացիաների սիմֆոնիզացված ձավալում հատվածներ: Երբեմն կոմպոզիտորը

կարծես գիտակցաբար, մնալով ստվերում, ունկնդր-
րին թողնում է մենակ՝ Սայաթ-Նովայի ու նրա եր-
գերի հետ: Եվ մնան ստեղծագործական համեստու-
թյուն ցուցաբերում է մի կոմպոզիտոր, որն օժտված է
ինքնուրույն մեղեդիների ստեղծման հարուստ շնոր-
հով: Ներդաշնակելով երգերը կոմպոզիտորը խու-
սափել է խտացված գույներից, սուր, լարված հնչո-
ղությունից, կարծես վախենալով աղավաղել
դրանք...» (1. էջ 140):

Իրավամբ, Ա. Գ. Հարությունյանն ի վերուստ օժ-
պրված է վառ ազգային բնույթի հեղինակային թե-
մաներ ու գեղեցիկ մեղեդիներ ստեղծելու փառան-
դով: Բայց և դրա հետ մեկտեղ, նրբորեն զգալով իր
ազգային երաժշտության մեղեդիական խորքն ու
նրա բազմաշերտ հարստությունը, նա ոչ միայն մըշ-
տապես ակունք է առել այդ շերտերում կայունացած
երաժշտալեզվական փարբերից, այլև շար հաճախ
օգտվել է ժողովրդական և ժողովրդապրոֆեսիոնալ
երաժշտության նմուշներից, «քաղվածային» մեջբե-
րումներով գեղարվեստական նոր դրսևորումներ
փառով դրանց:

Մեր շարադրանքում հիշարակվածների կողքին
ևս մի վառ օրինակ կարող է ծառայել կոմպոզիտոր-
րի առաջին Սիմֆոնիայի դանդաղ մասի թեմատիկ
հիմքը կազմող «Երբ ալեկոծ ծովի վրա» քաղաքա-
յին-հայրենասիրական երգի մեջբերումը: Նրա սիմ-
ֆոնիկ լայն շնչի զարգացումը՝ չևի ընդլայնման ու
մեղեդիական գծի ներսում շեշտակի, վճռական ին-
տոնացիաների խորացման ճանապարհով վերա-
ճում է հայրենասիրական հույզերի շիկացման ու
ժողովրդի կերպարը վսեմացնող սիմֆոնիկ դրամա-
տուրգիայի բարձրակետային հնչողության:

Ժողովրդական մեղեդիների վերակերպավոր-
ման նախասիրությունը շարունակվեց նաև հետագա
փարբերների ստեղծագործություններում: Հիշենք
«Ճախարակ» երգի մեղեդին «Ասր Հայ ժողովրդի
մասին» վոկալ սիմֆոնիկ պոեմում (1960 թ.), «Գլե
յամանը»՝ դաշնամուրի, լարային նվագախմբի և
հարվածայինների համար գրված «Մեր հին եր-
գերը» ռապսոդիայում (1974 թ.), «Ալազյազ» երգը՝
«Երգ Արագած սարի մասին» պիեսում՝ թավջութա-
կահարների անսամբլի համար, «Անտունին» և «Ես
քո բարակ բոյին մեռնեմ» երգերի վիրտուոզ,
ինստրումենտալ զարգացման ու կերպարային
վերահիմնարկման փայլունությունը՝ թավջութ-
ակի պոեմում (1975 թ.), ժողովրդական, աշուղա-
կան երգերի բազմաթիվ մշակումներ՝ երգչախմբի և
երկեսե կարարողական կազմերի համար և այլն:

Անուշտ, այդ մեջբերումներն ու մշակումները

կոմպոզիտորի համար լոկ երաժշտական նյութ
ունենալու խնդիր չէ, այլ ապրած կյանքի, սիրո, կա-
րույթի, փրորության ու երջանկության, «հայրենի
տուն ու հայրենի աշխարհ» ամբողջության մեջ ան-
ցած օրերի ու փարբերների անկրկնելի բույրը պահ-
պանող երաժշտական ազդակների վերապրման
պահանջը, որ շերմացնում է հոգին, կամրջում ան-
ցյալն ու ներկան, խորհրդանշում ժամանակի հա-
րաբերականության, ազգային ոգու և ազգային
պարկանելիության գաղափարը:

Իր բազմաժանր ու բազմաբովանդակ ստեղծա-
գործությունների մեջ Ա. Գ. Հարությունյանը ներկա-
յանում է որպես խոշոր, կոթողակերպ երաժշտական
կրավների վարպետ, որպես հայ սիմֆոնիզմի կար-
կառուն դեմքերից մեկը՝ օպերա, սիմֆոնիա, նախ-
երգանք, կոնցերտ, ռապսոդիա, պոեմ, վոկալ-խրմ-
բերգային, վոկալ-կամերային, կամերային-անսամ-
բլային, գործիքային փարբեր ժանրի ստեղծագոր-
ծություններում կայունացած դասական ու ժամա-
նակակից երաժշտության հղկված շեղում ու զար-
գացման սկզբունքներով, ոճական ինքնատիպու-
թյան էվոլյուցիոն դրսևորումներով:

Ծարժուն, ցայտուն ու սլացիկ թեմաների կենսա-
բու լիցքերով, ու դրանց կողքին՝ խորը, հուզառար
դանդաղ մասերում ամփոփված քնարականու-
թյամբ, Հայաստանի աշխարհի բնության, նրա գիշե-
րային հովի ու վաղորդյան գովի թովիչ պարկերա-
վորությամբ շնչող նրա երաժշտության մեջ մի ան-
վերջանալի Սիրո խոստովանություն կա հայրենի
երկրի ու ժողովրդի նկարմամբ:

Սիրո շերտությամբ են լուսավորված կոմպոզի-
տորի անցած ճանապարհի բոլոր ազգանվեր գոր-
ծերը թե՛ ստեղծագործական, թե՛ մանկավարժա-
կան, թե՛ գեղարվեստական-կազմակերպական և
հասարակական գործունեության շերտերում, որոն-
ցում նա միշտ արթուն արձագանքողն է եղել ժողո-
վրդի ուրախությունների, հոգևերի ու վշտերի:

Նա մեր ազգային երաժշտության նահապետնե-
րից էր, որը Հայաստանի երկրի բույրն ու վառ գույնե-
րը հնչեցնում էր ի լուր աշխարհի և, որի արվեստը
պիրի ապրի ու գնահատվի իր ժողովրդի հոգևոր
կերպվածքի ներկա ու գալիք ժամանակների լավա-
գույն դրսևորումներին համարժեք:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 1. Տիգրանով Գ. Գ., Հայկական երաժշտական
թատրոն., հատոր 2., Եր. , 1960 թ.:

Резюме

Жанрово-аналитическая статья кандидата искус-
ствоведения, профессора Ереванской государственной консер-
ватории им. Комитаса Жанны Петровны Зурабян
“Размышления о творческой индивидуальности Александра
Арутюняна”. Автор статьи рассматривает произведения
композитора с точки зрения жанров, его первенство в
некоторых из них в армянском композиторском творчестве, а
также народный мелос в авторском преломлении. Статья
отличается глубоким проникновением в исследуемый материал.

Summary

Review analytical article of P.h.D candidate,
Professor of Yerevan State Conservatory after Komitas,
Janna P. Zurabyan "The composer's jubilee: thoughts of
creative individuality" is dedicated to the creative work of
Nation artist of USSR, composer Alexander G. Harutyunyan.
The author considers the composer's works
from the genre viewpoint, his primacy in several Armenian
composing arts.

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

ՏԱԵՆԻԿ ԱԿՕՍՎՆԱ
ՄԱԳԱԿՅԱՆ

Սիանիստկա,
преподаватель Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса

*Музыка - самое поэтическое, самое
могущественное, самое живое из всех
наших искусств.
Г. Берлиоз*.*



Христофор Петрович
Бабаян. 1950 г.

Գրքերի և թղթերի
հավաքածու

Музыке всю свою жизнь посвятил
Заслуженный артист Арм.ССР, про-
фессор, гобоист Христофор Петро-
вич Бабаян. Эта статья—воспоминание – дань свет-
лой памяти и глубокого уважения. Конечно,
Х. П. Бабаян достоин того, чтобы о нем была напи-
сана книга, но пока это лишь воспоминания кон-
цертмейстера, проработавшего в его классе 16 лет.
Это была цельная и многогранная личность. Навер-
ное, многим коллегам, не знавшим его близко, труд-

продолжил учебу в музыкальном училище им. Р.
Меликяна, затем в консерватории им. Комитаса. В
эти же годы Х. Бабаян был принят на работу в
Симфонический оркестр Радиокomiteта и в Театр
музыкальной комедии им. Пароняна. И, наконец,
долгие годы был концертмейстером группы гобоев
в Государственном симфоническом оркестре Ар-
мении (1949–1983). Х. П. Бабаян выступал и с соль-
ными программами с такими дирижерами, как Ваан
Айвазян, Давид Ханджян, Юрий Давтян и другими, а

Պ օ թ թ թ ր Ե թ ղ օ Բ օ ի Տ թ Ե

но представить ранимость, хрупкость и романтич-
ность его души, потому что внешне Х. П. Бабаян
был самоуглублен, неулыбчив, со строгим, критич-
ным взглядом, быть может для некоторых даже
высокомерен. Это был человек сложный, глубокий,
своеобразный, а в каких-то проявлениях – непов-
торимый. Психологическая сложность, конфликт-
ность его бытия, и, вместе с тем, непосредствен-
ность и тончайшая культура интеллекта, а под конец
жизни – мудрость внутренних устоев; это была бес-
покойно–ищущая, имеющая свои внутренние зако-
ны натура.

Х. Бабаян родился в Ереване, в интеллигентной
семье (мать, Д. Казарова –учитель русского языка и
литературы, удостоена Ордена Ленина и Ордена
Трудового Красного Знамени, отец – инженер–аг-
роном), начальное музыкальное образование
получил в музыкальной школе им. Спендиарова по
классу скрипки, затем по классу гобоя у А. Катаха-
ляна. Война вторглась в мирную жизнь, и в 1942
году он оканчивает астраханское Летно–техниче-
ское училище, после служит борт–механиком в бом-
бардировочной авиации. Награжден боевыми ор-
денами и медалями. Из–за тяжелых ранений Х.
Бабаян был демобилизован, вернувшись в Ереван,

также с Камерным оркестром Армении (дирижер
Зарэ Саакянц), исполняя концерты европейских
классиков и композиторов стиля барокко. Постоян-
ная требовательность к себе, целеустремленность,
удивительная сила воли, организованность, пре-
данность любимому делу, полная самоотдача стали
залогом его успеха как артиста, а в дальнейшем по-
служили основой для успешной деятельности на
педагогическом поприще.

Его исполнительское искусство было высоко
оценено знаменитым скрипачем Леонидом Кога-
ном, который после исполнения концерта И. Брам-
са в Ереване сказал: “Я на своем веку редко встре-
чал гобоиста, который мог бы так сильно взвол-
новать меня. Bravo, Маэстро!” Примечательно то,
что когда завершилась вторая часть Концерта, в
которой есть красивые соло гобоя, он сам начал
аплодировать Х. П. Бабаяну. А выдающийся немец-
кий дирижер Курт Зандерлинг так высказался: “Я со
многими оркестрантами играл до–мажорную Сим-
фонию И. Брамса, но такое красивое, лирическое,
божественное исполнение, какое показал солист
Симфонического оркестра Армении гобоист
Х. П. Бабаян, встречаю впервые. Он большой музы-
кант. Ставлю его в ряд лучших гобоистов совре-
менности”.

Заслуженный артист Армении, профессор ЕГК
Юрий Бальян в своей статье “Bravo, Маэстро!”

*Из письма И. Х. Лобе, Лейпциг, ноябрь 1853.

Գրքերի և թղթերի
հավաքածու 1-2(40-41)2011

пишет: § Во время авторских концертов в Ереване Бенджамин Бриттена для узкого круга музыкантов Бабаян исполнил “6 метаморфоз” композитора, после чего последний, обращаясь к присутствующим, сказал: “Было исполнено на уровне мировых исполнителей. Я его таким и считаю” † (2.).

И, наконец, наш великий Арам Хачатурян написал о нем следующее: “Он талантливый, высококвалифицированный музыкант, украшает своей игрой все те концерты, в которых принимает участие. Он очень образованный музыкант, скромный и интеллигентный человек”. Эти мнения профессионалов с большой буквы, думается, полностью раскрывают неповторимый исполнительский облик гобоиста Христофора Бабаяна. Какой настоящий музыкант может пройти мимо этой грани исполнительства? Кстати, у него была богатая нотная библиотека камерных произведений для духовых инструментов. Х. Бабаян исполнял также и любимую им камерную музыку в составе духового квинтета: Л. Алоян – флейта, Х. Бабаян – гобой, Р. Карапетян – кларнет, В. Манукян – фагот, Р. Унанян – валторна, а позже смешанным скрипично-духовым составом: Л. Алоян – флейта, Х. Бабаян – гобой, С. Хачатрян – скрипка, Г. Талалян – виолончель. Ими были исполнены и записаны на радио произведения армянских, европейских и русских композиторов.

В горькие минуты последних лет жизни Х. Бабаян сокрушался, что от его искусства не останется ничего, в этом смысле лучше писателям, поэтам, художникам – после них людям остается их творчество. Здесь необходимо отметить, что Х. П. Бабаяном с большим вкусом сделаны переложения для гобоя произведений армянских композиторов: А. Спендиаряна – Вальс, Песня Ашуга из оперы “Алмаст”, Хайтарма, Колыбельная, А. Хачатуряна “Ноктюрн”, А. Арутюняна “Пьеса”, Г. Сарьяна “Увертюра”, Э. Абрамяна “Элегия” и т. д.), его перу принадлежат также оригинальные обработки для гобоя народных мелодий и песен. Эти переложения и пьесы написаны цельно, имеют ясную логику развития, устремлены к кульминационным точкам, в них сочетаются присущие ему интеллектуализм, серьезность с яркой эмоциональностью; при этом, армянский колорит в рамках современного звучания этих пьес не вызывает сомнения. Х. Бабаяну принадлежат и переложения произведений западно-европейских композиторов, таких, как И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, Л. ван Бетховен, Р. Шуман, Ф. Шопен, И. Брамс... Без этой преданной, большой работы репертуар армянских произведений, европейской классики для гобоя был бы чрезвычайно беден.

С конца 1950 – начала 60-х годов Х. П. Бабаян начал работу в новом качестве – педагога. В разные годы, работая в музыкальной школе-интернате и в училище им. Р. Меликяна, Х. Бабаян вместе с заведующим циклом духовых инструментов М. Бегларяном ездили по районам Армении и, прослушивая учеников школ, отбирали наиболее одаренных, которым предлагали продолжить специальное музы-

кальное образование в училище с последующим поступлением в консерваторию. Среди них Сарибек Даниелян (ныне в Аргентине), Армен Саркисян, а из школы-интерната хочется отметить Владимира Сахинова, сын которого, Павел, также учился у Христофора Петровича (уже в годы работы автора этих строк) и ныне является концертмейстером одного из оркестров России. С 1969 Х. П. Бабаян начал преподавать в ЕГК им. Комитаса, позже и в специальной музыкальной школе-десятилетке им. П. Чайковского.

Автор этих строк проработала концертмейстером в классе гобоя профессора Х. П. Бабаяна в последние годы его жизни. Непрерывное общение с ним дало возможность хорошо узнать его неординарную натуру. Не скрою, что первые годы работы в классе Х. П. Бабаяна были трудными, каждый урок проходил напряженно, как на экзамене, так как он не прощал случайной фальши (тогда было 6–7 студентов, аспиранты и обширный репертуар от барокко до современных композиторов, так что приходилось заниматься и заниматься). Но постепенно, с годами удалось завоевать его в начале благосклонно-покровительственное, а позже истинно дружеское отношение. На самом деле Христофор Петрович был добрым, по-хорошему простым и благородным с теми, кого любил, уважал, ценил, кому верил. Высокий интеллект и образованность его как музыканта, да и не только как музыканта (он имел глубокие познания в живописи, кстати, его брат – Рафаэл Бабаян был Заслуженным художником Арм.ССР, Лауреатом государственной премии; архитектуре, поэзии, литературе) делали его человеком интересным и богато одаренным: он писал стихи, занимался резьбой по дереву; в течение 10 лет был корреспондентом газеты “Коммунист”, а также автором нескольких научно-методических трудов и нотных сборников. Он был интересным собеседником.

Часто мы разговаривали на самые разнообразные темы, чаще всего о музыке и музыкантах. Он не скрывал своих пристрастий, откровенно высказывался. Вспоминаю, как он высоко ценил дирижера Михаила Малунциана, которого также считал своим учителем. Порою, звонил домой и говорил: “Послушай, по телевизору играют прекрасные инструменталисты”. У него был большой круг друзей не только среди музыкантов, но и архитекторов, художников, врачей, которые его уважали и ценили. Его слова и мысли, обращенные к близким и друзьям, не требовали “перевода”, угадывания подтекста, он говорил то, что думал и чувствовал. А думал он честно и правдиво.

Вообще, для Христофора Петровича музыки не было чересчур много. Вспоминается, как он порою приходил на урок невыспавшимся. Оказывалось до 4 часов утра, несмотря на болезнь, слушал по телевизору (тогда еще был канал “Айреник”) концерты симфонической музыки или разных солистов, получая огромное эстетическое наслаждение (подчеркиваю, он был чрезвычайно требовательным слушателем!), весь день ходил под этим забыва-

емым впечатлением, улыбался и рассказывал коллегам.

Как преподаватель–наставник Христофор Петрович никогда не успокаивался на достигнутом. Для него не существовало предела совершенства, а было лишь вечное, непрерывное приближение к нему. Бесконечное стремление помочь студенту, постоянное беспокойство по поводу инструмента, удачных и неудачных тростей, которые сам же мастерил для них (ох, как мучали его студенты), проблема правильного выбора программы для каждого студента, исходя из исполнительских возможностей данной индивидуальности (последние годы советовался и с автором этих строк). Христофор Петрович всегда проверял исполнение по нотам, он не любил останавливать студента во время игры произведения в первый раз, затем делал меткие замечания по поводу неудавшихся отрывков произведения, раскрывая секреты мастерства игры на гобое, а также общеизвестные законы грамотного исполнения. Совместно со студентами искал различные варианты облегчения трудных мест, требовательно и внимательно работал над фразировкой в исполняемых произведениях. Нельзя не отметить его внимания к *tempo rubato*, в частности, в каденциях концертов, крупных пьес романтического характера. Как его раздражали недодержанная пауза или слишком короткая фермата, и, вообще, неумная игра! Но главные требования – это чистота интонации (что очень важно для духовика, струнника, и, конечно, вокалиста), уважение к композиторскому тексту и академическое исполнение без эмоциональных излишеств. У Христофора Петровича был тончайший абсолютный слух, дополненный хорошим вкусом и чувством меры, поэтому игра его лучших студентов отличалась красотой и чистотой интонации, всегда оставляя впечатление стройности и художественной законченности. На уроках профессор Бабаян был строг, взыскателен, но и не скупился на похвалу. Конечно, горячая непосред-

ственность его природы бывало приводила к тому, что на уроках звучали и остроумное слово и убийственная ирония. Но он их всех любил, каждого за какие–то определенные профессиональные и человеческие качества, от души радовался их успехам и огорчался из–за неудач. Х. Бабаян волновался за дальнейшую судьбу своих студентов и после окончания консерватории. Он стремился к тому, чтобы его ребята (ученики и студенты) всегда дружили, поддерживали и учились лучшему друг у друга.

Необходимо отметить, что Х. Бабаян неоднократно бывал членом жюри различных конкурсов, смотров музыкантов–исполнителей на духовых инструментах в разных городах СССР.

Х. П. Бабаян воспитал несколько поколений прекрасных гобоистов. Среди них Ованес Папикян (доцент, преподаватель класса гобоя ЕГК им. Комитаса); нынешние восточные солисты Филармонического оркестра Армении – Ашот Галстян (концертмейстер группы гобоев, лауреат Закавказского конкурса, 1 премия), Арутюн Шахкян (лауреат Всесоюзного конкурса юных музыкантов в Воронеже, 2 премия; лауреат конкурса Амадеус в Ереване, 1 премия), которые украшают чарующим звучанием гобоя концерты оркестра. (Жаль, что не выступают с сольными программами с оркестром, как их наставник.) В оркестре Государственного академического театра оперы и балета им.А. Спендиаряна также играют его ученики – это концертмейстер группы гобоев Рафаэл Восканян (лауреат Закавказского конкурса, 2–я премия) и Тигран Варданян (в школе им. П. Чайковского и первые годы учебы в консерватории учился у Х.Бабаяна, окончил по классу О. Папикяна), которые красиво и элегантно исполняют гобойные соло в оркестре. В разные годы класс гобоя Х. П. Бабаяна окончили: Жирайр Тигранян (лауреат Закавказского конкурса, 2–я премия) и его сын Айк, Самвел Хачатрян (лауреат Закавказского конкурса /ансамблевая игра, партнер Армен Гукасян, флейта/, 1–я премия); Самвел Абрамян



Х. П. Бабаян, Г. Х. Шахкян, А.И. Хачатурян.
М. М.Тулагян, Г. Ованисян, А. Х.Пилосян.

(племянник Х. П. Бабаяна) ныне работает в Мексике, солирует в разных музыкальных проектах, играет в симфоническом оркестре, преподает), Армен Хачатрян (живет и работает в США), Астхик Казарян (ведет класс гобоя в школе им. Саят-Новы), Акоп Гаспарян (лауреат республиканского конкурса духовиков, 2-я премия) продолжает учебу в Германии.

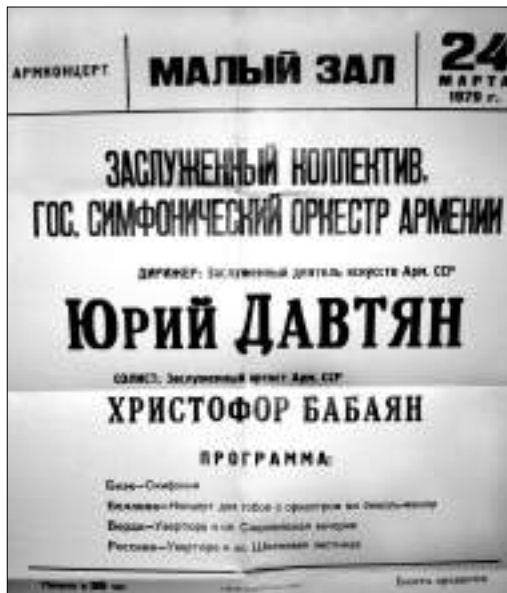
Немного о семье Х. Бабаяна. Это была настоящая интеллигентная армянская семья со своей историей, традициями. Супруга, Нонна Араратовна Элиазян – доктор химических наук, член-корреспондент Инженерной академии, около 30-лет (до скоропостижной кончины) проработала заместителем директора научно-исследовательского института “Камня и силикатов”, всегда радушно принимала дома коллег, студентов и учеников супруга; единственная дочь – химик.

Профессор ЕГК А. Барсамян в своей статье “Кафедра духовых инструментов Ергосконсерватории

им. Комитаса” пишет: “...именно на плечи этого поколения легла вся тяжесть дальнейшего восхождения к заветной цели – утверждению и сохранению высокого авторитета Ереванской консерватории как одной из ведущих в Союзе”. Позволим себе добавить, что вся жизнь Х. Бабаяна, музыкантов его поколения была посвящена исканию истины и совершенства, и лишь вера в моральную ценность содеянного служила высшим критерием их жизни и деятельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. //Голос Армении., 31.08.2000.
2. //Голос Армении., 31.08.2001.
3. //Музыкальная Армения., 2 (6) 2002.



Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

Ամփոփում

Երևանի Կոմիտասի անվ. Պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, դաշնակահար Սահենիկ Հակոբի Մաղապյանի «Հորոյահարի *դիմանկարը*» հոդվածի հերոսն է Հայկ ՍՍՀ Վաստակավոր արտիստ, նույն կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, հորոյի դասարանի երկար տարիների ղեկավար և Հայֆիլիհարմոնիայի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի հորոյահարների խմբի կոնցերտմայստեր Քրիստափոր Պետրոսի Բարսայանը:

Հոդվածագիրը մասնագետի դիտանկյունից տեսականորեն վերլուծել ու ընթերցողին է մատուցել անվանի հորոյահարի կյանքի ու կատարողական գործունեության անցած ուղին, անդրադարձել նրա կատարողական անթերի արվեստին, մեջբերելով գործընկերների հանրահայտ դիրիժորների խոսքը, ովքեր ղեկավարել են սիմֆոնիկ նվագախմբի համերգներն ու աշխատել նրա հետ:

Summary

Pedagogue of Yerevan State Conservatory after Komitas, pianist Sahenik H. Maghaqyan writes the article "The *portrait* of the oboist". The article is about honorable National artist of Armenian SSR, director of Oboe classes Christopher Babayan, who has been for many years the concertmaster of Armenian Philharmonic State Symphonic orchestra's oboe assemble. The author, from specialist viewpoint analyses and shows the read the life way and performing art of the famous oboist, quoting popular conductors' words who has worked with him.

ԺԱՆՆԱ ՊԵՏՐՈՍԻ ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ

Արվեստագիտության քեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր

Է դվարդ Միրզոյանի լարային Կվարտետը նրա լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է, որը 26-ամյա կոմպոզիտորը գրել է, իր ստեղծագործական կյանքի առաջին վերելքի շրջանում, 1947-1948թթ., երբ ծանր ժամանակաշրջան էր Խորհրդային երկրի առաջադեմ արվեստագետների, մասնավորապես

ացիան՝ օժանդակ պարտիա: Երրորդ վարիացիան բնույթով կարելի է ընդունել որպես սկերցո՝ II մաս, չորրորդ վարիացիան՝ որպես դանդաղ մաս, իսկ հինգերորդը՝ ֆինալ:

Կվարտետի թեմատիկայում օգտագործված են «Գարուն ա» և «Անրունի» երգերի սկզբնական դարձվածքները («Անրունի» միայն IV վարիացիայում): Այս երգերի կողք-կողքի մեջբերումը բնավ պարահական չէ: Այն կապված է ստեղծագործության գաղափարական մտահղացքի, նրա դրամատիկ-էպիկական, քնարական-հոգեբանական լարվածքի հետ:

Կվարտետի հիմնական թեման սկիզբ է առնում «արուն ա» երգի սկզբնական մոտիվից, որը որպես թեմատիկ բջիջ շար կայուն է իրեն դրսևորում վարիացիաներում՝ ամենաարարքեր փոխակերպումներով:

Երգի առաջին մոտիվի միայն մեղրինությունացիան է

ՏԵՄԱԽԹՅՈՒՆ-ՎԵՐՈՒՆՈՒՄՆԵՐ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ. «Գարուն ա» երգի վերադրսևորումները Է. ՄԻՐԶՈՅԱՆԻ և Ա. ԲԱԲԱԶԱՆՅԱՆԻ ստեղծագործություններում

երաժիշկների համար: Մի շարք տաղանդավոր կոմպոզիտորների արվեստը շուրջով պիտի «խառազանվեր» և կոմունիստական կուսակցության կողմից որակավորվեր որպես «ֆորմալիստական» և իրականությունից կտրված (1):

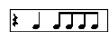
Այս մթնոլորտում, Մոսկվայում վերապարաստարման դասընթացներ անցնող Է. Միրզոյանը գրեց իր լարային Կվարտետը, մի կողմից ապրելով մոսկովյան ուսանողական կյանքի թրթիռն ու կենսական գրավչությունների վայելքը, մյուս կողմից, միգրացիոն երթուղիներից անցած, զգալի ընդհանուր մթնոլորտի ճնշող ծանրությունն ու վրանգավորությունը:

Հեղինակի այս զգացողություններն է արտահայտում Կվարտետի երաժշտությունը, որում առկա են ներքին լարվածությունն ու դրամատիկությունը, հույզերի խոյանքն ու տեղ-տեղ ահագնացող շարագույժ փրամադրությունները:

Կվարտետը երկար մնաց լռության մեջ, քանի որ իր ժամանակի համար նոր էր ու համարձակ, բովանդակությամբ էլ՝ «կասկածելի»...

Կվարտետը գրված է ավանդական կազմի համար, բայց ոչ ավանդական կառուցվածքով՝ թեմատիկ վարիացիաներով:

Մանրակրկիտ ուսումնասիրության դեպքում կարելի է գրանել կվարտետի ավանդական չեփ հարկանիշներ, խմբավորելով վարիացիաները սոնատային ֆորմայի ցիկլի մասերով: Ասենք, առաջին և երկրորդ վարիացիաները՝ որպես ցիկլի I մաս սոնատային շեռում, որում թեման՝ նախաբան, առաջին վարիացիան՝ գլխավոր պարտիա, երկրորդ վարի-

պատիանված (d-f-e-d), իսկ չափն ու ռիթմը սկզբից նեք փոխված են՝ 3/4 չափը փոխարինվել է 4/4-ով, համաչափ ռիթմը՝ երկարաչափած առաջին հնչյունից դեպի միջտակային սինկոպա: 

Սակայն այս փոխակերպումներում ընդգծված է ժողովրդական երգի բովանդակային առանցքը, նրա վշտաբեկ, դրամատիկ բնույթը, որը ավելի է խորանում ու մռայլ արտահայտություն ստանում դիստանանային հարմոնիաների շնորհիվ: Թեմայի այդ հարմոնիկ կառույցը հետագայում հիմնավորվում է որպես լայրահարմոնիա: Նրանում կարևոր է խրոմատիկ հենքը՝ բոլոր աստիճանների փոքր-քերակումներով (հարկապես ցայրուն են 6-րդ և 7-րդ իջեցված և բարձրացված աստիճանների հերթագայումները՝ տակը 2, 3), նաև՝ դորիական ու փոշյուգիական լադերի գոգորդվածությունը և նրանցում իջեցված աստիճանների մռայլ երանգները, հարկապես 1-ին և 3-րդ իջեցված ֆունկցիաների փոխհարաբերությունը, որը դառնում է թեմայի ամենաբնորոշ երանգախաղը (տակը 1): Ընդհանուր լարվածությունը խորանում է նաև օպերանայի բասերի արտահայտությամբ: (Նկատելի կապ կա տարիներ հետո ստեղծված Միմֆոնիայի նախաբանի, նրանում դիստանան հարմոնիաների ու փոշյուգիական լադի արտահայտության հետ):

Տանելով թեմայի շարադրանքը պոլիֆոնիկ հյուսվածքով՝ կոմպոզիտորը լայն տեղ է տալիս ժողովրդական երգերին բնորոշ ինտոնացիոն դարձվածքներին, մասնավոր՝ տրիտլային նախաշերտերին և «հաստարական» ինտոնացիաներին:

Թեմայի ընդհանուր նկարագիրը համեմատա-

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

Է. Մ. Միրզոյանին և Ա. Հ. Բարաջանյանին



բար ամբողջական է մնում առաջին և երկրորդ վարիացիաներում. առաջինը (թիվ 2)՝ գործնական, նրպարակապաց շարժմամբ և հորդուն հուզականությամբ, իսկ երկրորդը (թիվ 8-9)՝ քնարական-հայեցողական, հուզաթրթիռ: Առաջինում թեմատիկ նյութը ծավալվում է սինկոպացված ռիթմերով ու շեշտակի թռիչքներով (թեև թավջութակը փակում է համաչափ 8-ների ֆոն), պոլիֆոնիկ չայնարկումների դիմամիկայով (սարերային անցկացումներով): Իսկ երկրորդ վարիացիայում կոմպոզիտորը անդորրի ու գնալանքի փրամադրությունները հաղորդում է պահված բասերի վրա մեծ փետրություններով շարժվող ակկորդների ֆոնի վրա ծավալվող ջութակի ու թավջութակի երկխոսությամբ (ինչպես սիմֆոնիայի I մասի օժանդակ պարիպայում, այսպես էլ կոմպոզիտորը քնարական հոգեմիճակը արտահայտում է կանոնիկ-իմիտացիոն պոլիֆոնիայով սրեղծվող դիալոգայնությամբ):

Երրորդ վարիացիան բնույթով սկերցոյափայ է՝ փրիոլների պրուրաչև դարձվածքներով, փոկկապային նպարակապաց ընթացքով, որ նմանեցնում է այս մասը Է. Միրզոյանի «Անընդհար շարժմանը»: Թեմայից այսպես ճանաչելի է առաջին մոտիվը՝ մեդիանոսիտական նոր նկարագրով (d - f - e, f - d - e, des - es - c, d - b - a) և փրիոլային ռիթմը, որն ամբողջ վարիացիայի ռիթմական անփոփոխ հենքն է կազմում: Բայց իրենց անընդհար շարժման մեջ փրիոլային ռիթմերը ենթարկվում են համաչափ-կանոնավոր մեդիանոսիտական ոչ միայն իրենց պարբերականությամբ, այլև շնորհիվ այն բանի, որ թավջութակների նվագաբաժնում հնչող հիմնական պրուրաչև թեմային ուղեկցում է ալտի ու թավջութակի նվագաբաժնիներում համաչափ քառորդներով շարժվող թեման (d - f - e - d) կրկնակի դանդաղ քայլերով, հիշեցնելով «Dies irae»-ի մոտիվը և խարություն հաղորդելով շարժուն ու քնարական հիմնական թեմային (ևս մի ընդհանուր գիծ «Անընդհար շարժում»-ի հետ, որում ևս օգտագործված է Dies-irae-ն):

Ուշագրավ է այս նույն վարիացիայում թեմայի փոխակերպումը գրոտեսկային դրամատիզմից դեպի պարային հախուռն լիցքավորված բնույթը՝ միջին մասում (3-ից սկսած բոլոր վարիացիաները եռմասանի կառուցվածք ունեն): Այսպես կարարվում է թեմայի մի նոր փարբերակում, որ հենվում է հայկական առնական պարերի դոմիոդ, հարու ռիթմերի վրա (ֆորշազներով թռիչքներ, սինկոպացված քայլեր, կվինկո-դեցիմային բասեր և այլն թիվ 21), որոնք անմիջական ադերսներ են սրեղծում Կոմիտասի, Ս. Բարիտոդարյանի դաշնամուրային պարերի և Ս. Ասլամազյանի կվարբերային մշակումների հետ:

Կվարբերում 4-րդ վարիացիան առանձնանում է նրանով, որ հիմնական թեման հնչում է միայն միջին մասում, շղարշված գծերով: Իսկ բուն վարիացիայի հիմքում նոր թեմա է՝ սրեղծված «Անընդհար» երգի սկզբնական ֆրազից: Երկրորդ քաղվածային նմուշի մեջբերումը այսպես ոչ թե հիմնական թեմայի ինքնասպառնման արդյունք է, այլ նրա հուզական-կերպարային լիցքերը լրացնող միտում, քանի որ «Անընդհար» բնույթով սերտորեն կապվում է «Գարուն ա» երգի հետ: «Անընդհար»-ից սկիզբ առնող մեդիանոսիտական դանդաղ (Grave), ազար-իմպրովիզացիոն շարադրանքով խորը քնարականության հետ մեկտեղ՝ նաև պարմոդականություն է մտցնում, ասես վերաբնակցելով ժողովրդի հիշողության ու նվիրական հույզերի հեռավոր շերտերը: Վերցնելով երգի առաջին ֆրազը և պահպանելով նրա ինտոնացիոն-մեդիանոսիտական նկարագիրը, կոմպոզիտորը փոխում է մեդիանոսիտիկ ու ռիթմը և փակում թեմայի ծավալումը ինքնուրույն հունով, բայց և հակված երգի ամենաբնորոշ՝ յամբական-կոչական և հասարակական դարձվածքներին:

Սա այն դեպքն է, երբ կոմպոզիտորը ճանաչելի պահելով երգի հիմնական կորիզը, նրան փալխ է նոր ժանրային արտահայտություն (նման բան կա և սիմֆոնիայում՝ «Ես քեզ փեսա» երգի հետ կապված): Այսպես «Անընդհար» երգի էպիկական-ողբերգական բնույթը փոխարինված է մեղմ քնարականությամբ*: Հարկանշական է, որ մեդիանոսիտական մեջ այսպես կա ընդլայնված է մեդիանոսիտական գոյություն ֆակտուրան: Պահպանելով կոմիտասյան մրածոդության բնորոշ գծերը, այն է՝ մեծ փարածքի (դեցիմային) պահված բասեր, մեդիանոսիտական չայնարկող իմիտացիոն-պոլիֆոնիկ անցկացումներ (թիվ 28-30), կոմպոզիտորը միևնույն ժամանակ թեման շարադրում է ոչ թե կոմիտասյան «խարաբար» ոճով, այլ գուսանա-աշուղական երգերին հարույկ քաղցրաշունչ, վիրտուոզ-իմպրովիզացիոն ոճով, մեդիանոսիտական երգային, որքան գործիքային բնույթի շարադրանքով, ջութակի հնչողությունը նմանեցնելով սազին՝ նրան բնորոշ կրկնվող հնչյուններով (փակիր 7-8, թիվ 31, փակիր 2, 6-11 և այլն), տրիոլային մեխոմատիկ դարձվածքներով և

*Նման փոխակերպման է ենթարկված «Դուն Էն գլխեն» դրամատիկ երգը Ա. Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդներում»:

Է. Մ. Միրզոյանին և Ա. Հ. Քարաջանյանին

այլ վիրտուոզ ելևէջներով: Պեքը Է նկատել, որ ջութակի այսպիսի մեկնաբանմամբ այս մասը կապվում է սպենդիարյանական երաժշտության հետ, օրինակ՝ Աշուղի արիայի նախանվագի հետ «Ալմաստ» օպերայից:

Նաև ուշագրավ է, որ այստեղ կոմպոզիտորը բովիչ քննարկանության համար դիմում է «երկխոսական» շարադրանքի՝ կանոնիկ-ինֆրագիոն գծերով, երկրորդայնական շերտերով (թիվ 29), լայն շրջի սեկվենցիաներով, քրոմատիկ-գունահաղերով (թիվ 37), որոնցով այս մասն ամբողջությամբ կապվում է նաև իսաչարյանական քննարկան աղաջոնների հետ: (Ի դեպ այդ նմանությունը կա նաև երկրորդ վարիացիայի շար հարվածներում, թիվ 9, 11, 16):

5-րդ վարիացիան վերականգնում է Կվարտետի հիմնական թեմատիկայի ինտոնացիոն ոլորտը: Բնույթով, պարային-պարերգային հենքով ու մոտորային «գապանակվածությամբ» այն կամրջվում է 2-րդ վարիացիայի հետ: Բայց այստեղ գերակշռում են պարային տարրերը, թեև եռուն կենսականության հետ կա նաև ջրային լարվածություն և անհանգստություն:

Պարայնությունը նկատելի է հարկապես միջին մասում, բայց պարային տարրեր կան հենց սկզբում, որտեղ թեմայի հիմնական մոտիվը վերաիմաստավորվում է 6/8 չափի և պարային-հարվածային ռիթմերի շրջանակում: Հետաքրքիր է, որ 6/8 չափում ծավալվող ֆրագի մետրական «չնշանությունը» դուրս է գալիս տակիի շրջանակներից, և հետագա ֆրագներն ընկալվում են ավելի շուր 9/8, քան 6/8 չափի ընդգրկման մեջ: Դա առաջ է բերում մեկրական համաշափության խախտում, մոտորային շարժման հետ սրեղծում նաև ազատ, քնսահան ընթացք՝ ռիթմահարմարացիոն ցցուն և խոսուն ելուստներով (տակիր 4): Սա կոմպոզիտորի ինքնարիպ, բայց խորապես ազգային մտածողության մի գիծ է, որ հանդիպում է այս շրջանի գործիքային երաժշտության մեջ՝ որպես բնորոշ հարկանիշ:

5-րդ վարիացիայի թեմատիկայի ժողովրդական ակունքների հետ կապվում է ոչ միայն «Գարուն ա» երգի ինտոնացիոն կորիզով, այլև հայ պարերգերին բնորոշ լադային հենակերի (d) կայունությամբ և նրա շրջագարդումներով փոքր ինտերվալային տարածքում, նաև՝ IV-VI աստիճանների խրոմատիկ փոխակերպումներով, որ թեմայի լադա-հարմոնիկ հարկանիշներից է և այլև:

Դրա կողքին, թեմայի արդի հնչողության հարցում շար կարևոր է կոմպոզիտորի գրելաճին բնորոշ «հարմոնիկ-պոլիֆոնիկ» հյուսվածքը, որպիսին հետո կրեսնենք նաև Միմֆոնիայում և որի ակունքները կարելի է գտնել շուրապոլիչյան սիմֆոնիկայի էջերում: Դա կնշանակի, որ կրավի ծավալման ընթացքում նվագախմբային հյուսվածքը խրանում է միաժամանակ և՛ հորիզոնական-պոլիֆոնիկ նույնանման թեմատիկ գծերով, և՛ այդ նույն գծերով սրացվող ուղղահայաց նույնարիպ ակորդների շղթայով, րվյալ դեպքում միևնույն եռահնչյունների զուգահեռ շարժմամբ, որն իր ներգործությամբ դառ-

նում է առաջնային, որպես կոնստրուկտիվ մտածողության արտահայտություն:

Ժողովրդական պարերգերի հետ կապը, ինչպես վերը նշեցինք, առավել ակնհայտ է միջին մասում, որտեղ ռիթմա-ինտոնացիոն աղբյուրներ են սրեղծվում «Հոյ Նազան», «Չուռնի-տրնգի» և նմանարիպ այլ պարերի, ինչպես նաև՝ Ռ. Մելիքյանի «Ծիլ-ծիլ ա», «Պասակ-պասակ» պարերգերի հետ՝ 6/8 չափում կերպարված ռիթմով, ֆորշլագների «թռչքային» արտահայտությամբ, սեկվենցիոն օղակների հեզանագ շարժմամբ և այլն: Կոմպոզիտորը պահպանում է նաև հայ կոմպոզիտորական արվեստում պարեղանակի ներդաշնակման համար ավանդական «մեղեդի-նվագակցություն» ֆակտորան՝ պոլիֆոնիկ բազմապլան շարժմամբ (II ջութակ, ալր, բավջութակ):

Վերջում՝ ռեպրիզում, թեման հնչում է իր սկզբնական տեսքով, նոր լարվածությամբ, պիրի ու շիկացած: Բարձրակերպային դրամատիկայի ամենամեծ գործոնը այստեղ ևս հարմոնիան է: Պոլիֆոնի շայնարարությունը դառնում է հոմոֆոնի միաշույլ: Թեմայի լայրահարմոնիան խրանում է պոլիտոնալ ու պոլիհարմոնիկ շերտերով (d-f-տես թիվ 65): Ու կրկին հույզերի խոժոռ արտահայտության համար կոմպոզիտորը դիմում է զուգահեռ եռահնչյունների շարժմանը՝ որպես որոշակիորեն ընկրված ներգործուն արտահայտամիջոցի (տես u. թիվ 66-67, d - C - H - B - d):

Այսպիսով ժողովրդական նյութի ժանրային-կերպարային վերաիմաստավորումը տեղի է ունենում ժողովրդական ազգային տարրերի և արդի արտահայտչաչեների օրգանական միաշույլման անսպասելի, հիմքում ունենալով նաև ազգային և համաշխարհային կոմպոզիտորական արվեստի լավագույն ավանդույթները:

Գաղանմուրային Տրիոն Առն Քարաջանյանի ամենանշանակալի սրեղծագործություններից է, այդ ժանրի առաջին կատարյալ գործերից մեկը հայ կոմպոզիտորական արվեստում, որը վաղուց արդեն համաշխարհային հնչեղություն է ձեռք բերել:

Այս սրեղծագործության մասին գրող երաժշտագետները առաջին հերթին նշում են նրա պարբերիկ ներշնչվածությունը, հոգեբանական խորությունն ու հուզական անմիջականությունը:

“В трех частях трио, несущих различную драматургическую нагрузку, основной идейный мотив произведения - мотив драматической борьбы человеческой личности с стоящими на ее пути препятствиями, которые выражены то в облике враждебных ей внешних сил, то в облике душевных сомнений, мучительных поисков, проходящей сложный путь становления, утверждения”, - գրում է Մ. Տեր-Միմոնյանը (2. էջ 65):

Ս. Ամարունին, բնորոշելով Տրիոյի զաղափարական մրահղացումը, նրանում տեսնում է ողբերգականության փարեր. “По идейному замыслу, острой конфликтности сопоставляемых образов, целеустремленности развития неподдельной искренности и непосредственного высказы-

Է. Մ. Միրզոյանին և Ա. Հ. Բաբաջանյանին

вания Трио Бабаджаняна является, в определенном роде, продолжением установившейся в русской музыке еще с конца XIX века традиция траурного трио, хотя оно не имеет определенного посвящения» (2. էջ 47).

Ռուսական դասական ավանդույթների հետ կապը նշում է նաև Գ. Շ. Գյոդակյանին իր հոդվածում. «Տրիոյի երաժշտությունը գրված է բառ դասական լավագույն ավանդույթների, նրանում հատկապես զգացվում է Չայկովսկու և Ռախմանինովի ազդեցությունը: Բաբաջանյանն այս կոմպոզիտորներից վերցրել է հակումը դեպի երգայնությունը, հուզական սրտաբաց արտահայտությունը դեպի երաժշտական կերպարների դինամիկ, սուր կոնֆլիկտային զարգացումը» (3. էջ 6):

Դաշնամուրային Տրիոյի դրամատիկ լիցքերը խորացված են Առաջին մասի ներածության մեջ, որի հիմքում ընկած է «Գարուն ա» երգի սկզբնական մոտիվը՝ որպես տրիոյի թեմատիկայի լայնմոտիվ: Անցնելով բոլոր 3 մասերի միջով՝ այն բացահայտվում է հուզական տարբեր երանգներով՝ պաթետիկ ոգեշնչվածությունից մինչև ողբերգականություն: Այդ մոտիվից ընթացք է առնում խարաշունչ, զուսպ ու լարված թեման՝ ժողովրդական էպիկական երգերին բնորոշ ռիթմա-ինստրումենտալ դարձվածքներով:

«Գարուն ա» երգի մոտիվային մեջբերումը զգալիորեն փոխված է, բայց ինստրումենտալ հանգույցով պահպանված:

Կոմպոզիտորը, ինչպես և Է. Միրզոյանի Կվարտետում, երգի 3/4 չափը փոխարինել է 4/4-ով, համաչափ ռիթմը՝ ներդրակային սինկոպացված ռիթմով՝ առաջին հնչյունին տալով լայնաձիգ ու լարված արտահայտություն, ֆրագն ավարտելով ընդգծված «հասարակական» ինստրումենտալ, որն ավելի է խորացնում լարվածությունն ու դրամատիկան, շարունակելով այդ նույն բնույթը նաև հաջորդ ֆրագներում:

Ներածության թեման հնչում է ջութակի և թավջութակի մոտ ունիսոն՝ օկտավային կրկնապատկերմամբ:

Մեղիինստրումենտալ առումով «Գարուն ա» երգի հետ կապվում են միայն առաջին և երկրորդ տակտի վերջին դարձվածքները, այսինքն՝ ընդամենը երկու մոտիվ երգի առաջին ֆրագից, այն էլ մասնատված, նոր ռիթմական նկարագրով և նոր, նմանատիպ մոտիվներով շրջապատված: Բայց, այնքան օրգանապես կապված, որ առաջին հայացքից թվում է, թե կոմպոզիտորը հնչեցնում է երգի առաջին նախադասությունը ամբողջությամբ, ուղղակի մի քիչ փոխված:

Ուշագրավ է և զարմանալի «Գարուն ա» երգի առաջին ֆրագի ընդամենը էռլայան եռալարով կազմավորվող ինստրումենտալ դարձվածքի այդչափ կայուն ու ամուր հիմքը՝ որպես ազգային երաժշտամշակութային թուրքական ֆոլկլորային սինվոլիկայի, որ կարելի է համեմատել միայն այնպիսի մոնոդիկ կոթողներից մեկի հետ, ինչպիսին է եվրոպական երաժշտության մեջ միջնադարյան «Dies irae» սեկվենցիան, դորիական լադում ծավալվող առաջին

ֆրագների արտահայտչական ամրոթյամբ (մեկի մեջ ազգային, մյուսի մեջ համազգային երաժշտաբովանդակային սինվոլիկա):

Եվ, անշուշտ, պարտահական չէ, որ «Գարուն ա» երգն իր հիմնական ինստրումենտալ կորիզով ամենից հաճախ մեջբերվող մոտիվն է հայ գործիքային երաժշտության մեջ մինչև մեր օրերը արեղծվող երկերում:

Ա. Հ. Բաբաջանյանի Տրիոյի թեմատիկում երգի մոտիվների գեղարվեստական վերակերպավորման տեսակը վկայում է կոմպոզիտորի բացառիկ տաղանդի մասին, որով նա այդքան խորապես զգում էր իր ազգային երգի ծննդաբանական խորքը, նրա երաժշտալեզվական բնածին միջավայրը և կարողանում էր օրգանապես կապել «բաղվածային» մոտիվը՝ իր երաժշտամշակութային հետ, այդքան բնական ձևով իր ինստրումենտալ «շրջանակի» մեջ առնել ժողովրդական երգի մեղեդին:

Տրիոյի ներածության դաշնամուրի նվագաբաժինը թեև նվագակցող գիծ է տանում, բայց զգալիորեն խորացնում է մոնոդիկ հնչող թեմայի դրամատիկ արտահայտությունը: Գրան նպաստում են կարող յամբական ռիթմերով հնչող ակորդները՝ սեկունդային վեր կամ վար ինստրումենտներով*: Անցնելով հիմնականում մոնոդիկ գծի երկարացված սինկոպաների ներքո, նրանք ինստրումենտալ խորացման հետ ներքին «շնչառություն» են տալիս մեղեդու ֆրագներին: Մեղեդու և նվագակցության միջև նման շարադրանքը հարույն արտահայտչամիջոց է, որ հանդիպում է նաև Ա. Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադ»-ում (թեմա, 4-րդ վարիացիա), Է. Բաղդասարյանի Ռապսոդիայում (նախաբան) և այլ հեղինակների գործերում, որպես պաթետիկ բնույթի թեմաներին բնորոշ գիծ՝ դիրվող ժամանակաշրջանի գործիքային երաժշտության մեջ:

Թեմայի արդիական հնչողությունը պայմանավորված է նաև լադա-հարմոնիկ առանձնահատկություններով: Դաշնամուրի նվագաբաժնի ակորդային հյուսվածքում կոմպոզիտորը մրցնում է պոլիլադային դիստանս շերտավորումներ (dis - d), ընդգրծելով մեղեդիական գծի դրամատիկ, խռովահույզ բնույթը: Այն խորանում է նաև սեկունդային փոխհարաբերության և լոկրիական հիմքի տրիտոնային տոնայնական շերտավորումներով, որոնք, ի դեպ, հայկական լադային համակարգից են բխում:

Առաջին նախադասություն.

մեղեդի՝ dis - I - VI6 - IV46 - III իջ. - I - V6 . . . բասում. h-h-ais a-gis f-h-ais և այլն:

Երկրորդ նախադասություն. h - c - D սիսեմայում կրկին ընդգծվում է VI - V ֆունկցիոնալ քայլը: (Տե՛ս ներածության թեման՝ նուրային օրինակում).

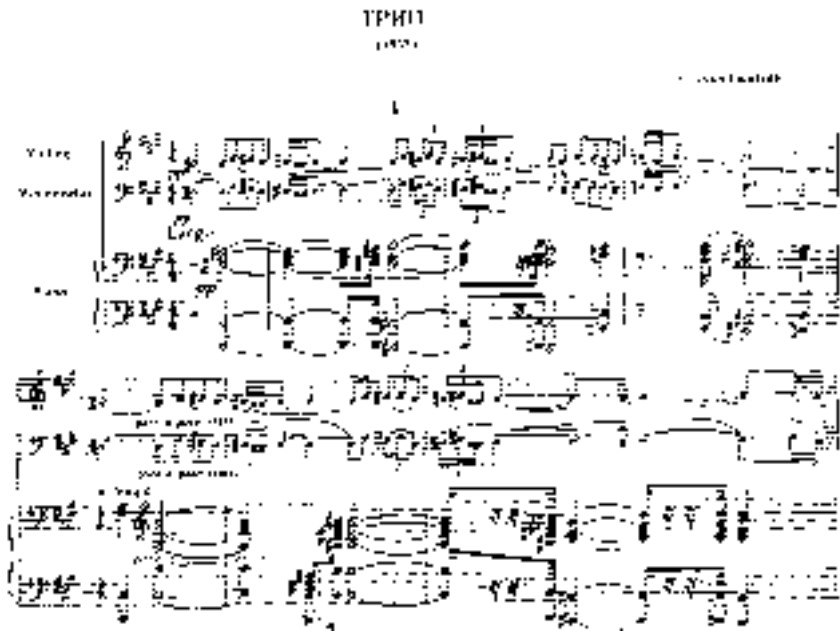
Երկրորդ անցկացման մեջ թեման հնչում է տարբերակված, ավելի լիաթոք, դաշնամուրի նվա-

* Ս. Ամատունին այդ ռիթմը անվանում է կրկնակի պունկտի (կետազծված-Գ. Շ.) ռիթմ (2. էջ 106):

Է. Մ. Միրզոյանին և Ա. Հ. Բաբաջանյանին

զարածնի ավելի խիտ ու շարժուն հյուսվածքով:

Տրիոյի 3 մասերի մեջ նախաբանի թեման հան-



դես է գալիս դրամատուրգիական ամենանշանակալի պահերին. առաջին մասի ռեպրիզից առաջ՝ մր-չակման բաժնի լարվածության բարձրակետին, շար բացահայտ, ոգեշունչ ու հանդիսավոր հնչողու-թյամբ, մուտք տալով գլխավոր պարտիային ռե-պրիզում, հետո նաև կողայում:

Այնուհետև, մուրիվային փոխակերպումներով անցնելով երկրորդ մասի միջով և խաբարելով այս

մասի քնարական լուսավոր մթնոլորտը՝ այն էլ ավելի առնականացած հնչում է երրորդ մասի վեր-ջում, որպես եզրափակիչ մաս՝ g - b - c (ուղղահայաց), պոլի-փունալ շերտավորմամբ, լայրթեմայի խորապես դրա-մատիկ, հասարարուն ու «պիրկ» հնչողությամբ:

Պատահական չէ, որ Տրիոյի ներածության թեման իր «մո-փիվ-թեզիսով» դիրվում է որպես լեյթթեմա, որովհետև նրանով է մեծապես պայմանա-վորված տրիոյի թեմատիկ-ին-փունացիոն ամբողջականու-թյունը և նրանից ծնունդ առնող մյուս թեմաների բովանդակա-յին ընդհանուր ուղղվածու-թյունը:

Փորձենք անդրադառնալ միևնույն մոնոդիկ սկուլքից սկիզբ առնող դիրարկված եր-կու վառ անհատական սրեղ-ձագործություններում մոնոդի-այի մեջքերման ընդհանրություններին:

Երկու կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը «Գարուն ա» երգի նկատմամբ միանշանակ բա-ցարրություն չունի: Իհարկե, հիմքում երգի բովան-դակային առանցքն է, այն կերպարային սիմվոլի-կան, որի մասին խոսվել է արդեն: Սակայն, պետք է հավանաբար նկատի ունենալ նաև որոշ կենսական հոգեբանական հանգամանքներ: Այսինքն, այնքան էլ անէական պիրի չհամարել այն հանգամանքը, որ այս կոմպոզիտորները գրելովում էին մերերիմ, մարդկային ու սրեղձագործական շփման մեջ, միմյանց նկատմամբ տաժում էին ամենացերմ ու վարսեղի զգացումները: Չխոսելով այն մասին, որ նրանք անցել էին միևնույն սրեղձագործական դպրոցը թե՛ Երևանում, և թե՛ Մոսկվայի վերապար-րաստման դասընթացներում: Բնական է, որ նրանց սրեղձագործական միտումների ընդհանրությունն ու փոխազդեցությունը անխուսափելի էր: Ուրեմն, հնարավոր է, որ միևնույն երգի նկատմամբ հետա-քրքրությունն էլ չէր շրջանցում այդ փոխազդեցու-թյունը: Որպես օրինակ՝ «Գարուն ա» երգի մուրի-վային մեջքերումը սկզբում է. Միրզոյանի լարային Կվարտետում (1948), հետո՝ Ա. Բաբաջանյանի դաշ-նամուրային Տրիոյում (1952): Ընդ որում, դժվար չէ նկատել, որ մեջքերման և վերակերպավորման բնույթն էլ շար նմանություններ ունի: Երկուսի մեջ էլ խորանում է դրամատիկան, մռայլվում ինտոնա-ցիոն արտահայտությունը: Նաև շարադրանքում ընդհանուր է հենց սկզբնական մուրիվի ռիթմական փոխակերպումը: Երկու դեպքում էլ սա հարվածա-յին մեջքերման վառ օրինակներից է, ներքին ծրա-զրրայնության այն արտահայտություններից մեկը, երբ երաժշտական մեկ ֆրագն իր մեջ կրում է ժ-ղովրդի պարմական ճակատագրի ամբողջ սիմվո-լիկան և մտնում է դրամատիկ պաթոսով լի այս



Ա. Հարությունյան, Ա. Բաբաջանյան,
Է. Միրզոյան, Ա. Խուդոյան
Մոսկվա, 1948 թ.

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

սրեղծագործությունների մեջ՝ որպես խորունկ գագուսների արտահայտության մուրիվ:

Եվ ահա, փարբեր հեղինակների ոճական անհատականության դրոշմը կրող այս երկերը մերձեցնում են ոչ միայն իրենց թեմատիկ առանցքը կազմող միևնույն մոտոդիկ նյութի ընկերությունը, այլև նրա գաղափարական մեկնությունը և հնչողական նմանությունը, հատկապես թեմայի սկզբնական դարձրվածքում:

Տեղին է հիշել նաև «Ես քեզ քեսս» երգի մեջբերումը նույն հեղինակների կողմից: Այս դեպքում առաջինը Ա. Քարաջանյանն իր «Հերոսական բալլադում» (1950) վերջին՝ 5-րդ վարիացիայի մեջ շար անսպասելի և մի քիչ հպանցիկ շեղված է կացնում այդ երգի մեղեդին դաշնամուրային վիրտուոզ հյուսվածքի միջով, որպես, կարծես մի վառ «շողարչական» դեպի աստիճանային ֆինալը գնալու ճանապարհին:

Նույն երգի մեղեդին մի քանի փարի անց (1960-1962) Է. Միրզոյանը օգտագործեց ոչ որպես հպանցիկ, այլ հիմնային թեմատիկ նյութ իր Միմ.ֆունիայի 1-ին մասում, պահպանելով նրա լայնթեմատիկ կարևորությունը ամբողջ Միմ.ֆունիայում:

Արդյո՞ք դա պարահասկանություն է: Եվ այո, և՛ ոչ: Որովհետև այդ նմանությունը կարող է լինել ոչ թե նախապես մրաված, այլ ինքնաբերական, որպես ինչ-որ րեդ արդեն լիարժեք ու փայլուն մյուսի թարմ հիշողության ներքին ազդակ:

Մյուս կողմից, ինչ վերաբերում է հատկապես «Գարուն ա» երգի մեջբերմանը, ապա ինչպես արդեն ասվեց, հայկական գործիքային երաժշտության մեջ ամենից հաճախ մեջբերվող մոտոդիկ նմուշներից մեկը «Գարուն ա» երգն է, իր հատկապես սկզբնական փրիխորային դարձվածքով, դրամատիկ-հոգեբանական մրահղացքի սրեղծագործություններում:

Ինչ խոսք, «Գարուն ա» երգը ներթափանցել է հայ կոմպոզիտորական արվեստի շար վաղ՝ վոկալ ու խմբերգային մշակումներում, գործիքային երկերում, որպես ժողովրդի կերպարի հեղ և կապված մրջ-փարթուն հույզերի արտահայտություն: Բայց 1950-ականներին և հետո սրեղծված գործերի գեղար-

վեստական նոր դրսևորումների մեջ այն վերջնականապես ամրապնդվեց կոմպոզիտորական մրայնության մեջ՝ իր հուզական-կերպարային «խորհրդանշական» բովանդակությամբ*:

Նման «խորհրդանշական» բնույթ սրացան «Անրունի»ն, «Կռունկ»ը, «Հավիկ»ը, «Չես, չես», «Քոչարի»ն և այլ մոտոդիակներ, որոնց մեջ վաղուց ի վեր դրոշմվել ու ամենացայտուն արտահայտությունն են սրացել ժողովրդական ոգու, ազգային խառնվածքի, բնավորության, նրա հոգեբանության ամենաբնորոշ գծերը: Էպիկական, դրամատիկ այդ երգերի ու քնարական, առնական-հուժկու պարեղանակների լայն օգտագործումն ու վերամասնավորումը մեծապես կապված էր 1950-ականների հայ կոմպոզիտորական արվեստի ընդհանուր գաղափարական-հուզական ուղղվածության, նրան այնքան բնորոշ հայրենասիրական, պարեպիկ կերպարների, փոնական-հանդիսավոր ու դրամատիկ-քնարական փրամադրությունների լայնահուն դրսևորումների հետ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. //Советская музыка., 1948 N 1.
2. Тер-Симонян М., Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении., Ер., 1974.
3. /Գյոդակյան Գ. Շ., Նվիրվում է Առնո Քարաջանյանին, հոդվ. ժողովածու, Երևան, 2008, էջ 6:

* Հայ գործիքային երաժշտության մեջ «Գարուն ա» երգի մշակումներ են արել. Ս. Ասլամազյանը՝ լարային քառյակի համար, Ռ. Անդրիասյանը, Գ. Մարաջյանը՝ դաշնամուրի համար, Մ. Կոկժանը՝ տուրայի և դաշնամուրի համար, Ա. Քարթալյանը՝ ջազ-անսամբլի համար: Ֆրագմենտար մեջբերումներ են արել՝ Հ. Ստեփանյանը՝ դաշնամուրային «Բալլադում», Տ. Մանսուրյանը՝ թիվ 2 լարային Կվարտետում և ուրիշներ:

Резюме

Аналитическая статья кандидата искусствоведения, профессора Ереванской государственной консерватории Жанны Петровны Зурабян «Преломление песни “Гарун а” Комитаса в двух произведениях» посвящена разбору двух классических произведений армянской музыки: Струнного квартета Эдварда Мирзояна, написанного в 1947-48 гг. и Фортепианного Трио Арно Бабаджаняна, написанного в 1952 г. В своих выводах автор дает обобщения временного среза, интересно анализирует необычную для квартетного жанра вариационную форму сочинения Мирзояна и традиционную трехчастную форму в произведении Бабаджаняна. Представлен тщательный теоретический анализ в узком и широком смыслах слова. Статья отличается глубоким проникновением в исследуемый материал.

Summary

The analytical article of P.h.D candidate, Preofessor Yerevan Komitas named State Conservatory, Janna P. Zurabyna "The transformation of the song "Garun a" by Komitas in two compositions" is dedicated to the analysis of two classical works of Armenian music: string Quartet by Eduard Mirzoyan, written in 1947-48 and Piano Trio by Arno Babajanyan written 1952. In his conclusions the author gives a generalization temporary environment, analyzing the variation form of Mirzoyan's work and the traditional three-part form in Babajanyan's work.

A thorough analysis in narrow and wide meaning of the word is presented. The article differs with deep penetration in the studied material.

МАРИЯ ГЕОРГИЕВНА КАРАБЕКЯН

*Музыковед,
преподаватель Музыкального колледжа
им. Саят-Нова (Степанакерт)*

С 29 июля по 3 августа 2011 года арцахский государственный камерный хор «Мракац» (художественный руководитель и дирижер Марине Месропян) впервые принял участие в Международном конкурсе «Поющий мир» в Санкт-Петербурге, получив в двух номинациях почетные дипломы: в категории «Камерные хоры» стал лауреатом I премии, в категории «Духовная

накерте и в различных районах Арцаха – всё это содействовало победе хора на конкурсе подобного масштаба. Необходимо отметить, что дирижером и коллективом хора постоянно ведется работа над расширением репертуара, который вбирает в себя музыку разных эпох и направлений: духовную, классическую, национальную.

На конкурсе были представлены произведения как армянских композиторов – Комитаса, Макара Екмаляна, Александра Арутюняна, Каро Закаряна, так и русских и зарубежных авторов: Якоба Аркадельта, Орландо Лассо, Юрия Фалика и других.

Особенно полюбились петербургскому слушателю произведения армянских композиторов. Так, после исполнения духовных произведений Екмаляна, Комитаса, в соборе св. Екатерины Александрийской публика долго аплодировала, а после концерта многие подходили, чтобы узнать, где еще будет выступать данный коллектив. На следующий

ПОБЕДА НА МЕЖДУНАРОДНОМ КОНКУРСЕ - ЛУЧШЕЕ ПРИЗНАНИЕ

музыка» был награжден II премией, а также оказался в шестерке номинантов на Гран-при. Кроме того, по результатам голосования получил приз зрительских симпатий, удостоился особого приза председателя жюри.

Конкурс, посвященный петербургскому композитору Юрию Фалику, которому исполнилось бы 75 лет, проходил в рамках Международного фестиваля «Поющий мир». Название фестиваля говорит само за себя – в конкурсе приняли участие 24 хоровых коллектива и вокальных ансамбля из разных стран: Италии, Китая, Бразилии, Израиля, Хорватии, Словакии, из разных городов и регионов России. Состав жюри также был интернациональным: в него вошли известные композиторы и дирижеры из России, Италии, Франции, Латвии и Эстонии.

Фестиваль проводится с 2003 года в целях популяризации хорового искусства, развития творческих связей между хоровыми коллективами и вокальными ансамблями разных стран, обмена хоровой литературой на разных языках, открытия новых имен и талантов в области хорового пения.

С армянским хоровым искусством петербургская публика познакомилась еще в прошлом году, когда в конкурсе принял участие хор «Спегани» из Армении (художественный руководитель Сарина Автандилян), также удостоившийся высоких наград. Блестящее выступление хора «Мракац» в этом году подтвердило силу таланта армянского народа.

Одиннадцать лет непрерывной плодотворной деятельности, огромная работоспособность и высокий профессионализм как дирижера, так и исполнителей, необычайная сплоченность коллектива, сотрудничество с различными музыкальными коллективами и творческими личностями, многочисленные концертные выступления в Ереване, Степа-

день в Государственную академическую капеллу новоиспеченные поклонники приходили уже с цветами. На розыгрыше Гран-при хор выступил с исполнением обработки Комитаса «Песни плуга», вызвшей бурные аплодисменты, благодаря которым хор получил приз зрительских симпатий.

Своими впечатлениями об исполнительском мастерстве хора «Мракац» поделились руководители хоровых коллективов и вокальных ансамблей, а также участники конкурса.

«Нас впечатлила исполнительская техника вашего коллектива. Очень тонкое многообразие нюансов, высокая культура, тонкий и конкретный разговор между хором и руководителем, красивая и, мне кажется, очень понятная дирижерская пластика. Своими руками Вы делаете то, что Вам хочется и Вам отвечают исполнители. Чувствуется, что между Вами существует необыкновенный контакт. От входящего в зал хора шла колоссальная энергетика. В сложной ситуации, где был «отлетающий» звук, Вы творили чудеса. Просматривается и национальный колорит, и высокое хоровое исполнительство», – Марина Кузнецова, художественный руководитель вокального ансамбля «Посолонь» (Санкт-Петербург).

«Побывав на этом фестивале и послушав выступления шести претендентов на Гран-при, я бы хотел отметить выступление коллектива из Армении Государственного камерного хора «Мракац» из Степанакерта. Мне бы хотелось отметить идеальную чистоту строя, очень выразительную подачу материала, великолепное владение звуковой палитрой – от пиано до форте, и всё это в меру, с огромным вкусом и хорошим профессионализмом. Вы меня покорили – я Ваш истинный поклонник. Вам удач и новых творческих вершин», – Виктор

Штарк, художественный руководитель муниципального камерного хора города (Новотроицк, Россия).

“Мне больше всего понравился хор “Мракац” и был бы я членом жюри, я бы присудил этому хору Гран-при. У него великолепное “пиано”, великолепный звук, фразировка, а руководитель хора – замечательный и просто гениальный дирижёр”, – Юрий Никифоров, художественный руководитель старшего концертного хора Детской хоровой капел-

лы (Великий Новгород, Россия).

С особой теплотой высказалась певица, народная артистка России, заслуженная артистка Армении Рубина Рубеновна Калантарян: “ Честно говоря, ожидала услышать традиционный хор. И вдруг услышала богатое звучание хора, обладающего такими красками, что меня это просто удивило и обрадовало”.



Концертмейстер Надежда Акопян (слева) и художественный руководитель и дирижер Марине Месропян (справа) с хором “Мракац”. Церковь Казанцеоц, Шуши, 2011 г.



Арцахский государственный камерный хор “Мракац”. Выступление на конкурсе “Поющий мир”. Санкт-Петербург, 2011 г.

Ամփոփում

Երաժշտագետ, Ստեփանակերտի Սայաթ Նովայի անվ. երաժշտական քոլեջի դասատու Մարիա Գեորգիի Դարաբեկյանն իր «Միջազգային մրցույթում հաղթանակը՝ լավագույն ճանաչումն է» հոդվածում նշում է, որ ԼՂՀ-ի կամերային «Մռակաց» երգչախումբը, զեղարվեստական ղեկավար և ղիրիժոր Մարինե Մեսրոպյանի գլխավորությամբ, առաջին անգամ մասնակցել է 2011 թ. հուլիսի 29-ից 3-ը՝ Սանկտ-Պետերբուրգում անցկացվող «Երգող աշխարհ» միջազգային մրցույթին և նվաճել՝ «Կամերային երգչախումբեր» անվանակարգում՝ 1-ին, իսկ «Հոգևոր երաժշտություն» անվանակարգում՝ 2-րդ՝ կարգի մրցանակների: Դրանցից զատ արժանացել է նաև հանձնախմբի նախագահի հատուկ մրցանակին: Միջազգային մրցույթին մասնակցել են 24 երգչախումբ և վոկալ անսամբլ Բուսիլայից, Չինաստանից, Բրազիլիայից, Իսրայելից, Խորվաթիայից, Սլովակիայից և Ռուսաստանի տարբեր քաղաքներից ու շրջաններից:

Summary

Musicologist, pedagogue of Stepanakert Sayat-Nova Music College Maria G. Gharabekyan writes the article "The best recognition is the victory in international competition". The author writes that Artsakh Chamber Orchestra "Mrakats", directed by Marine Mesropyan has for first time participated in the *international competition* "Singing world" in Saint-Petersburg on 29-3 July 2011 and has won the first prize in the nomination of "Chamber Orchestras" and the second prize in the nomination of "Sacred Music". Except these prizes the orchestra the special prize from the juries.

ՎԱԼԵՆՏԻՆ ԽԱՉԻԿԻ ՌՈՎՍԱՍՅԱՆ

**Արվեստագիտության ֆեկնածու,
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի դոցենտ**

Երևանի համերգասրահներում հաճախ են ելույթ ունենում Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոսները, սակայն բացառիկ էր Կամերային երաժշտության փանը կայացած համերգը, որը նախաշեղծել ու իրականացրել էին կոնսերվատորիայի մեներգեցողության ամբիոնի դասախոսներ, մեներգչուհիներ Գայանե Կարենի Մաթևոսյանը, Լիաննա Վարդգեսի Վարդան-

Կարարում, որն աչքի ընկավ երաժշտական կերպարների, փրամադրությունների և զգացումների համակարգի մեջ ներթափանցմամբ, միաժամանակ սրեղծագործության գեղարվեստական ամբողջականության արտահայտմամբ: Հարկ է նշել, որ երգչուհու զգացումների, նրբերանգների սահմաններն ընդարձակ են: Նրան, միաժամանակ, հոգեհարազայր են երգային քնարականությունն ու պոռթկուննային արտահայտչականությունը: Լեո Դելիբի խրոխար «Իսպանական երգ»-ի անչափ փայլուն կարարումը ոգևորություն առաջացրեց ունկնդիրների շրջանում իր կենսականությանը և երաժշտական վառ մարմնավորմամբ:

Հեղափոխականն այն է, որ Գ. Կ. Մաթևոսյանը բժշկական բարձրագույն մասնագիտական կրթություն է ստացել երաժշտականիև զուգահեռ և այսօր էլ երգչական արվեստում և այն դասավանդելու, մանկավարժության ասպարեզում նկատելի հաջողություններին զուգահեռ՝ գործող, այն էլ հեղինակ-

ԿԱՏԱՐՈՂՎԱԿԱՆ ԱՐԿԻՏՍ

Վ Ա Ղ Ո Ւ Ց Ս Պ Ա Ս Վ Ա Օ Հ Ա Մ Ե Ր Գ

յանը և ԵՊԿ կոնցերտմասերության վարպետության ամբիոնի դոցենտ, դաշնակահարուհի Գոհար Մկրտչի Կյուրեղյանը, իր հմուտ ու վարպետ նվագակցությամբ:

Դասական երգեցողության սիրահարների ջերմ ծափողուններով ընդունված համերգի ծրագիրը ընդարձակ էր ու բազմազան, փարբեր դարաշրջանների ու ոճերի և ըստ ներկայացված սրեղծագործությունների ծավալի ընդգրկում էր երկու մենահամերգ մեկ համերգում, դաշնամուրի ընկերակցությամբ: Երկու բաժնից կազմված համերգում հաջորդաբար հնչեցին Վ. Ա. Մոցարտի, Ջ. Ռոսսինիի, Ժ. Բիզեի, Ը. Գոլոնյի, Լ. Դելիբի սրեղծագործությունները՝ մեներգեր, զուգերգեր, կավարիսաններ և երգեր, ինչպես նաև իսպանացի կոմպոզիտորներ՝ Մարկոսի, Մերսանոյի, Սանդևալի և Մորենո Տորրոբայի մի շարք երգեր:

Պայծառ և հնչեղ ձայնի փեր Գ. Կ. Մաթևոսյանը վարպետորեն մատուցեց ունկնդրին Վ. Ա. Մոցարտի երկերը, մասնավորապես օպերային մեներգերին հարույկ ոճական առանձնահատկությունները, հարուստ նրբերանգներն ու փեմբրային գունագարդունները: Նրա կարարմամբ հնչեցին «Կոնցերտային» և Դեսպինայի մեներգերը Վ. Ա. Մոցարտի «Մեծ սրտի ազնվությունը» և «Այդպես են վարվում բոլոր կանայք» օպերաներից: Իսկ Ջ. Ռոսսինիի «Վերադարձ Կորնոսից» և «Լճի կույտը» օպերաներից Գ. Կ. Մաթևոսյանը Գ. Մ. Կյուրեղյանի նվագակցությամբ հաջորդաբար կարարեց Աննայի և Էլենի մեներգերը՝ ոգեշնչվածությամբ, հուզմունքով և ռոմանտիկ կրթությամբ: Արտիստների կարարմամբ համոզիչ, պարզ և սրբաբույր հնչեցին Ջ. Ռոսսինիի «Վենետիկի ռեզար»-ից 3 կանցոները:

կավոր բժշկուհի է: Պարզապես հաճույք է զգում իր ընկերուհիների հետ համարեղ ելույթներից ու աշխատելուց, նա ասում է.

Դաշնակահարուհի Գոհար Կյուրեղյանը, իր վարպետությամբ և հմտությամբ մեր եռյակի հիմնական բաղադրիչներից է, որովհետև հազվադեպ նվագակցողների է հաջողվում մերվել երգիչների կատարմանը: Նրա հետ աշխատելն ավելի հետաքրքրական և դյուրին է, երբով կարծես կես նոտայից հասկանում ենք միմյանց և՛ ձայնարտաբերման, և՛ ձայնելիչավորման և՛ անսամբլի առումով, կատարման ընթացքում բավական է մեկն ու մեկիս թեթևակի հայացքը, որ հասկանանք թե ի՞նչ պետք է անել տվյալ, ապա և հաջորդ պահերին. իսկական ստեղծագործական մթնոլորտ է տիրում մեր համատեղ աշխատանքի ընթացքում:

Իսկ ինչպե՞ս էք համադրում երգեցողությունը բժշկական գործնական աշխատանքի հետ.

Դա իմ գործունեության համաձուլվածքն է, առանձին-առանձին չեմ պատկերացնում, կարծես թե անհրաժեշտություն է երկու մասնագիտությամբ զբաղվելը և, եթե միայն մեկով զբաղվեի, ինչպիսի՞ն կլինեի իմ կյանքն ընդհանրապես, որովհետև երկուսի դեպքում էլ մարդկանց հետ գործ ունեմ, իսկ նրանց հետ շփումը պարզապես եռանդ ու կորով է ներշնչում: Միակ տարբերությունն այն է, որ բժշկի մասնագիտությունը գործ ունի մարդու կյանքի հետ, իսկ երաժշտի մասնագիտությունը առընչվում է մարդու հոգևոր կյանքի հետ, թեև այսօր երաժշտությամբ տարբեր բուժումներ են կատարվում, այսօր Չինաստանում երաժշտական թերապիայի հատուկ բուժում գոյություն ունի: Երաժշտական թերապիայում Մոցարտի երաժշտությունն, ի դեպ, բարձրա-

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

գույն դեր է կատարում: Մոսկվայում գործում է Շուշարջյանի երաժշտական թերապիայի ինստիտուտը: Եթե երաժշտությունը դիտարկենք որպես ֆիզիկայի մի ճյուղ, ֆիզիկական երևույթ, ապա այն ալիքային թերապիա է և երաժշտական ալիքների հաղորդմամբ, տեղեկատվական բուժման մեթոդն է կիրառվում այսօր, ինչպես և ասեղնաբուժությունը, որը նույնպես ալիքային – տեղեկատվական բուժում է ու լայնորեն կիրառվում է: «Երգարվեստը՝ հիվանդություն է», այն էլ անբուժելի: Որպես բժիշկ եմ ասում և եթե զուգահեռներ անցկացնենք Արևելյան բուժման հետ, Չինաստանում գոյություն ունի Յի Գուն հասկացությունը՝ բուժում ճիշտ շնչառության և ձայնի, հնչյունի միջոցով բուժման մեթոդներն են կիրառվում: Ինչպես առողջության, նույնպես և երգեցողության հիմքը ճիշտ շնչառությունն է:

Լիաննա Վարդանյանը նույնպես հրաշալի դրամատիկ սուպրանո է, և իր գործի՝ մեներգեցողությանն ու մանկավարժությանը նվիրյալ անհատականություն է:

Մեր համերգի հետաքրքրականությունն, իհարկե, ձայների հնչողական առանձնահատկությունն է, որ մենք ինքներս որոշեցինք համատեղ հանդես գալ, քանի որ դեռևս ուսանողական տարիներից մտերիմ էինք և խնդրեցինք Գոհար Կյուրեղյանին մեզ նվագակցել ու համատեղ ծրագիրը ընտրեցինք և այստեղից հետևող բոլոր անհրաժեշտ գործողություններն ու ձեռնարկները: Քանի որ ծրագիրն արդեն հայտնի էր, ապա մեզ անհրաժեշտ էր և ձայնի գեղեցկությունը ցուցադրել և երկերի տեխնիկական և ձայնային դժվարությունները, հնարավորությունները և ձայնասահմանը: Ասեմ, որ Գայանեն շատ գեղեցիկ, գրավիչ ձայն ունի՝ քնարական սուպրանո և հրաշալի տեխնիկա: Մենք լիարժեք լրացնում ենք մեկս մյուսին և կարծում եմ համերգի ունկնդիրն էլ ջերմությամբ է ընդունում երկուսիս էլ:

Դաշնակահարուհի, կոնցերտմայստրեր Գոհար Կյուրեղյանի հետ, բացի այն, որ երգչուհիները մերչափոր բարեկամներ են, նաև համագործակցում են ուսանողական տարիներից և, անշուշտ, ինչպես ասում են, միմյանց հասկանում են կես նոտայից. նա գրեթե անգիր գիտե Գայանեի և Լիաննայի հայտնագիրն ամբողջությամբ, նրանց արտաբերած յուրաքանչյուր չալսի ելևէջը, հնչերանգը, ինտոնացիայի մեղմությունն ու ուժգնությունը, այն ամենը, որ կոչվում է երգչական կատարողական արվեստ: Իսկ Լիաննայի հետ ավելի կարճ ժամանակահատված է աշխատել, սակայն վարպետ նվագակցողին, իր գործի նվիրյալին այնքան էլ երկար պետք չէ աշխատել նրան և՛ ճանաչելու և՛ նրա հետ համերգային գործունեություն ծավալելու համար: Յուրահատուկ էր մեներգչուհի Լիաննա Վարդանյանի և Գոհար Կյուրեղյանի խորը և գեղեցիկ տեսքով քնարական-դրամատիկական մեկնաբանությամբ հնչեցրած սուպրանոն, որը մեկ սրանում էր մեղմ երանգ, մեկ «փայլապ» էր դառնում, իր դրամատիկ հագեցվածությամբ ու ազդեցությամբ, ընդգծելով և ավելի ազդեցիկ դարձնելով հնչողությունը: Այդ հարկանիշներն առավելապես զգալի էին Մոցարտի օպերային ստեղծերում և մեներգերում՝ Դորաբեյլայի, ֆիորդիլիջիի՝ «Այդպես են վարվում բոլոր կանայք» օպերայից, անշուշտ, նաև Մոցարտի «Հրաժեշտի երգ»-ում, որը թե՛ երգչուհին, թե՛ նրան նվագակցող դաշնակահարուհին կատարեցին մեղեդային երանգների և երգային նյութակերպի նրբին զգացողությամբ: Երգչուհին իր հարուստ զգացմունքների վառ հակադրության և սարխանական զարգացման զգալիակերպին հասավ, Լեյլայի՝ Ժ. Բիզեի «Կարմեն» և Շ. Գունոյի «Սաբբայի թագուհին» օպերաներից կավարինաների կատարման ժամանակ: Համերգի ընդհանուր դրամատիկական կառուցվածքի առանձնահատկությունն ու ինքնատիպությունն անշուշտ, բենահարթակից լսարանին հաղորդվող ուրախալի, ցնծալի տրամադրության սարխանական զարգացումն էր, ինչը փայլուն դրսևորվեց կայծկլիքացող իսպանական երգերի՝ M. Margues-ի “Lagrimas mias”, J. Serrano-ի “Marinella, Marinella” և F. Moreno Torroba-ի “La Peterna ” երգերի՝ Լ. Վարդանյանի և M. Sandoval-ի “Sin tu Amor” երգերի՝ Գ. Մաքեռոյանի կատարումներում՝ թվարկած երգերին բնորոշ աշխուժությամբ, գրավչությամբ, իսպանական ինքնատիպ, սուր ռիթմով:

Կատարողների ներշնչված տրամադրությամբ և կատարողական տեխնիկական փայլով հնչեց Զ. Ռոսսինիի «Նեապոլյան տրամադրված»-ն՝ սրբևթաց և բուռն արտահայտչականությամբ:

Բազմամարդ լսարանը անսովոր ոգևորությամբ ու ջերմ ծափերով ողջունեց արտիստուհիների երգչական արվեստին տիրապետման հիանալի և զարմանալի վարպետության և կատարողական տեխնիկայի ցուցադրմամբ խանդավառ ելույթը: Երաժշտությանը անզուսպ հետաքրքրությամբ ընդունեցին նաև զուգերգերը՝ Վ. Ա. Մոցարտի «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» և «Այդպես են վարվում բոլոր կանայք» օպերաներից և համերգի ավարտին հնչած հունորի և զավեշտի կենսական զգացումով կատարված Զ. Ռոսսինիի կատարողական՝ «Կատունների զուգերգ»-ը: Այս երգն ի դեպ, նման բարձր մակարդակով և վարպետությամբ Երևանում հնչեցրել էին երեք տասնամյակ առաջ Կարինե և Ռուզաննա Լիսիցյանները, որը կարծում եմ վառ հետք է թողել երաժշտասերների հիշողության մեջ:

Անշուշտ, երգչուհիների հաջողությանը մեծապես նպաստեց Գ. Կյուրեղյանի գեղեցիկ, հայեցողական և գեղարվեստականորեն ավարտուն ու ամբողջական նվագակցությունը, նրա կատարմամբ դաշնամուրի նվագաբաժինն իր հագեցվածությամբ, նյութակերպի հարստությամբ և երգաբաժնին հոգեհարազատությամբ, լրացնում էր երգչուհիին թե՛ չայնարտաբերման և թե՛ կատարողական տեխնիկական դժվարություններն ու բարդությունները դյուրին հաղթահարելու գործում: Դաշնակահարուհին, համերգի ընթացքում հարակրեն արտահայտելով կատարվող սրեղծագործությունների ռճական բազմազանությունը, առանձին տարրերի նրբին մշակումը և կատարողական տեխնիկական կատարելությանը դաշնակահարուհին նպաստեց երաժշտ-

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

Համերգային կյանք

տության գեղարվեստականորեն լիարժեք ընկալմանը: Երևույթ, որը հազվադեպ է պատահում: Գ. Մ. Կյուրեղյանն ասում է.

Գայանեն և Լիանան տարբեր ձայներ ունենալով հանդերձ հնչողությամբ, առանձնահատկություններով միաձուլվում, լրացնում և փոխհարթատացնում են միմյանց, իհարկե, զուգերգերի կատարման ժամանակ, որն անշուշտ, բխում է երգչուհիների անհատականությունից, երաժշտական նյութին նրանց մասնագիտական վերաբերմունքից, որն էլ բերում է այն գեղեցիկ արդյունքը, որ ցուցադրեցին նրանք այս համատեղ եզակի համերգի ժամանակ: Միշտ մտածել եմ, որ Գայանեի ձայնը հակված է

երգելու Մոցարտի, Ռոսսինիի ստեղծագործությունները, իսկ Լիանայինը, ավելի վերդիական է, դրամատիկ:

Համերգն սպասված էր և անցավ անբարույց ոգևորությամբ և բարձր տրամադրություն ու տոնական մթնոլորտ ստեղծեց ու հաղորդեց թե՛ իրենց՝ երգչուհիներին և թե՛ ունկնդիրներին, ովքեր, անշուշտ, համոզված ենք, կսպասեն Գ. Մաթևոսյանի, Լ. Վարդանյանի և Գ. Կյուրեղյանի ապագա կատարողական հաջողությունների ու նվաճումների սկանալիտը լինելու:



Լ. Վ. Վարդանյան, Գ. Կ. Մաթևոսյան



Գ. Մ. Կյուրեղյան,
Լ. Վ. Վարդանյան, Գ. Կ. Մաթևոսյան

Резюме

Статья кандидата искусствоведения, доцента Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Валентина Хачиковича Товмасыана "Долгожданный концерт"- *рецензия* на концерт трех преподавателей Ереванской государственной консерватории им. Комитаса: певица Гаяне Кареновны Матевосян, Лианны Вардгесовны Варданян и пианистки Гоар Мкртычевны Кюрегян, которые, наряду с педагогической деятельностью, часто выступают на концертных подмостках Еревана, исполняя вокальные произведения, арии и дуэты из опер разных времен и жанров. Автор беседует с артистами об исполненных произведениях и совмещении педагогической деятельности с исполнительской.

Summary

PhD candidate, Docent of Yerevan State Conservatory after Komitas Valentin Kh. Tovmasyan writes the article "The long-awaited concert". This is a *review* to the concert of Yerevan Komitas named State Conservatory three pedagogues: singer Gayane K. Matevosyan, Liana V. Vardanyan and pianist Gohar M. Kyureghyan, who with their pedagogical activity also perform in concerts in Yerevan, performing vocal works, aria and duets from operas of different times period and genres. The author speaks with them about their performing art and modern pedagogical activities.

АРМИНЕ СТЕПАНОВНА НАГДЯН

*Пианистка,
доцент Ереванской государственной
консерватории им.Комитаса.*

Вышел в свет сборник фортепианных произведений Степана Мнацакановича Нагдяна. В него вошли 12 миниатюр, Сонатина в трех частях и 4 пьесы для фортепиано в 4 руки. Шесть из этих пьес впервые были изданы в 1957-м, а вторая половина пьес – в

мянские народные инструменты. С. Нагдян, самостоятельно выучившись играть почти на всех современных ему инструментах, организовал первый струнный оркестр при ереванском Дворце пионеров. Таким же оркестром в 30-е годы прошлого века он в дальнейшем руководил на Армянском радио. В сохранившейся программе детского радиовещания в мае 1937 года читаем: *“Ансамбль мандолинистов под управлением Степы Нагдяна премирован на первой Республиканской олимпиаде народного творчества Арм.ССР”*.

Ощущая нехватку профессиональных знаний для дальнейшего продолжения педагогической и творческой музыкальной деятельности, он поступает в единственное в республике музыкальное училище им. Романоса Меликяна. Здесь его руководителем стал композитор Григорий Ильич Егиазарян, будущий автор балета “Севан”. После окон-

“Фортепианные миниатюры”

С. М. НАГДЯНА

(к 90-летию со дня рождения композитора)

1960-м и затем переизданы в 1964 году в издательстве “Айпетрат” под названием “12 миниатюр”. В 1970 году под названием “Детские пьесы” Всесоюзное издательство “Советский композитор” издало 10 пьес, адресовав их учащимся средних и старших классов детских музыкальных школ. Сонатина была издана в сборнике сонатин и пьес армянских композиторов, составленном композитором Эммой Вартановной Мигранян. Пьесы для фортепиано в 4 руки издаются впервые.

С. М. Нагдян является автором обширного и разнообразного школьного репертуара. Помимо фортепианных, им написано большое количество скрипичных произведений, в том числе “Юношеские страницы”, изданные в 1966 году, дуэты для двух скрипок и фортепиано, пьесы для ансамбля скрипачей, для виолончели, флейты, канона и других струнных и духовых инструментов.

Среди произведений для хора значительное место занимают школьные песни, изданные отдельным сборником в 1973 году. В соавторстве с композитором Софьей Вартановной Самвелян им написано “Сольфеджио” – пособие, которым пользуются учащиеся музыкальных школ. Вместе с аккордеонистом Зарэ Согомоняном был создан репертуарный сборник армянских народных песен и танцев для аккордеона, изданный в 1963 году.

Более чем 50 лет творческой, педагогической и организаторской деятельности было посвящено композитором детям. Еще в юности, в тяжелые 30-е годы прошлого века, когда в очень немногих семьях имелось фортепиано, естественно, большое распространение получили такие струнные инструменты, как мандолина, балалайка, гитара, ар-

чания училища он поступает в Ереванскую государственную консерваторию в класс Вардкеса Григорьевича Тальяна, к которому он относился с большим уважением и любовью. К сожалению, В. Г. Тальян скоропостижно скончался и дипломную работу – Фортепианное трио – С. Нагдян пишет уже под руководством Эдварда Михайловича Мирзояна. В дальнейшем Трио с успехом было исполнено в Москве, Санкт-Петербурге, Одессе, Риге. Это произведение исполнялось не только в Советском Союзе, но перешагнуло далеко за его границы – в Испании, Германии, Аргентине... Новое поколение выпускников ЕГК с энтузиазмом пропагандирует его наряду с Фортепианным трио А. Бабаджаняна в зарубежных странах как образец армянской камерной музыки.

Однако вернемся к фортепианным произведениям С. Нагдяна, издание которых накануне 90-летия со дня рождения композитора осуществлено Фондом содействия культурному образованию.

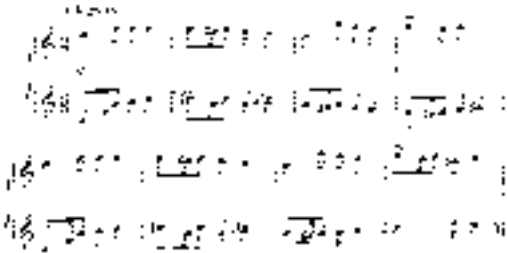
Настоящее издание тщательно отредактировано: для облегчения работы педагога с учеником проставлена аппликатура, подробно обозначена педаль, чего не было в предыдущих изданиях, уточнены штрихи и фразировочные лиги.

Произведения эти, а также сборник обработок народных песен, вышедший в 2003 году (1.), давно заняли своё почетное место в репертуаре музыкальных школ, исполняются на открытых концертах. Большой популярностью пользуются они также за пределами Армении, в частности, там, где существует армянская диаспора и созданы армянские музыкальные школы. В статье, озаглавленной

“Степан Нагдян – друг детей”, опубликованной в 1979 году в газете “Коммунист”, музыковед Е. Гилина пишет: “Его творчество тесно связано с интонациями и метроритмами армянского народного мелоса. Оно привлекательно конструктивной четкостью, ясностью гармонического языка, крепким профессионализмом. Светлое, оптимистичное, оно легко воспринимается и аудиторией, и исполнителями”.

“Танец мальчиков”, “Танец девочек”, “Ашуг”,

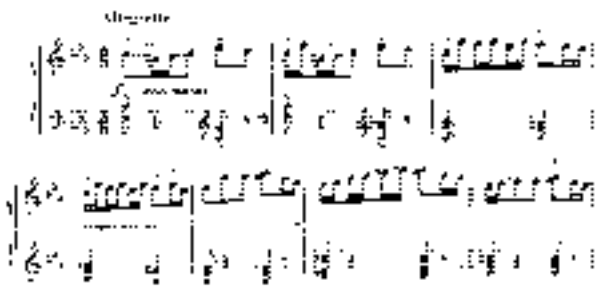
Մանուկների Գրք



“Скачки”, “Прогулка” – эти характерные пьесы отличаются яркой образностью и ясной формой.

“Танец мальчиков” написан в непростом ритме (5/8), но, именно благодаря своеобразному ритмическому рисунку ученик воспринимает его характер,

Մանուկների Գրք



тем более, что этот ритм (3/8 + 2/8 в каждом такте) сохраняется на протяжении всей пьесы.

Наряду с художественными, Танец ставит перед юными исполнителями и технические задачи: достижение четкой артикуляции, ритмической остроты, выдержки единого темпа. Условно “виртуозной” можно назвать пьесу “Скачки”, где подвижный темп и упругий ритм сохраняется до самого конца, что позволяет ученику при хорошем исполнении ощутить радость от преодоления технических трудностей, умения с блеском исполнить произведение.

Пьеса “Ашуг” пользуется большой любовью у

Մանուկների Գրք



учеников, здесь как бы имитируется исполнение на народных инструментах – каманча, канон. Пьеса богата орнаментикой и само название подсказывает характер исполнения.

Контрастными этим произведениям являются “Песня”, “Колыбельная”, “Народная песня”. Здесь нужно суметь правильно проинтонировать, сыграть певуче на большом дыхании, правильно использовать педаль. Эти пьесы отмечены неподдельной искренностью, теплотой чувств.

“Песня” построена на развитии одной мелодии. Она звучит в среднем регистре, затем переходит в нижний в левой руке, оказывается во второй октаве. Здесь нужно сыграть певуче не только тему, но и сопровождение. Пьеса является примером кантилены в армянском детском репертуаре.

Среди 12 миниатюр есть пьеса под названием “Народная песня”, которая можно сказать, послужила поводом для создания цикла обработок народных песен.

Занимаясь преподаванием, в том числе и композиции, в музыкальных школах Еревана, С. Нагдян был хорошо осведомлен о проблемах, связанных с репертуаром*.

До 60-х годов прошлого века в музыкальных школах Армении дети начинали занятия музыкой, как правило, на образцах русской, украинской, белорусской народной музыки. И тогда назрела необходимость создания фортепианных произведений, основанных на армянском фольклорном материале. Такой сборник вышел в свет в 1970 году. В него вошли 20 обработок армянских народных песен для фортепиано, включая и вариации на народную тему «Արև, արև, եկ, եկ». Пьесы вошли в репертуар музыкальных школ и училищ, а автор продолжил работу над обработками народных песен, написав еще 10 новых пьес и 2 ансамбля в 4 руки. Это «Հոյհար» и «Լոլիկ». Полное собрание обработок народных песен для фортепиано Степана Нагдяна было издано в 2003 году под редакцией автора этих строк. В него вошли 30 обработок народных песен и 2 ансамбля в 4 руки. Мы не ставили перед собой цель дать в этой небольшой статье анализ всех произведений вышедшего сборника, посчитав достаточным дать общую характеристику некоторых пьес.

В завершение не могу не вспомнить неизменно первую исполнительницу пьес моего отца, Степана Нагдяна. Это профессор консерватории, одаренная, преданная музыке пианистка Амалия Варшамовна Байбуртян. Творческий союз композитора и пианистки продолжался не один десяток лет. В свое время на Радио Армении были сделаны многие записи фортепианных произведений С. М. Нагдяна в исполнении А. В. Байбуртян, которые часто звучали в эфире. Сейчас делается попытка их восстановления.

В ее исполнении было много задора, даже озор-

* До последних дней жизни С. Нагдян преподавал в музыкальной школе им. Т. Чухаджяна.

ства, образности, обаятельного простодушия и эти произведения Амалия Варшамовна с любовью проходила в школе им. П. И. Чайковского со своими учениками.

Необычайная преданность делу пропаганды музыки Степана Нагдяна выражалась в частых музыкальных встречах, которые подчас были окрашены в юмористические тона. Часто ноты исчезали среди исписанных сыновьями тетрадей, бесконечных учебников и прочих атрибутов нелегкого быта. В семье А. В. Байбуртян росли и получали образование четверо сыновей. Композитор вынужден был носить на творческие встречи всякий раз новый экземпляр нужных нот. Талантливой пианистке с улыбкой прощалась ее маленькая слабость.

Годы совместной работы с композитором С. Нагдяном оставили глубокий след и в коллективе музыкальной школы им. Т. Чухаджяна. Так вспоминает о композиторе бывший директор школы, пианист Левон Григорян: *“... Простой, благородный, добрый и, при этом, чрезвычайно отзывчивый –*

ему были чужды показуха и высокомерие. Степан Мнацаканович преподавал композицию, мастерски владея своим предметом, проявлял чрезвычайно тонкий подход к ученикам, выявляя в каждом индивидуальное качества. Образ Нагдяна ярко вписывался в музыкальную среду педагогов и учащихся школы, в которой с полной отдачей и любовью он служил”.

Нам кажется, что настоящий сборник фортепианных произведений Степана Нагдяна, как и в предшествующие годы, займет свое достойное место в репертуаре музыкальных учебных заведений Армении.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Գաշնամուրային պիեսներ հայ ժողովրդական երգերի թեմաներով, Եր., 2003թ.



Ансамбль мандолинистов Армянского радио и его руководитель Степан Нагдян, 1937 г.

Ամփոփում

Գաշնակահար, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ Արմինե Ստեփանի Նաղդյանը «Ստեփան Նաղդյանի Գաշնամուրային մանրապատումներ» (նվիրված կոմպոզիտորի ծննդյան 90-ամյակին) նոր հրատարակված ժողովածուին: Այն ներառում է 17 մանրամվագ: Մանուկների և դպրոցահասակների համար գրած ստեղծագործությունների մեջ առանձնանում են և երգչախմբային և լարային գործիքների համար գրած երկերը, որոնք անվերապահորեն համարվում են երաժշտական սկզբնական կրթության համար անհրաժեշտ ձեռնարկներ, դրանց թվում մաս Սոֆյա Սամվելյանի համափորձակությամբ գրած «Սոլֆեջջո» ձեռնարկը, որն այսօր էլ օգտագործում են մանկական երաժշտական դպրոցներում: Կոմպոզիտորն իր ստեղծագործական, մանկավարժական և կազմակերպչական գործունեության ավելի քան 50 տարին նվիրաբերել է հայ մանուկների գեղագիտական դաստիարակության գործին:

Summary

Pianist, Docent of Yerevan State Conservatory after Komitas, Armine S. Naghdyan writes about the new collection “Piano short stories dedicated to composer Stepan Naghdyan's 90th anniversary”. It contains 17 small playing. The works, written for children and schoolchildren, also contains playing for orchestras and stringed instruments that are considered the first necessary handbooks for stating music education. Among them one can find Sofya Samvelyan's "Solfeggio" handbook that is now used in children music schools.

The composer has devoted more than 50 years of his life to Armenian art upbringing.

ՀԱՍՄԻԿ ՍԱՐԳԻՍԻ
ՀԱՄԱՐՅԱՆ

Երաժշտագետ
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի «Երաժիշտ» ամսագրի
2008-2011 թթ. գլխավոր խմբագիր

Անշուշտ, ուրախալի էին նորությունները, որոնք տեղի ունեցան արվեստի աշխարհում՝ արվեստագետների բեղուն գործունեությամբ լցնելով պարսպան հիշարժան էջերը: 2010 թ. իրադարձություններով հագեցած տարի էր՝ թե՛ քաղաքականության, թե՛ մշակութային ասպարեզներում:

ժազործությունների 1-ին կատարողն եղավ Հասմիկ Լեյլոյանը:

Հ. Լեյլոյանը համերգներ է ունեցել աշխարհի շուրջ 50 երկրում, փարբեր նվագախմբերի հետ, համագործակցել է երաժշտական փարբեր ոճեր ներկայացնող երաժիշտների հետ, ինչպիսիք են՝ Երվանդ Երզնկյանը, Կարեն Դուրգարյանը, Արա Գևորգյանը, Արա Ղազարյանը, Armenoids խումբը, Պեդրո Յուսաշը (փարբեր ազգերի փողային գործիքներ), Նիկոլայ Կալինինը (Մոսկվայի Օսիպովի անվ. ժողովրդական գործիքների նվագախմբի ղեկավար), Ռոնի Բարաբը, Դանիել Դեբերը, Կոնստանտին Մասկովիչը (նախաար), արաբ երգչուհի և կոմպոզիտոր Հիբա Ալ Զավասը, Հուսեյն Սարսաբին և շար ուրիշներ:

Բախտնահարուհու փարբեր ոճերի և ժանրերի կատարումները տեղ են գտել մի շարք չայնասկավառակներում («Չարթոնը», «Սիրտ իմ սասանի», «Վերադարձիր, սիրելիս», «Նուրալգիս» և այլն) և

ՀԱՍՄԻԿ ԼԵՅԼՈՅԱՆ

հայկական քանոնը միջազգային բեմերում

2010 թ. հարուստ ու հագեցած սրեղծագործական տարի եղավ նաև Հասմիկ Լեյլոյանի համար: ՀՀ վաստակավոր արտիստ, ԵՊԿ պրոֆեսոր, քանոնահարուհի Հ. Լեյլոյանի բազմակողմանի երաժշտական գործունեության շարունակությունը դարձան նոր հյուրախաղերը, չայնագրությունները, ժողովածուների հրատարակությունները և մասնակցությունը Աբու Դաբիի ու Սիրիայի միջազգային երաժշտական փառատոների: Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ ուսանելով քանոնի ազգային դպրոցի հիմնադիր, տաղանդավոր քանոնահար և կոմպոզիտոր Արվեստի Վաստակավոր գործիչ Խաչատուր Ավետիսյանի դասարանում՝ նա դարձավ ժողովրդական նվագարանների ամբիոնի 1-ին շրջանավարտը: Դեռևս 1970-ական թվականներից Հ. Լեյլոյանը ծավալել է կատարողական և մանկավարժական եռանդուն գործունեություն, եղել է Հայաստանի պետական ֆիլիարմոնիայի, սպա՝ Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության սիմֆոնիկ-էստրադային նվագախմբի մենակատար:

Նշենք, որ քանոնահարուհին 1974-ին քանոնի կատարողական արվեստի պարսպան մեջ 1-ինն էր, որ հասնում էր 2 քաժնից մենահամերգով՝ ավանդական կողքին ներկայացնելով մի շարք դասական բարդ երկերի մշակումներ և փոխադրումներ, ինչպիսիք են՝ Կ. Սեն-Սանսի «Ինտրոդուկցիա. Rondo capriccioso»-ն, Պ. Մարասայրեի «Հարաներս»-ն, Ֆ. Լիստի 2-րդ Ռապսոդիան, Մ. դե Ֆալլայի «Կրակի պար»-ը, Ն. Պազանիևի 24 Կապրիսը և համաշխարհային ճանաչում ունեցող այլ վիրտուոզ սրեղծագործություններ, որոնք մինչև այդ չեն կատարվել քանոնով: Այսպիսով, նմանատիպ սրեղ-

տեսակավառակներում («Վերադարձիր», «Ոսկե հնչյուններ»), որոնք արտացոլում են նրա կատարողական արվեստի յուրահարույկ կողմերը: Այսպես, «Նուրալգիս» կրկնակի չայնասկավառակում ներկայացված են Հ. Լեյլոյանի փարբեր փարիների համերգային կատարումների թվայնացված չայնագրությունները, որոնք ՀՀ պետական ռադիոյի պահոցում են: Չայնասկավառակներից մեկում արևմտաեվրոպացի կոմպոզիտորների դասական սրեղծագործությունների անզուգական կատարումներ են (Ի. Ալբերտի «Լեգենդը», Ն. Պազանիևի «Վենետիկյան կառնավալը», Պ. Մարասայրեի «Գնչուական մեղեդիներ»-ը, Ֆ. Շոպենի 7-րդ Վալսը և այլն), իսկ 2-րդը կազմված է հայ կոմպոզիտորների և հայկական ժողովրդական երկերի հեռուստատեսային համերգների կատարումներից:

Նշանակալից են վերջին 2 նոր «Աշխարհի շուրջ» և «Կողմ» չայնասկավառակները, որոնք փարբերվում են նաև յուրահարույկ ձևավորմամբ: «Աշխարհի շուրջ» չայնասկավառակը ներկայացնում է հայ և փարբեր ազգերի դասական և ազգային երաժշտությունը՝ կատարողական նոր մեկնաբանումներով:

«Կողմ» չայնասկավառակում հայկական երաժշտության հեղափոխական նմուշներ են՝ նոր շրջաններով, ավելի ժամանակակից մատուցմամբ և ընկալելի թե՛ հայերի, թե՛ այլազգի ունկնդիրների համար:

Յուրաքանչյուր չայնասկավառակում նա ներկայացնում է նոր խոսքով, նորովի մոտեցմամբ՝ նոր շունչ հաղորդելով կատարվող սրեղծագործություններին:

Հ. Լեյրոյանը հեղինակ է քանոնի արտահայտչական ու տեխնիկական հնարավորություններն ընդլայնող ու զարգացնող բազմաթիվ շեռնարկների, ժողովածուների, մշակումների և փոխադրումների: Նրա «Ընտիր երկեր» ժողովածուն ընդգրկում է Կ. Սեն-Սանսի, Ն. Պազանիևի, Ֆ. Շոպենի, Ի. Ալբենիսի, Մ. Օ. Դյուրանի, Շ. Գունոյի, Ֆ. Լիստի և արևմտաեվրոպացի այլ կոմպոզիտորների սրեղծագործությունների փոխադրումները և մշակումները քանոնի համար: Գասական երաժշտության կատարման խնդիրները հաղթահարելու միջոցները տեղ են գտել «Գամմա, արպեջջո, վարժություններ և էտյուդներ» քանոնի տեխնիկայի զարգացման դասագրքում, որտեղ ներկայացված են կատարման նոր ձևեր, տեխնիկայի զարգացման նոր միջոցներ:

Հ. Լեյրոյանը հանրապետությունում և արտերկրքում բազմիցս անցկացրել է վարպետության դասեր, որոնք կարծես հիմք դարձան սրեղծելու «Քանոնի հայկական դպրոց» (2010 թ.) երկմաս դասագիրքը ուսուցիչների և աշակերտների համար: Այն ընդգրկում է երաժշտական դպրոցի 1-6-րդ դասարանների և քոլեջի քանոնի ուսումնական ծրագրերը: «Համերգային ստեղծագործություններ քանոնի համար» ժողովածուն (2010թ.) ներկայացնում է հայկական և արտերկրների կոմպոզիտորների սրեղծագործությունների նոր փոխադրումներ:

Հ. Լեյրոյանի փոխադրումներն ու մշակումները վաղուց արդեն կայուն տեղ են գրավում քանոնահարների նվագասանկում, իսկ նրա կատարողական նոր ձևերի սրեղծման և կիրառման շնորհիվ սրեղծվել են տարբեր սրեղծագործողների նոր երկեր:

2010 թ. մարտի 26-ին, միջազգային փառապանծության և մրցույթների դափնեկիր քանոնահարուհին Հայաստանի Ազգային երաժշտական մրցանակաբաշխությանն արժանացավ «Հարույն մրցանակի»՝ արտերկրում ազգային երաժշտությունը բարձր մակարդակով ներկայացնելու համար: Մրցանակաբաշխությունից մի քանի օր անց, արաբ երաժիշտ Հոդա Ալ Քավասի հրավերով Հ. Լեյրոյանը մեկնեց Աբու Դաբի՝ մասնակցելու միջազգային երաժշտական փառապանծին:

Գեղեցիկ ու հպարտության երևույթ դարձավ Հ. Լեյրոյանի մասնակցությունը միջազգային փառապանծին, որոնցից մեկն անցկացվեց զարնանը, մյուսը՝ աշնանը: Աբու Դաբիի փառապանծը յուրօրինակ երաժշտական տոն էր ԱՄԷ մշակութային կյանքում, թե՛ տեղացիների, թե՛ պարավաճող հյուրերի համար: Արևելյան շքեղ քաղաքի հյուրընկալ երկրների ներքո միավորվել էին աշխարհի բազմահունց գործիքները՝ սրեղծելով արևելյան և արևմտյան երաժշտության գունեղ սիմֆոնիա: Ֆ. Շոպենի ծննդյան 200-ամյա հոբելյանին նվիրված Աբու Դաբիի համաշխարհային երաժշտության փառապանծի շրջանակներում «Էմիրաթ» պալատում մեկական համերգային օրեր էին հարկացվել աշխարհի ամենապարբեր ծայրերից հրավիրված երաժիշտներին, որոնք փառապանծի օրերը վերածեցին երաժշտական պանծալի տոնի: Ելույթ ունեցան Լոնդոնի սիմ-

ֆոնիկ նվագախումբը՝ երիտասարդ դիրիժոր Քրիստիան Ջերվիևի ղեկավարությամբ, Նյու-Յորքի «Մեթրոփոլիթեն» օպերային քարտոնի նվագախումբը, Ռուսաստանից «Մեծ քարտոնի» և Մարիինյան քարտոնի բալետի մենասարողներ, Ամերիկայից «Իլ Դիվո» վոկալ քառյակը, հայերի ջազ շեփոխահար Ուիլբրն Մարտալիսը, դաշնակահար Վալեն Մարշալը, Իրախայից, Ճապոնիայից, Չինաստանից, Եգիպտոսից կատարողներ, փառապանծի հարույն հյուրն էր լեհ մեծանուն կոմպոզիտոր, դիրիժոր Զիչկո Գեդեյեցկին, որը ղեկավարում էր Լեհաստանի ռադիոյի ազգային սիմֆոնիկ նվագախումբը: Օպերայի և բալետի, սիմֆոնիկ և կամերային երաժշտության հետ հնչեց հայկական հրաշալի նվագարանը՝ քանոնը:

Մեր երկիրը ՀՀ Արտակարգ և լիազոր Գեսպան ԱՄԷ-ում Վահագն Մելիքյանի ներկայությամբ և ՀՀ դրոշի ներքո ներկայացրեց Հասմիկ Լեյրոյանը (նվագակցում էր Երևանից «Կամերային» կամերային անսամբլը, Լիաննա Խանդկարյանի ղեկավարությամբ): Նրա հրաշալի կատարումները՝ յուրահարույն տեխնիկայով, հեղաբրի երաժշտական մեկնաբանմամբ, ինչպես նաև բազմազան ծրագրով, ոչ միայն չզիջեց միջազգային հեղինակություն վայելող երաժիշտներին, այլև հիանալի տպավորություն թողնելով՝ հարույն մեղայի արժանացրեց քանոնահարուհուն փառապանծի կազմակերպիչներ ու հովանավորներ շեյխի և նրա տիկնոջ՝ Հոդա Ալ Քավասի կողմից:

Փառապանծից հետո, Հ. Լեյրոյանի հետ առիթ ունեցանք զրուցելու՝ արտիստուհու կատարողական սկզբունքները ճանաչելու և որպես երաժիշտ նրա անհատականության առանձնահատուկ գծերը բացահայտելու փորձով:

Տիկին Լեյրոյան, ինչպե՞ս սրացվեց մասնակցությունը փառապանծին և ի՞նչ զգացողություններ ունեցաք այնտեղ որպես կատարող և մասնավորապես՝ ազգային նվագարանն ու երաժշտությունը ներկայացնող կատարող:

Աբու Դաբիի փառապանծին մասնակցեցի միջազգային երաժշտական հիմնադրամի հրավերով, որի ղեկավարն է Բեյրութից օպերային երգչուհի և կոմպոզիտոր Հիբա Ալ Քավասը և նրանց հետ արաբական երկրներում և Եվրոպայում հետագա համերգների պայմանավորվածություն ունենալով: Նշեմ, որ այս շքեղ քաղաքում մեծ հարգանքով և խոնարհումով էին ընդունում երաժիշտներին և շատ հաճելի էր նման վերաբերմունքը: Համաշխարհային երաժշտության մեծությունների կողքին հանդես գալը և հայկական քանոնը ներկայացնելը մեծ պատիվ էր և անշուշտ՝ հնարավորություն ապագայում ավելի մեծ բեմերում ներկայացնելու այն: Ուրախալի էր գիտակցել, որ ճիշտ ուղու վրա եմ:

Տիկին Լեյրոյան, փառապանծի Ջեր համերգային ծրագիրը կազմված էր Ն. Պազանիևի, Մ. Օ. Դյուրանի, Ֆ. Շոպենի, Յ. Բրամսի, Ֆ. Կրայսլերի, Շ. Գունոյի, Ջ. Գերշվիևի, Ս. Ջովիլիևի, Ա. Խաչատրյանի, Ա. Սպենդիարյանի, Ա. Մանդակունյանի սրեղծագործություններից և հայկական ժողովրդական

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

Կատարողական արվեստ

երգերի փոխադրումներից: Ինչպե՞ս է ընդունվում ազգային նվագարանի նման ակնուկոր երկացանկը և փարիների ընթացքում ինչպե՞ս եկաք այդ նորամուծությանը:

Համերգային ծրագիրը կազմում են և ներկայացնում այնպես, որ ազգային և հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները ոչնչով չզիջեն համաշխարհային ճանաչված դասական կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին: Կարծում են կարևոր է ծրագրի ճիշտ կազմելը և ներկայացնելը օտար ազգերին: Իմ կատարողական սկզբունքը ցանկացած ժանրի կամ ոճի նյութին հավասարապես բժախնդիր ու մասնագիտորեն վերաբերվելն է. ժողովրդականին մոտենում են դասականին հավասար, դասում դասականի կողքին և նույնպիսին էլ լինում է ունկնդրի արձագանքը: Ինչ վերաբերում է նորամուծություններին, ասեմ, որ անցյալում քանոնի նվագացանկը խիստ սահմանափակ էր, ինչը խոչընդոտներ էր առաջացնում գործիքի հնարավորությունների բացահայտմանը: Միգուցե դա էր պատճառը, որ դեռ դպրոցում, այնուհետև ուսումնարանում ուսանելու տարիներից (1970-ականներից) սկսեցի կատարել փոխադրումներ և մշակումներ քանոնի համար՝ սկզբում եղբորս Արտաշես Լեյլոյանի օգնությամբ, հետագայում արդեն ինքնուրույն՝ հայկական երկերին գուգահեռ անդրադառնալով համաշխարհային դասական ստեղծագործություններին: Քանոնի համար փոխադրելով Ի. Ալբերտի Պրելյուդը, կիրառեցի 6, 7 հնչյուններից կազմված ակկորդներ և երկու ձեռքի միաժամանակյա ու հավասար նվագ, որը կարող է փոխարինել դաշնամուրային նվագակցությանը և հնարավորություն է տալիս կատարել ավելի բարդ ու բազմազան երաժշտություն: Ավելացան այնպիսիատոները, որոնք մինչ այդ չէին արվում, 3, նաև 4 ձայնով տրեմոլոները, Պ. Մարասատեի «Գնչուական մեղեդիներ»-ում և Մոնտիի «Չարդալ»-ում կիրառեցի ֆլաժոլետներ և շատ այլ կատարողական նոր ձևեր (որոնք գետեղվել են «Գամմա, արպեջո, վարժություններ և էտյուդներ» տեխնիկայի զարգացման դասագրքում):

Աբու Դաբիի փառապոստից հեյրո, մայիսի 28-ին, Արա Գևորգյանի հեյր համերգ է ունեցել Մոսկվայի Կրեմլի պալատի դահլիճում՝ ներկայացնելով նրա սրեղծագործությունները: Համերգին նրանք ելույթ ունեցան Մոսկվայի սիմֆոնիկ նվագախմբի հեյր, Կարեն Դուրգարյանի ղեկավարությամբ, մասնակցում էին նաև Պեդրո Յուսթաշը, Կոնստանդին Մուկոփյը, Ռոնի Բարաքը և այլ նշանավոր երաժիշկներ: Մեկտեղեցիք 2-ին, նույն կազմով նմանապիսի համերգ րեդի ունեցավ Ղարաբաղում, նվիրված անկախության օրվան, փարբեր երկրներից ժամանած կատարողների մասնակցությամբ (այս անգամ՝ Հայաստանի օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի նվագախմբի հեյր): Ա. Գևորգյանի և Կ. Դուրգարյանի հեյր նշանակալի համերգներ կայացան նաև նոյեմբերի 21-ին և 22-ին, Կիպրոսում, Նիկոսիայի սիմֆոնիկ նվագախմբի հեյր: Համերգին ներկա էին Կիպրոսի Նախագահը, ինչպես նաև փարբեր ղեկավարների ներկայա-

ցուցիչներ և կիպրահայեր:

Մեկտեղեցիք 27-ից հոկտեմբերի 7-ը Սիրիայում անցկացվեց «Մեդաքսե Գանապարհ» («Silk Road») միջազգային երաժշտական փառապոստի, որի շրջանակներում քանոնահարուստ էլույթ ունեցավ երկու համերգով, մեկտեղեցիք 28-ին՝ Հալեպում և հոկտեմբերի 1-ին՝ Դամասկոսում, սրանալով հարուստ մրցանակ և դիպլոմ: Շքեղությամբ և բազմազանությամբ այս փառապոստը չէր զիջում Աբու Դաբիի փառապոստին:

Ինչպես պարմեց Հ. Լեյլոյանը.

Փառատոնի աշխարհագրական շրջանակը լայն էր, կային մասնակիցներ Եվրոպայից, Ասիայից, Աֆրիկայից, Հայաստանը մասնակցում էր 1-ին անգամ: Փառատոնը կազմակերպել էին Սիրիայի վարչապետը և տուրիզմի նախարարությունը, ի դեպ, հետաքրքրական փաստ է, որ նախարարն անցյալում քանոն է նվագել և այս առումով, հատկանշական է նրա ուշադրությունը ազգային նվագարանների և առհասարակ, երաժշտության հանդեպ: Նա լսել էր իմ կատարումը Աբու Դաբիում և հատուկ հրավիրեց մասնակցելու այս փառատոնին: Իսկ փառատոնի տնօրենն էր ուղահար Հուսեյն Մաբսաբին:

Ի տարբերություն նախորդ փառատոնի, այս անգամ բոլորովին այլ էին պահանջներն ու ծրագիրը: Ես պետք է կատարեի մեծանվագներ, ազգային և առավելապես արևելյան ստեղծագործություններ, ինձ նվագակցելու էին այլազգի ժողովրդական գործիքներ կատարողներ՝ Նասիր Սալամեհ (հարվածային գործիքներ, Հորդանան և Պրոդիֆո Լահիրին (հարվածային գործիքներ, Հնդկաստան):

Կատարեցի Մայաթ-Նովայի «Էլխեմեդ»-ը և Ծ. Համբարձումյանի «Արևելյան պար»-ը, Ս. Ալբունյանի «Շուրջպարը» և իմ իմպրովիզացիաներից: Համերգի եզրափակիչ մասի գագաթնակետն էր՝ Սիրիայից, Չինաստանից, Իսպանիայից, Ֆրանսիայից, Մարոկկոյից, Եմենից, Քաթարից, Թունիսից, Իրանից, Հնդկաստանից, Թուրքիայից, Հորդանանից, ԱՄԷ-ից 17 երաժիշտ միաժամանակ կատարեցինք արաբական մի ստեղծագործություն: Կատարողներից յուրաքանչյուրը փորձում էր իր ազգային գործիքով յուրովի ներկայացնել այդ երաժշտությունը. իրոք շատ հետաքրքիր, տարբեր ազգերի երկխոսություն էր արվեստի, երաժշտության միջոցով:

Անշուշտ, հասարակեցիք սրեղծագործական կատար:

Իհարկե, համագործակցության ծրագրեր կան Չինաստանի և Իրանի հետ, իսկ արաբական երկրների հետ համագործակցությունը ավելի վաղ է սկսվել, և այս փառատոններից հետո էլ վարպետության դասեր անցկացնելու հրավերներ կան ՀԿԻ ֆոնդի, ինչպես նաև առանձին երաժիշտների կողմից:

Արաբական երկրներում նույնպես փարաժում ունի քանոնը: Ինչո՞վ է փարբերվում այն մեր ազգային գործիքից:

Քանոնը տարածված է և՛ Իրանում, և՛ Թուրքիայում, և՛ արաբական երկրներում: Նշված երկրներում նույնն է քանոնի տեսքը և դիապազոնը, տարբեր են լարվածքն ու կատարման ձևերը: Իհարկե այդ եր-



Ռոնի Բարաբ (Լիբանան),
 Հասմիկ Լեյլոյան (Հայաստան),
 Պեդրո Յուսթաշ (Վենեսուելա),
 Կոնստանդին Մասկովիչ
 (Մոլդովա),
 Կիրիլ Պոզնոմոխով (Ռուսաստան),
 Մոսկվա, Կրեմլի դահլիճ, 2010 թ.



Քեյվան Սաքեա (Իրան), Հասան Ֆալիի (ՍԱԷ, Դուբայ), Հասմիկ Լեյլոյան (Հայաստան), վԱրնար Չակոբարթի
 (Հնդկաստան՝ Մումբայ), Աբուդ Խավաջա (Յեմենի Արաբական Հանրապետություն), Ֆադլա Ալ-Մալքի (Մարոկկո)
 Ջուլիերնո Ջուլիեն (Ֆրանսիա), Փրոդիֆո Լահիրի (Հնդկաստան), Նասեր Սալամեն (Հորդանան)
 «Silk Road» փառատոն, Սիրիա, 2010 թ.



Հասմիկ Լեյլոյան (Հայաստան),
 նախագահ՝ մրցանակի հանձնում
 «Silk Road» փառատոնում, (Սիրիա), 2010 թ.



Ռոսիո Մարքեզ (Իսպանիա), Սեն Լի (Չինաստան),
 Մա Քիստ Հուի (Չինաստան),
 Հասմիկ Լեյլոյան (Հայաստան)
 «Silk Road» փառատոն, Սիրիա, 2010 թ.



Հիրա Ալ-Քավաս Հասմիկ Լեյլոյան, Հոդա Ալ-Քամիս և ՀՀ Արտակարգ լիազոր Գեսպան Վահագն Մելիքյան ԱՄԷ-ում ապրիլ 2010 թ.

կրրներում նույնպես կան հիանալի քանոնահարներ՝ պարզապես ավելի նեղ՝ այսինքն, առավելապես ազգային նվագացանկով:

Ինչպիսի՞ն էք պարկերացնում հայկական քանոնի ապագան և ինչպիսի՞ն կուզենալիք, որ լիներ:

Կուզենալի, որ հայկական քանոնը ապրի դարերդար և հետաքրքրի հաջորդ սերունդներին: Գրա համար պետք է գործիքը զարգացնել ժամանակին համապատասխան և համահունչ, հաղթահարել տեխնիկական խոչընդոտները, ստեղծել նոր հնարավորություններ, վերացնել նվագացանկի ազգային և ժանրային սահմանափակումները և որպեսզի լինի լիարժեք տիրապետում կատարողների կողմից. այսպես, մեր սիրելի ազգային գործիքը կպահպանի իր առանձնահատկությունը:

Գտնում եմ, որ ամեն ինչում չափից դուրս պահպանողականությունը հանգեցնում է լճացման: Գրա համար պահպանելուց բացի պետք է առաջ նայել և զգալ ժամանակի պահանջները, կյանքի փոփոխությունները: Չէ՞ որ մեր նպատակն է ազգը ներկայացնել համաշխարհային գնահատանքին և ճանաչմանը արժանի արվեստով: Նկատել եմ, որ հայ կատարողների յուրահատկություններից մեկն էլ այն է, որ կարողանում ենք զգալ և հասկանալ տարբեր ազգերի արվեստի ոճը և մատուցել այն կատարողական բարձր մակարդակով:

Ի վերջո, աշխարհում, ամենից շատ, արվեստում, երաժշտության, թե այլ ասպարեզում, գնահատվում է որակական բարձր աստիճանը, ճաշակը և պրոֆեսիոնալիզմը, որը պարտադիր է բոլոր ազգերի երաժիշտ կատարողների համար:

Մի փաստ ևս, դեռ 1980-ական թվականներից ես հաճախ խոսում եմ նոր քանոնի մասին և անվանում եմ XXI դարի քանոն, որի առանձնահատկությունը գործիքի խրոմատիկ դասավորությունն է (առանց կիսատոներ ստացող բռնակների), մասշտաբների մեծացումը և բնականաբար, դրա անդրադարձը հնչյունարտաբերմանը: Գործիքի նման փոփոխություններն ու բարենորոգումները կարողանում եմ իրագործել քանոն պատրաստող հիանալի վարպետ Ապրես Վանոյանի շնորհիվ, որի դերը հատկապես կուզենալի շեշտել, քանի որ առանց վարպետի աշխատանքի հնարավոր չէր իրագործել մտահղացումներս:

Կարծում եմ, արվեստագետի պարտավորությունն է վերցնել անցյալ սերունդներից մեզ թողած ժառանգությունը, ավելացնել ժամանակի շունչը և փոխանցել հաջորդ սերունդներին, որպեսզի չկորչի դարերից եկող մեր արվեստը, այլ զարգանա և ապրի դարեր դար:

Մեծ է փառանդավոր քանոնահարուհու ավանդը հայկական ազգային նվագարանի փարածման, պահպանման և դասավանդման գործում:

Հասմիկ Լեյլոյանի նորանոր նվաճումները հայրենական և միջազգային բեմերում ուրախալի են և սպասված:

(տե՛ս կազմին Հասմիկ Լեյլոյանի նոր CD-ների շնորհանդեսի Պատարա, The 21st Bahrain International MUSIC FESTIVAL, 2012 թ.)

Резюме

Summary

Статья музыковеда, главного редактора (с 2008 по 2011) газеты Ереванской государственной консерватории им. Комитаса “Еражишт” Асмик Саркисовны Гамбарян “Асмик Лейлоян: армянский канон на международных сценах” - *интервью-портрет* канонистки, заслуженной артистки РА, лауреата международных конкурсов, профессора Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Асмик Араратовны Лейлоян. Автор дает панораму ее многогранной деятельности, включающей исполнительскую, педагогическую и творческую (обработки и переложения для канона произведений зарубежных и армянских композиторов-классиков). В концертных программах знаменитой канонистки звучат произведения таких композиторов, как И. Альбенис, Н. Паганини, П. Сарасате, Ф. Шопен, Ш. Гуно, Ф. Лист, А. Хачатурян, А. Спендиарян, А. Мандакунян, Х. Аветисян, С. Алтуняна и других в переложении А. А. Лейлоян.

А. А. Лейлоян многократно выступала на международных фестивалях, представляя армянский струнный щипковый инструмент канон, который сама в течение многих десятилетий совершенствует технически, что позволяет исполнять переложения сложнейших произведений мировой классики.

Асмик Лейлоян выступала с концертами в 50 странах мира, в том числе, многократно в странах Европы, Азии, Северной и Южной Америки с такими музыкантами, как Ерванд Ерзнкян, Карен Дургарян, Ара Геворкян, Ара Казарян, Педро Юсташ, Николай Калинин, Рони Барак, Даниэл Декер, Константин Маскович, арабская композитор и певица Хиба Ал Кавас, Хусейн Сабсаби и другие. В 2010 году она выступала на фестивале “Silk Road” в Сирии и в Абу Даби, на фестивале, посвященном 200-летию Ф. Шопена.

Талантливой канонисткой выпущены многочисленные лазерные аудио- (“Zartok”, “Come Back Darling”, “Fly My Heart”, “Around The World”, “Collag” “Nostalgia”) и видео- CD (“Golden Strings”, “Come Back”), выполненные на высоком профессиональном уровне.

А. Лейлоян автор книг и нотных изданий: “Избранные сочинения” (переложения и обработки для канона); “Армянская школа канона” 1 и 2 части; “Концертные сочинения для канона”; Учебник для развития техники “Гаммы, арпеджио, упражнения и этюды” для канона.

The article “Hasmik Leyloyan: Armenian Qanon on international stages” of musicologist, editor in chief of newspaper “Erazhisht” (from 2008 to 2011) of Yerevan State Conservatory after Komitas Hasmik S. Hambaryan is an *interview portrait* of qanonist, Meritorius Artist of RA, Lauriate of international competition, professor of Yerevan State Conservatory after Komitas Hasmik A. Leyloyan.

The name of the deserved artist of RA, professor of Yerevan State Conservatory after Komitas, laureate of international competitions, Qanon player Hasmik Leyloyan is already known to a wide range of audience. She has deserved the love and respect of admirers of Armenian folk music.

The famous Qanon player Hasmik Leyloyan is considered the innovator of classical school of Armenian Qanon, not only for her new performing styles, but also for bringing in two-part concerts (in 1974 her first recital), by bril-

liantly performing her exclusive improvisations and instrumentations: Sarasate - “Gypsy Tunes”, “Khabanera”, Chopin - “Waltz N7”, Liszt - “Hungarian Rhapsody” N2, Albeniz - “Prelude”, Paganini - “24 Capris”, Saint-Saens - “The Introduction and Rondo Capriccioso” and many others, which in a new way represent wide abilities of Qanon. The well-experienced artist perfectly possesses both the virtuoso and expressive techniques of the instrument and demonstrates unique performance of both national and classical difficult compositions. This is the reason she is considered the “Queen” of Qanon.

She was born in Yerevan. In 1981 she graduated from Yerevan State Conservatory, being the student of composer professor Khachatur Avetisyan. Hasmik Leyloyan is the first graduate of the Chair of National Instruments. Having graduated from the Conservatory, she immediately began working as in instructor in the Chair of National Instruments of the same institution.

Since 1970ies, Hasmik Leyloyan has undertaken a wide range of concert and teaching activities. For many years she has been the soloist of the Armenian State Symphony, and then of the Symphony and Pop Orchestra of the Armenian Radio. She has performed with different symphony orchestras: orchestras of Montreal, Toronto, Marcel, Sydney, Beirut, New York, and National Instruments Orchestra after Osipov of Moscow. She is co-working with various musicians: Ara Gevorgyan, Karen Durgaryan, Yervand Yerznkyan, Daniel Decker, Pedro Eustache, Hiba Al Qawas, Rony Barrak, Konstantin Moskovich and many others.

Hasmik Leyloyan has given concerts in more than 50 countries of the world. She has many radio and TV recordings, included in the state funds as well as a number of compact laser disks (“Zartok”, “Come Back Darling”, “Fly My Heart”, “Around The World”, “Collag” “Nostalgia”) and video recordings (“Golden Strings”, “Come Back”).

Hasmik Leyloyan is an author of many books and collections for Qanon, which are already included in the repertoires of many Qanon players: “Selected Works”, “Treatments for Qanon”, “Concert Compositions for Qanon”, “Gamma-Arpeggio Exercises and Etudes” manual for performing technique development for Qanon, “Armenian School of Qanon” two-volume textbook, where are also included the first steps for teaching Qanon.

Hasmik Leyloyan is actively continuing her different activities, is instructing in the Conservatory and is conducting master classes for teachers and pupils of different institutions of the country, by helping them to understand the performing secrets of the ancient instrument. Being a skilled pedagogue, she has educated many pupils not only from different regions of RA, but also from other countries around the world. Since 80ies Hasmik Leyloyan is trying to create a new Qanon, which tunes will be chromatic. The handles (by means of which semitones are received) that affect the freely mastering of Qanon’s technique will be removed. This idea is already coming to life and the first instruments are already being made by great master of Qanon Apres Vanoyan and will gradually enter musical sphere.

Invaluable is her work done towards the development and teaching of the instrument, as well as towards spreading and maintaining it.

**СОФА МАТЕОСОВНА
АЗНАУРЯН**

*Композитор,
редактор “Издательства ЕГК”
Ереванской государственной консерватории
им.Комитаса.*

*Композитор - это человек,
который умеет делать выбор.*

В Доме-музее Арама Хачатуряна 5 октября 2010 года состоялся концерт московских музыкантов, которые исполняли музыку Микаэла Таривердиева: впервые музыка ученика зазвучала в доме Учителя, в котором М. Таривердиев бывал студентом, когда этот дом еще не был музеем.

родного конкурса камерной музыки в Трапани (Италия, 1991) и Второй премии I международного конкурса “Classica Nova” памяти Д. Д. Шостаковича в Ганновере (Германия, 1997), с 1995 года – артистический директор Московского союза музыкантов и один из инициаторов творческого объединения молодых музыкантов Москвы “Антреприза МСМ” Алексей Горiboldь. В первом отделении прозвучал так же вокальный цикл на стихи японских поэтов в исполнении стипендиатки Фонда Микаэла Таривердиева Термине Егиазарян (сопрано) и Алексея Горiboldя (фортепиано).

Вокальный цикл на стихи японских поэтов “Акварели” (1957) – пять миниатюр длительностью около восьми минут. До этого произведения стиль Микаэла Таривердиева можно назвать неудержимо романтичным, но после того, как он соприкоснулся с японской поэзией, с этой краткостью, лаконичностью у него родился его самобытный стиль. По словам Родиона Щедрина, Микаэл Таривердиев – “композитор, который загорается от слова” (1. С. 3). Он ощущал музыку как поэзию и поэзию как музыку.

**МИКАЭЛ ТАРИВЕРДИЕВ:
ПЕТЬ, ЧТОБЫ СКАЗАТЬ**

В 1950 году М. Таривердиев поступает в Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных в класс композиции Арама Ильича Хачатуряна. Мاستитый композитор, автор симфоний, концертов, балетов со всей серьезностью работал и в жанрах массовой музыки, в драматическом театре и кино, что благоприятно отзовется затем в произведениях М. Таривердиева.

Концерт вела Вера Таривердиева. В дар Дому-музею она преподнесла редкие фотографии, на которых М. Таривердиев запечатлен вместе с учителем, А. И. Хачатуряном; CD Микаэла Леоновича и рукопись 8 мимолетностей на армянскую народную тему, написанных в студенческие годы. Тут же пианист Алексей Горiboldь выразил желание исполнить Тему и первую Мимолетность, что было тепло принято собравшимися в зале. Вера Таривердиева отметила, что концерт состоялся благодаря стараниям Овсепя Торосяна, председателя Совета учредителей Благотворительного Фонда М. Таривердиева и композитора Ваче Шарафяна и выразила желание, чтоб в 2011 году, в год 80-летия композитора, концерты прошли бы и в Ереване. В ответном слове директор Дома-музея Армине Григорян поблагодарила за переданные материалы. В дар Фонду М. Таривердиева Армине Григорян передала DVD и издание писем А. И. Хачатуряна.

Концерт начался с исполнения фортепианной прелюдии из кинофильма “До свидания, мальчики”, сразу же создавшей узнаваемую атмосферу музыки Микаэла Таривердиева. Её исполнил заслуженный артист России, лауреат Первой премии XI междуна-

Лаконичные старинные формы японской поэзии “танка” (пятистишие) и “хокку” (трестишие) требовали высокой степени концентрированности формы, фактуры, тематизма, камерности, которая становится ведущим качеством стиля Микаэла Таривердиева. Художественные достоинства цикла сразу же оценил А. И. Хачатурян, рекомендовавший его к печати (1. С. 39). Впоследствии “Акварели” вошли в репертуар известных камерных певцов. “Все, что сделал Микаэл Таривердиев, будь то камерная вокальная лирика или его популярные работы в кино – невероятно высоко. Он – отражение нашего века. Он нашел свой язык, совершенно неординарный и единственно ему присущий. Я не знаю другого такого композитора, который мог бы писать так изысканно и в то же время просто. Хотя его музыка совсем не проста для тех, кто берется ее исполнять. Она требует профессионализма, тонкости” (Зара Долуханова).

Термине Егиазарян постаралась передать повествовательность первых двух романсов, наиболее развитых по форме (светлую созерцательность и трагическую обреченность), трагический накал третьего (от трагического крика до шепота), философское резюме четвертого и пятого романсов, следующих *attacca*. Термине удалось передать уютную пейзажность, зыбкую игру светотеней.

Завершил первое отделение вокальный цикл на стихи Беллы Ахмадулиной. Первой исполнительницей его была Зара Долуханова: “Петь мне было необычайно интересно, а кроме того, я получала удовольствие еще и оттого, что цикл всегда при-

мался публикой буквально на ура, его слушали, раскрыв рот”. Молодая исполнительница Термине Егиазарян тонко передала монологи, эмоционально-выразительную живую разговорную речь, вы-раженную в музыке: подвижность эмоционального состояния – желание быть и решительной, и мягкой, женственной (“Старинный романс”); отрывистые, как пощечины, фразы (“Я думала, что ты мне враг”), диалогичность – суетливо-возбужденную речь мальчиков и спокойствие и достоинство героини (“Пятнадцать мальчиков”).

Исполняя вокальные циклы Микаэла Таривердиева певец должен владеть тонким штрихом, иметь богатую палитру вокальных приемов – от кантилены до интонированного шепота, проговаривания. Термине Егиазарян живет в Москве, фонд Микаэла Таривердиева предоставил ей возможность дальнейшего совершенствования у замечательного педагога Светланы Григорьевны Нестеренко.

Продолжил программу пианист Алексей Гориболь. тонко и проникновенно исполнивший фортепианные прелюдии Микаэла Таривердиева из цикла “Настроения” и кинофильма “Маленький школьный оркестр”.

Во втором отделении было исполнено последнее сочинение Микаэла Таривердиева с обозначенным опусом – Фортепианное трио *Opus post*, написанное в 1994 году. Премьера его состоялась в Доме Москвы в 2006 году на одном из юбилейных концертов М. Таривердиева. Уже первые звуки (“*h-c-e*”) полны энергии движения, мотив звучит как призыв откликнуться. Сопряжение секунды и терции становится знаком Трио (2. С. 649). Поразительно, что именно этот мотив был звуковым сигналом первых мобильных телефонов, о которых М. Таривердиев в 1993 году даже не слышал (2. С. 647). Вторая часть Трио поразила своей энергетикой (*Prestissimo, ff*), усиленной природой: гром и молнии за окном Дома-музея только подчеркивали неостановимость общего движения. Кстати, Вера Гориславовна отметила, что Трио исполняется крайне редко, чему виной сложная фортепианная партия второй части. Сегодняшнее исполнение было третьим по счету и лучшим. Исполнители: Алексей Гориболь (фортепиано), Роман Минц (скрипка) и Борис Андрианов (виолончель), заслуженные артисты России, лауреаты международных конкурсов.

На бис А. Гориболем была сыграна Фантазия на темы из кинофильма “Семнадцать мгновений весны”.

Предлагаем Вашему вниманию интервью с Верой Гориславовной Таривердиевой.

Вера Гориславовна, Вы не в первый раз приезжаете в Армению. Какой из концертов произвел на Вас наибольшее впечатление.

Во-первых, хочу отметить последний концерт в Доме-музее Арама Хачатуряна и предыдущий концерт в Шуши. Когда я там побывала, то поняла, что

это какое-то библейское пространство: этот еще полуразрушенный город обладает невероятной энергетикой. В кинотеатре мы поставили простые столы и на них разложили письма Микаэла Леоновича, тетрадку его мамы с посланиями “Моему сыну”: “нас мало, но мы армяне; родиться армянином – счастье, умереть – героизм”. Концерт мне дорог публикой, которую я не забуду никогда. Не всякий концерт можно начать с Реквиема. Там мы начали с монолога в исполнении Микаэла Леоновича из фильма “Прощай, оружие”. Все москвичи-исполнители мечтают еще раз побывать в Карабахе и дать концерты в Степанакерте и других городах НКР. Этот концерт прошел рядом с церковью, которая сама – герой войны и это незабываемо.

Какие планы у Вас возникли в связи со знакомством с директором Дома-музея Арама Хачатуряна Армине Романовной Григорян.

Уже на наши первые звонки из Москвы со стороны директора Дома-музея были очень теплые отклики, и это было очень важно для нас и создало ту атмосферу, благодаря которой впоследствии и состоялся наш концерт. Когда мы в первый раз пришли в Дом-музей и познакомились с Армине Романовной, сразу же почувствовали теплоту, с которой она готова была нас принять и нам показалось, что мы знакомы много лет. Наше общение хотелось бы поддержать. В следующем юбилейном году надеемся представить в исполнении прекрасных армянских музыкантов произведения Микаэла Леоновича, которые, кстати, почти все выложены в интернете (www.tariverdiev.ru). Я очень хочу, чтоб музыка Микаэла Леоновича была бы востребованной в Армении. Это нужно и ему, и музыкантам Армении. Он может быть очень полезным Армении и я думаю, был бы счастлив быть полезным. Армения – она очень глубокая, она должна быть домом и для таких людей, как Микаэл Таривердиев.

При поступлении в Институт им.Гнесиных Микаэл Таривердиев единственный получил 5+ по специальности и был зачислен в класс Арама Хачатуряна. Чем для него стали годы учебы?

Несмотря на запреты того, к чему он, как и многие, стремились – к познанию современной музыки, современных технологий, институтские годы были счастливыми и плодотворными. Атмосфера Гнесинки очень важна, и все же решающая нота – Арам Ильич Хачатурян. Блестящий композитор, неординарная личность, он не только занимался со студентами (как признаются его ученики, не очень регулярно), он умел общаться с ними. Хотя это был первый год преподавания, педагогический метод Арама Хачатуряна отличался предоставлением свободы для проявления индивидуальности своих учеников. Это был единственно возможный способ для Микаэла Таривердиева, с детских лет отличавшегося независимостью. Хачатурян учил сочинять не по обычным канонам, как это было в других классах, и не смотря на то, что это был первый год его преподавания, пытался развивать в студентах самостоятельное мышление. Он говорил, что “малодой композитор подобен сосуду, на дне которого

* Тогдашний Председатель Верховного Совета СССР.

имеется драгоценная жидкость. Остальная часть сосуда заполнена просто водой. Надо очень много писать, чтобы эта вода – чужие влияния, ассоциации – могла бы выписаться в нотах, и тогда перо достигнет дна сосуда, той драгоценной жидкости, которая именуется индивидуальностью. Сколько ее там? Есть ли вообще? Все это можно выяснить только тогда, когда уйдет вода вторичности” (2. С. 33).

Своими учителями М. Таривердиев считал не только А. Хачатуряна, но и Д. Шостаковича, у которого брал уроки инструментовки, Г. Литинского, строгость методов преподавания полифонии которого принимал безоговорочно и С. Прокофьев, с кем общался лишь однажды, но партитуры которого стали для него своеобразным мастер-классом. Также своими учителями он считал и старых, доклассических мастеров: в институтские годы именно в классе А. Хачатуряна он впервые прирагивается к клавишам настоящего, пусть маленького, органа.

Какие отношения связывали М. Таривердиева и Арама Хачатуряна.

Будучи его творческим антиподом, Микаэл Леонович всегда говорил об Араме Ильиче с теплом и уважением: если Хачатурян – мастер эпической кисти, то для М. Таривердиева в творчестве важна проникновенная камерная интимная линия.

Хочу вспомнить один случай, рассказанный Микаэлом Леоновичем. Однажды ему позвонил Арам Ильич и попросил срочно приехать. Он помчался к нему. Взволнованный Хачатурян сказал: “Ты себе не представляешь. Я сейчас был на обеде и сидел рядом с Подгорным”.

На что Таривердиев ему ответил: “Арам Ильич, что Вы, это Подгорный сидел рядом с Вами”.

Микаэл Леонович часто в музыке переживает жизненные события. Одним из таких событий стала смерть Арама Хачатуряна. В архивах нашего фонда есть видеозапись 1978 года. Это момент, когда Микаэл Леонович прилетал на похороны и в этом фильме говорит о Хачатуряне, но к сожалению нет звука. Хотелось бы найти исходную пленку и восстановить звук. Он всегда плохо переносил все атрибуты и ритуалы, связанные со смертью: в 1976 году тяжело перенес смерть матери. Смерть Хачатуряна запечатлелась где-то очень глубоко внутри, а потом нашла своё выражение в Концерте для скрипки. Хотя настроение Концерта – солнечное, именно в этом, пожалуй, ярче всего проявляется подсознательное обращение к Хачатуряну. Это яркий виртуозный трёхчастный концерт, в котором слышатся отголоски музыки Хачатуряна.

Микаэл Леонович признавался, что познакомившись с Вами впервые почувствовал себя не одиноким. Вера Гориславовна, как это произошло.

Его песню о Маленьком принце я впервые услышала, когда мне было 13 лет в пионерском

лагере “Артек”. Чья музыка? Я об этом не задумывалась. Мне просто хотелось плакать... А познакомились мы на репетиции одного из концертов фестиваля “Московская осень”. Это был 1983 год. О самом Микаэле Таривердиеве я почти ничего не знала. Мне нужно было подойти к нему с вопросом: не согласится ли он написать о премьеры “Приношения” для органа Родиона Щедрина для газеты “Советская культура”, где я тогда работала. Он был несколько удивлен моим предложением и ответил, что, возможно, напишет, но даст ответ вечером, после концерта.

Посвятил ли он Вам что-то из своих сочинений?

Нет, но он посвятил меня в свою жизнь. Я приняла эту жизнь целиком. Мне иногда кажется, что это я родилась в Тбилиси, что его друзья – это мои друзья. Что написанная им музыка стучится в мое сердце, не давая покоя, как это было с ним. В общем, я поселилась в его жизни, как в своём родном пространстве.

Вы закончили Гнесинский институт, увлекались старинной музыкой, изучали манускрипты XIII–XIV веков. Приходилось ли Вам, будучи музыкальным обозревателем газеты “Советская культура”, писать о Микаэле Леоновиче.

После премьеры “Графа Калиостро” я написала рецензию. Отношения наши тогда еще были тайными и я могла себе позволить писать о нем. Сейчас, перечитывая этот текст, мне не хочется исправлять его: в нем нет того, что я сегодня не могла бы повторить. В нём – мое наивное, но интуитивно верно пойманное ощущение чего-то, что я сегодня понимаю глубже, лучше.

Расскажите, пожалуйста, о Вашей совместной работе над книгой Таривердиева “Я просто живу”.

Когда мы работали над книгой (он диктовал мне текст на магнитофон, так же, как и многие свои статьи, потом перечитывал и правил), он часто сопротивлялся моему стремлению к подробностям его внешней жизни и говорил: “Зачем тебе это нужно!? Лучше напиши обо мне музыковедческую книгу”. Ему гораздо важнее было то, чтобы его воспринимали не с точки зрения житейской, но поняли смысл его жизни, чем для него была музыка и отражение себя в ней, не как он жил, а про что он жил. Самый достоверный документ его жизни – музыка. И я, будучи допущенной в его жизнь, свидетельствую: Микаэл Таривердиев есть его музыка.

Известно, что Микаэл Таривердиев – автор знаменитой музыки к знаменитым фильмам. Хотелось бы, чтоб чаще звучали и другие произведения Микаэла Леоновича: оперы, концерты, вокальные циклы.

Такие концерты состоялись в Ереване несколько лет назад в Национальном театре оперы и балета: в первом отделении звучала моноопера “Ожидание”, а во втором – киномузыка. Был концерт в Доме Москвы, в котором звучала камерная музыка в исполнении Татьяны Куинджи – певицы, исполняющей самые блестящие партии сопранового репертуара в московской государственной “Геликон-опере”. В Доме камерной музыки испол-

* Из приветствия организаторов, участников и гостей VI Международного конкурса органистов им. М. Таривердиева.

нялась органная музыка Микаэла Леоновича, которая, на мой взгляд, является выдающимся образцом того, какой может быть современная музыка: и сложной, и понятной одновременно.

Вера Гориславовна, где ещё находятся рукописи Микаэла Леоновича?

Я передала Библиотеке Московской консерватории рукопись вокального цикла на стихи М. Цветаевой. Некоторые рукописи находятся в оркестре кинематографии, но я их не передавала, они просто остались там со времен работы над фильмами. Очень важно, чтобы рукописи представляли собой единый архив, потому что сами по себе рукописи очень выразительны, так как почерк всегда характеризует человека. Когда Микаэл Леонович общался с молодыми композиторами, он говорил им: «Если у Вас грязная рукопись, то это значит, что Вы плохо мыслите». Его собственные рукописи (в частности, показательна рукопись переданная в дар Дому-музею А. Хачатуряна), не переписанные еще переписчиком, графически изумительно выразительны, красивы.

Всю свою профессиональную жизнь Микаэл Таривердиев провёл в Москве, но всегда оставался армянином. Как это проявлялось.

Он человек, несущий в себе древний культурный код Армении. Он крестился в зрелом возрасте по своему решению в Армянской апостольской церкви Вознесения, куда он ходил двадцать лет и где похоронены его родители. Стаи, и его отпевали и хоронили там же. Он всегда был верующим человеком, хотя формулировку «раб Божий» принять не мог. Он был человеком, который воплощал собой христианский взгляд на мир и он христианин в своей музыке. Это один из феноменов его личности и его музыки. По словам Его Святейшества Кирилла, Патриарха Московского и Всея Руси, «глубоко

проникновенная, трогательная, светлая музыка Микаэла Таривердиева ярко свидетельствует о гармонии Божия мира, об ответственности человека перед ближними»*.

Свою последнюю партитуру Микаэл Таривердиев сдал в Московский Театр им.Ермоловой за два месяца до смерти. Последняя музыка Микаэла Таривердиева, какая она?

Она звучала и записывалась чаще всего по ночам. Это была музыка к кинофильмам. Это тихая музыка, нежные звучания, точно прописанные в звуках импровизации, которые он слышал еще до того, как прикоснуться к клавишам. Светлая, грустная, она звучит как воспоминание о чем-то, что было, а может быть, не было и еще будет. Надежда всегда была внутренним мотивом Микаэла Леоновича: и когда он писал книгу «Предательство интеллигенции», приняв участие в создании Центра искусств при Фонде культуры, который поддерживал молодых музыкантов; и когда с головой ушел в работу Союза кинематографистов, помогая решать проблемы «Кинотавра»; и когда участвовал в создании фестиваля «Окно в Европу»; и когда создавал концепцию Музея звука для культурного центра Индиры Ганди в Дели.

Вера Гориславовна, что такое для Микаэла Таривердиева любовь.

Любовь – это для него всегда чрезвычайно важно. Любовь ли к женщине, друзьям, близким, хотя важнее всего любовь к женщине. Любовь как способ отношения к миру. Он стремился жить по законам любви. И он жил по ним, во что бы то ни стало. По-другому просто не умел. Не мог жить вне пространства любви.

Я вижу и отчетливо чувствую его рядом с собой. Сидящим на диване с трубкой или в малиновом кресле в наушниках, идущим по коридору киносту-



Арам Ильич Хачатурян со своим студентом. Москва, 1953 г.



Роман Минц (скрипка), Термине Егназарян (сопрано), Алексей Гориболь (фортепиано), Борис Андрианов (виолончель). Дом-музей А. И. Хачатуряна, 5 октября 2010 г.

ՇՈՒՄՈՂԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵԱՆ

дид – не важно. Считать, что это в прошлом и этого “нет” – мне странно. Вот он передо мной, красивый, умный, таинственный человек – дорогой и чужой, и я чувствую перед ним прежнюю робость и не могу признать права рассуждать о нем, давать характеристики, подводить итоги, говорить за глаза.

Человек добрый, благородный, талантливый делает, вероятно, нас не зрителями, а соучастниками своего добра, благородства, таланта, и потом, в разлуке, мы тоскуем не только по нему, но и по тому

времени, какими могли бы быть мы сами. Хорошо, что есть память и музыка.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Цукер А. М., Микаэл Таривердиев., М.: Советский композитор., 1985.
2. Таривердиев М., Я просто живу; Таривердиева В., Биография музыки., М.: Зебра Е., 2004.



Միքաէլ և Վերա Թարիւրճիւրճեան



Վ կարճի կոմպոզիցիոն Ա. Ի. Կաչատուրյանի.
Մոսկու, 1950-ը ճ.



Մարտիրոս Տարյան, <...>, Միքաէլ Թարիւրճիւրճեան, Կարեն Կաչատուրյան
վ մաշտակարանի արտիստի. Երևան, 1960-ը ճ.

Ամփոփում

ՇՈՒՄՈՂԻՏՈՐ Երևանի ՇՈՒՄՈՂԻՏՈՐԱԿԱՆ անվ. պետական կոնսերվատորիայի «ԵՊԿ հրատարակչության» և «Երաժշտական Հայաստան» միջազգային ամսագրի խմբագիր Սոֆա Մաքեոսի Ազնաուրյանի «Միջայել Թարիվերդիև. երգել որպեսզի ասել» *մտորումներ* հոկտեմբերի 5-ին 2010 թ. տեղի ունեցած Արամ Խաչատուրյանի տուն թանգարանում համերգից հետո և *հարցազրույց* կնոջ երաժշտագետ Վերա Գորիսյանի Թարիվերդիևայի հետ, որն նպաստում է անվանի կոմպոզիտորի երաժշտության տարածմանը նաև Հայաստանում ու Արցախում մինչև այս համերգ են ունեցել նաև Շուշիում՝ Մոսկվայից արտիստների կատարումներով: Հնչել են կոմպոզիտորի դաշնամուրային մանրնվագները, վոկալ շարքերը՝ ճապոնացի բանաստեղծների և Բելա Ախմադուլինայի բանաստեղծությունների տեքստերով, (կատարումը՝ Թերմինե Եղիազարյանի (սոպրանո), Մ. Թարիվերդիևի հիմնադրամի թոշակակիր), Տրիո «Opus post»:

Summary

Composer, editor of "YSC Publishing House" of Yerevan Komitas named State Conservatory, Sofa M. Aznauryan writes the article "Mikael Tariverdiev, to sing for telling". The author writes about the *interview* with his wife Vera G. Tariverdieva taken on 5th of October 2010 after the concert in Aram Khachaturian's house museum. Before this one there were also concerts in Shoushi where the artists from Moscow had performed. The short playing by the composer sounded, vocal works with Japanese poets' and Bela Akhmadulina's poems (performed by Termine Yeghiazaryan-soprano, M. Tariverdiev fund's pension scholar), Trio "Opus post".

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

ՅՈՒՐԻ ՉԱՅԿԻ
ՂԱՎԹՅԱԼ

Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական
կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր

Որոշ զավեշտական դեպքեր, և ոչ միայն՝ դիրիժորների և երաժիշտների կյանքից (սկսած 1930-ական թթ. միևնույն մեր օրերը), որոնք կարող են ընթերցողին պարկեզանքով կազմելու, արվեստի աշխարհում մակարդակի մասին (մասնագիտական և ոչ միայն):

Փոխվում են ունկնդիրների, հանդիսատեսների

1904-1906 թթ. Կոնստանդին Սողունի Սարաջևը իր ուսումնական և արտօպերային կյանքում, սկսելով Լայպցիգում, պրոֆեսոր Արթուր Նիկիշի դասարանում, հանախելով նրա բոլոր 26 սիմֆոնիկ համերգներին, բոլոր օպերային ներկայացումներին, ինչպես նաև դրանց փորձերին: Կարծում եմ, որ Սարաջևը այն երաժիշտն է, որից սկսվում է հայ պրոֆեսիոնալ դիրիժորական դպրոցը: «Հանճարեղ Նիկիշից հետո դժվար թե որևիցե մեկը կարող էր նրան դուր գալ», - գրել է Սարաջևի աշակերտը Մ. Բ. Պավերմանը: Սարաջևը, որպես օպերային-սիմֆոնիկ դիրիժորության դասախոս, աշխատել է Մոսկվայի (դիրիժորության ամբիոնի հիմնադիր) և Երևանի կոնսերվատորիաներում:

«Հայաստանում օպերային թատրոնում միշտ պետք է ելույթ ունենան սարաջևյան դպրոցի ներկայացուցիչները և նրանց հետ պետք է ելույթ ունենան մեր թատրոնը» - Միքայել Թավրիզյան:

Կատակներ, դեպքեր, հիշողություններ

սերունդները, փոխվում են արտիստների և արվեստագետների սերունդները:

Պետք է շատ զգույշ լինել, որպեսզի չհայրնվեն հետ մնացողների շարքերում: Ինչ-որ մի րեզ, երևի ես էլ կարող եմ դիրիժորություններ սրանալ:

Չէ որ չկա բացարձակ ճշմարտություն և ես նույնպես կարող եմ փոխել իմ րեսակները, գնահատականները: Իսկ եթե այսօր ես դիրիժորություն չեմ սրանում, կարող եմ վաղը սրանալ:

Այդ ժամանակ ես չեմ կարողանա վիճել (ինչպես ասում են «րեխնիկական» պարճառներով...): Դրա համար նախօրոք ինդրում եմ ինչ ներել ոչ կարարյալ ճակերպումների, սխալների կամ քիչ փաստեր ունեցող դիրիժորությունների համար:

Հարց. - Ի՞նչ է պետք դիրիժոր դառնալու համար:

Պատասխան. - Մեր ժամանակ սովորում էին նախ մի որևէ գործիք նվագել, հետո փայլուն տիրապետել տեսական առարկաներին, կարողանալ դաշնամուրով ընթերցել պարտիտուրա, ունենալ հարաբերական կամ բացարձակ, իսկ ամենակարևորը տեմպրային լսողություն և այլն, և այլն ...Իսկ հիմա երևի թե ոչինչ պետք չէ: Հիմա ուղղակի նշանակվում են, կամ իրենք իրենց հայտարարում են դիրիժոր... Մեր կողքին բազմաթիվ օրինակներ կան:

Յարական Ռուսաստանում, հերևաբար և մեր րարածաշրջանում նվագախմբային դիրիժորությունը, որպես առարկա գոյություն չունենր ... Կար Թիֆլիսի կոնսերվատորիան, Բաքվում, Երևանում, Ալեքսանդրապոլում՝ ինչ-որ մասնավոր երաժշտական ուսումնական հաստատություններ, որոնք ունեին ոչ պրոֆեսիոնալ կարգավիճակ: Անդրկովկասի երաժիշտները կրթություն սրանալու համար գնում էին կամ Թիֆլիս, կամ Սանկտ-Պետերբուրգ, Մոսկվա, Գերմանիա, Ֆրանսիա և այլն ... Արևմտյան Հայաստանում՝ Կոնստանդնուպոլիսից հերտ գնում էին Վենեիկի, Վիեննա: Այսպիսով, դիրիժորությունը որպես մասնագիտական առարկա Անդրկովկասում չէր դասավանդվում:

Մոսկվայի Պ. Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայի դիրիժորական ֆակուլտետի հիմնադիր և դեկավար Կ. Ս. Սարաջևի դասարանի ուսանողներից էին Բ. Է. Խայկինը, Գ. Ե. Բուդաղյանը, Մ. Բ. Պավերմանը, Կ. Կ. Իվանովը, Լ. Մ. Գիևզորոզը, Մ. Շորինը, Ա. Սախարովը (վերջին երկուսն էլ Մեծ թատրոնի դիրիժորներ), Յու. Տիմոֆեևը (Մոսկվայի կոնսերվատորիայի զինվորական դիրիժորության ամբիոնի դեկան):

Սկսած 1935 թ. Սարաջևի Երևանի ուսանողներից էին Ռ. Գ. Սրեփանյանը, Գ. Կ. Կարապետյանը, Ա. Կ. Քաթանյանը, Հ. Մ. Ոսկանյանը, Ա. Ա. Կոպիլովը (Մոսկվա՝ Մեծ թատրոն), րողերիս հեղինակը՝ Յու Հ. Դավթյանը և ուրիշներ:

Նրանցից Գ. Բուդաղյանը, Ա. Քաթանյանը հերազայում ինչպես նաև Մ. Մալունցյանը, Է. Խաչարյանը, դեկավարել են այս դասարանը: Այժմ այդ գործը շարունակում են Յու. Դավթյանը, Ռ. Ասարյանը, Ա. Արզումանյանը, Հ. Ոսկանյանը:

1930-ական թվականներին Լենինգրադի, այժմ՝ Սանկտ-Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի օպերային-սիմֆոնիկ բաժնին են ավարտել (սկզբից Մալկոյի դասարանում, որը այնուհետև հանչնվեց Ա.Վ. Գաուկին) Ա. Շ. Մելիք-Փաշաևը, Ս. Գ. Չարեքյանը, Մ. Ա. Թավրիզյանը, Է. Պ. Գրիկուրովը: Երկրորդ համաշխարհային պարերազմից հերտ՝ Վ. Բ. Այվազյանը, Մ. Ներսիսյանը և ուրիշներ ...

1950-ականներից հերտ Սիլուոբում նույնպես հանդես եկան մեր հայրենակից դիրիժորները, դա բնական է: Բայց համար առաջին հայ դիրիժորը Կ. Ս. Սարաջևն է: Նրանից հերտ գալիս է հանճարեղ Ա. Շ. Մելիք-Փաշաևը, որից հերտ հայ օպերային թատրոնի չգերազանցված դիրիժոր Մ. Ա. Թավրիզյանը: Յավալի է, բայց այժմյան երիտասարդությունը անցնում է օպերայի ճեմասրահով և անզամ չի էլ հերաբրքվում, թե ում կիսանդրին է այնրեղ դրված:

Ես շատ բարձր եմ գնահատում նաև Հովհաննես

Երաժիշտները կատակում են

Չեքիջյանի դիրիժորական-խմբավարական արվեստը, և երբ ասում են Սիլյուռք, ես գրվում եմ ամենաարժեքավոր մեծությունը, որ այն մեզ տվել է՝ Հովհաննես Չեքիջյանն է:

Բոլոր հանձնարները, հայրենի քաղաքագեղարվեստը, փարբեր մեծության անհավանականությունները այդպես էլ չեն հասկանում, որ դերերը վաղուց բաժանված են... Ով ումից հետո է՝ վաղուց պարզ է:

Թող սա չբվա ավելորդ անհամեմատություն՝

“Я пронаблежу к клану динозавров которого убили карлукан”.

Յուրի Հայկի Գավթյան

- Պարոն Կոնյան, այսինչ երաժիշտը չի կարողանում նվագել, իսկզարում է բոլորին նվագելու ժամանակ: Ես նրան հենացնում եմ նվագախմբից, ասում է դիրիժորը:

- Ի՞նչ եք ասում, սիրելիս,- պատասխանում է Կոնյանը,- չէ որ նա դիպում ունի ...

- Դե որ այդպես է, իր տեղը թող իր դիպումը դնի, որ գոնե նա նվագի,- պատասխանում է դիրիժորը:

Օպերային քարտնուում ներկայացում էր: Մեր երիտասարդ ընկերն էր դեկավարում ներկայացումը: Եկել էինք մեր ընկերոջը քաջալերելու, քանի որ նա ընդամենը երկրորդ անգամ էր այդ ներկայացումը դեկավարում, հուզվում էր: Նվագախմբի սպասարանը հետզհետե հանդարտվում էր և գործիքներին շայները պակասում էին: Տիրեց լռություն:

- Ոնց որ շայն չկա, երևի սկսեցին,- ասացի ես:

Այս ասածս լսելով, մեր ընկերը անմիջապես նստած տեղից թռավ դեպի նվագախումբ ... Ես նրան հագիվ էի պահում և բացաբարում էի, որ եթե ներկայացման դիրիժորը գրվում է իր սենյակում, ոչ ոք չի կարող սկսել ներկայացումը: Հետո դիրիժորը պետք է ֆրակով լինի, պետք է հագնել այն և նոր գնալ: Եվ վերջապես՝ կա ռադիոկապ, որով պետք է հրավիրեն դիրիժորին նուրակալի մոտ: Երբեմն այդպիսի դեպքեր տեղի էին ունենում երիտասարդ, անփորձ դիրիժորների հետ. դա հուզմունքից է:

1950-ական թվականներին Լենինգրադի (այժմ՝ Սանկտ-Պետերբուրգ) կոնսերվատորիայում հոբելյանական համերգ էր: Համերգին մասնակցելու համար հրավիրված էին Սովետական Միության հայրենի դեմքեր, որոնք ավարտել էին այս կոնսերվատորիան:

Մի հայրենի դիրիժոր, որը նույնպես կոնսերվա-

տորիայի շրջանավարտներից էր, բարձրանում է բեմ և սկսում ուսանողական նվագախմբով կատարել իր համարը: Ծրագրում Չայկովսկու 5-րդ սիմֆոնիայի չորրորդ մասն էր: Դիրիժորը Տաշքենդից էր:

Երբ հասնում են “V” փառի 20-րդ տակերին, որտեղ գրված է *ritenuto molto* և դրված է ֆերմատա ու հետո պաուզայի նշան, երևի հուզմունքից դիրիժորին թվում է, որ սիմֆոնիան վերջացավ, շրջվում է խոնարհվում է: Այդ ժամանակ զարմացած նվագախումբը տեսնելով, լսելով իրենց կոնցերտմայստերին սկսում է նվագել *Moderato assai molto maestoso*-ն, որը չորրորդ մասի *Coda*-ն է: Դիրիժորը ամոթից դուրս է գալիս բեմից, իսկ նվագախումբը ինքնուրույն ավարտում է սիմֆոնիան ...

Գուդուկահար Լևոն Մադոյանին կենդանու մահից հետո քարտուղարը շատ էր սիրում ու երբեմն նրան հրավիրում էր իրենց տուն խաչի ...

Մի օր Լևոնը հրավիրվում է խաչի և տեսնելով, որ քարտուղարի տանը ֆրակներով մարդիկ կան, զարմացած հարցնում է՝

- Մի՞թե սիմֆոնիկի տղերքն էլ են այստեղ:

Իրականում «Ինկուրիստի» մարտուղներն էին:

Մեր կոմպոզիտորները, երբ ուսանում էին Մոսկվայում, այնպես էր սրացվել, որ մնացել էին առանց գումարի: Մրաժում են ինչ կարող են անել, որպեսզի մի տեղից գումար հայթայթեն: Հանկարծ մեկը հիշում է, որ ինքը ինչ-որ մի տեղ պար ունի գրած: Բոլոր ընկերները ծանոթանում են սրեղծագործության հետ և գրվում են, որ այդ պարը կոմպոզիտորը կարող է հանձնել հրատարակչություն, որպեսզի տպագրեն: Ընկերներից ամենամտորջվածը անմիջապես գլխի է ընկնում, որ պարը՝ որը գրված է 6/8 չափով և 200 տակեր է, ավելի լավ է գրել 3/8-ով և հունրարը այդ դեպքում ավելի շատ կլինի:

Հայֆիլհարմոնիայի սիմֆոնիկ նվագախմբով Գյումրիում էինք: Երեկո էր, բոլորս գրվում էինք քաղաքային այգում՝ պարբաստվում էինք համերգի: Մուրակայքում երկու երիտասարդ խոսում էին.

- Ծո, Օնիկ, սիմֆոնիկ նվագախումբն ի՞նչ է:

- Ջազը գիրե՞ս, լսե՞լ ես,- պատասխանում է Օնիկը,- սիմֆոնիկը էդոր “մունդան” տեսակն է:

(շարունակելի)

Резюме

Выдающийся дирижер, народный артист РА Юрий Гайкович Давтян пишет свои *мемуары* “События, воспоминания, юмор”, которые периодически будут печататься на страницах данного научного журнала, поскольку посредством этого литературного жанра путем своеобразного изложения восстанавливаются исторические факты, подробности, события.

Summary

Famous and popular conductor, National artist of the RA Yuri Hayk Davtyan writes his *memories* that will be periodically published of this scientific journal as with this literature genre and unique presentment the historical facts, details developments are restored.

Նվիրվում է ԱԳԱՄ ԽՈՒԴՈՅԱՆԻ ծննդյան 90-ամյակին
Посвящается 90-летию со дня рождения АДАМА ХУДОЯНА
Dedicated to 90th birth anniversary of ADAM KHUDOYAN

ՀՈՒՇԵՐ, ՓԱՐԱՏՈՒՆԵՐ, ՄԵԳԼՈՒԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
ՎԵՐԼՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ВОСПОМИНАНИЯ, ФЕСТИВАЛИ
АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
MEMOIRS, FESTIVALS ANALYSIS OF THE WORK

Ժառանգորդություն
Преемственность
поколений
Succession

Երկխոսություն
Диалого
Dialogue

Տեսություն
Теория
Theoretical

Table listing authors and titles with page numbers, including O. Nurijanyan, M. A. Rukhyan, R. E. Pashinyan, S. V. Avagyan, N. Y. Gomtshyan, G. A. Araqelyan, E. M. Mirzoyan, H. E. Mkrtchyan, R. A. Tandilyan, N. G. Armenakyan, A. R. Altunyan, L. K. Yepremyan, L. K. Yepremyan, S. A. Hyusnunts, N. Y. Vananyan, and L. L. Meymaryan.

«ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ» միջազգային գիրական ամսագրի խմբագրությունը
շնորհակալություն է հայրնում

ՀՀ վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ պրոֆեսոր
ԱՐՄԵՆ ՉԵՎՈՐԳԻ ԲՈՒՂԱՂՅԱՆԻՆ

ԱԳԱՄ ՉԵՂԱՍԻ ԽՈՒԴՈՅԱՆԻՆ վերաբերող նյութեր պրամատորներու համար

Երաժշտական ՅԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

Ձ. Գ. ԳՅԱՆՋՅՄՅԱՆ Экопсихологические особенности воздействия массовой музыки 52
 Է. Գ. ԳՅԱՆՋՅՄՅԱՆ Մասնաշխարհային երաժշտության ազդեցության էկոհոպսիխոլոգիական առանձնահատկությունները
 E. G. GYANJUMYAN The echo-psychological peculiarities of the mass music effect

Կատարողականություն
 Исполнительство
 Performance

Ս. Հ. ՆԱՎԱՍԱՐԴՅԱՆ Հոդված բերած մի հարիկ էր, որից վեր խոյացավ արդի հայ երաժշտության կենսոց ծառը 59
 С. О. НАВАСАРДЯН Слово
 S. H. NAVASARDYAN Word

Հուշապատում
 Мемуары
 Memoirs

Ձ.Մ.ՄԻՐՅՕՅԱՆ “Мой Стравинский” 62
 Է. Մ. ՄԻՐՅՕՅԱՆ «Բմ Ստրավինսկին»
 E. M. MIRZOYAN “My Stravinsky”

Մշակութաբանություն
 Культурология
 Culture

Մ. Է. ՄԱՐՏԻԿՅԱՆ Հայկական մշակույթի արժեքավոր ուղղությունները..... 65
 Մ. Է. ՄԱՐՏԻԿՅԱՆ Ценные направления армянской культуры
 M. E. MARTIKYAN The valuable ways of Armenian culture

Կատարողական արվեստ
 Исполнительское искусство
 Art performance

Ս. Ա. ԱՊՕՅԱՆ История фортепианных кафедр Ереванской государственной консерватории им. Комитаса 69
 Շ. Հ. ԱՓՈՅԱՆ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ամբիոնների պատմությունը
 S. H. APOYAN The history of the Chair of Piano in Yerevan Komitas named State Conservatory

Ա. Ա. ԽԱՇԱՏՐՅԱՆ Խմբավարի և խմբավարության յուրահատկությունները 73
 А. А. ХАЧАТРЯН Особенности дирижирования и дирижера
 A. A. KHACHATRYAN Specification of the conductor and conducting

Ս.Մ.ԱՅՆԱՍՅԱՆ “Делать добро людям — это счастье” 75
 Ս. Մ. ԱՅՆԱՍՅԱՆ «Մարդկանց՝ բարություն անելը՝ երջանկություն է»
 S. M. AZNAURYAN "It is happiness to do good to people"

Տեսություն
 Теория
 Theoretical

Ժ. Պ. ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ Որոշ եզրահանգումներ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ արեղծագործության շրջ 80
 Ж. П. ЗУРАБЯН Размышления о творческой индивидуальности А. Арутюняна
 J. P. ZURABYAN The composer's jubilee: thoughts of creative individuality

Կատարողական արվեստ
 Исполнительское искусство
 Art performance

Ս. Ա. ՄԱԳԱԿՅԱՆ Портрет гобоиста 83
 Ս. Ա. ՄԱԳԱԿՅԱՆ Հորդաշարի դիմանկարը
 S. H. MAGHAQYAN The portrait of the oboist

Տեսություն
 Теория
 Theoretical

Ժ. Պ. ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍԻ «Գարուն ա» երգի վերադասարկումները Է. ՄԻՐՅՕՅԱՆԻ և Ա. ԲԱԲԱՋՅԱՆԻ արեղծագործություններում 87
 Ж. П. ЗУРАБЯН Преломление песни “Гарун а” Комитаса в произведениях Э. Мирзояна и А. Бабаджаняна
 J. P. ZURABYAN The transformation of the song "Garun a" by Komitas in two compositions

Համերգային կյանք
 Концертная деятельность
 Concert life

Մ. Գ. ԿԱՐԱԲԵԿՅԱՆ Победа на Международном конкурсе - лучшее признание 93
 Մ. Գ. ԿԱՐԱԲԵԿՅԱՆ Միջազգային մրցույթում հաղթանակը՝ լավագույն ճանաչումն է
 M. G. GHARABEKYAN The best recognition is the victory in international competition

Վ. Խ. ԹՈՎՄԱՍՅԱՆ Վաղուց սպասված համերգ 95
 В. Х. ТОВМАСЯН Долгожданный концерт
 V. KH. TOVMASYAN The long-awaited concert

Ա. Ս. ՆԱԳԴՅԱՆ “Фортепианные миниатюры” С. М. Нагдяна (к 90-летию со дня рождения) 98
 Ա. ՆԱԳԴՅԱՆ «Սրբիկան Լադրյանի Դաշնամուրային մանրապատումներ ժողովածուն» (նվիրված կոմպոզիտորի ծննդյան 90-ամյակին)
 A. S. NAGHDYAN Piano short stories dedicated to composer Stepan Naghdyan's 90th anniversary

Հ. Ս. ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ Համիկ Լեյլոյանի հայկական քսաներ միջազգային բեմերում 101
 А. С. ГАМБАРЯН Асмик Лейлоян: армянский канон на международных сценах
 H. S. HAMBARYAN Hasmik Leyloyan: Armenian Qanon on international stages

Ս. Մ. ԱՅՆԱՍՅԱՆ Микаэл Таривердиев: петь, чтобы сказать 107
 Ս. Մ. ԱՅՆԱՍՅԱՆ Միշակի Թարիվերդիևի երգել որպեսզի ասել
 S. M. AZNAURYAN Mikael Tariverdiev, to sing for telling

Հուշապատում
 Мемуары
 Memoirs

ՅՈՒ. Հ. ԴԱՎԻԹՅԱՆ Կատարվել, դեպքեր, հիշողություններ 112
 Ю. Г. ДАВТЯН События, воспоминания, юмор
 Y. H. DAVTYAN Historical facts, details developments are restored

Երաժշտական ԳԱՅԱՍՏԱՆ 1-2(40-41)2011

Учредитель:
осуществляющий информационную деятельность
“Ереванская государственная консерватория
им.Комитаса” государственная некоммерческая
организация

Свидетельство №03И 059505,
дата регистрации 07.04.2003

МУЗЫКАЛЬНАЯ АРМЕНИЯ

N 1-2 (40-41) 2011

Основан в 1998 году
Ежеквартальный, научно-теоретический,
критико-публицистический журнал

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ:

Армен Баградович Смбалян (директор-основатель
журнала, профессор),
Шаген Акопович Шагинян (председатель, профессор,
ректор ЕГК им.Комитаса),
Сергей Георгиевич Сараджян (председатель
издательского совета ЕГК, профессор),
Гоар Карленовна Шагоян (главный редактор-
основатель, издатель),
Ирина Георгиевна Тигранова (к-т искусств.,
профессор),
Эдвард Михайлович Мирзоян (профессор),
Нелли Феодоровна Аветисян (к-т искусств.,
профессор),
Анна Сеновна Аревшатян (доктор искусств.,
профессор),
Роберт Бабкеневич Амирханян (профессор),
Георгий Шмавович Геодакян (профессор),
Аракеи Ариуновна Сарьян (к-т искусств., профессор),
Мгер Рафаэлович Навоян (к-т искусств., профессор),
Рубен Аветович Тертерян (к-т искусств., PhD),
Вагаршак Видокович Арутюнян (профессор),
Генрих Амазаспович Смбалян (профессор),
Жанна Петровна Зурабян (к-т искусств., профессор),
Давид Гарсеванович Казарян (профессор),
Лилит Вардгесовна Ериджакян (доктор искусств.,
профессор),
Левон Александрович Чаушян (профессор),
Карине Азатовна Джагацян (доктор искусств.,
профессор),
Алина Аишотовна Пахлеванян (к-т искусств.,
профессор),
Мargarita Аишотовна Рухкян (доктор искусств.),
Светлана Корюновна Саркисян (доктор искусств.,
профессор).

Главный редактор, музыковед
Ответственный за выпуск номера

ГОАР КАРЛЕНОВНА ШАГОЯН

Ответственный секретарь: Валентин Хачикович
Товмасын

Редакторы: Ованес Нересович Мурадян, Софа
Матеосовна Азнаурян (рус.), Армине Гамлетовна
Есяян (англ.).

Художественный редактор и
дизайн обложки: Гоар Виленовна Оганисян.

Журнал включен ВАКом РА в Список научных изданий
для публикации результатов диссертаций.

Перепечатка материалов производится исключительно с
согласия редакции журнала “Музыкальная Армения” в
письменном виде.

Редакция не всегда согласна с мнением авторов.
Материалы не рецензируются и не возвращаются.
Научные статьи рецензируются.

Founder, information provider
“YEREVAN KOMITAS STATE
CONSERVATORY” State non-trade
organization

Certificate # 03 A 059505,
date of registration 07.04.2003

MUSICAL ARMENIA

N 1-2 (40-41) 2011

Established in 1998
Scientific, critical and publisistic musical journal

PUBLISHING COUNCIL:

Armen Bagrat Smbatyan (Journal's founder-director,
Professor),
Shahen Hakob Shahinyan (President, Professor, Rector
of Yerevan Komitas State Conservatory),
Sergey Georg Sarajyan (President of the Publishing
Society of the YSC, Professor),
Gohar Karlen Shagoayan (Journal's Founder-Editor-in-
chief),
Nelli Feodor Avetisyan (PhD candidate, Professor),
Robert Babken Amirkhanyan (Professor),
Anna Sen Arevshatyan (PhD Doctor, Professor),
Araxi Artsrun Saryan (PhD candidate, Professor),
Mher Rafael Navoyan (PhD candidate, Professor),
Vagharshak Vidok Harutyunyan (Professor),
Gevorg Shmavon Geodakyan (PhD Doctor, Professor),
Irina Georg Tigranova (PhD candidate, Professor),
Edvard Michael Mirzoyan (Professor),
Ruben Avet Terteryan (PhD candidate),
Zhanna Petros Zurabyan (PhD candidate, Professor),
Davit Garsevan Ghazaryan (Professor),
Henrik Hamazasp Smbatyan (Professor),
Lilit Vardges Yernjakyan (PhD Doctor, Professor),
Levon Alexander Chaushyan (Professor),
Karine Azat Jaghatzpanyan (PhD Doctor, Professor),
Alina Ashot Pahlevanyan (PhD candidate, Professor),
Margarita Ashot Rukhkyan (PhD Doctor, Professor),
Svetlana Koryun Sargsyan (PhD Doctor, Professor).

Editor-in-chief, musicologist,

Responsible of the published issue:

GOHAR KARLEN SHAGOYAN

Responsible secretary: Valentin Khachik Tovmasyan

Editors: Hovhannes Nerses Muradyan, Sofa Mateos
Aznauryan (Russian), Armine Hamlet Yesayan
(English)

Designer and Cover designer: Gohar Vilen Hovhannisyanyan

The magazine is entered into the List of the issues
accepted by the Supreme Certifying Commission of RA
for publishing the results of theses.

Re-printing is possible only on written permission by
“Musical Armenia” journal.

The publishing house does not always share opinions or
points of view of authors. Materials are not reviewed or
returned.

Scientific articles are reviewed.



Ս. Ն. Լեւոնյանը, Եվրոպական պատանուական համագործակցության Վաշինգտոն, ԱՄՆ 1999 թ. Տես էջ 29



«Կարմիր» թանկ անուշաբույր կոնցերտը՝ Վաշինգտոնում արտադրական ակտիվ նվագախումբը ղեկավարում էր Ս. Ն. Լեւոնյանը Տես էջ 18, 20



Ս. Քարաջյանի ձեռնարկի իրականում և «Կարմիր» թանկ անուշաբույր կոնցերտը ոչ մասնագետական կրթության մասնակիցները հարազատելով կողմ փաստանշանը՝ «Դեպքը արտոն ենք մենք Քարաջյանը» կատարողները համաներկի անդամներ և նվագախումբները Ս. Քարաջյանի անվ. համալսարան, 2007 թ. Տես էջ 20



Մեհեր Առաքելյան, Ռոբերտ Քոչարյան Տես էջ 21, 23



Եվհովուդ Է ԱՂԱՍՆ ԽՈՒՂՈՅԱՆԻ ՋՆՆՊԱՆ 90-ամյակին



Սեֆեր Քարաջյան, Էդուարդ Մկրտչյան Տես էջ 25



Տես էջ 18



Տես էջ 18, 20, 21, 23



Սեֆեր Քարաջյանի անվ. համալսարանի բոլորով Տես էջ 20



Տես էջ 101

Կոնսերվատորիա

Երանյա Վերտնյան, լիտվական, եռամյակյան նվագախմբի պատկերը Դաշատում և Դաշատից ախարում հանդիսանում է հայրենի հանրությունը:

1a, Sayat-Nova St., 0001, Yerevan, Armenia
 Tel: (+374 10) 523 993/116, 581 164
 Fax: (+374 10) 563 540
 E-mail: yksc@conservatory.am
 www.conservatory.am

Գրանցված է ԳԳ Արդարադատության ճախարարությունում: Գրանցման վկայական՝ 01Ս 000094
 Տպագրանակը՝ 250:
 «Ե» կրթատարաշարություն:
 Գինը՝ ապրանքագրային:
 Շաբաթը՝ 14,5 տոկոսով: Ծածուկ: Ատորազրված է տպագրության՝ 27.12.2012, «Գևորգ-Պրայմ» ԱԳԸ: Գովազդի տեսչության հանրառ. դրոշմ խնամարարության հասցեով: