

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

Վկայական N 03Ա 059505,  
գրանցման տարեթիվը 07.04.2003

# ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

N 2 (55) 2018

Հիմնադրվել է 1998 թվականին  
Գիտական, տեսական, քննադատական-  
հրապարակախոսական, երաժշտական ամսագիր

Երաշխավորված է՝ ԵՊԿ գիտական խորհրդի կողմից 1996 թ.

## ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԿՈՒԵԳԻԱ

**Սոնա Տ. Հովհաննիսյան** (խմբավար, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԵՊԿ ղեկավար,  
ԵՊԿ գիտական խորհրդի նախագահ)

**Լիլիթ Վ. Երեջանյան** (արևելագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Փարիզի  
«Արարատ» միջազգային ակադեմիայի թղթակից ակադեմիկոս, ԵՊԿ կառավարման խորհրդի նախագահ)

**Ծովինար Տ. Մովսիսյան** (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, ԵՊԿ գիտական գծով պրոռեկտոր)

**Սերգեյ Գ. Մարաջյան** (դաշնակահար, պրոֆեսոր, Լեհաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ,  
«ԵՊԿ հրատարակչական» խորհրդի նախագահ)

**Օլյա Յ. Նորիջանյան** (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ գիտական քարտուղար)

**Արմեն Բ. Սմբատյան** (կոմպոզիտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ամսագրի հիմնադիր-տնօրեն)

**Գոհար Կ. Շագոյան** (երաժշտագետ, ՄՊԿ հայցորդ, Փարիզի «Արարատ» միջազգային ակադեմիայի թղթակից ակադեմիկոս,  
հրատարակիչ, ամսագրի հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր)

**Մարգարիտ Ա. Ռոխիսյան** (երաժշտագետ, քննադատ, արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ վաստակավոր գործիչ)

**Իրինա Լ. Ջուրտովա** (երաժշտագետ, դաշնակահարուհի, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)

**Սվետլանա Կ. Մարգարյան** (երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի և  
Լեհաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ)

**Աննա Ս. Արեշտայան** (միջնադարագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

**Ժաննա Պ. Ջուրաբյան** (երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

**Գալինա Գ. Ղազարյան** (խմբավար, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ)

**Լևոն Ա. Չաուչյան** (կոմպոզիտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

**Արթուր Յ. Ավանեսով** (կոմպոզիտոր, դաշնակահար, արվեստագիտության թեկնածու, դասախոս)

**Կարինե Ա. Ջաղացյանյան** (երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

**Ալինա Ա. Փահլևանյան** (երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

**Լուսինե Ջ. Սահակյան** (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

## ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԳ

**Կոնստանտին Վլադիմիրի Ջեյնյան** (երաժշտագետ, դաշնակահար, խմբավար, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,  
Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ գիտական աշխատանքի գծով պրոռեկտոր, **Մոսկվա, ՌԴ**)

**Ելենա Բորիսի ԳՈՒԻՆՍԿԱՅԱ** (երաժշտագետ, դաշնակահար, Ա. Շնիտկեի ինստիտուտի հիմնադիր,  
արվեստագիտության դոկտոր, ՄՊԿ պրոֆեսոր, ՌԴ արվեստի վաստակավոր գործիչ, **Մոսկվա, ՌԴ**)

**Ռուբեն Ավետի ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ** (երաժշտագետ, քննադատ, արվեստագիտության թեկնածու, PhD Էսպիրիտու Սանտո համալսարանի  
պրոֆեսոր, **Գուայարուի, Էկվադոր**)

**Գրիգոր Պետրոսի ՓԻՏԵՃԵԱՆ** (միջնադարագետ, երաժշտագետ, խմբավար, ԵՊԿ պատվավոր պրոֆեսոր, **Նյու-Յորք, ԱՄՆ**)

**Վաչե ՊՆՐՍՈՒՄՅԱՆ** (խմբավար, Լարբ երաժշտական կենտրոնի հիմնադիր-տնօրեն,  
«Դրագարբ» հրատարակչության հրատարակիչ, Կալիֆորնիա, **Լոս-Անջելես, ԱՄՆ**)

**Հրանտ Հովհաննեսի ԽԱՋԻԿՅԱՆ** (երգիչ, արվեստաբան, լեզվաբան՝ անգլ., ֆրանս., ռուս. լեզուների, **Ժնև, Շվեյցարիա**)

**Նարինե Հարությունի ԳԵԼԼԱՅԱՆ** (կատարողական արվեստ, ջութակահար, Պորտուգալիայի ազգային սիմֆոնիկ նվագախմբի  
մենակատար, Դելլայան Տրիոյի հիմնադիր-ջութակահար, Հայրիկ Մուրադյան ՀԿ-ի նախագահ **Լիսաբոն, Պորտուգալիա**)

**Արթուր սարկավազ ՎԱՐԳՄՆՅԱՆ** (միջնադարագետ, երգիչ, խմբավար, դպրասպետ, **Երոստղեն, Իսրայել**)

Գլխավոր խմբագիր-հիմնադիր,

Համարի թողարկման պատասխանատու՝ երաժշտագետ **Գոհար Կաղենի ՇԱԳՈՅԱՆ**

Պատասխանատու քարտուղար՝ **Գրիգոր Հարությունի ՀՆՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ**

Խմբագիր՝ **Սոֆա Մաթևոսի ԱՋՆԱՌԻՐՅԱՆ (ռուս.)**

Թարգմանիչ՝ **Ջենմա Ստեփանի ԳԱՄՊԱՐՅԱՆ (անգլ.)**

Գեղարվեստական խմբագիր և

կազմի ձևավորումը՝ **Գոհար Վիլենի ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ**

Ամսագիրն ընդգրկված է

ՀՀ ԲՈԿ-ի «Առեմախոսությունների արդյունքների տպագրման համար ընդունելի պարբերականների ցուցակում»

Արտատպումը միայն «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի գրավոր արտոնությամբ: Խմբագրությունը միշտ չէ, որ համամիտ  
է հեղինակների կարծիքներին կամ տեսակետներին: Նյութերը խմբագրության կողմից չեն գրախոսվում և չեն վերադարձվում:

Գիտական հոդվածները ենթակա են գրախոսման:

**Учредитель:**

*осуществляющий информационную деятельность*  
**“ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ.КОМИТАСА”**  
*государственная некоммерческая организация*

Свидетельство N03U 059505,  
дата регистрации 07.04.2003

## **МУЗЫКАЛЬНАЯ АРМЕНИЯ**

N 2 (55) 2018

**Научно-теоретический,  
критико-публицистический журнал**

**Основан в 1998 году**

*Рекомендован к изданию Научным советом ЕГК с 1996 года*

### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

*Сона Оганесовна Оганесян (хормейстер, профессор, Заслуженный деятель искусств РА, ректор ЕГК, председатель Научного совета ЕГК)*  
*Лилит Вардгесовна Ериджакян (востоковед, доктор искусств., Заслуженный деятель искусств РА, членкор-академик Парижской международной академии “Арапат”, профессор, председатель Управленческого совета ЕГК)*  
*Цовинар Грайровна Мовсисян (музыковед, к-т искусств., доцент, проректор по науке ЕГК)*  
*Сергей Георгиевич Сараджян (пианист, профессор, Заслуженный деятель Польской культуры, председатель издательского совета ЕГК)*  
*Оля Юрьевна Нуридджяни (музыковед, к-т искусств., ученый секретарь ЕГК)*  
*Армен Баграмович Смбалян (композитор, профессор, Заслуженный деятель искусств РА, Посол РА в Израиле, директор-основатель журнала)*  
*Гоар Карленовна Шагоян (музыковед, членкор-академик Парижской международной академии “Арапат”, главный редактор-основатель журнала)*  
*Жанна Петровна Зурабян (музыковед, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств РА)*  
*Светлана Корюновна Саркисян (музыковед, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель культуры РА, Заслуженный деятель Польской культуры)*  
*Анна Сеновна Аревицян (медиевист, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств РА)*  
*Давид Гарсеванович Казарян (хормейстер, профессор, Заслуженный деятель культуры РА, председатель АМО)*  
*Левон Александрович Чаушян (композитор, профессор, Заслуженный деятель искусств РА, председатель АМА)*  
*Артур Юрьевич Аванесов (композитор, пианист, к-т искусств.)*  
*Карине Азатовна Джагацян (музыковед, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств РА)*  
*Маргарита Ашотовна Рухкян (музыковед, музыкальный критик, доктор искусств., Заслуженный деятель искусств РА)*  
*Ирина Леонидовна Золотова (музыковед, пианистка, доктор искусств., профессор)*  
*Алина Ашотовна Пахлеванян (фольклорист, музыковед, к-т искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств РА)*  
*Лусине Завеновна Саакян (музыковед, к-т искусств., доцент)*

### **МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:**

*Константин Владимирович Зенкин (музыковед, доктор искусств., профессор, пианист, проректор по научной работе МГК им. П. И. Чайковского, Москва, РФ)*  
*Елена Борисовна Долинская (музыковед, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств России, основатель Института А. Шнитке, Москва, РФ)*  
*Рубен Аветович Тертерян (музыковед, музыкальный критик, PhD, профессор университета Эспириту Санто, Гуаякуил, Эквадор)*  
*Григор Петросович Питеджян (музыковед, медиевист, дирижер, почетный профессор ЕГК, Нью-Йорк, США)*  
*Ваче Парезуни (дирижер, издатель, директор-основатель Центра Lark, “Дразарк Пресс”, Калифорния, Лос-Анджелес, США)*  
*Нарине Арутюновна Деллалян (скрипачка, солистка Национального симфонического оркестра Португалии, основатель-скрипачка Трио Деллалян, председатель ОО “Айрик Мурадян”, Лиссабон, Португалия)*  
*Артур Дьякон Варданян (певец, хормейстер, регент, Иерусалим, Израиль)*

*Главный редактор-основатель, музыковед, издатель,  
ответственный за выпуск номера: Гоар Карленовна ШАГОЯН*

*Ответственный секретарь: Григор Арутюнович АРУТЮНЯН*  
*Редактор: Софа Матеосовна АЗНАУРЯН (рус.)*  
*Переводчик: Джемма Степановна ГАСПАРЯН (англ.)*  
*Художественный редактор и дизайн обложки: Гоар Виленовна ОГАННИСЯН*

**Журнал включен**

**ВАКом РА в Список научных изданий для публикации результатов диссертаций.**

**Перепечатка материалов производится исключительно с согласия редакции журнала “Музыкальная Армения” в письменном виде.**

**Редакция не всегда согласна с мнением авторов. Материалы редакцией не рецензируются и не возвращаются. Научные статьи рецензируются.**

Founder, information provider  
"YEREVAN STATE CONSERVATORY AFTER KOMITAS"  
State non-trade organization

Certificate # 03 A 059505,  
date of registration 07.04.2003

## MUSICAL ARMENIA

N 2 (55) 2018

Established in 1998

Scientific, critical and publicistic musical journal

Since 1996 publishing by the warranty  
of The Scientific Council of YSC

### EDITORIAL BOARD:

**Sona H. Hovhannisyan** (Conductor, Professor, Rector of the YSC, Honored Artist of RA,  
Chairman of the Scientific Council of the YSC)

**Lilit V. Yernjalyan** (Oriental Studies, PhD of Oriental Studies, Professor, Reporter Academic of  
international Science academy "Ararat" of Paris, Chairman of the Management Board of the  
YSC)

**Tsovinar H. Movsisyan** (Musicologist, PhD candidate, Docent, Vice Rector by scientific part)

**Sergey G. Sarajyan** (Pianist, Professor, Honored Artist of Art Poland, Chairman of the  
Publishing Council of YSC)

**Olya Y. Nurijanyan** (Musicologist, PhD candidate, Scientific secretary of the YSC)

**Armen B. Smbatyan** (Composer, Professor, Honored Artist of Art RA,  
Founder-director of journal)

**Gohar K. Shagoyan** (Musicologist, Reporter Academic of international Science academy  
"Ararat" of Paris, Founder-editor-in-chief)

**Zhanna P. Zurabyan** (Musicologist, PhD Doctor, Professor, Honored Artist of Art RA)

**Svetlana K. Sarkisyan** (Musicologist, PhD Doctor, Professor, Honored Artist of  
Art Poland and Honored Artist of Culture of RA)

**Anna S. Arevshatyan** (Musicologist, Medievalist, PhD Doctor, Professor, Honored Artist of Art RA)

**David G. Ghazaryan** (Conductor, Professor, Honored Artist of Culture of RA)

**Levon A. Chaushyan** (Composer, Professor, Honored Artist of Art RA)

**Arthur Y. Avanesov** (Composer, Piano Performing Arts, PhD candidate)

**Karine A. Jaghatspanyan** (Musicologist, PhD Doctor, Professor, Honored Artist of Art RA)

**Margarita A. Rukhkyan** (Musicologist, PhD Doctor, Professor, Honored Artist of Art RA)

**Irina L. Zolotova** (Musicologist, Pianist, PhD Doctor, Professor)

**Alina A. Pahlevanyan** (Musicologist-Folclorist, PhD Candidate, Professor,  
Honored Artist of Art RA)

**Lusine Z. Sahakyan** (Musicologist, PhD Candidate, Docent)

### INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

**Konstantin Vladimir Zenkin** (Musicologist, Pianist, PhD Doctor, Professor,  
Choirmaster, Vice-Rector for Science in MSC after P. I. Tchaikovsky, Honored  
Artist of Art RF, Moscow, RF)

**Elena Boris Dolinskaya** (Musicologist, Pianist, PhD Doctor, Professor, Honored  
Artist of Art RF, founder of A.Schnittke's Institute, Moscow, RF)

**Ruben Avet Terteryan** (Musicologist, Musical criticist, PhD candidate, Professor of  
Espiritu Santo university, Guayaquil, Ecuador)

**Grigor Petros Pidedjian** (Medievalist, Musicologist, Choirmaster, Honoured  
Professor at YSC, New-York, USA)

**Vache Barsumyan** (Conductor, publisher, founder - in-chief of Lark  
musical center, "Drazark" Press, Californian, Lan Angeles, USA)

**Narine Harutyun Dellalyan** (Violinist, Soloist of the National Symphony Orchestra  
of Portugal, Founder and violonist of Dellalyan Trio, President of Hayrik Muradyan's SO,  
Lisabon, Portugal)

**Artur diacon Vardanyan** (Singer, Choirmaster, Regent, Jerusalem, Israel)

Editor-in-chief, musicologist, publisher,

Responsible of the published issue: **Gohar Karlen SHAGOYAN**

Responsible secretary: **Grigor Harutyun HARUTYUNYAN**

Editor: **Sofa Mateos AZNAURYAN (Russian)**

Translator: **Jemma Stepan GASPARYAN (English)**

Cover Designer and Artistic Editor: **Gohar Vilen HOVHANNISYAN**

The publication 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 are not returned from the publishing house.

Scientific articles are reviewed.

Արդեն 20-րդ տարին է, որ տպագրվում է 1998 թվականից հայ իրականության մեջ երաժշտական մասնագիտական արվեստը ներկայացնող միջազգային պարբերական կոնսերվատորիայի պաշտոնական մամուլը՝ «Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ» գիտական ամսագիրը:

Նախախնամությունն այդպիսին էր, որ ԵՊԿ հիմնադրվեց որպես Երաժշտական ստորիա 1921-ին և միայն 3 տարի հետո վերածնակերպվեց՝ կոնսերվատորիա, այնպես էլ 3 տարվա ընդմիջումով, կարծես թե ավանդաբար, սակայն պատմականորեն այդպես ստացվեց՝ 1996-ին երաշխավորվեց ԵՊԿ գիտական խորհրդի կողմից և 1998-ին միայն, լույս տեսավ 1-ին համարը:

Հայկական իրականության մեջ առ այսօր ամսագիրը հանդիսանում է գիտական միակ հայ երաժշտական մասնագիտական պաշտոնական մամուլը: Այս մասին բազմիցս արձանագրվել է թե՛ սփյուռքում և թե՛ հայրենիքում երաժիշտ-լրագրողների կողմից և այն տարածվում է բազմաթիվ երկրներում:

Ամսագրի ցանկացած համարի տիտղոսաբերքում, ժամանակի քննությունը բռնած, կարող ենք ընթերցել ուղերձները և ամսագրի կարևորության գնահատումը մեր անվանի մտավորականների՝ Էդվարդ Միրզոյանի, Մարգարիտ Բրուտյանի, Արարսի Սարյանի, Պերճ Զեյթունցյանի, Լևոն Անանյանի, Ռադիկ Մարտիրոսյանի, Սերգեյ Համբարձումյանի և այլոց:

Ամսագրի տարածման շնորհիվ Կոնսերվատորիայի սաները հնարավորություն ունեցան ներկայանալու միջազգային ասպարեզում՝ շնորհիվ գրված հոդվածների, որոնք ներկայացնում էին համապատասխանաբար զարգացած հայ մշակույթը: Այդ համատեքստում հրավերներ են ստացել մասնակցելու միջազգային մրցույթների այն բնագավառներում, որոնք ոչ հանրահայտ են, ինչպես օրինակ՝ «Ընդհանուր դաշնամուր» անվանակարգում՝ Եկատերինիբուրգում՝ 1-ին մրցանակը (պատճառը «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի 2004 թ. Ա. Տերտերյանի հոբելյանական կրկնակի համարի տարածումն էր): Կամ, իտալացիների՝ Միլանի կոնսերվատորիայի կողմից մատենագիտակազմվել է շուրջ 60 հոդված: Երիտասարդ գիտնականներին ասպարեզ է և հետագայում իրենց հրատարակումներով գիտական կոչումների արժանանալու: Եվ նմանատիպ հետաքրքիր պատմական ընթացք է անցել ամսագիրը՝ առ այսօր իր ճանապարհը հարթելով ի փաստ հայ երաժշտության զարգացմանն ու տարածմանը:

**ԳՈՀՏԱՐ ԿԱՌԱՆԵՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ**

երաժշտագետ, հրատարակիչ  
«Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ»  
ամսագրի հիմնադիր-գլխավոր  
խմբագիր,  
«ԵՐԱԺԻՇՏ» ամսաթերթի  
հիմնադիր-համարի թողարկման  
պատասխանատու,  
«ԵՊԿ հրատարակչության»  
հիմնադիր-ղեկավար

**Ա Ր Մ Ի Ն Ե Ա Շ Ո Տ Ի  
Հ Ա Կ Ո Ր Յ Ա Ն**

**Ֆոլկլորագետ, արվեստագիտության թեկնածու,  
Խ. Արուսյանի անվ. Հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի  
Երաժշտության մանկավարժության ամբիոնի դասախոս**  
E-mail.armine151@mail.ru

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի անդամ Ալինա Աշոտի Փահլևանյանի 12.12.2018 թ. երաշխավորությամբ և գրախոսությամբ՝ ընդունվել է տպագրության դեկտեմբերի 11-ին ներկայացրել է հեղինակը՝ հոկտեմբերի 2-ին

**Մ Շ Ո Ւ Դ Ա Շ Տ Ի Ծ Ի Մ Ա Կ Ա Ն Ե Բ Գ Ե Բ Ը**

Մշու աշխարհ անուշ է.  
Մարն ու ձոր մշուշ է.  
Հիսսիս քամին քշէ զիս՝  
Ուր ծոցի մէջ թաղէ զիս (1. էջ 147):

**Մ** ուշ անունը ժառանգություն ենք ստացել հնագույն ժամանակներից ի վեր, և շատ ուսումնասիրողներ դրա ծագումն ու իմաստը, առաջացումը կապում են հնագույն արձանագրություններում հիշատակվող ցեղերի ու աշխարհագրական անունների, քաղաքական դեպքերի կամ բնական որոշ երևույթների հետ: Ժողովրդական ամենահին ավանդույթներից մեկի համաձայն Մուշ անունը համարվում է «մշուշ»-ից առաջացած: Ըստ ավանդության՝ Արածանիում լողանալու ժամանակ երիտասարդներից իր մերկությունը քողարկելու համար «մշուշը» արարում էր սիրո աստվածուհին՝ Աստղիկը (2. էջ 197-198): Հեթանոսական ժամանակներից մեզ հասած այդ ավանդության արձագանքը կարելի է տեսնել նաև Կոմիտասի գրառած «Մշո սարեր մշուշ էր» պարերգում (3. երգ թիվ 207, էջ 133):

կան են մի քանի հարսանեկան երգեր՝ «Վեր էլի, հայ», «Խարսիկ վեր արե», «Մը քորսե դանհինա», «Շկավե զավե», որոնց միջոցով նաև կարելի է պատկերացում կազմել մշեցիների ծիսական ավանդույթների մասին: Հարսանիքը Մուշում մի յուրահատուկ արարողակարգ էր՝ հարսնացուի ընտրություն, աղջիկտես, նշանդրեք, հաց կտրել, հարսնատես, խոնջա-բոխջա, տաշտադրոնք, ազպալվածք, հինադրեք, կնտրել կամ թրաշ, պսակ և այլն: Նշված բոլոր արարողություններում վառ ընդգծված են մշեցիներին հատուկ սովորությունները, իսկ այս ամենի անբակտելի մասն են կազմել երգն ու պարը: Մշեցիք ավանդապահ ժողովուրդ էին: Իրենց ապագա հարսնացուին ընտրում էին դեռ օրորոցում: Այդ երգերը կոչվում էին օրորոցախազ (օրորոցի կամարի վրա այդ առիթով խազ էին քաշում) (1. էջ 157): Հնում հարսնացուի ընտրությունը կատարում էին ծնողները, և պատահում էին դեպքեր, երբ միայն պսակի օրն էին հարսն ու փեսան միմյանց տեսնում: Աղջիկ տեսնելու գնում էր երիտասարդի մայրը մի քանի ազգականների հետ. եթե աղջկա ծնողները դրական տրամադրված էին լինում, թողնում էին, որ ապագա փեսայի ծնողները տեսնեն իրենց աղջկան: Վերջիններս գնում էին աղջկան, խոսում նրա հետ, շատ անգամ նաև մերկացնում նրան: Հավանելուց հետո համբուրում էին ճակատը, ձեռքին մի ոսկի դնում: Երկկողմանի համաձայնության գալուց հետո հյուրասիրում էին և հեռանում (1. էջ 157): Աղջիկտեսին հաջորդում էր նշանդրեքը: Այս անգամ փեսացուի հայրը իր տուն է հրավիրում բարեկամ տղամարդկանց: Հյուրասիրելուց հետո գնում էին հարսնացուի տուն, հարսնացուին ներս էին բերում, առատ ոսկի նվիրում և նշանում: Երբեմն հրավիրում էին քահանա, որ օրհնի ամենը (1. էջ 157-158): Պսակի արարողությունը մշեցիների մոտ հազեցված է երգով, պարով, նվագով, հետաքրքրական սովորություններով: Ահավասիկ դրանցից մի քանիսը: Հարսնացուի հանդերձը հազցնելուց երգում էին (1. էջ 166-167):

207. Մ Շ Ո Ւ Մ Ա Բ Ե Բ Մ Շ Ո Ւ Ե Բ

[Չափավոր. Sostenuto]  
[Միայնակ]

Մը - շու սա - թեր մը - շուշ էր,  
Մը - շու խոտ ջուր ա - նուշ էր,  
հար նազ, հար նազ, հար նազ - զիզ,  
հար նազ, հար նազ, հար նազ - զիզ:

Մշու սարեր մշուշ էր,  
Հար նազ, հար նազ,  
Հար նարզիզ:  
Մշու խոտ ջուր անուշ էր,  
Հար նազ, հար նազ,  
Հար նարզիզ:  
Կոմիտասի գրառած Մշո երգերի մեջ հետաքրքրա-

Տնիկ ու շենքիկ,  
Էլ դուք միք ժաժա,  
Մենք ինք ժաժալու,  
Շողիկ տանելու:

Խարս, վեր արի քյո թախտեն,  
Գանգյատ մ'անե քյո բաղտեն:  
Խարս, վեր արի քյո օղից,  
Գանգյատ մ'անե քյո բախտից (3. էջ 28):

Աղբրիկ էլ չծրմծրմաս,  
Մաղիկ էլ չխըլվըլաս (շարժուել),  
Մենք ինք երալու,  
Շողիկ երամէն ջոկելու:

Եկեղեցում պսակի արարողությունը ավարտելուց հետո ուղևորվում են դեպի փեսայի տուն: Երբ մոտենում են փեսայի տանը, մեկը երգում է.

Գիշեր, դու տարի եղիր,  
Աղօթբան դու լէ հեռացիր,  
Մէր երան հասրաթ հանիր,  
Էս անդարձ, օղուք (յաջող) օրին:

Թագուորի հէր տիրս արի,  
Փունջ մը շուշան ինք բերի,  
Թագուորի մէր, տիրս արի,  
Թուփ մի խութնի ինք բերի,  
Թագուորի աղբէր, տիրս արի,  
Ապըմէ փէժկիր մ'ինք բերի (1. էջ 170):

Երբ հարսին հանում են հոր տանից, նրա գրպանը չամիչ են լցնում և մի քանի գույգ փոքր գուլպաներ դնում, այս ժամանակ աղջիկները երգում են (1. էջ 168).

Գյուղերում տղայի մայրը մի քանի հաց ձեռքին դուրս է գալիս, հացը դնում է հարսի գլխին, մնացած հացերը ձեռքին սկսում է պարել: Այդ միջոցին մեկը ջրով լի մի փարջ խփում է գետնին՝ հարսի ու փեսայի առջև, ու կոտրում: Այդ երևույթը չարխափան նշանակություն ունի: Տանեցիներից ոմանք կտուրից չամիչ, ընկույզ, երբեմն նաև մանր դրամ են թափում հարսի գլխին: Տուն մտնելուց առաջ քահանան փեսայի մորը խնդրում է, որ գա և ավետարանը համբուրի, իսկ ծերունիներից մեկն ասում է (1. էջ 170-171).

Ջչամիչ մաղով մաղեցին,  
Շողերի (հարսնացուի) ջէբեր լցրեցին,  
Ջղարիբ ճամփայ դրեցին:

Սովորություն էր, որ հարսնացուին տանելուց հետո նրա հետևից չեն ավում, որպեսզի չանհետանա աղջկա հետքը և հայրական տունը չավիրվի: Այս առիթով աղջիկները երգում են (1. էջ 168).

- Ո՞վ ջաղամաթ, հանդիսականք,  
Դուք լէ օրհնէք մըր թագուորին.  
Որ մըր ջուխտաթ ծլին ծաղկին,  
Ընդրանց պտուղք մանկունք եղնեն:  
- Դուք օրհնելով մըր արև-յուսին,  
Մենք լէ կը խնդրենք վերին հօրին,  
Որ մըր ջուխտակի աղուբաթին  
Բարով խէրով որդիքդ հասնին:

Մէրիկ, մի ալի գտախտիկ,  
Որ չարի քու աղջկայ հետիկ,  
Թըղ մնայ քի նմուշիկ,  
Որ հանիս քու սրտի հասրաթիկ:

Հարսանյաց հանդեսին թագվորի մորը պարելու հրահրող դեր ունի այս երգը (3. էջ 178, երգ թիվ 73, էջ 75).

Պսակ տանելիս հարսնացուի կոշիկների մեջ գյուղերում զարնանացան ցորեն են ածում, իսկ քաղաքում՝ մանր դրամ, որպեսզի հարսի ոտը բարով լինի (1. էջ 168): Իսկ ահա թագվորի տանից եկող հարսնածները աշխատում են հարսնացուի տանից գողանալ մի խուփ, որ ապագա հարսը չխտական լինի, մի գդալ, որ նրա բաժին դամաթն էլ նրա հետ գնա (1. էջ 168):

73. ՎԵՐ ԷԼԻ, ՀԱՅՅ  
(Մուշ)

[Եռանդով. Energico]

վեր է - լի, հայ, վեր է - լի, խար - սի կե - սուր, վեր է - լի:

Այսպիսով, հարսին դեղ-գունուայի առաջնորդությամբ ուղևորում են դեպի եկեղեցի: Երբ հարսին գուլպած-գարդարված հայրենի տանից դուրս են բերում, դռան առաջ այս երգն են երգում (3. էջ 178, երգ թիվ 63, էջ 72).

63. ԽԱՐՍԻԿ ՎԵՐ ԱՐԵ՝  
(Մուշ)

[Ասեղով. Recitativo]

խար - սիկ, վեր ա - ռե, վեր ա - ռե:

Վեր էլի, հայ, վեր էլի,  
Խարսի կեսուր, վեր էլի:  
Վեր էլի, հայ, վեր էլի,  
Թագվորի մեր, վեր էլի:

Խարս վեր արի, նագ մի անե,  
Փեշերդ տուր վեր, թոզ մի անե:

Հարսանեկան երգերի շարքից հետաքրքրական են Կոմիտասի գրառած «Մը քորսե դանինա»-ն, «Շկավե գավե»-ն: Թեպետ երգի խոսքերը քրդերեն են, բայց այս երգերը բնիկ ավանդական հայկական Մշո հարսանեկան երգեր են: Սրանք, բնականաբար, քրդական հարսանեկան երգերի եղանակներին նմանություն չու-

# Ծ ո լ կ լ ը ռ ա գ ի տ ո թ յ ո լ ը

նեն, մինչդեռ դրանք ոճական անվիճելի ընդհանրություն ունեն հայ ավանդական հարսանիքի, մասնավորապես փեսային գովերգող երգերի հետ, և երկու երգերն էլ իրենց վերջավորություններով (հանգաններով) ակնարկում են տվյալ երգերի հնության մասին: Պրոֆեսոր Ռ. Աթայանն այս առթիվ գրում է. «Եթե դրանց խոսքերն ազգագրական առանձին հետաքրքրություն չեն ներկայացնում ոչ հայկական, ոչ էլ քրդական բանահյուսության տեսակետից, ապա եղանակներն իրենց խոր ավանդականությամբ ու յուրահատուկ վիպականությամբ կարող են դիտվել որպես հայկական գյուղական ֆոլկլորի խիստ հետաքրքրական նմուշներ» (3. էջ 179):

Այս երգը հայտնաբերվել է Կոմիտասի կազմած հայ գյուղական երգերի ժանրային հատուկ ժողովածուում: Առաջին գրանցման մոտ Կոմիտասը մակագրել է «Քրդերեն. արտագրել եղանակը» (3. էջ 179, երգ թիվ 81, «Մշո հարսանեկան», «Մը քորսե դանինա» (3. էջ 78):

81. ՄՇՈ ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ



(3. երգ թիվ 82, «Նկավն Ջավն» էջ 78).

[Ազատ չափով. Tempo rubato]

Մշո հարսանեկան երգերից է «Վայ, մայրիկս, զիս տարան» հարսի գովերգը: Այն իր կառուցվածքով պարային է, բովանդակությամբ՝ բանաստեղծական, բանաձևով՝ միջոցներով՝ հարսանեկան (4. էջ 23): Այն և հարսի գովերգ է. «Նիգյար մներ հալուկ եղ», և հարսի հրաժեշտ լացի, «Վայ, մայրիկս, զիս տարան», և հարսին մխիթարելու երգի տարրեր ունի. «Տարան, տարան, թող տանին, օր մը էսօր կու բերին» (4. էջ 23, երգ թիվ 7. էջ 67).

- Արճեշու սար երկու հերկ,
- Վայ, մայրիկս, զիս տարան.
- Արճեշու սար երկու հերկ,
- Քաղին, Նիգյար, զիս տարան:

ՎԱՅ ՄԱՅՐԻԿՍ, ՉԻՍ ՏԱՐԱՆ 7. ОЙ, МАТУШКА, УВЕЛИ МЕНЯ

♩ = 126

- 1) - Տարան, տարան. թող տանին, Օր մը ըսօր կու բերին:
- 2) - Վայ, մայրիկս, զիս տարան, Ջիգյարս քանդին, տարան.
- 3) - Քաղին, Նիգյար, զիս տարան, Ջիգյարս քանդին, տարան (4. էջ 73-74):

Այս երգի երգասացը Բարսեղ Ստեփանյանն է: Բարսեղը գաղթել է 1915-ին Մշո դաշտավայրի Ծոկետ գյուղից: Իր ծննդավայրում եղել է անվանի երգիչ, ունեցել է հարուստ և ավանդական երգացանկ (4. էջ 206): Երգը ձայնագրվել է երգասացի 82 տարեկան հասակում: Այս և մի շարք Մշո երգեր, որոնք զետեղված են «Թալին» ժողովածուում, մեզ են հասել շնորհիվ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության կարիներտի 1969 թվականին կազմակերպած գիտարշավի կողմից, որը ղեկավարում էր պրոֆեսոր Մարգարիտ Արամի Բրուտյանը: Գիտարշավը ղեկաի Թալին պայմանավորված էր այն հանգամանքով, որ Թալինի շրջանի ազգաբնակչությունը բաղկացած է նաև պատմական Հայաստանի Սասունից, Տարոնից և մասնավորապես Մշո դաշտից 1915 թվականին գաղթած վերաբնակիչներից: Երգերը վերծանել է ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ պրոֆեսոր Ալինա Աշոտի Փահլևանյանը, տեքստային վերծանումը իրականացրել է բանագիտական գիտությունների թեկնածու, ԵՊԿ դոցենտ Արուսյակ Շատերի Սահակյանը:

Մշո ծիսական երգերից են նաև «Համբարձման երկուշաբթիի» երգերը, որոնց բովանդակությունը, հատկապես սկզբնատողերը հուշում են, որ դրանք կապված

են Համբարձման տոնի գուշակության ծեսի հետ՝ նվիրված գարնան զարթոնքի, ծի ու ծաղկի, խոտհնձի փառաբանությանը (4. էջ 23):

Մշո դաշտավայրում այս ծեսը նշում էին հետևյալ ձևով. երիտասարդ տավարածները ծաղկեփնջերով զարդարում էին տավարի ճակատներն ու եղջյուրները, և այդ երգերը շուրթերին երեկոյան գյուղ էին մտնում ու ծաղկեփնջերը նվիրում գյուղի հարս ու աղջկան:

Ահա այդ երգերից մեկը, որը կառուցվածքով պարերգային է (4. էջ 22-24, երգ թիվ 81, էջ 154-155):

**ՀԱՄԲԱՐԶՄԱՆ ԵՐԿՈՒՇԱԲԹԻՆ 81. ПОНЕДЕЛЬНИК ВОЗНЕСЕНИЯ**

♩ = 63

Համ - բարձ - ման էր - կու - շար - քին, համ - բարձ - ման էր - կու - շար - քին, վեյ - ցի գիտցի ու գն - ըն - դին, հրո գի - տու ա - փին գա - ցի, ծո - ըն - ցի ծոք - քին

1)

2)

1.2.3.4.5

1)

2)

կամ՝

յա - ռոջ դո - մով ըն - ցու - ցի, հար - յուր բար - դիկ քո - մն - ցի, յա - ռոջ դո - մով ըն - ցու - ցի,

Համբարձման երկուշաբթին.  
 Համբարձման երկուշաբթին.  
 Վերցի զփոցի ու զկերնդին,  
 Հրո գիտու ափին գացի.  
 Վերցի զփոցի ու զկերնդին,  
 Հրո գիտու ափին գացի.  
 Ծորեցի, ծորթըփեցի,  
 Մանդրիկ-մանդրիկ խորմեցի,  
 Մանդրիկ-մանդրիկ խորմեցի,

Հարյուր բարդիկ թըմմեցի.  
 Հարյուր բարդիկ թըմմեցի,  
 Յարոջ դոնով ընցուցի.  
 Յարոջ դոնով ընցուցի,  
 Համբարձման երկուշաբթին (4. էջ 165):

Մշեցիները քաջ, անվախ, հայրենասեր, զիտության և արվեստի ասպարեզում շնորհալի մարդիկ էին: Իբրև ավանդապահ ժողովուրդ՝ նրանք ազգային ավանդույթներն սրբությանը պահպանում էին, և այդ պահպանողականությունը առաջին հերթին դրսևորվում էր նաև ծեսի, ծիսական արարողակարգերի, երգ ու պարի միջոցով: Ծիսական երգերը իրենց բազմազանությամբ լավագույնս արտահայտում էին ժողովրդի հասարակական և ընտանեկան կենցաղը, տալիս հարուստ նյութ նահապետական ընտանիքի բարքերն ու սովորություններն ուսումնասիրելու համար:

**ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ**

1. *Լալայան Ե.*, Ազգագրական հանդես, XXVI գիրք, Թիֆլիս 1916 թ., տպ. «Մլոխ», «Գիմնազիչեսկայա», N1: *Lalayan E.*, Azgagrakan handes, XXVI girq, Thiflis 1916 th., tp. "Slovo", "Gimnazichejskaya", N 1.
2. *Հակոբյան Թ. Խ.*, Պատմական Հայաստանի քաղաքները, Եր., Հայաստան 1987 թ.: *Hakvobyan Th. Kh.*, Patmakan Hayastani qaghaqner', Yer., Hayastan 1987 th.
3. *Կոմիտաս*, ԵԺ 10, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2000 թ.: *Komitas*, EZh 10, Yer., HH GAA "Gituthyun" hratarakchuthyun, 2000 th.
4. Թալին, Հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ, Եր., «Սովետական գրող» հրատարակչություն, 1984 թ.: *Thalin*, Haykakan zhoghovrdakan yerger yev nvagner, Yer., "Sovetakan grogh" hratarakchutyun, 1984 th.

**Քանալի-քաներ.** ծիսական երգեր, հարսնացու, նշան, թագվոր, երգասաց, սովորություն, ավանդույթ, Համբարձման երկուշաբթի:  
**Ключевые слова:** обрядовые песни, невеста, обручение, жених-царь, певчий, обычай, традиция, Понедельник Вознесения.  
**Keywords:** ritual songs, bride, betrothal, bride groom, vocalst, hobit, traditions, Fast of Ascension.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԱՐՄԻՆԵ ԱՇՈՏԻ ՀԱԿՈՒՅԱՆ (ծ. 27.12.1981 թ., ք. Երևան): Ավարտել է՝ 2001-ին Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանը, դաշնամուրային բաժինը (ղեկ.՝ Ժ. Գ. Գավջյան), 2006-ին՝ ԵՊԿ երաժշտագիտական բաժինը (ղեկ.՝ Ա. Ա. Փահլևանյան), 2009-ին՝ ասպիրանտուրան (ղեկ.՝ պրոֆ., արվեստագիտության թեկնածու Ա. Ա. Փահլևանյան): 2011-ին ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ պաշտպանել է թեկնածուական թեզը՝ «Միջնադարյան ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության լեզվաճանաչական առանձնահատկությունները» թեմայով (ղեկ.՝ պրոֆ., արվեստագիտության թեկնածու Ա. Ա. Փահլևանյան): Դասավանդում է՝ 2006-ից առ այսօր Երևանի Առնո Բաբաջանյանի անվ. երաժշտամանկավարժական քոլեջում՝ հարմոնիա, տեսություն դասընթացների դասախոս, 2017-ից առ այսօր Խ. Աբովյանի անվ. ՀՊՄՀ Երաժշտության մանկավարժության ամբիոնում՝ սոլֆեջո, հարմոնիա, պոլիֆոնիա, հայ երաժշտության պատմություն, հայկական ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն դասընթացների դասախոս: Հեղինակ է գիտական հոդվածների՝ «Ժողովրդա-

կան երգի և ժողովրդամասնագիտացված արվեստի առանձնահատկությունները», /ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ երիտասարդ հայ արվեստագետների գիտական 3-րդ նստաշրջան., Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», 2008., էջ 118-129, «Միջնադարյան ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության լեզվաոճական առանձնահատկությունները», //Երաժշտական Հայաստան, #1 (36) 2010թ. Եր., «ԵՊԿ հրատարակչություն», էջ 17-21, «Գուսաններն իրրև աշխարհիկ մասնագիտացված արվեստի կրողներ հին և միջնադարյան Հայաստանում», //Երաժշտական Հայաստան, #1(36)2010թ. Եր., «ԵՊԿ հրատարակչություն» էջ 22-24, «Այնա երգերը որպես գուսանական արվեստի օրինակ», /ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ երիտասարդ հայ արվեստագետների գիտական 4-րդ նստաշրջան., Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», 2010., էջ 204-211:

**Сведения об авторе:** АРМИНЕ АШОТОВНА АКОБЯН (род. 27.12.1981 г., г. Ереван). В 2001 году окончила фортепианное отделение (рук Ж. Г. Гавдзьян) Ереванского государственного музыкального колледжа им. Р. Меликяна, в 2006 году - теоретическое отделение ЕГК (рук. кандидат искусств. А. А. Пахлеванян), в 2009 г. - аспирантуру ЕГК по специальности "Музыковедение" (рук. проф., канд. искусств. А. А. Пахлеванян), по теме "Языково-стилистические особенности средневекового народно-профессионального музыкального творчества". Преподает: с 2006 года по сей день в Ереванском государственном музыкально-педагогическом колледже им. А. Бабаджаняна (гармония, теория музыки), с 2017 года - в АГПУ им. Х. Абовяна (сольфеджио-гармония, полифония, история армянской музыки, армянское народное музыкальное творчество). Автор научных статей: "Особенности народной песни и народно-профессионального искусства", 3-я научная сессия молодых армянских искусствоведов, Ер.: Гитуюцян НАН РА, 2008, С.118-129; "Языково-стилистические особенности средневекового народно-профессионального музыкального творчества" //Музыкальная Армения, #1(36) 2010, С.17-21; "Песни Акна как примеры гусанского искусства" 4-я научная сессия молодых армянских искусствоведов, Ер.: Гитуюцян НАН РА, 2010, С. 204-211; "Гусаны как носители светского профессионального искусства в древней и средневековой Армении" //Музыкальная Армения, #1(36) 2010., С. 22-24.

**Information about the author:** HAKOBYAN ARMINE A. (born 27.12.1981, Yerevan). In 2001 she graduated from the piano department (dir. Zh. G. Gavdzhyan) of the Yerevan State Music College after R. Melikyan, in 2006 from the theoretical department of YSC (dir. PhD candidate A. A. Pahlevanyan), in 2009 got a postgraduate degree in YSC with the profession "Musicology" (dir. prof., PhD candidate A. A. Pakhlevanyan). Since 2006 till these days teaches in the Yerevan State Musical Pedagogical College after A. Babajanian (harmony, music theory), since 2017 in ASPU after Kh. Abovyan (solfege-harmony, polyphony, history of Armenian music, Armenian folk musical creativity). Author of scientific articles: "Peculiarities of folk songs and folk professional art", 3<sup>rd</sup> scientific session of young Armenian art historians Yer.: Science, NAS RA, 2008, P. 118-129; "The linguistic and stylistic peculiarities of medieval folk professional musical creativity" //Musical Armenia, # 1 (36) 2010, P. 17-21; "Songs of Akn as an Examples of Gusan Art" 4<sup>th</sup> Scientific Session of Young Armenian Art Critics, Yer: Science NAS RA, 2010, p. 204-211; "Gusans as a bearers of secular professional art in ancient and medieval Armenia" //Musical Armenia, # 1 (36) 2010, p. 22-24.

## Րեզյումե

Փոլկլորիստ, կանդիդատ արվեստագիտության *Արմինե Ասոտովնա Ակոբյան*. - "Օբրյադովե քեսնի Մուսկոյ դոլինայի արվեստագիտական արմենի"։

Среди записанных Комитасом Мушских песен большой интерес представляют несколько свадебных песен, благодаря которым можно получить представление об обрядовых традициях мушцев. Свадьба в Мусхе представляла собой целый ряд обрядовых действий: выбор невесты, смотрины, обручение, разрезание хлеба, закладка теста для хлеба и ритуальной гаты, обряд крашения хной, венчание и т.д. Во всех перечисленных обрядах четко просматриваются черты, свойственные мушцам, а неотделимой частью всего этого являются песни и танцы. Мушцы – народ, приверженный традиции. Свою будущую невестку часто выбирали с колыбели. Песни, сопровождающие этот обряд, назывались "оророцахаз" (на дуге колыбели делали зарубку). В старину выбор невесты осуществляли родители, и были случаи, когда жених и невеста впервые видели друг друга лишь в день свадьбы. Обряд венчания у мушцев богат песнями, танцами, игрой на народных инструментах, интересными обычаями.

## Summary

Folklorist, PhD candidate *Armine Ashot Hakobyan*. - "Culture ritual songs of Moush field's historical Armenia".

Among the many songs from Moush transcribed by Komitas, there are several weddings songs, including Ver Eli, Hay!, Kharsig Ver Are!, Me Korse Tanina; and Shvage Zave. Wedding ceremonies in Moush were unique, and included many rites - the arrangement of the marriage between families, the first visit of the groom's family to see the bride, the engagement, the first shared meal, the first visit of the groom to the bride, khoncha-pokhcha (the sending of presents by the groom to the bride prior to the wedding), dashdadronk (a gathering of the bride's and groom's relatives on the Friday prior to the wedding), azbalvatsk (the laundering of the groom's clothes for the last time before the groom is married), hinatrek (the sending of a meal of bread and fruits from the groom's home to the bride's home), gendrel/trash (the procession that leads the groom, dressed in his wedding suit, to his new home), the wedding, etc. Naturally, for the inhabitants of Moush, song and dance were an integral part of most of these traditional wedding rites.

The people of Moush were superstitious. Weddings were arranged by families while their children were still in their cradles. Songs called ororotsakhaz (cradle tunes) were sung over the cradle to mark the occasion of the choice of the infant's future mate (the infant's parents would draw a musical note on the roof of the cradle while singing these songs). In some cases grooms and brides only met each other for the first time on the day of their wedding. The wedding ceremony itself was accompanied by songs, dances, and unique local rituals.

ԱՆԱՀԻՏ ԱՐՏԱՎԱԶԴԻ  
ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ

Երաժշտագետ, ֆոլկլորագետ,  
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական  
կոնսերվատորիայի դոցենտ  
E-mail: anki.mus@mail.ru

ԳՈՐԾԻԲԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ, արվ. թեկ., պրոֆ. Ալինա Աշոտի Փահլևանյանի երաշխավորությամբ ընդունվել է տպագրության՝ դեկտեմբերի 11-ին ներկայացրել է հեղինակը՝ հոկտեմբերի 9-ին

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ

ԳՈՐԾԻՔԱԳԱՐԱՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԷԶԵՐ

(սկիզբը տես՝ «Երաժշտական Հայաստան»,  
1 (54) 2018 թ., էջ՝ 27-31)

Մ եր նախորդ հոդվածում (1.) մի շարք երախտավորների կողքին տեղ չէր գտել XIX - XX դդ. Անդրկովկասի երաժշտական կյանքում, հատկապես արևելյան նվագախմբերի ստեղծման ու զարգացման գործում մեծ ավանդ ունեցող շնորհաշատ երաժիշտ, կազմակերպիչ, կոմպոզիտոր և դիրիժոր, արևելյան երաժշտության գիտակ, բժիշկ Ավանես Հայրապետի Իռաննեսյանը (1881-1938 թթ.): Նա ծնվել է Շուշիում: Ավարտելով տեղի ռեալական ուսումնարանը՝ աշխատել է իգական գիմնազիայում որպես երգի ուսուցիչ: 1905 թվականից սովորել է Նովոռոսիյսկի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետում: Աշխատելով որպես բժիշկ՝ հետագայում չի դադարել զբաղվել երաժշտությամբ՝ ղեկավարելով զինվորական նվագախումբը: 1920 թվականին բժիշկ Իռաննեսյանը տեղափոխվում է Բաքու, կազմակերպում Ադրբեջանի ժողովրդական գործիքների առաջին պետական արևելյան նվագախումբը և մինչև կյանքի վերջը մնում դրա անփոփոխ ղեկավարը: Հետաքրքիր փաստ է, որ Իռաննեսյանը, ինչպես և իր ժամանակի մյուս ղեկավարները, չէին օգտվում նոտաներից. մտղամները, թեսնիֆները, ռանգիներն ու պարեղանակները կատարվում էին հիշողությամբ: Ի վերջո, քառանկյան նվագախումբը մեծ ազդեցություն թողեց Ադրբեջանի երաժշտական մշակույթի զարգացման վրա: Անսամբլի կազմում ընդգրկված էին նաև հայազգի գործիքահարներ Լևոն Կարախանը, Կարո Չարչոլյանը, Բալա Մելիքովը, Սողոմոն Մելքոնյանը և այլք: Անսամբլը ելույթներ է ունեցել ոչ միայն Անդրկովկասում, այլև Մոսկվայում, Լենինգրադում (մասնակցել է նաև Մոսկվայում Ադրբեջանի մշակույթի տասնօրյակին), հետագայում՝ Ուկրաինայում և Բելոռուսում: Մամուլը բարձր է գնահատել անսամբլի ելույթները: Հյուրախաղերի ընթացքում Իռաննեսյանն իր անսամբլով հրավիրվում է պատեֆոնային ձայնագրության (ձայնագրվել են մի քանի մտղամներ՝ թեսնիֆներով, հատկապես

նշանակալի է «Չարզյահ»-ի նվագախմբային բարձրակարգ կատարումը):

Ա. Իռաննեսյանն ստեղծել է նաև կանացի նվագախումբ, որն անսովոր երևույթ էր այդ երկրի համար (հայտնի է, որ ըստ ավանդույթի արևելքի կանանց արգելվում էր բեմ բարձրանալ...): Անսամբլը կատարում էր բարդ մտղամներ, ժողովրդական երգեր և պարեղանակներ, ինչպես նաև Իռաննեսյանի կողմից վարպետորեն կատարված մշակումներ:

Երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում մեծ ներդրման համար Ավանես Իռաննեսյանը արժանացել է Արվեստի վաստակավոր գործչի կոչման: Եռանդուն և նվիրյալ գործիչը հանկարծամահ է եղել հենց անսամբլի փորձի պահին (2. էջ 93-100):

Մաս 2

Հայկական լեռնաշխարհում հնագույն ժամանակներում տարածված նվագարանների մասին տեղեկություններ ենք քաղում հնագիտական պեղումներից, հայոց պատմիչների (մատենագիրների) աշխատություններից, միջնադարյան ձեռագրերը ծաղկողների (կամ մանրանկարիչների) նկարներից, հնագույն տապանաքարերի փորագրություններից, ժայռապատկերներից, հին և միջնադարյան դեկորատիվ կիրառական արվեստի հնագիտական նմուշների՝ արծաթե, կավե, ապակե գավաթների, թասերի, անոթների զարդապատկերներից: Մրանց բազմաբովանդակ պատկերներում տեղ են գտել նվագարաններ կամ դրանց բեկորներ, երաժիշտ-նվագածուն իր նվագարանով և անսամբլ հիշեցնող նվագածուների խումբը՝ գործիքադարանի երեք բաժինների ընդգրկմամբ:

Հնագիտական պեղումներն իրենց հնարավոր մանրամասնություններով ի մի բերված և ընդհանրացնող աշխատություն է հրատարակել երաժշտագետ Անահիտ Բաղդասարյանը «Հայկական ժողովրդական նվագարաններ» ձեռնարկում (3. էջ 3-34):

Երաժշտագետ Նաիրի Խաչատրյանն իր «Պեղածո երաժշտություն» հոդվածում գրում է. «Հայկական լեռ-

# Գործիքագիտություն (ժողովրդական)



պարկապուկ



քյամանչա



քյամանի



սանթուր



շփի



պլու



գուռնա



թառ



սազ



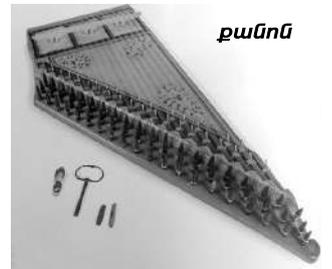
դիլ



նաղարա



սրինգ



քանոն



դուդուկ

նաշխարհում պեղումներից հայտնաբերված ամենահին հարկանային նվագարաններն աղմկային և դողանջող խմբերին պատկանող բրոնզե բոժոժները, զանգերն ու ծնծղաներն են, որ տարածված են եղել Ք. ծ. ա. II-I հազարամյակներում: Պեղումներից հայտնաբերված փողային նվագարաններից են եղջերափողը, բազմափող և միափող ոսկրե և քարե սրինգները: Դրանք դասվել են սրբազան նվագարանների շարքին և հնչել պողաբերության պաշտամունքի հետ կապված արարողությունների ընթացքում: Քնարատիպ և լարային այլ նվագարանների առկայությունը մեզ առավելապես հայտնի է դեկորատիվ և կիրառական արվեստի առարկաների պատկերազրույթումից» (4, էջ 173):

Հին ժամանակներում հայոց մեջ տարածված նվագարանների մասին պատկերացում կազմում ենք նաև հայ միջնադարյան գրական բազմաբնույթ երկերից: Այսպես, արդեն իսկ Մուրբ Գրքի հայերեն թարգմանություններում առատորեն գործածվել են վաղ միջնադար-

յան Հայաստանում քաջ հայտնի նվագարանային մի շարք անվանումներ՝ քնար, տավիղ, սրինգ, ծնծղա, թմբուկ և այլն:

Միաժամանակ բազմաթիվ և բազմապիսի նվագարաններ, այդ թվում՝ փող, գալարափող, եղջերափող, գոս, փանդիոն և այլն, նաև նվագարանային երաժշտությունն իր տարբեր ձևերով՝ որպես հայոց կենցաղի անբաժանելի մաս, հիշատակել են Ագաթանգեղոսը, Փավստոս Բուզանդը, Եղիշեն, Մովսես Խորենացին, Սերետը, Գրիգոր Նարեկացին, Ներսես Շնորհալին, Առաքել Սյունեցին, Հակոբ Դրիմեցին և հայ միջնադարյան մյուս ականավոր գործիչները՝ պատմագիրներ, հանճարեղ երաժիշտ-բանաստեղծներ:

Մովսես Խորենացին (V դար) իր «Հայոց պատմության» մեջ հիշատակում է տարբեր նվագարանների մասին, դրանց շարքում՝ գոսանների հնագույն և անհետացած **բամբիոն ու փանդիոնը**: Փանդիոնը (այլ ընթերցումներն են՝ փանդիոն, փանտիոն, փանդեոն, բամ-

## Գործիքագիտություն (ժողովրդական)

բիռն, բանդեռն, բանդիռն) լարային կոթավոր կամիթա-հար նվագարան է հին և միջնադարյան Հայաստանում: Փանդիռի մասին հնագույն տեղեկություններ հաղորդում է նաև Փավստոս Բուզանդը:

Հայկական հին թարգմանական գրականության էջերում հանդիպում են նաև «փանդեռնահարությունը» և «փանդեռնեղություն» խոսքերը: Փանդիռը ծանոթ է եղել նաև Կիլիկիայում: Այն հիշատակում է Գրիգոր Դ Տղան, «Ողբ Երուսաղեմի» քերթվածում: 'Դատելով միջնադարյան առանձին ձեռագրերի տվյալներից՝ հայ իրականության տարբեր շրջանակներում «փանդիռ» ասելով երբեմն նույնիսկ տարբեր նվագարաններ են հասկացել: Ուշ միջնադարում փանդիռը դուրս է եկել գործածությունից: Պետք է ենթադրել, որ փանդիռը նույնպես չորս կամ առնվազն երեքլարանի նվագարան է եղել գուսանին նվագակցելու համար: Փանդիռի կիրառման եղանակի, նրա լարերի թվաքանակի և լարվածքի մասին ճշգրիտ տեղեկություններ չեն պահպանվել: Պատճառը թերևս այն է, որ պատմիչների աշխատությունների բուն նպատակը ոչ թե նվագարանների ուսումնասիրումն է եղել, այլ պատմական փաստերի և իրադարձությունների նկարագրությունը, որոնցում անուղղակիորեն տեղ են գտել նաև կենցաղում մեծ տեղ գրադեցնող երաժշտությունն ու նվագարանները:

Փավստոս Բուզանդը և Եղիշեն (V դար) հիշատակում են **եղջերափող**, **թմբուկ**, **սրինգ**, **փող** (բազմատեսակ), **քնար** և **տավիղ** նվագարանները: Հովհաննես Երզնկացին (XIII դար) լուրջ դատողություններ է անում «չորեքաղեան» քնարի (հայկական ուղի) մասին: Առաքել Մյունեցին (XV դար) խոսում է ութլարանի քնարի մասին և առաջարկում հարվածային, փողային ու լարային նվագարանների յուրովի դասակարգում: Հակոբ Ղրիմեցին (XV դար) տալիս է «**սանդիք**» (սանթուր), «**ղանոն**» (քանոն) և «**արղանոն**» կոչվող բազմալար նվագարանների կատարման նկարագրությունը\*:

XII-XIII դարերից սկսած մանրանկարիչ-ծաղկողներն իրենց ձեռագրերի էջերում նկարում էին թե՛ տարբեր երաժիշտների և թե՛ իրենց ծանոթ հին ու նոր նվագարանների պատկերներ: 'Դրանց թվում՝ միակողմանի ու երկկողմանի մեծ ու փոքր թմբուկներ, դափ, դհոլ և ծնծղաներ, հովվական սրինգներ, շվի, կոնաձև փողեր և սրափողեր (գուռնաներ), պարկապուկներ ու եղեգնյա ավագափողեր ու երկար շեփորներ, սազ և սազատիպ նվագարաններ, տավիղ, ջնար և բազմալար տարբեր գործիքներ, իսկ ավելի ուշ՝ աղեղնային գործիքներ և՛ քյամանիներ ու քյամանչաներ: Պատկերների շարքում տեղ են գտել նաև փոքր անսամբլ հիշեցնող նկարազարդումներ\*\*:

Հայաստանում տարածված ու սիրված երաժշտական նվագարանների ուսումնասիրության բնագավառում հայ երաժշտագիտությունը բավական հաջողություններ է գրանցել: Թեև կոնկրետ գործիքագետ-մաս-

նագետների պակասն ակնհայտ է, այնուամենայնիվ, բնագավառը բավականաչափ ուսումնասիրվել է և նույնիսկ՝ տարբեր **ճյուղերով**:

Այսպես, ընդհանուր առմամբ և մասնավորապես բնագավառին անդրադարձել են երաժշտագետներ Կոմիտասը, Քրիստափոր Քուշնարյանը, Գարեգին Լևոնյանը, Արամ Քոչարյանը, Ռոբերտ Աթայանը, Նիկողոս Թահմիզյանը, Աշոտ Պատմագրյանը, Գևորգ Արմենյանը, Մարգարիտ Բրուտյանը, Ալինա Փահլևանյանը, Լիլիթ Երևցակյանը, Անահիտ Բաղդասարյանը, Անահիտ Կիրակոսյանը, Սարգիս Հովհաննիսյանը, Հասմիկ Ստեփանյան-Հարությունյանը, Նաիրի Խաչատրյանը: Երաժշտագետներին միացել են հնագետներ՝ Էմմա Խանգադյանը, Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովը, էթնոլոգ-երաժիշտ-կատարողներ Անահիտ Յիգիկյանը, Էդուարդ Բարսեղյանը, Հովհաննես Դարբինյանը, Մարգարիտ Ոսկանյանը, Անուշ Կիրակոսյանը, արվեստաբաններ Աստղիկ Գևորգյանը, Նազենի Ղարիբյանը, արվեստաբան-երգիչ Հրանտ Խաչիկյանը, պատմաբան Արսեն Բորոխյանը, բանասեր Տորք Դալալեանը, լեզվաբաններ Հրաչյա Աճառյանը, Ներսես Մկրտչյանը, Սարգիս Պետրոսյանը, լրագրող Կամո Մկրտչյանը, որոնց աշխատասիրությունները հրատարակվել են գրքերի ու բառարանների տեսքով, գիտական ամսագրերում, մամուլում, հանրագիտարաններում, և մատենագիտության մեջ\*:

Գրվել են թեկնածուական թեզեր և դիպլոմային աշխատանքներ: Ներկայումս առավել լուրջ ուսումնասիրման կարիք ունեն լարային խմբի նվագարանները, թեև հատուկենա աշխատանքներ գրվել են քյամանչայի թառի, քանոնի և ընդհանուր տեղեկություններ սազի, քյամանիի, ուղի, սանթուրի, բաս-քանոնի և այլ նվագարանների մասին\*\*:

Անշուշտ, ազգային նվագարաններն իրենց բազմադարյա գոյության ընթացքում անընդհատ զարգացել, կատարելագործվել են թե՛ արտաքինով, թե՛ տեխնիկական ու հնչողական հատկանիշների առումով: Նվագարանագործ վարպետները անընդհատ փնտրել են հնչողության նոր երանգներ, լայնացնելով նվագարանների տեխնիկական հնարավորությունները, ստեղծելով նաև նվագարանների ընտանիքներ (բասից մինչև պիկոլո): Փորձեր են արվել և ներկայումս էլ արդեն կիրառվում են նոր տեսակի՝ հատկապես թավ (բասային) հնչողություն ունեցող նվագարաններ՝ նվագախմբի ցածր ձայնային ֆունկցիան ապահովելու նպատակով:

\* Նվագարանների մատենագիտություն – այս բնագավառում առաջին քայլերն են արվում. մեր կողմից կազմվում է «Հայկական ժողովրդական գործիքադարանի մատենագիտություն»-ը (26 էջ, ձեռագիր, անավարտ):

\*\* Թեկնածուական թեզեր են պաշտպանել Ա. Քոչարյանը (փողային և հարկանային գործիքներ), Ս. Հովհաննիսյանը (դուդուկ), Հ. Պիլիպյանը (պատմա-ազգագրական), իսկ դիպլոմային աշխատանքներ գրել են Ս. Հովհաննիսյանը (դուդուկ), Լ. Մամուկյանը (քանոն), Ա. Միրզոյանը (սրինգ), Մ. Բաղդասարյանը (Ժողովրդական կատարողական արվեստ):

\* Տվյալները վերցված են երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր Ն. Թահմիզյանի աշխատություններից (6. էջ 27-28):

\*\* Միջնադարյան մանրանկարչության մեջ նվագարանների և նվագածուների մասին տե՛ս (5. էջ 337-353):

Վերակառուցման միջոցով գործիքների վերափոխումներ են կատարել Վարդան Բունին (Բունիաթյան), վերջինիս աշակերտ Աշոտ Պետրոսյանը (Ուզբեկստանում), Կառլեն Միրզոյանը, Գեորգի Մինասովը (Մինասյան), կատարող-վարպետներ Սաշա Օզանեզազիլին, Մարտին Խաչատրյանը, Նշան Հուպյանը, Ջավեն Տերմենջյանը Ալբերտ Ղազարյանը, Օնիկ Գալստյանը, Հակոբ Խաչատրյանը, Միհրան Դեմիրճյանը, Սամվել Երկնափեշյանը, Գրիգոր Առաքելյանը, գործիքաշեն-վարպետներ Հակոբ Փայասյանը, Ալբերտ Ջաքարյանը, Ռուբիկ Ռուշանյանը, Կարեն Մուրադյանը, Աբել Արշակյանը և շատ ուրիշներ:

Կոմիտաս թանգարան-ինստիտուտի նախաձեռնությամբ 2017 թվականին հրատարակվել է «Հնչյուն և լռություն. երաժիշտը և նվագարանը դարերի հոլովություն» գիտական հոդվածների ժողովածուն և ցուցադրության պատկերագիրը, որտեղ քննարկվում են հայ երաժշտության պատմության մեջ երաժշտին և նվագարաններին առնչվող հիմնախնդիրներ՝ ըստ հնագիտական, մատենագիտական, լեզվաբանական, ազգագրական, մշակութաբանական և այլ աղբյուրների: Ժողովածուն անդրադառնում է նվագարանների ստեղծման և զարգացման պատմությանը, կենցաղավարմանը: Գրքի վերջում տեղադրված անվանացանկը, քարտեզը, գծանկարներն ու լուսանկարները ամբողջական պատկերացում են տալիս ավանդական նվագարանային մշակույթի մասին: Աշխատանքն անգնահատելի ներդրում է ազգային գործիքադարանի պատմության ճանապարհին:

Անշուշտ, նվագարանագիտությունը (органология) մեր իրականության մեջ հարուստ է եղել, սակայն, բնագավառը դեռևս բազում հետազոտությունների կարիք ունի:

1. Կիրակոսյան Ա. Ա., Հայկական ժողովրդական գործիքադարանի պատմության էջեր., //Երաժշտական Հայաստան, 1 (54) 2018, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն: *Kirakosyan A. A.*, Haykakan zhoghovrdakan gortsiqadarani patmuthyan ejjer. //Erazhshtakan Hayastan, 1(54) 2018, Yer., EPK hratarakchuthyun.
2. *Шушинский Ф. М.*, Народные певцы и музыканты Азербайджана., М.: Советский композитор, 1979. *Shushinskiy F. M.*, Narodnye pevtzy Azarbajdzhana., М.: Sovetskij kompozitor, 1979:
3. Բաղդասարյան Ա. Հ., Կիրակոսյան Ա. Ա., Հայկական ժողովրդական նվագարաններ., Եր., Կոմիտաս, 2008 թ. (հայ., ռուս., անգլ. լեզուներով): *Baghdasaryan A. H.*, *Kirakosyan A. A.*, Haykakan zhoghovrdakan nvagaranner., Yer., Komitas, 2008 th., (hay., rus., angl. lezunerov).
4. /Հնչյուն և լռություն. Երաժիշտը և նվագարանը դարերի հոլովություն., (գիտական հոդվածներ և պատկերագիրք), Եր., Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2017 թ., (անվտիմները՝ հայ., ռուս., անգլ. լեզուներով): /Hnchyun ev lr'uthyun. Yerazhisht' ev navagaran' dareri holovuytum., (gitakan hodvatsner ev patkeragirq)., Yer., Komitasi thanganaran-instituti hrata., 2017 th., (ampopunner` hay., rus., angl. lezunerov).
5. Գևորգյան Ա., Միջնադարյան երաժշտական գործիքները հայ մանրանկարչության մեջ., Բանբեր Սատենադարանի, 6, Եր., 1962 թ., էջ՝ 337-353: *Gevorgyan A.*, Mijnadaryan yerazhshtakan gortsiqner' hay manrankarchutyan mej., Banber Matenadarani., 6, Yer., 1962 th., ejj 337-353. Գևորգյան Ա., Արհեստներն ու կենցաղը հայկական մանրանկարչություն., պլքում., Եր., Հայաստան, 1978 թ.: *Gevorgyan A.*, Arhestnern u kentzagh' haykakan manrankarnerum., albom., Yer., Hayastan, 1978 th.
6. Թահմիզյան Ն. Կ., Երաժշտությունը Հին և Միջնադարյան Հայաստանում., Եր., Սովետական գրող, 1982 թ.: *Tahmizyan N. K.*, Yerazhshtutyun' Hin ev Mijnadaryan Hayastanum., Yer.: Sovetakan grogh, 1982 th.

**Բանալի-քառեր.** Նվագարանագիտություն, ժողովրդական նվագարանների գործիքադարանի պատմություն, հնագիտական պեղումներ, հայ մատենագիրներ Մովսես Խորենացի, Փավստոս Բուզանդ, Առաքել Սյունեցի, Հակոբ Արմենցի, Ագաթանգեղոս, Գրիգոր Նարեկացի, Ներսես Շնորհալի, մանրանկարչություն, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ, երաժշտագիտություն, նվագարանագործ-վարպետ, բժիշկ-դիրիժոր Ավանես Իոաննիսյան:

**Ключевые слова:** органология, инструментарий народных инструментов, археологические раскопки, армянские книжники Мовсес Хоренаци, Павстос Бюзанд, Аракек Сюнеци, Акоп Кримеци, Агатангегос, Григор Нарекаци, Нерсес Шнорали, миниатюра, институт-музей Комитаса, музыковедение, мастер музыкальных инструментов, врач-дирижер Аванес Иоаннесян.

**Keywords:** Organalogy, Toolkit of Folk Instruments, Archaeological Excavations, Medieval Armenian Manuscripts Movses Khorenatsi, Pavstos Byuzand, Araqel Syunetci, Hakob Ghrimetsi, Agatangeghos, Grigor Narekatsi, Nerses Shnorhali, Miniature Printing, Komitas Museum-Institute, Musicology, Master of Musical Instruments, Doctor-Conducor Avanes Ioannisyanyan.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ ԱՆԱՀԻՏ ԱՐՏԱՎԱԶԳԻ, (ծ. 1953, Երևան) Երաժշտագետ, ֆոլկլորագետ, ԵՊԿ դոցենտ: Ավարտել է Երևանի Սայաթ-Նովայի անվ. երաժշտական դպրոցի դաշնամուրի բաժինը, Ռ.Սելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի և Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական բաժինները: Գասափանդում է կոնսերվատորիայի ֆոլկլորագիտության ամբիոնում «Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն», «Կատաարդական արվեստ», Մասնագիտական (ֆոլկլորագիտական) դասարան է վարում, դոցենտ: Հեղինակ է գրքերի՝ «Իրանի Սպահանի շրջանի Փերիա գավառի ժողովրդական և աշուղական երգերի ընտրանի» (ծայնագրեալ ժողովածու), «Գրագարք» հրատ., Փասադենա (ԱՄՆ), 1996 թ., 69 էջ: «Հովհաննես Գարրիջյան – Խմբավարն ու թառահարը», Եր., Ամրոց., 2000 թ., - 55 էջ: «Մարգարիտ Բրուտյան – Կենսամատենագրություն», Եր., Ամրոց գրուպ, 2007 թ., - 71 էջ: «Հայ դուրլուկահարներ», /«Գուղուկը», Եր. 2007 թ., էջեր 25-59: «Արգաս Ոսկանյան – Մանկավարժը և հայ երգեցողության դպրոցը», Եր., Անահիտ. 2008 թ., - 117 էջ: «Հայկական ժողովրդական նվագարաններ» (համահեղինակ՝ Ա. Բաղդասարյան), Եր., Կոմիտաս, 2008 թ., (հայ., ռուս., անգլ. լեզուներով), էջեր 36-76: «Հայ ժողովրդական նվագարանային կատարողական արվեստ», ձեռնարկ, Եր., Ամրոց-Գրուպ, 2011 թ., - 248 էջ: *Народная музыка и инструменты (соавторы: К. Худабашян, А. Багдасарян).* В книге "Армяне" (из серии "Наро-

ծոյ և կուլտուրայ): *Москва, “Наука”, 2012, стр. 419-437: Հեղինակ է՝ գիտական հոդվածների, ֆոլկլորագիտության հարցերին, գործիքագիտությանը, աշուղագիտությանը նվիրված, գրախոսական, վերլուծական, մատենագիտական, գիտական թեզերի և այլ բնույթի երկու տասնյակից ավելի հոդվածների, որոնք հրատարակվել են տարբեր գիտական հանդեսներում և ամսագրերում («Վուլտոր-լուսավորական աշխատանք», «Էրան Նամն», «Երաժշտական Հայաստան», «Հայացք Գյումրուց»), գրքուկների, ատաղաբանների, ունի երեք տասնյակից ավելի հոդվածներ մամուլում, որոնք անդրադարձ են Հայաստանի երաժշտական մշակույթի այս կամ այն իրադարձությանը և անվանի, երբեմն էլ՝ մոռացված արվեստագետներին:*

**Сведения об авторе:** *КИРАКОСЯН АНАИТ АРТАВАЗДОВНА (род. в 1953 г., Ереван, Армения) - музыковед-фольклорист. Училась в музыкальной школе им.Саят-Новы по классу фортепиано, музыкальном училище им. Р.Меликяна по спец. “Музыковедение”, Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (музыковед-фольклорист). Работает на кафедре армянской музыкальной фольклористики Ереванской государственной им. Комитаса в должности доцента. Преподаёт следующие дисциплины: Армянское народное музыкальное творчество, Исполнительское искусство, Специальный класс “Музыкальная фольклористика”. Автор книг: /“Народные и ашугские песни Периа Исфahanского района Ирана” (Персия). Пасадена, США, 1996, - 69 с.; “Ованес Дарбинян – хормейстер и тарист”, Ер., 2000, - 54 с.; “Маргарит Брутян – Материалы к биобиблиографии”, Ер., 2007, - 71 с.; “Армянские дудукисты” (см. Альбом “Дудук”)., Ер., 2007, С. 25-59; “Арзас Восканян – педагог и армянская вокально-исполнительская школа”, Ер., 2008, - 114 с.; “Армянские народные музыкальные инструменты” (соавтор А. Багдасарян), Ер., 2008 (на арм, русск. и англ. языках), С. 36-76; “Армянское народное инструментальное исполнительское искусство”, Ер., 2011, - 247 с.; Народная музыка и инструменты (соавторы: К.Худабашян, А. Багдасарян), в книге “Армяне” (из серии “Народы и культуры”), М.: Наука, 2012, С. 419-437. Является автором около двух десятков статей, посвященных вопросам фольклористики, музыкального инструментария, ашугской музыки; рецензий, аналитических, биографических, библиографических материалов, изданных в разных научных журналах, а также тезисов и многочисленных газетных статей, посвященных разным, порой неизвестным или забытым музыкантам.*

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

## **Резюме**

Музыковед, доцент ЕГК **Анаит Артаваздовна Киракосян**. – “Страницы истории армянского народного инструментария” (начало см. //“Музыкальная Армения” 1 (54) 2018, С. 27-31).

В продолжении статьи “Страницы истории армянского народного инструментария” дана информация об армянском музыканте, враче Аванесе Иоаннисяне. Кратко затрагиваются отрасли, изучающие армянский народный инструментарий (в археологических раскопках, в трудах армянских средневековых авторов, в средневековых рукописях и миниатюрах, в гравюрах на древних надгробиях, петроглифах и иллюстрациях артефактов декоративно-прикладного искусства древнего и средневекового мира и т. д.), а также разнообразная деятельность профессионалов-исследователей (академическая, музыкальная, этно-географическая, теоретико-историческая, лингвистическая), выполненные библиографических, диссертации и т.д.

## **Summary**

Musicologist, Docent of YSC **Anahit A. Kirakosyan** - “Pages of history of the Armenian national tools” (Beginning see //“Musical Armenia”, 1 (54) 2018. P. 27-31.).

In the continuation of this article very less information is given about Armenian musicians about doctor Avanes Ioannisyan. In the 2nd part of the article (Part 2) are briefly mentioned the studying process of the Armenian national tools (archeological excavations, works of the Armenian medieval authors, medieval manuscripts or tiny pictures, engravings on ancient gravestones, petroglyphs and illustrations of artifacts of arts and crafts of the ancient and medieval world, etc.) and also various activities of professional researchers (academic, musical, ethno-geographical, theoretical- historical, linguistic, performance, bibliographic, theses etc.).

**КАЗАРЯН АРСЕН  
АРШАЛУЙСОВИЧ**

*Оперный режиссер, преподаватель  
Ереванской государственной консерватории  
и.м. Комитаса*  
E-mail.arsenbenuni@mail.ru

«Երաժշտական Հայաստան» անսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ՝ Կարինե Ազատի Ջաղացպանյանի 14.1.2019-  
երաշխավորությամբ է ընդունվել տպագրության դեկտեմբերի 11-ին  
ներկայացրել է հեղինակը՝ հոկտեմբերի 10-ին

# Оперная режиссура в Армении: времена, события, обстоятельства

*Каждый театр, в первую очередь,  
должен быть оценен за свой вклад в  
социально-политическую жизнь,  
за ту силу, за тот стимул,  
что он дает людям.*

Г. Степанян

**В**сякий перевод, каким бы мастерским он ни был, все равно упускает что-то ценное. Опера, самое живое из искусств, несет в себе историю судеб, палитру людских переживаний и является непосредственным собеседником во времени, в своей многонациональной культурной ауре, направляя взгляд каждого зрителя в глубины собственной души. Духовный язык оперы, сила ее идейного содержания, художественной мысли, ее литературной основы и музыкальной драматургии, эстетика сценического воплощения с высокохудожественной постановочной и исполнительской культурой воспринимается непринужденно и поэтому не нуждается в переводе.

Как синтетическое универсальное театральное явление, носитель древних и современных лучших музыкально-театральных традиций, оперное искусство является культурным достоянием всего человечества. Оно охватывает и отражает эстетические, нравственные, моральные и философские идеи каждой эпохи с периода своего становления до наших дней. Оно мудрое по вековой летописи и завораживающее современными художественными выразительными средствами.

Живая природа оперного театра неустанно прогрессирует, это естественная потребность мировой культурологической эволюции. История творческой эволюции оперного искусства показывает, как оперный театр из эпохи композитора-создателя, реформируясь, перешагнул в режиссерскую эпоху. В. Ю. Богатырев пишет: «Мы живем в эпоху очередного рефо-

мирования оперного искусства. Парадокс заключается в том, что впервые роль реформатора достается не создателям партитуры спектакля – композитору или драматургу, но ее интерпретатору – режиссеру. Интересно, что исторически эстетика оперы определялась сначала ее создателями-композиторами, потом певцами, в романтической опере снова «главным человеком» становится композитор. Первая половина XX века стала временем великих дирижеров. С середины столетия главным становится режиссер. Я не знаю, как долго это продлится, и, может быть, через двадцать или пятьдесят лет опера станет театром «Кабуки». Интересно, что то одна, то другая группа людей вдруг становится самой важной и значимой в оперном театре» (1. С. 221).

Естественно, что каждый реформаторский период устанавливал свои творческие, методические и теоретические критерии. Можно сказать, что классическим оперным шедевром является та постановка, которая бесконфликтно сочетает в себе творческие достижения всех предыдущих реформ: от композиторских до режиссерских, совокупность которых выступает в едином идейно-художественном контексте. Современная постмодернистская эпоха, в свою очередь, предвещает новую реформу как перманентную эволюцию в оперном искусстве. И, быть может, она уже началась.

Современный мир меняется с небывалой скоростью – квантовая физика, медиа, цифровые и нанотехнологии, и в результате современное мировое искусство шагнуло в эпоху «цифровой этики и эстетики». Эти и другие достижения нашего времени определенно вызывают восхищение, они необходимы для прогресса человечества и даже для его духовно-культурного развития.

Возникшая в ходе художественно-эстетической эволюции природы жанра оперы с целью квалифицированной организации работ в сотрудничестве с ком-



годня на мировых театральных подмостках? В пост-модернистских постановочных решениях, под звуки “музыкального шедевра” оперной классики, представляются довольно субъективные трактовки режиссера–рассказчика (рассказывает некую историю, иногда максимально сложно); или режиссера–художника (показывает поочередно визуально неожиданные красивые картинки и высокую моду). В таких постановках порой идейная и моральная авторская концепция произведения становится второстепенной, а на первый план выходит его визуальная упаковка.

Российский оперный режиссер, Народный артист СССР, театральный педагог Г. П. Ансимов (1922–2015) пишет: *“Во многих городах Европы и Азии я видел прекрасно налаженный оперный бизнес. Он был в руках подлинных профессионалов этого дела. Они держали в руках все, знают точно, где какой солист что и как поет, сколько стоит, платить ему или театру за него. Режиссеры, художники, дирижеры, хормейстеры, балетмейстеры – все в картотеке. Приезжает солист (нынешние солисты не меньше бизнесмены, чем их менеджеры), узнает, кто кого поет, примеряет костюм, узнает у ассистента режиссера, откуда выходит, где стоит и с кем и куда уходит, и – интервью. От сегодняшнего так расплодившегося и такого модного музыкального театра веет чем–то марксистским – “деньги – товар – деньги”»* (4. С. 32–36). Быть может, уже пора задуматься над тем, что в контексте мирового культурного капитализма коммерческая политика современного оперного театра, которая взвешивает ценность классического произведения и его художественное сценическое воплощение исключительно как “товар ширпотреба”, подводит оперный театр к эпохе административного руководства?

Между тем, слуховое, видимое и воображаемое у зрителя безоговорочно и бескомпромиссно подчинено постановочному решению режиссера. Наряду с современными восхитительными постановками классических и современных оперных произведений, их высокохудожественной и эстетической сценической визуализацией, сегодня чувствуется негласная тенденция стандартизации художественных форм, выразительных средств, содержания и идеологии. Скандальная зрелищность, визуальный шок, эротика, демонстрация модных или экзотических костюмов рождают духовно нефункциональные “дизайнерские спектакли”. Неосторожное стремление по–современному “улучшать классиков”, слияние в однолицость, отрицание норм и культурного своеобразия происходит с применением таких неоспоримо положительных норм как демократичность, коммуникабельность и новаторство. В. Э. Мейерхольд пишет: *“Идти против норм можно только после того, как эти нормы хорошо усвоишь. Самый большой новатор – тот, кто сильнее всех в нормах”* (5.). В контексте положительных терминов *современный взгляд* или *креативный подход* порой неосознанно или что хуже всего сознательно игнорируется и трансформируется авторская концепция классических оперных произведений, историко–временные, хронологические и культурологические фак-

торы, характерные особенности образов, идейные сверхзадачи героев, вследствие чего актер в оперной постановке превращается в некий *“вокализирующий арт–объект”*, демонстрирующий высокую моду. Данные явления, из анахроничного модерна уже превращаясь в художественный стиль, находят свое определение в философских формулировках, утверждают свои позиции, считаются “креативными”, становясь приемлемыми и подражаемыми, не требуют ответственности и оправдываются как своеобразный подход или взгляд, или как художественный поиск, эксперимент, путь прогресса. Борис Покровский пишет: *“Современен не тот художник, который выдумал что–то небывало новое, а тот, кто сумел проявить в своем искусстве дух и материю времени. Такой художник открывает людям не только окружающий их мир, но и перспективы его развития, закладывает зерна, которые дадут всходы завтра”* (2. С. 51).

В действительности такие “эксперименты” порой становятся судьбоносными для тех культурных единиц, которые имеют внутрисистемные разнородные, острые проблемы. Главным образом, неподкрепленность научно–исследовательской мыслью: неизученность и неосмысленность традиций, творческого наследия прошлого и настоящего, когда некий творческий пласт в ансамбле стоит на перепутье выбора верных векторов дальнейшего развития, и незначительная ошибка, допущенная сегодня, станет судьбоносной в будущем.

Сегодня творческие критерии и своеобразная эстетика оперного театра XXI века способны более эффективно и оригинально донести до зрителя идеологические и нравственные послания авторов–композиторов, великих классиков прошлого и современности через творческую эстетику и художественные концепции режиссеров–постановщиков, дирижеров, художников и актеров–вокалистов.

Оперное искусство, воистину, считается своеобразной мерой цивилизованности общества со дня своего формирования до наших дней. Оно, отражая общечеловеческие социальные перемены, нравственные и духовные ценности, является своеобразным художественным хронографом как прошедших эпох, так и современности. С одной стороны, оно имело огромное эстетическое влияние на развитие культурных систем разных стран, а с другой стороны, впитывало самобытность разных национальных культур, обрядов, истории и традиций, формировало совершенно неповторимые образцы оперных произведений, уникальные национальные оперные школы и театры.

Сегодня в XXI веке, перед каждым национальным оперным театром стоят специфические задачи в зависимости от социально–политических, экономических, этнических и культурологических особенностей данного народа, государства и региона. При этом, в силу особенной прозрачной природы этого синтетического вида искусства, а также духовно–нравственного и эстетического единого ядра, оно способно как отражать себя в других культурах, так и эти культуры в себе. Следовательно, каждая национальная опера, со своей

историей, творческим наследием и традициями, является своеобразной, неотъемлемой культурной частью, составляющей единицей духовного ядра в природе единой мировой оперной системы, которая через свои разветвления передает как великую художественную созидательную энергию и высокую эстетику, так и метастазы ошибок и порока. Разница лишь в том, что у одних – уже пройденный этап, утвержденные творческие критерии и цели на будущее, у других – богатый опыт, новые стремления и поиски, а некоторые борются за сохранение и выживание. Таким образом, кризис или распад одного вида – это потеря для общей системы, равно как прогресс и развитие уже действующего или рождение нового – это культурное достижение и достояние всей мировой оперной системы. В этой многонациональной духовно-культурной системе армянское национальное оперное искусство и оперный театр со своей полуторавековой творческой историей и выдающимися деятелями занимает особое место и имеет своеобразный творческий облик.

Армянское оперное искусство и оперный театр довольно разнообразны и по форме, и по жанровым особенностям. За свою более чем полуторавековую историю армянская опера прошла богатый творческий путь и внесла бесценный вклад в культурную жизнь Армении. Это целый пласт, своеобразная квинтэссенция музыкально-театральных искусств. Его многоставная культурологическая система представляет лучшие традиции и школы как армянской академической, так и народной музыки, театральной эстетики, национальную музыкальную драму и шедевры мировой оперной классики, талант выдающихся композиторов, дирижеров, режиссеров, актеров-певцов, хореографов и других художников. Оно является бесценным достоянием, которое нуждается в бережном отношении и требует основательного исследования как всей системы, так и ее творческих компонентов: искусство и творческие особенности и традиции выдающихся армянских дирижеров, режиссеров, актеров-певцов, хореографов, как в отдельности, так и в совокупности, в ансамбле.

Культурно-исторические материалы и сведения, научные труды и исследования армянских и зарубежных авторов в сфере искусствоведения, филологии, этнографии, музыковедения, театроведения, истории и других смежных наук, научно установленные факты в истории армянской музыки и музыкального театра позволяют сделать заключение о том, что становление и развитие оперного искусства в Армении – это не механический процесс, технически скопированный извне. Такое передовое демократическое явление, как оперное искусство пришло в армянскую культурную действительность, приобрело национальный облик, стало неотъемлемой частью культурного наследия благодаря атмосфере пробуждения национального самосознания и бурного развития армянского художественного искусства в XIX веке, когда в его социокультурном пространстве постепенно формировались все необходимые духовно-эстетические предпосыл-

ки. Культурологическим фундаментом являлась двухтысячелетняя богатая история театрального искусства и более, чем трехтысячелетняя история музыки армянского народа. Базой для усвоения, изучения и вдохновения стали лучшие традиции европейских и российских оперных театров и школ, которые к тому времени уже имели богатое творческое наследие и прошли несколько важнейших этапов и реформ мирового значения.

Армянское оперное искусство сформировалось во второй половине XIX века. В 1868г. Тигран Чухаджян написал первую армянскую историческую оперу “Аршак II” (в том же году она была исполнена в отрывках), которая стала первой оперой в истории музыкальной культуры Востока и началом истории армянского оперного искусства и театра. Опираясь на творческие силы западноармянских профессиональных театральных трупп, которые к тому времени уже имели европейскую известность, сформировались первые армянские профессиональные музыкальные, оперные и опереточные театральные труппы. А. Г. Асатрян пишет: *“Создание первых армянских опер сопровождалось основанием музыкального театра. Необходимость национального оперного театра Т. Чухаджян осознал еще в 1870-х годах. Созданная под руководством Т. Чухаджяна и Т. Галемджяна “Османская оперная труппа” в армянской действительности стала первой музыкальной труппой, состоящий исключительно из армян (эта театральная труппа была первой на всем Ближнем Востоке), в чьих руках оказалась монополия на постановку музыкальных представлений”* (6. С. 472). В этих театральных труппах выступали профессиональные актеры и актрисы, обладавшие разными исполнительскими навыками и талантом, владевшие вокальным и хореографическим искусством, ярко выраженными характерными данными, они владели иностранными языками, общались с европейскими и российскими коллегами и совершенствовали свое искусство. Гарник Степанян пишет: *“Армянский опереточный театр имел три этапа развития: а) период творческой деятельности Т. Чухаджяна и С. Пенкляна, который берет свое начало с 1872 года и длится до конца 1890-х годов; б) период творческой деятельности А. Пенкляна, который в сущности являлся продолжением первого, сформировался в начале XX века и просуществовал до 1923 года; в) в эти годы начинается советский период армянского оперного искусства. Имея прецеденты в Тифлисе, Баку и в других местах, особенно усилиями супругов Сурабаян”* (7. С. 98). К этому периоду относится и развитие режиссуры в армянском профессиональном театре. Сабир Ризаев пишет: *“Факты из истории армянского профессионального театра подтверждают, что режиссура на разных этапах развития театра играла в его жизни важную роль. При этом совершенно отчетливо выступает все более возрастающая роль режиссуры в решении сложнейших творческих проблем, стоящих перед армянским театром. Путь режиссуры армянского профессионального театра начинается вместе с возникновением первых театраль-*

ных трупп в середине XIX века” (8. С. 104). В этом отношении стоит обратить внимание на довольно интересный творческий подход в армянском музыкальном театре этого периода. Анна Асатрян подчеркивает следующее: *“Традиции труппы Чухаджяна в дальнейшем были продолжены выдвинутым по желанию композитора на должность руководителя труппы артистом, режиссером и театральным деятелем Серовбе Пенкляном (1838–1903), музыкальным руководителем труппы остается Т. Чухаджян. Труппа Пенкляна сыграла исключительную роль в развитии армянского музыкального театра”* (6. С. 472). Таким образом, перед нами важнейший творческо-организационный подход, когда композитор для своей музыкальной труппы, которая ставит его же произведения, выбирает руководителем режиссера. Данный аргумент позволяет сделать вывод о том, что выбор композитора был обусловлен, в первую очередь, профессиональными качествами и навыками режиссера Серовбе Пенкляна, необходимыми для руководства музыкальной труппой и особенно для постановок музыкальных спектаклей.

Армянский музыкальный театр как особое национальное культурологическое явление развивался в единой духовной ценностной системе, невзирая на социально-политические трудности в его западной и восточной частях. *“Две ветви армянского театра развивались самостоятельно, не были изолированы, как это пытаются представить историки вульгарно-социалистического толка. Правда, пути роста этих двух театров своеобразны, решаемые ими идейные задачи несколько разнятся, но театры западных и восточных армян, дополняя друг друга, сливаются в единую и неделимую театральную культуру армянского народа”*, – пишет С. А. Ризаев (8. С. 104). Развитие оперного искусства в Восточной Армении (по вышеприведенному определению Г. Х. Степаняна) приходится на второй период развития армянского опереточного театра. Г. Г. Тигранов отмечает: *“Говоря о становлении армянского музыкального театра на пороге XIX и XX веков, надо упомянуть еще об усилиях, направленных на создание армянской оперы Бабаяна (опера “Охота в Лалваре” по поэме Миракяна), С. Мурадфяна (опера “Сказка” на сюжет драмы Манвеляна), Каначяна (опера “Взятие Тмкаберта” по поэме О. Туманяна), а также С. Демурияна (опера “Гарем”)*” (9.С.60). Вершиной этих неустанных стремлений становится поистине народная опера А. Тиграняна “Ануш”, созданная в 1912 году, которая в первой редакции была поставлена 4 августа 1912 года в Александрополе.

Развитие оперного искусства не ограничивается созданием оперных произведений. Для окончательного становления его синтетической природы и культурологической целостности требуется театральное, сценическое воплощение: высокохудожественное исполнительское и постановочное творчество, к чему, естественно, стремились выдающиеся армянские композиторы, дирижеры, исполнители вокальных партий, деятели театра и культуры. В этом контексте особое значение придавалось режиссерскому творчеству, его ро-

ли при организации постановочных работ, воспитании и подготовке актеров-певцов. Армяно-русские духовно-культурные связи в конце XIX века развивались в свете новых культурологических достижений\*.

Имея богатую своеобразную историю театра, армянский новый театр реорганизовался, восприняв реформаторские идеи и формы русского театра конца XIX и начала XX веков, передавая эту линию до наших дней. Творческие особенности армянского актерского и режиссерского мастерства нового времени и в драматическом, и в оперном театрах – это своеобразное *“теоретическое зеркало”* с *“практическим отражением”* российских школ и систем актерского и режиссерского мастерства XX века.

В 1919 г. К. С. Станиславский начинает новую педагогическую и режиссерскую деятельность в оперной студии Большого театра. Результатом становится революционная постановка оперы “Евгений Онегин” в 1922 г.: *“Новое, что критика и зритель восприняли как крупную реформу оперного театра, заключается в том, что Станиславский безоговорочно вывел оперу из состояния “костюмированного концерта”, и нигде не нарушая сущность оперного произведения во всех его сложнейших компонентах, впервые представил это “условное” искусство как подлинное реалистическое театральное представление, крепко спаянное и органически слитое в единстве музыки, пения, слова и действия”* (10. С. 5–6). Так началась новая эпоха в истории оперного искусства. Крупнейшая реформа мирового значения в корне меняла творческие критерии актера-певца и постановочный подход режиссера к оперному произведению и спектаклю. Оперное искусство начинает переход в режиссерскую эпоху.

В период брожения беспрецедентной мировой театральной революции в Российской “театральной Мекке” (так охарактеризовал ее великий армянский режиссер Вардан Аджемян) многочисленные армянские актеры и режиссеры находились непосредственно у этих культурологических истоков, сотрудничали и учились у таких великих русских театральных реформаторов, как К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, В. Э. Мейерхольд, М. А. Чехов, Р. Н. Симонов и др. Приобретенные бесценные теоретические знания и практические навыки они смогли грамотно и профессионально применить в армянской театральной действительности и особенно в развитии армянского оперного театра.

Верный последователь, соратник и ученик Станиславского Аршак Сергеевич Бурджалян\*\* вместе с Леоном Калантаром внедрились в практику армянского

\* Ценнейшие свидетельства и исторические факты даются в трудах С. Меликсетяна., Путь нашего театра., Ер., 1941; Бабкена Арутюняна., Армяно-русские театральные связи., Ер., 1956, Из истории армяно-русских музыкальных связей., Ер., АН, 1971; С. Ризаева., Избранные работы о театре и кино., Ер., 2009.

\*\* Брат Георга Бурджалова, руководитель 4-й студии МХАТа (1921) и один из основателей музея МХАТа. Участник и актер общества “Искусство и Литература”, организованного К. С. Станиславским, с 1908 – актер и

драматического, а после и оперного театра систему Станиславского, принципы ансамблевого театра. Ризаев пишет: «А. Бурджальян был одним из тех учеников и последователей Станиславского, которые утверждали не букву, а дух учения великого режиссера. Бурджальян в армянском театре самостоятельно применял учение Станиславского, а не копировал его. Режиссерскому почерку А. Бурджальяна был близок также вахтанговский принцип – «в театре все должно быть театрально»» (8. С. 45).

В 1927 г. в Ереванской консерватории открывается оперный класс, и выдающийся армянский режиссер-реформатор Бурджальян начинает свою педагогическую и режиссерскую деятельность. В мае того же года были представлены сцены из различных классических опер. А. С. Бурджальян был режиссером этих постановок и одним из педагогов, руководителей процесса становления оперного класса в Ереванской консерватории. Г. Г. Тигранов в своем труде «Армянский музыкальный театр» приводит статью А. А. Спендиарова, посвященную первой постановке этой студии: «Но вот, наконец, восемнадцатого мая состоялся с интересом ожидавшийся спектакль, повторенный 20 и 23 мая. Были поставлены: 1) пролог к опере «Демон», 2) сцена письма из оперы «Евгений Онегин», 3) сцена дуэли из той же оперы, 4) сцена и дуэт Аиды и Амнерис из второго акта оперы «Аида» и 5) сцена у Нила из третьего акта той же оперы. <...>

Особенно отличился оркестр консерватории под управлением опытного дирижера И. А. Оганезова, что и понятно, так как за оркестром числятся уже два с половиной года продуктивной работы. Но и вновь вступивший на арену серьезной деятельности элемент – вокалисты, среди которых преобладали женские силы, показал, что в работоспособности и горячей любви к делу он не отстает от своих товарищей оркестрантов. В спектакле 18 мая были продемонстрированы и хорошие голоса, и удачное в музыкальном и сценическом отношении исполнение ролей.

Восемнадцатого мая был заложен фундамент будущей армянской оперы. Это важное событие в музыкальной жизни нашей республики. И поэтому большого одобрения заслуживает работа людей, заложивших этот фундамент: руководителя оперного класса и дирижера оркестра И. А. Оганезова, режиссера спектакля А. С. Бурджальяна, преподавателей вокального класса А. С. Абрамян и М. М. Меликсетян и полных молодой энергии учеников – участников спектакля (А. А. Спендиаров, *Оперный спектакль учащихся Госконсерватории Армении, //Заря Востока, Тбилиси, 1927, 31 мая.*)» (9. С. 70).

Этот культурно-исторический факт свидетель-

режиссер театра миниатюр «Летучая мышь», в 1919–1921 гг. – режиссер театра «Арлекин» в Ростове-на-Дону, в начале 20-х гг. – руководитель армянских драм. студий, затем армянского театра в Тбилиси, с 1924–1927 гг. режиссер 1-го Государственного театра Армении в Ереване, один из основателей Национального театра оперы и балета им. А. Спендиарова в Ереване, главный режиссер этого театра (1933–1938).

ствует об органично развивающемся оперном искусстве в армянской культуре спустя полвека после своего становления. На базе оперного класса Ереванской консерватории 20 января 1933 года премьерой оперы «Алмаст» А. А. Спендиарова открылся стационарный оперный театр Армении. В 1938 году театру было присвоено имя А. А. Спендиарова, а в 1957 году театр получил звание академического.

Передовые деятели армянского оперного театра всегда поддерживали дух прогресса и мировые реформаторские подходы, старались сохранить достигнутое с осмыслением своеобразности национального армянского оперного театра, его творческое наследие – неотъемлемое достояние армянской культуры. Оперная режиссура этого периода, отражая эстетику предшествующих постановочных традиций армянского театра и тех театральных культур, с которыми она была в тесной взаимосвязи, с одной стороны, впитывала традиции и мастерство режиссера и актера драматического театра, а с другой стороны, развивала особые творческие навыки музыкальной режиссуры и мастерство актеров-певцов. Профессиональная режиссура драматического театра открывала новые творческие горизонты на подмостках армянского оперного театра.

Этот беспрецедентный прорыв получил развитие в творчестве выдающихся армянских композиторов А. Тиграняна, А. Спендиарова, А. Бабаева, А. Айвазяна, Л. Ходжа-Эйнатова, Г. Ахиняна, А. Тертеряна, Э. Оганесяна и других; дирижеров Г. Будагяна, К. Сараджева, Р. Степаняна, М. Тавризиана, С. Чарекяна, О. Чекиджяна, О. Дуряна, К. Лавчяна, А. Арзуманяна, А. Аракеляна; режиссеров А. Бурджальяна, Л. Калантара, А. Гулакяна, В. Аджемяна, Г. Мелкумьяна, В. Варданяна, Р. Капляняна, Р. Джрбашяна, В. Багратуни, Т. Левоняна, Н. Саргсяна, А. Меликсетяна, О. Оганесяна; актеров-певцов А. Даниэляна, Ш. Тальяна, Л. Исецкой (Иоаннисян), А. Каратова, П. Лисициана, Т. Сазандарян, Г. Гаспарян, М. Ерката, А. Петросяна, В. Миракяна, Г. Григоряна, Б. Туманяна, А. Ацагорцян, А. Мхитаряна и других, которые поддерживали качество армянского оперного театра на высоком уровне на протяжении всего XX века. Благодаря им в творческой летописи армянского оперного театра насчитывается огромное количество великолепных уникальных постановок оперных произведений отечественных, российских и западноевропейских авторов, которые в свое время были высоко оценены как в Армении, так и на мировых театральных подмостках.

Продолжая путь органичного реформирования, во второй половине XX века армянский оперный театр перешагнул в «режиссерскую эпоху», в армянском оперном театре утверждается сформировавшаяся по всем критериям профессия оперного режиссера. Яркими представителями этого поколения стали Погос Афеян, Ваагн Багратуни, Тигран Левонян, Армен Меликсетян, Оганнес Оганнисян. Оперное искусство Армении этого периода является особенно плодотворным и признанным в мире. Однако, творческая деятельность и достижения этих оперных режиссеров

как в свое время, так и до сих пор не удостоились должного научного внимания, анализа и исследования.

Трудности переходного периода конца XX и начала XXI веков (распад СССР и формирование независимой Армении) и последующие события, социально-политические и экономические перемены, оставили довольно тяжелый след на важнейших инфраструктурах страны. В сфере культуры и образования этот переходный период также не прошел бесследно. Ценнейшие хронологические сведения о государственном переходном периоде, его влиянии на культурную жизнь Армении, в особенности сведения об оперном театре, его культурном достоянии, великих деятелях и их достижениях на мировых оперных подмостках, об имеющихся актуальных проблемах, их причинах и последствиях сообщает первый посол России в Армении Владимир Ступишин в своей книге «Моя миссия в Армении 1992–1994», в главе «Филармония и Опера» (11), где чувство искреннего восхищения порой смешивается с болью, вызванной неблагоприятными проявлениями, имеющими место в то время в музыкально-театральном мире Армении.

Всякая творческая система как объект и ее составляющая единица – профессия как предмет, естественно, должны стремиться к прогрессу и интеграции. Однако если она не опирается на творческие традиции и наследие, научную и педагогическую почву, то перспектива такого развития обречена, и целая творческая система легко может впасть в неопределенные, порою даже разрушительные течения.

Сегодня, в начале XXI века, очень многое требуется осмыслить, изучить, реформировать, сберечь достигнутое и развивать новое. В контексте стратегического развития современной армянской культуры, сохранения наследия и традиций, исходя из особенностей синтетического характера оперного искусства, сегодня особенно остро стоят вопросы творческой составляющей армянского национального оперного театра, главным образом, истории творческого и критического наследия, а также вопросы, касающиеся со-

временных критериев развития профессиональной оперной режиссуры в Армении. Требуется решить, какие идейные, творческие задачи стоят перед армянской оперной режиссурой и преодолеть имеющиеся трудности.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Богатырев В. Ю.*, Актер и роль в оперном театре., Санкт-Петербург, 2008. *Bogatyrev V. Yu.*, Akter i rol' v opernom teatre., Sankt-Peterburg, 2008.
2. *Покровский Б. А.*, Введение в оперную режиссуру., М: ГИТИС., 2009. *Pokrovskij B. A.*, Vvedenie v opernyu rezhissuru., M.: GITIS., 2009.
3. *Станиславский К. С.*, Собрание сочинений., том 6., Москва, 1959. *Stanislavskij K. S.*, Sobranie sochinenij., tom 6., Moskva., 1959.
4. *Ансимов Г. П.*, Лабиринты музыкального театра XX века., М.: ГИТИС, 2006. *Ansimov G. P.*, Labirinty muzykal'nogo teatra XX veka., M.: GITIS, 2006.
5. *Мейерхольд В. Э.*, Лекции на актерском факультете ГЭКТЕМАСа, 19 декабря 1928 - 24 января 1929 г., РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1341. *Mejerkhol'd V. E.*, Lektzii na akterskom fakul'tete GEKTEMASa, 19 dekabrya 1928-24 yanvary 1929 g., RGALI, f. 963 op. 1, ed. khr. 1341.
6. *Асатрян А. Г.*, Музыкальный театр Тиграна Чухаджяна., Ер.: НАН РА., 2011. *Asatryan A. G.*, Muzykal'nyj teatr Tigrana Chukhadzhyana., Yer.: NANRA., 2011.
7. *Степанян Г. Х.*, История западноармянского театра., том 3., Ер., 1975. *Stepanyan G. Kh.*, Istoriya zapadnoarmyanskogo teatra., tom 3., Yer., 1975.
8. *Ризаев С. А.*, Режиссура в армянском театре., Ер.: АН Арм.ССР., 1968. *Rizaev S. A.*, Rezhissura v armyanskom teatre., Yer.: AN Arm.SSR., 1968.
9. *Тигранов Г. Г.*, Музыкальный театр Армении – очерки и материалы., том I., Ер.: АН Арм.ССР Армгосизд., 1956. *Tigranov G. G.*, Muzykal'nyj teatr Armenii - ocherki i materialy., tom I., Yer.: AN Arm.SSR Armgosiszd., 1956.
10. *Кристи Г. В.*, *Соболевская О. С.*, Станиславский - реформатор оперного искусства., М: Музыка, 1977., 357 - с. *Krisi U. V.*, *Sobolevskaya O. S.*, Stanislavskij -reformator opernogo iskusstva: materialy, dokumenty., M.: Muzyka, 1977., 357 - s.
11. *Ступишин В. П.*, Моя миссия в Армении 1992-1994., М.: Academia, 2001., эл. ист. [http://armenianhouse.org/stupishin/docs.ru/mission/docs.ru/mission/contents.html](http://armenianhouse.org/stupishin/docs.ru/mission/contents.html). *Stupishin V. P.*, Moya missiya v Armenii 1992-1994., M.: Academia, 2001., el. ist. <http://armenianhouse.org/stupishin/docs.ru/mission/contents.html>.

**Բանալի-քաղեր.** հայկական օպերային ռեժիսուրա, հետմոդերնիստական (պոստմոդերնիստական) դարաշրջան, օպերային արվեստ, վարչավարորդյան ղեկավարման դարաշրջան, դիզայնիստական ներկայացում, «երզվող արտ-օբեկտ», տեսանելի և երևակայելի, ռեժիսորի մասնագիտություն, Արևմտահայկական երաժշտական քաղերն, ռուսական «քաղերական Մերքա», Բորիս Պոկրովսկի, Սերոբեն Պենկլյան, Տիգրան Գրիգորյան, Արշակ Բուրջալյան, Սաբիր Ռիզաև, Գառնիկ Ստեփանյան, Արևմտյան և Արևելյան հայ քաղերններ, հայկական օպերետային քաղերն, Հայաստանի օպերային քաղերն, օպերայի և քաղերնի ազգային ակադեմիական քաղերն, Հայաստանի օպերային քաղերնի ակադեմիկոս գործիչներ:

**Ключевые слова:** армянская оперная режиссура, постмодернистская эпоха, оперное искусство, эпоха административного руководства, дизайнерские спектакли, вокализирующий арт-объект, видимое и воображаемое, профессия режиссера, Западно-армянский музыкальный театр, российская “театральная Мекка”, Борис Покровский, Серобе Пенклян, Тигран Чухаджян, Аршак Бурджалян, Сабир Ризаев, Гарник Степанян, театр западных и восточных армян, армянский опереточный театр, стационарный оперный театр Армении, передовые деятели армянского оперного театра, эпоха административного руководства, дизайнерские спектакли, западноармянский музыкальный театр, армянский театр оперетты.

**Keywords:** Armenian opera directing, postmodern era, opera art, administrative guidance epoch, designed performances, vocalizing art object, visible and imaginary, director's profession, West Armenian Musical Theater, Russian “theatrical Mecca”, Boris Pokrovsky, Serobe Penklian, Tigran Chukhajian, Arshak Burjalyan, Sabir Rizaev, Garnik Stepanyan, Western and Eastern Armenians' theatres, Armenian operetta theatre, National Academic Theatre of Opera and Ballet, prominent representatives of Armenian opera theatre.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ՂԱԶԱՐՅԱՆ ԱՐՄԵՆ ԱՐՇԱԼՈՒՅՍԻ (ծ. 3.8.1973թ. ք. Երևան): Ավարտել է՝ 1990-ին Երևանի Վ. Վաղարշյանի անվ. 80-րդ միջն. դպրոցը, 1996-ին՝ Երևանի թատեր. արվեստի պետ. ինստիտուտի թատերագիտ. բաժինը (ակադեմիկոս Լևոն Հաղվերդյանի կուրսում)։ «Վիլյամ Սարգսյանը Հայ Բեմում» բեմադրվ. 2009-2014 թթ. ուսումը շարունակել է Մոսկվայի թատեր. համալսարանի (РУТИ-ГИТИС) ասպիրանտուրայում, երաժշտ. թատրոնի ռեժիսոր Դրակալով-մամբ (դեկ. Ռ.Դ. ժող. արտիստ, պրոֆ. Ղ. Ա. Բերտման) թեկն-ի թեման է՝ «Հայկ. օպեր. ռեժիսուրան. պատմ. և ստեղծագործ. առանձնահատկությունները»։ Աշխատել է՝ 1998-2000 թթ. Աշտարակի ժողովրդ. թատրոնում, ռեժիսոր, 1999-2006 թթ. «Ռադիո Հայ – FM-104.1» ռադիոկայանում՝ հաղորդավար, 2000-2001 թթ. Գեղարքիս. դաստիարակության ազգ. կենտրոնի մասն. թատրոնում, ռեժիսոր։ Գասափանդում է՝ 2003-ից մինչ օրս ԵՊԿ «Գերասանի վարպետություն» դասընթացը (դասախոս) և օպերային պատրաստման ամբիոնում՝ ռեժիսոր–դասախոս նաև ԵՊԿ Ղ. Սարգսյանի անվ. օպեր. ստուդիայում, ռեժիսոր։ 2016-ից մինչ օրս աշխատում է ՀՀ հանր. ռադիոյում որպես հաղորդավար. «ՀՀՌ հիմնական ձայն»։ 2018-ից ՀՀ Հանրային Խորհրդի կրթության, գիտության, մշակույթի, սպորտի և երիտասարդության հարցերի ենթահանձնաժողովի անդամ է։ Ղեկավարում է 2018-ից ԵՊԿ ուսանողներից և շրջանավարտներից կազմված ստեղծագործ. խմբով «Արշակ Բուրջայանի անվ. երաժշտ. դրամայի թատերախումբը», որի ներկայացումներով էլ հանդես է եկել «Թատեր. Լոռի» և «Արմմոն» միջազգ. թատեր. փառատոներում։ Հեղինակ է՝ մի շարք հեղինակային հաղորդաշարերի (գր., երաժշտ.), տարբեր տարիների ընթացքում որպես ռեժիսոր բեմադրել է՝ Բ. Նուշիչ «Երկու գող», Բ. Շոու «Պետական ամուսին», Պ. Պոռշյան «Մոս և Վարդիթեր», Գ. Մունդուկյան «Ճաքաբալա», Ա. Ղազարյան «Հինբակի նոր հեքիաթը», Հ. Թումանյան «Անխել Սարդը» ներկայացումները։ ԵՊԿ-ի Ղ. Սարգսյանի անվ. օպերային ստուդիայում բեմադրել է՝ Ջ. Բ. Պերգոլեզի «Սպասուհին Տիրուհի» օպերա բուֆֆը, Դ. Չիմարոզ «Դիրիժորը» մոնո օպերա-բուֆֆը, «Ազնուս Դեի» հոգեբան. երաժշտ. թատերախաղը, Ե. Չարենց «Տաղարան» գր.-երաժշտ. թատերախաղը, Ջ. Ռոսսինի «Սեփլիյան Սափրիչ» կոմիկ. օպերան (2-րդ ռեժիսոր, և Ամբրոզիոյի դերակատար)։ Թատեր. Լոռի միջազգ. փառատոնի շրջանակներում, տարբեր տարիների, բեմադրել և ներկայացրել է Գ. Գոնիմոնտի «Չանգակը» օպերա բուֆֆը և Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան։ «Արմմոն» միջազգ. թատեր. փառատոնի շրջանակներում որպես բեմադրող ռեժիսոր ներկայացրել է հեղինակ. «Կարոտել եմ» հերոս. մոնոդրաման, առաջին անգամ Հայաստանում, որպես հեղինակ. նախագծեր նախաձեռնել, բեմադրել և ներկայացրել է «Մնաս բարով պայաց», «Համբարձման գիշեր» մոնո օպերա ֆանտազիա մոնոօպերա ներկայացումները։ 2000 թ. մինչ օրս, որպես հաղորդավար, սցենարիստ, ռեժիսոր համագործակցել է հայ մեծանուն երգիչների, դերասանների, ստեղծագործ. խմբերի և անսամբլների հետ՝ Երևանում և տարբեր մարզերում։ Որպես բեմադրող ռեժիսոր, սցենարի հեղինակ, հաղորդավար և ասմունքող մասնակցել է կառավար. բազմաթիվ համերգների և համապետ. նշանակության միջոցառումների ՀՀ և ԱՀ։ Ստեղծագործ. գործունեության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում պոեզիան, որպես ասմունքող հանդես է եկել բազմաթիվ բեմահարթակներում, ՀՀ, ԱՀ և Սփյուռքում։ Չայնազրել է՝ «Վորույայալ հայրենիք», «Իմ Անի», «Գառնի Գեղարդ», «Վարարալ», «Հայաստանը քեզ հետ» փաստավավերագր. և պատմող. ֆիլմերը։ Արժանացել է՝ պարգևների 2010-ին՝ «Կարոտ» հայկ. միջազգ. փառատոնի ոսկե դիպլոմի, 2014-ին՝ Թատեր. Լոռի XXII միջազգ. փառատոնի Մոս Սարգսյան մշակութ. հիմնադրամի, 2018-ին Թատեր. Լոռի XXIV միջազգ. փառատոնի (Հ. Թումանյանի 150-ամյակին նվիրված) մրցանակների և դիպլոմների, 2017 և 2018 թթ. «Արմմոն» միջազգ. թատեր. փառատոնի դիպլոմների և պարգևների, 2014, 2015, 2016, 2018 թթ. Գյումրիի «Վերածնունդ» միջազգ. մրցույթ-փառատոնի հատուկ մրց. և դիպլոմներ՝ «Երաժշտ. թատրոն» անվանակարգում։

**Сведения об авторе:** КАЗАРЯН АРСЕН АРШАЛУЙСОВИЧ (род. 3.8.1973, г. Ереван). Окончил: в 1990 г. Ср. школу # 80 им. В. Вагаршяна; в 1996 г. театроведческий ф-т Ереосинститута театра и кино (рук. академик Л. Ахвердян), дипломная работа “Драматургия Вильяма Сарояна на армянской сцене”; в 2014 г. аспирантуру ф-та муз. режиссуры Российского университета театрального искусства (рук., нар. артист РФ, проф. Д. А. Бертман), по теме: “Армянская оперная режиссура. Историко-творческие особенности”. С 2018 г. по сей день член Общественного совета по образованию, науке, культуре, спорту и делам молодежи. С 2018 г. основал творческую труппу “Театр музыкальной драмы им. А. Бурджальяна”. С 2016 г. по сей день - диктор Общественного радио РА “Главный голос ОРА”. С 2003 г. по сей день преподаватель актерского мастерства, режиссер кафедры оперной подготовки ЕГК. Рукводитель и режиссер многочисленных дипломных и аспирантских экзаменационных постановок, оперных отрывков: Дж. Верди “Риголетто”, “Аида”; Ш. Гуно “Фауст”, Дж. Пуччини “Богема”, “Виллисы”; В. А. Моцарт “Свадьба Фигаро”, “Дон Жуан”; Ж. Массне “Манон”, Г. Доницетти “Лючия ди Ламмермур”, Р. Леонкавалло “Паяцы”, П. Масканьи “Сельская честь”, П. И. Чайковский “Пиковая дама”, Н. Римский-Корсаков “Царская невеста”, С. Рахманинов “Алеко” и др. С 2000 -2001 гг. режиссер Детского театра Национального центра эстетического воспитания. С 1999-2006 гг. ведущий ряда авторских литературно-музыкальных программ на Радиостанции “RadioHay” FM-104.1. С 1998-2000 гг. режиссер Аштаракского городского народного театра. Опера А. Тиграняна “Ануш”, монооперы “Прощай, Паяц” и “Вознесенская ночь” в пост. К. участвовали в международных театральных фестивалях Лори и Арммоно (награждены дипломами и призами), опера Г. Доницетти “Колокольчик”, опера-буфф Д. Чимороза “Капельмейстер оркестра”, опера-буфф Ж. Б. Перголези “Служанка-Госпожа”. Автор пьесы и режиссер героико-исторической монодрамы “Позывной - Я скучаю”, театральная пьеса “Агнус Дей”, литературно-музыкальная композиция Е. Чаренц “Тагаран”, спектакли Б. Нушич “Два вора”, Б. Шоу “Государственный муж”, П. Прошян “Сос и Вардигер”, Г. Сундукян “Хатабала”, А. Казарян “Новая сказка старого двора”. В качестве режиссера и сценариста организовал многочисленные правительственные мероприятия и концерты, как актер-чтец с концертами выступал в Армении и за рубежом, озвучил серию документальных и повествовательных фильмов: “Земля Обетованная”, “Мой Ани”, “Гарни - Гегард”, “Карабах”, “Армения с тобой”. Награды: Золотой диплом Международ. фестиваля “Карот” (2010); Диплом культурного фонда Сос Саргсян XXII Международ. фестиваля “Театральный Лори” (2014); Приз и диплом 24-й Международ. фестиваля “Театральный Лори” (посвященный 150-летию О. Туманяна) (2018). Дипломы и награды Международ. театрального фестиваля “Арммоно” 2017-2018гг., Международ. конкурса “Ренессанс” - фестиваля в Гюмри в номинации “Музыкальный театр”. Актеры и студенты удостоены премии лауреатов фестиваля за 2014, 2015, 2016, 2018 годы.

**Information about the author:** GHAZARYAN ARSEN A. (born 3.8.1973, Yerevan). In 1990 ended high school N 80 after V. Vagharshyan, in 1996 graduated from Yerevan State Institute of Theater and Cinema, Faculty of theater, under the guidance of Academician L. Hakhverdyan. Thesis: "William Saroyan's dramaturgy on the Armenian stage", qualification of a theater critic. In 2014 got a postgraduate degree in Russian University of Theater Arts (RUTI-GITIS), Faculty of Music Direction. Scientific Head was a National Artist of RA, Professor, D. A. Bertman. The topic of scientific work was "Armenian Opera Direction, Historical and creative features". From 2018 - till now he is the member of the Public Council for Education, Science, Culture, Sport and Youth Affairs. In 2018 was founded the troupe "Theater of Musical Drama after A. Burdzhalyan". Since 2003 till now pedagogue of acting skills and director in YSC, at the department of opera preparation. Head and director of numerous graduate and postgraduate examination staging of opera excerpts: G. Verdi "Rigoletto", Ch. Gounod "Faust", G. Puccini "Boheme", W. A. Mozart "The Marriage of Figaro", "Don Juan", G. Verdi "Aida", J. Massenet "Manon", G. Donizetti "Lucia Di Lammermoor", S. Rachmaninoff "Aleko", P. Mascagni "Rural Honor", P. I. Tchaikovsky "The Queen of Spades", R. Leoncavallo "Pagliacci", G. Puccini "Willis", N. Rimsky-Korsakov "The Tsar's Bride", etc. From 2000 till 2001 has been a director at the Children's Theater of the National Center for Aesthetic Education. From 1999 till 2006 worked at RadioHay FM-104.1 and broadcast a number of author programs (literary and musical). From 1998 till 2000 has been a director at the Ashtarak city folk theater. Opera's of A. Tigranyan "Anush", monoopera "Goodbye Pagliac" and "On the Night of Ascension". He took part in the international theatre festivals Lori and Armonno (awarded with diplomas and prizes) opera G. Donizetti "The Bell", opera buffa D. Chimorozza "Il Maestro di Cappella", opera buffa G. B. Pergolesi "La serva padrona". Author of the play and director of historical monodrama "Call sign - I miss", theatrical play "Agnus Dei", literary-musical composition "Tagaran" E. Charents, stages B. Nushich "Two Thieves", B. Shaw "The State Husband", P. Proshyan "Sos and Varditer", G. Sundukyan "Khatabela", A. Ghazaryan "New Tale of the Old Yard". As a director and screenwriter, he organized and staged numerous government events and concerts. In his creative work, poetry occupies a special place, as the actor-reader performed in Armenia and abroad. Over the years, he voiced a series of documentary and narrative films, such as "The Promised Land", "My Ani", "Garni-Geghard", "Karabakh", "Armenia with You". Awards: Golden Diploma of the International Festival "Karot" 2010. Diploma of the Sos Sargsyan Cultural Foundation at the XXII International Festival "Theater Lori", 2014. Prize and diploma of the 24<sup>th</sup> International Festival "Theater Lori" (dedicated to the 150<sup>th</sup> anniversary of H. Tumanyan), 2018. Diplomas and awards of the International Theater Festival "ArmMono", 2017-2018. Special awards and diplomas of the International Competition "Renaissance" - a festival in Gyumri in the nomination of "Musical Theater". Actors and students were awarded the prize of the festival laureates for 2014, 2015, 2016, 2018 years.

## Ամփոփում

Օպերային ռեժիսոր, ԵՊԿ դասախոս, **Արսեն Արշալույսի Ղազարյան**. - «Հայաստանում օպերային ռեժիսուրան. ժամանակներ, իրադարձություններ, հանգամանքներ»:

Հայկական ազգային օպերայի զարգացման մարտավարության համատեքստում, հեղինակը, որպես ուսումնասիրման առարկա է դիտարկում օպերային ռեժիսորի մասնագիտությունը՝ բնութագրելով օպերային արվեստը՝ որպես համամարդկային մշակութային բացառիկ գեղագիտական արժեք: Դիտարկելով օպերային թատրոնի պատմական զարգացումը XX դարում, նրա բարեփոխումը դեպի «ռեժիսորական դարաշրջան»՝ հեղինակը, ընդհանուր գծերով, վերլուծում է ժամանակակից օպերային ռեժիսուրայի որոշ առանձնահատկությունները, եռաչափ ընդդիմությունը պահպանողական, ակադեմիական և ոչ կոնֆորմիստական տեսակետների միջև, երբ բեմադրություններում «դասականների արդիականացման» անհիմն մոլորների արդյունքում ստեղծվում են պարզապես ոչ ֆունկցիոնալ «Դիզայներական ներկայացումներ»: Հեղինակն ընդգծում է, որ շնորհիվ իր ոգեղեն, համամարդկային, գեղարվեստական և գեղագիտական համընդհանուր միակ հիմքի, օպերային արվեստը կարող է արտացոլել ինչպես ինքն իրեն այլ մշակույթների մեջ, այնպես էլ այդ մշակույթների սինթեզն իր մեջ, հետևաբար փոխազդեցիկ են ինչպես գեղարվեստական բարձրարժեք ստեղծագործության ոգեղեն լիցքերը, այնպես էլ շեղումների և խախտումների չարորակ խցերը: Յուրաքանչյուր ազգային օպերա, իր պատմությունով, ստեղծագործական ժառանգությամբ և ավանդույթներով՝ համաշխարհային օպերային համակարգի ոգեղեն բաղադրիչի յուրօրինակ միավոր է: Այս համատեքստում, հայկական ազգային օպերան, իր մեկուկես դարյա տարեգրությամբ, անցյալի և ներկայի ակամավոր գործիչներով, իր ուրույն տեղն ու դերն ունի: Այդուհանդերձ XXI դարի հայկական ազգային օպերան, որակական նոր բարձունքների ձգտելով, շարունակելով իր ստեղծագործական որոնումները, փորձում է բացահայտել և հաղթահարել համակարգային արդիական խնդիրները: Այս առումով առավել հրատապ են օպերային ռեժիսորի մասնագիտության հետ կապված գիտական և ստեղծագործական հարցերն ու խնդիրները, որոնց մասին հեղինակը մտադիր է անդրադառնալ ավելի հանգամանակի իր հաջորդ հոդվածում:

## Summary

Opera director, pedagogue at YSC **Arsen A. Ghazaryan**. - "Directing of the opera in Armenia. Times, Events, Circumstances".

In the given article the author focuses on the profession of an opera director as the main subject of the study in the context of the strategic development of the Armenian National Opera Theater by characterizing the "Opera Art" as an exceptional artistic value of universal cultural heritage.

Considering the historical development of the opera theater in the 20<sup>th</sup> century in the context of reforming the opera theater in the "director's era", the author analyzes some of the features of modern opera direction in general terms, and the binary opposition between conservative, academic and non-conformist views, when the desire to "modernize the classics" gives rise to spiritually non-functional "designer performances".

The author emphasizes that owing to the spiritual moral, artistic and aesthetic unified core, opera art is able to reflect itself in other cultures and these cultures in itself, it conveys both great artistic creative energy and high aesthetics as well as metastatic mistakes and vice (evil).

Each national opera with its own history, creative heritage and traditions is a peculiar unit of the spiritual core of the world opera system. In this context, the Armenian opera with its one-and-a-half century chronicle and prominent figures of the past and the present, occupies a special place.

The 21<sup>st</sup> century Armenian Opera Theatre is trying to identify and overcome existing systemic problems, in this context issues related to the profession of an opera director are among the most topical ones and the author is aimed to study them in details in his next article.

**ЛИАНА ВАРДГЕСОВНА  
ВАРДАНЯН**

*Певица, преподаватель Ереванской государственной консерватории им. Комитаса*  
E-mail: liana.vardanyan.71@mail.ru

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի անդամ Ժ. Պ. Ջուրարյանի 25.01.2019 թ. և մենեթրգեցողության ամբիոնի երաշխավորությամբ ամբիոնի վարիչ Գայանե Գեղամյան, 25.02.2019 թ. ընդունվել է տպագրության մարտի 30-ին ներկայացրել է հեղինակը՝ 25.02.2019 թ.

*Вокально-методические рекомендации  
по работе с женским голосом сопрано*

**И**мея в основе вокально–методические и педагогические принципы работы над женскими голосами профессора Ереванской государственной консерватории – моего педагога А. М. Сараджевой и имея уже собственный опыт работы, в этой статье мы поговорим о принципах и особенностях работы и развития женского голоса сопрано.

Сопрано – в переводе с латинского “*accutissima vox*” – очень высокий, от итальянского “*sopra*” – “над”, “сверх” – означает высокий женский голос (1. С. 515).

Женский высокий голос сопрано, диапазон которого, в основном, составляет от ля – малой октавы, до ля – третьей октавы, делится на несколько подгрупп: колоратурное, лирико–колоратурное, лирическое, лирико–драматическое, драматическое.

Колоратурное сопрано. Этому голосу присущи подвижность и виртуозность. Голос, способный исполнять виртуозные скачки, пассажи с употреблением форшлагов, трелей. Колоратурное сопрано не достигает большой мощности, но обладает большой полетностью, исключительной чистотой и прозрачностью. Диапазон колоратурных сопрано может достигать от до первой октавы, вплоть до ля третьей октавы.

Лирико–колоратурное сопрано – голос более плотного, широкого звучания, способного к исполнению некоторых колоратурных партий, и, конечно, лирических, обладающий подвижностью колоратурного сопрано, большой полетностью, с диапазоном от ля малой октавы, до фа третьей октавы.

Лирическое сопрано – самый распространенный женский голос, голос мощнее и шире по звучанию, звучит светло и серебристо. Не обладает большой подвижностью и виртуозностью, хотя имеет яркую светлую, тембровую окраску. Верхние границы его диапазона доходят до *ми*<sup>2</sup> третьей октавы.

Лирико–драматическое сопрано – голос насыщенного грудного тембра с более темной окраской, спосо-

бный к исполнению как лирических, так и драматических партий. Диапазон от *ля* малой октавы, до *ми-бемоль*<sup>3</sup> третьей.

Драматическое сопрано отличается большой мощностью звучания и насыщенным драматическим тембром. Диапазон составляет от *ля* малой октавы, до *ре*<sup>3</sup> третьей.

При работе над развитием голоса большое внимание уделяется ровности регистров. Основную часть диапазона составляет центр, откуда идет переход вниз – в грудной регистр, и переход вверх – в головной. Грудной регистр у женских голосов сопрано имеется только на низких нотах диапазона. Выше грудного регистра после переходных нот именно для сопрано мифа первой октавы начинается центральный участок диапазона, т.е. средний регистр, идущий до второго перехода к верхнему регистру.

Смешанное звучание центра диапазона у разных типов голосов звучит с неодинаковой степенью наполненности грудным и головным резонированием. Легкие сопрано, лирические и колоратурные должны в смешанном звучании центра диапазона больше развивать высокое головное звучание, не теряя при этом грудного резонирования. У таких голосов переход к грудному регистру осуществляется путем сохранения высокого светлого звучания как на переходах, так и ниже. А ниже переходных нот нельзя усиливать грудное звучание как, например, у низких драматических голосов. А у лирико–драматических и у драматических голосов наряду с высоким головным звучанием, должно присутствовать и грудное. На низких грудных звуках нужно всегда держать высокую позицию звука (2. С. 462).

При работе над голосом особое внимание уделяется работе над гортанью. Именно работа гортани в пении, скоординированная с дыханием и артикуляцией, имеет первостепенное значение для певца.

Готовя певцов, в особенности оперных, мы помогаем им в овладении определенными акустическими закономерностями, которые без вреда голосовому

аппарату позволяли бы развивать предельную силу звука.

Достаточно рассмотреть аналогию между ротоглоточными полостями человека и рупорным громкоговорителем, где источником звука является мембрана, передающая свои колебания частицам воздуха, а в голосовом аппарате – голосовая щель. Колебания мембраны, оказывая давление на прилегающие слои воздуха, вызывают ответное сопротивление. Точно так же наилучшие условия для фонации и создания большой интенсивности звука возникает тогда, когда в надсвяхоточном пространстве образуется значительное сопротивление порциям воздуха, прорывающимся в надсвяхоточное пространство во время периодических раскрытий голосовой щели.

Общее сопротивление, создаваемое ротоглоточным рупором, его формой и различными сужениями, а также колеблющимся в нем столбом воздуха, называется сопротивлением, или импедансом, от латинского – “*Impedire*” – сопротивление (3. С. 15).

Импеданс чрезвычайно сильно изменяет поведение голосовых связок. Импеданс является очень эффективным защитным механизмом нейромышечного функционирования гортани. Когда импеданс очень слаб, чрезвычайно увеличивается расход воздуха через голосовую щель и гортань реагирует на это слабым сжатием. Умение поддерживать достаточной импеданс является для певца очень важным элементом его вокального мастерства. Именно благодаря импедансу связки предохраняются от переутомления и перенагрузки. Механизм импеданса – это пение “на себя”, на груди.

Именно при импедансе происходит полное смыкание связок, что приводит к появлению в тембре металлической и яркости. Функция гортани и функция дыхания настолько связаны между собой, что говоря о гортани в пении, надо говорить о работе над дыханием.

Именно работа над дыханием является одним из важных условий постановки голоса. Дыхание – это фундамент, основа пения. Нижнереберно–диафрагматическое дыхание – наиболее распространенный тип дыхания, которым пользуются большинство певцов.

При работе со студентами большое значение уделяется именно правильному дыханию. Оно достигается в процессе работы, а также тренировки в упражнениях как дыхательных, так и физических. Вдох должен быть бесшумным, плечи естественно свободные. Нужно взять небольшое количество воздуха, сделать так называемую “задержку” и затем на мягкой атаке начать петь.

Пение должно быть на фоне задержанного вдоха, а мышцы брюшного пресса должны быть упругими, эластичными, т.е. должны постоянно работать.

Помимо низкого положения гортани, создающего полноту звучания голоса, необходимо и состояние зева – поднятие мягкого неба. Чем выше мягкое небо, тем ближе и светлее звук. Светлая окраска требует хорошего резонирования.

С освоением правильного дыхания, важное значение, особенно для начинающих певцов, имеет выяв-

ление красивого, ровного звучания голоса. Пение должно быть ровным и красивым (от итальянского слова *bel canto* (красивое пение), чему способствует пение кантиленой на крепком дыхании и хорошем *legato*). Именно кантилена (певуче) является основой *bel canto*, и овладение ею должно стоять на первом месте.

Для овладения кантиленой часто используем следующие упражнения, которые разработаны в практике преподавания:



или



или



Упражнения поются на крепком дыхании, предлагается связывать каждую ноту и следя за тем, чтобы голос “лился”.

Для выработки непрерывности звуковой линии и прекрасного *legato* применяются также хроматические ходы, которые очень важны также для выработки интонационной чистоты и близости звука.



Данное упражнение перенято от профессора А. М. Сараджевой и до сих пор практикуется нами.

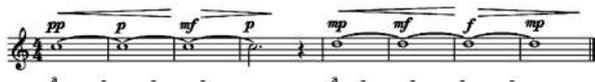
Большое место уделяется в нашей практике и упражнениям на основе армянской музыки, в особенности мелодиям Комитаса, отрывки из которых используются в виде упражнений, в том числе и армянской духовной музыки. Имея длительный певческий стаж (около 30 лет), будучи воспитанной на такой музыке и часто исполняющей ее, кроме того, имея 15-ти летний стаж преподавания, можем утверждать, что воспитание голоса на таких упражнениях является важным фактором его развития: выравнивания регистров, правильного использования дыхания, овладения кантиленой, а также другими вокально–техническими навыками, такими, как чередование *p* и *f*, филировка и т. д. (4. С. 34–35, 80–81).



всем диапазоне.

В овладении вокальной техникой большое значение уделяется филировке. “Филировка – необходимый вид техники, украшающий исполнение. Ее следует изучать, когда голос уже достаточно сформирован”.

Успешное выполнение филировки в значительной степени зависит от спокойного дыхания, медленного плавного выдоха на опоре. При филировании звука от *f* к *p*, от *p* к *f* глотка должна иметь тоже состояние, как во время пения *forte* – опущенная гортань и высокое мягкое небо для обеспечения высокой позиции звука.



или



(в данном случае также используется упр. “Авун, авун”)

Одним из необходимых элементов техники особенно легких сопрано является владение трелью. Работа над трелью ведется на коротких упражнениях с повторяющимися нотами.

Для выработки трели следует употреблять следующие упражнения:



Эти упражнения поются с постепенным ускорением, а дальше – с форшлагом.

Совершенствуя технику студента, необходима работа над движением (беглостью) и *staccato*, что активизирует диафрагму.

“Беглость – т.е. умение петь в быстром движении, является необходимым качеством профессионального певческого голоса. Пение в быстром движении – колоратурная техника присутствует во многих вокальных произведениях, особенно предназначенных для легкого сопрано. И до сих пор колоратура является достоинством прежде всего высоких женских голосов”.

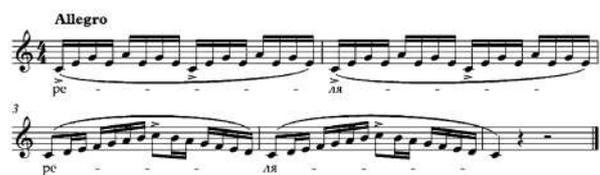
Если для колоратурных и лирико-колоратурных голосов виртуозное владение техникой считается одним из важных особенностей профессиональных возможностей этих голосов, то для других, более драматический – эта техника также необходима, т.к. в репертуаре этих голосов есть произведения, требующие владения техникой беглости. И поэтому технику беглости следует развивать особо подобранными упражнениями и вокализациями – это вокализы Зейдлера, Панюшки, Лютгена:



Для выработки беглости нами часто используются данные, которые активизируют мышцы гортани и развивают технику певца.



Отметим, что при исполнении данных упражнений при нисходящем движении необходимо держать крепко дыхание и высокую позицию звука.



Это упражнение начинаем в более спокойном темпе (*Andante*), постепенно доводя его до быстрого (*Allegro*).

Для выработки приема *Staccato*, т.е. отрывистых звуков, полезны следующие упражнения, которые активизируют диафрагму, мышцы живота и глотки:



В следующих двух упражнениях дается чередование *legato* и *staccato*, которое очень полезно для развития гибкости голоса.



Последнее упражнение разработано нами как для освоения *staccato*, так и для развития беглости, и что немаловажно, для освоения октавного скачка на *legato*.

При движении вниз опять же следует удерживать ощущение головного звучания и высокой позиции звука.

Немаловажную роль в развитии гибкости голоса, расширении диапазона, развитии кантилены и выработки высокой позиции звука играют упражнения на арпеджио.

Таковыми примерами являются следующие упражнения, основанные на арпеджио, которые даются нами студентам старших курсов в некоторой степени владеющими своим голосом.

А начинающим студентам даются короткие арпеджио.





При исполнении последнего упражнения непременно нужно следить за чередованием *legato* и *staccato*.

Помимо всех перечисленных вокальных задач, немаловажная роль уделяется нами музыкальности, фразировке, нюансировке и правильной трактовке. При трактовке произведения, студент должен вникнуть в суть данного произведения, в его содержание, а если оно на иностранном, непонятном ему языке, текст должен быть переведен, чтобы исполняя данное произведение, понимал каждое слово и тем самым сумел бы передать образ, эмоции, музыкальное содержание.

Конечно же, огромное значение уделяется подбору вокального репертуара. В первые годы обучения, помимо вокализов, развивающих голос, задаются старинные классические арии небольшого диапазона. **“Именно последовательность и постепенность в усвоении вокальной техники и развитие музыкального мышления – вот основное условие успешной работы певца”** (6. С. 3).

Именно подбор вокального репертуара играет большую роль, поэтому выбирая произведения нами непременно учитываются голосовые возможности данного студента, вокально–технические проблемы и, благодаря этим произведениям, решаются все эти проблемы. И, конечно, с освоением вокальной техники усложняется и репертуар. Необходимы арии Моцарта, Баха, Гайдна,

которые приучают к инструментальному пению. А в дальнейшем вводятся в программу более легкие оперные арии, а затем, на старших курсах – и развернутые. И, конечно же огромное значение уделяется камерной вокальной музыке: западноевропейской, русской, и в первую очередь, как уже было отмечено автором этих строк – армянской музыке.

Мы обязаны по достоинству чтить наших армянских классиков, и то, что приобретаем с точки зрения техники и исполнительства западного и русского репертуара, должно достойно служить нашей родной армянской музыке.

Подводя итог отметим, что становление и развитие голоса – работа кропотливая и комплексная. Все вокально–технические навыки, которые получает студент во время обучения, являются основой его дальнейшего творческого пути, его формирования как певца–профессионала.

**ПРИМЕЧАНИЯ**

- Музыкальный энциклопедический словарь., гл. ред. Г. В. Келдыш., М.: Советская энциклопедия., 1990. Muzykal'nyj entziklopedicheskiy slovar',. gl. red. G. V. Keldysh., M.: Sovetskaya entziklopediya., 1990.
- Дмитриев Л. Б., Основы вокальной методики., М.: Музыка. 1968. Dmítriev L. B., Osnovy vokal'noj metodiki., M.: Muzyka, 1968.
- Юссон Рауль., Певческий голос., М.: Музыка, 1974. Yusson Raul',. Pevcheskiy golos., M.: Muzyka, 1974.
- Комитас., Собрание сочинений., I том., редакция Р. А. Атаяна., Ер.: Айастан, 1969. Komitas., Sobranie sochinenij., I tom., redaktsiya R. A. Atayana., Yer.: Ajastan, 1969.
- Աթայան Ռ. Ա., Հայ միջնադարյան տաղերգ մշակումն ձայնի և երգեցողի կամ դաշնամուրի համար., Եր., Հայաստան, 1972 թ.: Athayan R. A., Hay mijnadaryan tagherg mshakum dzaayni ev yergehoni kam dashnamuri hamar., Yer., Hayastan, 1972 th.
- Беляева А. П., Методические рекомендации по работе с легким сопрано. Ростов-на-Дону, 1985. Belyaev A. P., Metodicheskie rekomendatsii po rabote s le'ogkim soprano., Rostov na Donu., 1985.

**Քանայի-քաներ.** սուրանո, փոկալ-մեթոդական առաջարկներ, իմպետանո (հակազորում), շնչառություն, bel canto, երգայնություն (cantilena), legato, հայկական երաժշտություն, արտասանություն, ֆիլիռովկա, տրեյ, ձայնային շարժողականություն, staccato, արպեջո:

**Ключевые слова:** сопрано, вокально-методические рекомендации, импеданс (сопротивление), дыхание, bel canto, певучесть (cantilena), legato, армянская музыка, дикция, филаровка, трель, беглость (техника, движение), staccato, арпеджио.

**Keywords:** soprano, vocal and methodical principles, impedance (resistance) breath, bel canto (beautiful singing), melodiousness (cantilena), bound (legato), Armenian music, diction, filing, trill, motion (technique), staccato, arpeggio.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԼԻՆԱ ՎԱՐԳԳԵՍԻ ՎԱՐԳԱՆՅԱՆ (ծ. 11.08.1953 Երևան): Դասավանդում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում, դասախոս: Ավարտել է՝ 1988-ին N 83 տասնամյա միջնակարգ դպրոցը, 1987-ին՝ «Չայնի պահպանման» N 17 երաժշտական դպրոցը, 1995-ին՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի փոկալ բաժինը (պրոֆ. Աննա Սարաջևայի դասարանը), 1996-ին՝ էքստերն Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան: Ըրժանացել է՝ 1993-ին Ա. Բսահակյանի անվ. 1-ին փոկալիստների հանրապետական մրցույթում՝ դափնեկրի, 1996-ին՝ Հայ և Ավստրո-Գերմանական երաժշտության փոկալիստների 1-ին մրցույթում՝ դափնեկրի կոչումներին: 1995-1999 թթ. եղել է Հայպետֆիլիարմոնիայի մենակատար: Դասավանդում է՝ 2002-ից մինչ օրս աշխատում է Ռ. Մելիքյանի անվ. պետական երաժշտական քոլեջում, որպես դասական փոկալի դասախոս, նույն թվականից ընդունվել է Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի փոկալ բաժինը, որպես պրոֆ. Աննա Սարաջևայի դասարանի ասիստենտ, իսկ 2005-ից՝ որպես փոկալ ամբիոնի դասախոս: Ուսանողական տարիներից մինչև օրս վարում է ակտիվ համերգային գործունեություն: Ունեցել է բազմաթիվ մենահամերգներ հայրենիքում և արտերկրներում՝ Ֆրանսիայի, Մեծ Բրիտանիայի, Գերմանիայի, Վրաստանի և Ռուսաստանի Դաշնության դեսպանությունների պատվերով:

Կոմիտասի 125-ամյակի կապակցությամբ կատարել է անավարտ «Անուշ» և «Մասնա Ծոեր» օպերաների կանանց համար գրված բոլոր երգաբաժինները: Այնուհետև Կոմիտասի յուրաքանչյուր հորեյանական տարում հանդես է եկել կոմիտասյան երգերի մենահամերգներով: Մասնակցել է նաև Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի համերգային կատարմանը՝ Անուշի դերերգով: Ինչպես նաև Ա. Սպենդիարյանի սուպրանոյի համար գրված ուկրաինական շարքի և կվարտետների առաջին կատարողն է: Ունի մեծ եվրոպական երգացանկ՝ բազմաթիվ փոկալ շարքեր և մեներգեր: Մասնակցել է Շումանի, Բրամսի փոկալ անսամբլների 1-ին կատարմանը Հայաստանում: Ելույթներ է ունեցել Հանրային ռադիոյի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ՝ մասնաբաժնի Օհան Դուրյանի ղեկավարությամբ: Մանկավարժական գործունեության ընթացքում նրա լավագույն ուսանողներից 10-ը դարձել են բազմաթիվ միջազգային մրցույթների և մրցույթ-փառատոների դափնեկիրներ:

**Сведения об авторе:** ВАРДАНЯН ЛИАНА ВАРДГЕСОВНА (род. 11 августа 1971, г. Ереван) – преподаватель Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. В 1988г. окончила 10-летнюю общеобразовательную школу № 83. В 1987г. окончила музыкальную школу № 17 (“Охрана детских голосов”). В 1995г. окончила вокальное отделение Ереванской гос. консерватории (класс профессора А. М. Сараджевой). В 1996г. экстерном окончила аспирантуру ЕГК. В 1993г. участвовала в 1–м республиканском конкурсе вокалистов им. А. Исаакяна и получила звание лауреата. В 1996 г. в 1-ом республиканском конкурсе вокалистов “Армянской и австро-немецкой музыки” удостоилась звания лауреата. В 1995-1999 гг. – солистка Армгосфилармонии. С 2002г. и по сей день работает в Ереванском государственном музыкальном колледже им. Р. Меликяна в качестве педагога по классическому вокалу. С 2002 - ассистент класс а профессора А. М. Сараджевой, с 2005 г. – педагог вокального отделения ЕГК. Начиная со студенческих лет и до сих пор ведет активную концертную деятельность. Имела сольные концерты по инициативе посольств Франции, Великобритании, Германии, Грузии и России в Армении. К 125–летию Комитаса исполнила все женские партии в неоконченных операх “Ануш” и “Сасна Црер”. В каждый юбилейный год Комитаса выступала с сольной программой из его произведений. Исполнила партию Ануш в концертном исполнении одной-единственной оперы А. Тиграняна. Является первой исполнительницей украинского вокального цикла для сопрано А. Спендиаряна, а также его вокальных квартетов. Имеет большой репертуар западноевропейской музыки: вокальные циклы и сольные произведения. Является одной из первых исполнительниц вокальных ансамблей Шумана и Брамса в Армении. Выступала с концертами с симфоническим государственным оркестром радио под управлением маэстро Огана Дуряна. В годы педагогической деятельности 10 лучших студентов удостоились звания лауреатов на различных международных конкурсах и конкурсах-фестивалях.

**Information about the author:** VARDANYAN LIANA VARDGES (Was born on the 11.8.1971, in Yerevan). In 1988 she graduated from No. 83 ten-year comprehensive school. In 1987 graduated from musical school No. 17 “Protection of children voices”. In 1995 graduated from the vocal department of YSC, class of Professor A. M. Sarajeva. In 1996, she got a postgraduate degree at YSC, as an external student. In 1993, she participated in the first Republican vocal competition after A. Isahakyan and received the title of laureate. In 1996 received the title of laureate from “The first Armenian and Austro-German musical vocal competition”. From to 1995 to 1999 she has been a soloist of the Armenian State Philharmonic Hall. From 2002, to the present day she has been working at Yerevan State musical college after R. Meliqyan, as a pedagogue of classical vocal. In the same year (2002) she entered the vocal faculty of YSC as an assistant in the class of Professor A. Sarajeva and since 2005 - as the vocal department pedagogue. Since her student years till now she’s been leading an active concert activity. Had many solo concerts in Armenia invited by French, British, German, Georgian and Russian embassies. To the 125th anniversary of Komitas she performed all the female roles of unfinished “Anoush” and “Sasma Tsrer” operas. Then in each anniversary of Komitas, she performed with a solo program of his works. She also sang the part of “Anoush” in the concert performance of the “Anoush” opera, written by A. Tigranyan. She is the first performer of the Ukrainian vocal cycle, written for soprano by A. Spendiaryan, as well as vocal quartets. She has a large repertoire of Western - European music - vocal cycles and solo compositions. She’s also one of the first performers of vocal ensembles of Schumann and Brahms in Armenia. She performed concerts with the State radio Symphony Orchestra, conducted by Maestro Ohan Duryan. During the years of teaching, 10 best students were awarded the title of laureate at various competitions and contest-festivals.

## Ամփոփում

Մեներգչուհի, ԵՊԿ դասախոս **Լիանա Վարդգեսի Վարդանյանի** «Կանանց սուպրանո ձայնի հետ աշխատելու երգչական մեթոդիկային վերաբերող առաջարկներ»:

Հոդվածում հեղինակը ցույց է տալիս սուպրանո ձայնի տարատեսակները և նրանց հետ կատարվող աշխատանքները, ինչպես նաև ներկայացնում է ուսանողների հետ աշխատանքում կիրառվող փոկալ-մեթոդական առաջարկներ և վարժությունների օրինակներ, որոնք նպաստում են ձայնի ճիշտ դրվածքին և փոկալ տեխնիկայի զարգացմանը: Օգտագործված են նաև հայ հոգևոր երաժշտության և կոմիտասյան երգերի օրինակներ՝ որպես մեթոդական ցուցական նմուշներ:

## Summary

Soloist, Pedagogue of YSC **Lianna Vardges Vardanyan**. - “Singing methods for working with women's soprano voices”.

In the article, the author presents the varieties of soprano voice and the works which has been done with them. In the article, the author presented examples of vocal-methodological presentations and exercises used in the work with students, which contribute to the right voice setup and vocal technique development. Examples of Armenian spiritual music and Komitas' songs are also used as methodological recommendations.

**ХОЛОПОВА ВАЛЕНТИНА  
НИКОЛАЕВНА**

*Доктор искусствоведения, профессор кафедры  
междисциплинарных специализаций музыковедов,  
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского  
(Российская Федерация)*  
E-mail: v\_kholopova@mail.ru

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի անդամ Սվետլանա Կոբյունի Սարգսյանի երաշխավորությամբ և պատվերով ընդունվել է տպագրության դեկտեմբերի 11-ին հոդվածը հեղինակը տրամադրել է հրատարակման «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրության առաջարկով և ներկայացրել է՝ դեկտեմբերին 1-ին

**Современность Николая Попова:  
новизна музыки – новизна миропредставления**

**Н**иколай Александрович Попов (р. 1986) принадлежит к самому молодому на данный момент поколению российских композиторов. Наряду с А. Хубеевым, С. Маковским, он уже обратил на себя внимание академических музыкантов яркой новизной своего музыкального языка. Стал победителем композиторских конкурсов как в России, так и за границей. Его произведения были исполнены на фестивалях “Московская осень”, “Московский форум”, “Другое пространство”, “Ударные дни Марка Пекарского”, “Opus 52”, “Экспозиция XXI”, “Европа – Азия”, “Фестиваль новой музыки Миланской консерватории”, “Венецианская биеннале”, фестиваль электроакустической музыки “EMUfest”, “Гергиев–фестиваль–2017”, фестиваль новой музыки “reMusik” и др. Он выбран “композитором в резиденции” Ансамбля “Галерея актуальной музыки” (ГАМ–Ансамбль) на 2015 год, резидентом Центра искусств и медиатехнологий в г. Карлсруэ (Германия) в 2017 году. Однако в печати, кроме справочных материалов и единичных интервью, творчество Н. Попова еще не рассматривалось\*.

Вокруг значительной музыки всегда существует значительная интеллектуальная аура – философские, эстетические, общехудожественные идеи и представления. Мировоззренческая позиция Н. Попова своеобразна и отличается синтезом крайностей: самое древнее и самое современное. В отличие от поколения С. Губайдулиной, А. Шнитке, Р. Щедрина, чье художественное мышление в значительной степени направлялось христианской религией, что привнесло в их музыку значительность, “крупность” образов и огромную эмоциональную силу, Н. Попов никогда религией не вдохновлялся (имеются в виду традиционные мировые религии). Объектом его философского и музыкального мышления предстал весь Космос, вся

Вселенная, также весь звучащий и резонирующий в физическом пространстве мир, а в истории человечества – архаика, древность, фольклор, язычество, научные открытия и новые технологии. При этом в мировосприятии осталась привязка к собственно человеческому, поскольку искусство творится человеком, благодаря чему особое значение в произведениях придается эмоциональному началу. В его взгляде на музыку есть и еще одна сторона – ощущение ее таинственности и загадочности, невозможности когда-либо быть постигнутой до конца.

По характеру музыкального языка творчество Н. Попова обладает тем арсеналом приемов и средств, который присущ XXI веку (говорят о “третьем авангарде”), как у французской сатуральной школы (Р. Сендо, Ф. Бедроян, Ян Робен), у российских композиторов Ю. Каспарова, Я. Судзиловского, А. Хубеева, С. Маковского. Для всех них характерно не только почти полное избегание звучаний мажора–минора (которые еще так важны для Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Р. Щедрина), но присуща опора на новейшие способы игры на традиционных инструментах, “препарирование” этого инструментария. Принципиальную же новизну вносят два важнейших компонента: электроакустические технологии и синтез с мультимедиа (как у И. Кефалиди, А. Наджарова).

Каким путем Н. Попов пришел к освоению этих двух направлений творчества, получив стандартное образование в российском вузе? Учась в Московской консерватории, параллельно учебному процессу Н. Попов неоднократно слушал мастер–классы ряда современных зарубежных композиторов: Ф. Бедрояна, Р. Сендо, Ф. Леви, Ф. Леру, М. Андре, А. Госсена (Франция), М. Фургона (Бельгия), И. Феделе, О. Бианки, Ф. Филлидеи (Италия) и др., посещал международные летние курсы новой музыки в Дармштадте (Германия), участвовал в различных международных междисциплинарных лабораториях новой музыки (Германия, Италия, Россия). По этому поводу он говорит: “Компо–

ԱՐԴՐ ԿՈՄՊՈԶԻՏՐՏՈՐՆԵՐՆԵՐԻ ՄԵԴԻԱ ԵՎ ԿՐԹԱԳՐԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐՆԵՐԻ ԳՐԱԿԱՆԱԿ

\* В данной статье использованы беседы автора с Н. Поповым 20.04.17, 16.06.17, 22.06.17.

зиторское образование в вузе отличается некой консервативностью, я думаю, с этим никто не станет спорить. Композитор получает базовые знания от “А” до “Я”, необходимые для его профессии. <...> Мне лично эти мастер–классы дали невероятный толчок к развитию” (1).

Что же касается выработки им собственной философской позиции, синтезирующей древность и современность, то к ней вел проведенный через всю его жизнь упорный поиск нового знания. Обратим внимание на некоторые факты биографии композитора. Родился Н. Попов в провинциальном башкирском городе Белебей, где и начал свое музыкальное образование в районной музыкальной школе в классе Е. Перепелицы. В Уфе окончил Средний специальный музыкальный колледж по классам баяна и композиции (класс баяна – Н. Махней, класс композиции – И. Хисамутдинов). В баянном классе уже сделал первое преодоление инерции. Баян тогда понимался только как народный инструмент, и репертуар был соответствующий. Не желая идти по этой линии, Николай отыскал ноты современных композиторов – Вл. Золоторева, С. Губайдулиной – и исполнял их. Оригинально общился к А. Шнитке: написал “Фантазию на темы А. Шнитке” для трех баянов с цитатами из разных сочинений этого композитора. А необычные сочинения были не только новы по гармоническому языку, но и неслыханны по способам игры (например, у Губайдулиной – баянные стоны глissандо, тяжелые вздохи одних мехов инструмента). Позднее, испробовав свои силы в музыке для фортепиано, органа, струнных, он продолжал сочинять для баяна: “Эпитафия” (2005), Квintет для баяна, двух скрипок, альты и виолончели (2006), Соната для баяна (2007). Проучившись всего лишь год в Уфимской гос. академии искусств им. З. Исмагилова, Николай Попов поступил, наконец, в Московскую гос. консерваторию им. П. И. Чайковского (2006).

В этом прославленном вузе он определился в класс В. Агафонникова. Там, как и раньше, тоннами изучал партитуры Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского. А педагог давал ему множество профессиональных советов, за которые ученик всегда был и остается ему благодарен.

На начальных курсах консерватории Попов сочинял в духе Шостаковича и через какое–то время понял, что ему в этом стиле все совершенно ясно и он не может просто повторять язык другого композитора. Осознал также окончание в мировой музыке огромного периода тональной системы. Ощувив потребность в чем–то совершенно новом, на 3 курсе консерватории пришел в класс сочинения И. Кефалиди с целью освоить технику электроакустической композиции. Кефалиди же не только воспринял опыт отечественной электроники, но и работал в зарубежных электронных студиях – Франции, Германии, Бельгии, США. В дальнейшем в электронной технике Николай продвинулся столь далеко, что в настоящее время, работая в научно–творческом Центре электроакустической музыки Московской консерватории (ЦЭАМ, руководимом

И. Кефалиди), стал ведущим “электронщиком”, без которого не обходится ни один концерт этого рода в музыкальных залах Москвы.

Но и погружения в мир электронной музыки, который кажется беспредельным, Н. Попову показалось недостаточным. Следующей ступенью восхождения для него стало видео, точнее, мультимедиа, что в определенные годы предстало как нечто самое новое. А в мультимедиа – также необозримый мир: звучание, движущиеся фигуры, цвет, свет.

Какими же стремлениями направлялся этот неуклонный прогресс? Родившись в Башкирии (не будучи башкиром по национальности), он с детства интересовался незападными первоосновами культуры и мышления. Ему были открыты и язычество, и исламская религия. Большинство верующих башкир составляют мусульмане–сунниты. В народе же сохранились обряды от языческого прошлого. А по мнению Н. Попова старые культуры прорастают и в более поздние. Сам же башкирский народ принадлежит к наиболее древним, его описывали Геродот и Птолемей. И вот эта древность истоков и увлекала Н. Попова, он видел в ней путь к постижению Вселенной. При таком акценте в своем сознании на древности–Вселенной–Космосе его не стали интересовать классические религии – ни ислам, окружавший со всех сторон, ни христианство. Он даже видел в них способ управления людьми. В язычестве же автор новейшей музыки видел путь возвращения к изначальному, первоначальному, чистому. Сравним – и о русском язычестве исследователь О. Платонов писал: “Язычество для наших предков – скорее духовно–нравственная культура, чем религия” (2).

При этом им высоко ценится художественное наследие, порожденное, в частности, христианством. В таком отрешении от самих религий возникает любопытная параллель с одной установкой сегодняшнего дня: в великом и передовом во многих отношениях Китае правительство запретило религию для всех членов Коммунистической партии (мандат от 16 июля 2017 года). А численность членов КПК приближается к 90 миллионам человек.

Языческие же башкирские элементы вызывают у Н. Попова поэтическое восхищение. Он любит звучание курая, а это – языческий инструмент. Его восторгают народные легенды: как стоял тростник и от ветра запел. Все это связано с кочевнической жизнью древних башкир, степью, полем. И основы такого народного искусства – не европейские. Поэтому он спустя годы охотно принял заказ на балет “Аркаим”, который вырос из его одноименной мультимедийной композиции. Ему дорога была гипотеза о том, что древнейшее городище Аркаим, III–II тысячелетия до н.э., могло быть прародителем башкирских поселений\*.

\* В научном мире до сих пор дискутируется вопрос о связи культуры Аркаима с разными ныне существующими культурами и языками. Общность с Башкирией выражается в принадлежности башкирского языка, как и слова “аркаим”, тюркской лингвистической группе, где “аркаим” оз–

При этом экзотика фольклора впечатляет Попова и в русской народной музыке: он много ездил в экспедиции с В. Щуровым, слышал песни и северные, и южные. По его мнению, все это – языки со своими сложившимися системами, и их опасно совмещать с другими системами: они тогда ломаются.

В оригинальную театральную постановку на 49 мин. превратился “Аркаим” Н. Попова при участии певицы М. Балашовой. Сочинение было названо “аудио-визуальным экспериментом” и исполнено в 2013 году в Приволжском филиале Государственного центра современного искусства (ГЦСИ) “Арсенал” в Нижнем Новгороде. Символический сюжет обыгрывал вид городища Аркаим с его кольцами – внешним и внутренним – и эпизоды жизни древнего человека с его охотой (луки, стрелы, рога оленей), надеванием венка на девушку и т.д. Для совершения этих движений потребовались танцоры-мимы, один из которых воплощал мужчину в тибетской юбке-брюках. А лейт-героиней стала поющая девушка, в начале совершающая омовение лица, в конце застывающая в венке из лилий на фоне красного круга-солнца и черного круга-ночи. Главной музыкальной идеей был синтез современности в виде электроники с архаикой как “вневременного” народного пения (М. Балашова), игрой на шаманском бубне и других ударных солиста-перкуссиониста. При этом звучания варгана и курая были обработаны в партии электроники. Кульминацией действия стал эпизод стонов и плачей (даже в электронной партии) с впечатляющим мимансом вокруг разбитого зеркала (вместо иконы). Художественным результатом стало втягивание слушателя-зрителя в некую магию – в названных экзотически-языческих элементах и в фантастически-загадочной электронной партии. Сливаясь драматургически, обе стороны синтеза сохранили свою специфику, и народная лейттема никак не “сломалась” в столь новаторском окружении. Но и восприятие такого аудио-визуального “продукта” оказалось, как сказал бы Глинка, “равнодокладным знатокам и простой публике” (3).

Еще одним театральным проектом, связанным с башкирским народным эпосом, стал первый молодежный национальный балет Республики Башкортостан “Водная красавица” (“Хыухылыу”), написанный Н. Поповым по заказу Башкирского хореографического колледжа им. Р. Нуреева в 2015 году. Хореограф – Р. Абушахманов.

Рядом с архаикой лежит и мифология. Объединяет их манящая загадочность, таинственность. Тайна вообще должна считаться одной из эстетических категорий в искусстве. Мне доводилось раскрывать эту идею в связи с творчеством С. Губайдулиной (4. С. 32–48), которая, кстати, в своих взглядах на мир и искусство, будучи татаро-русской по национальности, выросшей в столице Татарии, заглядывала за пределы христианства – в язычество и шаманизм, находя созвучие

начает “спина”, “хребет”. А в 4 километрах от городища расположена еще и гора Аркаим. Кроме того, на юго-востоке Башкортостана были найдены поселения типа городища Аркаим.

своему миропредставлению в творчестве любимого поэта – чуваша Г. Айги, в роду которого были шаманы.

Мифологическим сюжетом было вдохновлено сочинение Н. Попова “Песня Ульдры” для ансамбля (скрипка, флейта, кларнет, виолончель) и электроники (2013). Как чаще всего бывает в творческой жизни этого композитора, импульсом послужил определенный заказ. Ансамбль “Студия новой музыки” Московской консерватории осуществлял норвежский проект, где надо было отразить либо Норвегию, либо творчество Грига. Спонсором выступала норвежская нефтяная компания. С предложением создать музыку Студия обратилась к Н. Попову. Тот сначала подумал о григивском материале, начал соответствующую работу, но она не пошла. Тогда он погрузился в скандинавский фольклор и там нашел фантастический персонаж, наведший его на тему ожидаемого произведения. Ульдра – красивая девушка, живущая в горах, вероломно заманивающая путников и убивающая их. В авторской аннотации к произведению Попов написал: *“говорят... в лесах и горах Норвегии слышатся порой гулкие и печальные звуки ...рассказывают... звуки эти возникают вместе с появлением красивого, в синем платье и с белой лентой в волосах существа по имени Ульдра – это ее звуки... песни... говорят... свою тайну она старательно скрывает от людей...”* \*

Но не контраст красоты и жестокости “заманил” здесь Н. Попова. В устном комментарии он дал другой вариант идеи произведения. *“Когда я изучал эти истории, то наткнулся буквально на следующие слова: “Песни Ульдры – звуки, которые часто слышатся в горах. Они звучат тихо и печально”. Этот образ звуков в горах и стал отправной точкой для создания моей композиции»* (1). И добавил: *“Как указано в мифах, она одета в разноцветное платье, эти цвета как раз и отражены в нашей визуализации”* (1).

Чтобы говорить о художественном решении, необходимо принять к сведению вариативность данного произведения, что у Н. Попова стало постоянной практикой в сочинениях с видео и электроникой. “Песня Ульдры” имеет варианты: с итальянским видео-художником Э. Квинном, с московским видео-художником А.Скорняковой, без видеоряда (как у Ансамбля современной музыки “Самрау”, Уфа), с другим составом музыкантов, где вместо кларнета – саксофон (как в ГАМ-Ансамбле). Наибольшим приближением к мифу, на мой взгляд, становится вариант А. Скорняковой. Основным цветом выступает синий, от синего цвета платья Ульдры. Он сменяется промежуточным темнозеленым и контрастным светящимся желтым. Далее снова возвращается синий со своим желтым контрастом. Такое возвращение отвечает музыкальной структуре произведения, имеющей четкие трехчастные очертания. Музыка начинается с тончайшего пейзажа гор, с использований тихих флажолетов скрипки и виолончели (см. нотный пример на С. 32).

Однако это совсем не тот образ нежного утреннего

\* Архив Студии новой музыки при Московской консерватории.

Пример 1

♩ = 60

стабильный мультитоник

рассвета, какой мы знаем по пьесе Грига “Утро” из музыки к “Перу Гюнту”. Здесь сразу же вслед началу раздаются тревожные постукивания, а затем и мрачнейшие взывания виолончели в низком регистре (пример 2).

con sord. (gliss)

V-cello

Пейзаж окрашивается ощущением недоброй странности происходящего. “Песни” же Ульдры звучат в виде развитой полифонии голосов ансамбля (пример 3).

Но голоса эти в середине пьесы переходят в явственные стоны у струнных инструментов (пример 4).

sul pont.

V-no

V-cello

Заканчивается произведение растворением мифологической картины в долгих стихающих звуках.

Что же является ведущим в данной пьесе – зрительный или звуковой ряд? Несомненно, вся эмоционально–психологическая, да частично и картинная сторона (горный пейзаж) выражены в музыке с ее богатым разнообразием приемов игры. Видеоряд, придуманный А.Скорняковой, лишь ее дополняет, хотя и обогащает параллельным элементом сюжета – образом опасной красоты. Однако хорошо известный видеохудожник Э.Квинн не посчитал необходимым идти по этому пути. Он привнес лишь обособленные контуры струнных инструментов в виде деталей металлически–голубого цвета. Примечательно и то, что произведение оказывается состоявшимся вообще без видеоряда, как это продемонстрировал упомянутый уфимский Ансамбль современной музыки “Samrau”.

Возвращаясь к целостной системе мышления Н. Попова, еще раз отметим, что древность, архаика,

фольклор, легенды составляют в ней важный способ проецирования на самое крупное и необъятное, чем является Вселенная, Космос. Композитор вспоминает древних греков, соединявших в своем сознании музыку (интервалы), математику (числа) с соотношением планет, устройством мироздания (астрология). “Я уверен, что космос и музыка связаны непосредственно”, – считает Попов. Думая о пракультурах, позволяет себе такую метафору: “Космос – еще большая пракультура, чем любая культура на земле”. И в то же время, для человека XXI столетия Космос, естественно, наполняется знаниями, неведомыми никаким древним эпохам.

Произведения Попова, наиболее тесно связанные с космизмом, – это “Artra”, “Nibiru 20/13” (оба 2013 года) и “NGC 300” (2014). Третье название относится, согласно Википедии, к ближайшему скоплению галактик, второе приписывают планете из шумеро–аккадской мифологии, первое специально придумано.

“Artra” (“Артра”), мультимедийная композиция для ударных, электроники и видео, появилась благодаря предложению М. Пекарского создать пьесу для его ансамбля ударных в связи со 100–летием провала (именно так был озвучен заказ Пекарского) “Весны священной” Стравинского в 1913 году. Посвящена она известному перкуссионисту Д. Щелкину. В названии сплелось несколько палиндромов со словом *art* – искусство: *art-tra* и *arts* как ракоход части фамилии Стравинский – *ylsknivartS*. По мнению Н. Попова, любой заказ можно насытить своими собственными идеями. И он решил обратиться не к партитурам Стравинского, а взять ту цитату его музыки, которая записана... на диске космического аппарата Вояджер (одного из двух), который в 1977 году был отправлен американцами за пределы Солнечной системы. Из позолоченного диска для инопланетян российский композитор отобрал два фрагмента: приветствие на 55 языках мира (там есть и русский) и отрывок “Плясок щеголих” из “Весны священной”. При помощи электроники фразы на 55 языках он сжал в один комплексный звук, а основой партии ударных сделал ритмический повтор. Очень постепенно фигура ритмического повтора стала разворачиваться в узнаваемую цитату из Стравинского: то, что казалось “нечитаемым”, раскрылось как знакомое. Узнаваемые звуковые элементы “Пляски щеголих” прослеживаются в основном в партии электроники. Посмотрим на технику прорастания цитаты также и в партии ударных. Например, в тт. 275–276, 280 проступают ее ритмические мотивы как группы по 4 ноты. Хотя вычислены они сложнее: путем особой электронной модификации голоса человека (пример 5).

♩ = 120

Piatto sosp.

Bongo

Tom - toms

Percussion

Kick drum

В т. 311 остается лишь один повторяемый аккорд из Стравинского (здесь на 5 шестнадцатых), а равномерный ритм литавры синхронно дублирует этот ритм (пример 6).



После этого явная цитата в электронном воспроизведении вступает в т.321. Яркая тема из Стравинского в виде периодичного ритма с резко аperiodичными акцентами составляет в результате тематический остов произведения. Оттеняется она только пуантилистическим “пением” вибратона (пример 7), под-



водящего к растворяющемуся завершению пьесы.

Мультимедийная пьеса “Артра” имеет два варианта видеоряда: первоначально с сербом Т. Пожаревым, много позже с Э. Квинном. При создании произведения визуальная сторона закладывалась в него сразу же. Поэтому имеет смысл охарактеризовать решение Пожарева. Оно составляет параллельный ряд именно к преломлению Поповым музыки Стравинского. Сначала, когда цитата еще скрыта, то и рисунок весьма абстрактен: поток мелких белых неровных кружков на черном фоне. А когда “Пляски щеголих” звучат уже совершенно явно, то свой “пляс” начинает и круг в центре экрана. Динамически отмечены даже акценты у Стравинского: круг делает на них некие световые “выбросы”. Неожиданно мелькает конкретика рисунка: нарочито примитивные изображения людей и животных, как в доисторических памятниках культуры (фото 1).



Фото 1. “Артра”



Фото 2. “Артра”

Появляются и древние орнаменты – геометрические–спиральные, цветочные. И это естественно отвечает эстетике Стравинского в его знаменитом балете. Ближе к концу Пожарев считает нужным замкнуть форму во времени и пространстве: устраивает репризу начального абстрактного потока с добавлением быстрого мелькания в нем моментов из середины. Отступая здесь от партитуры, он пополняет целое собственно музыкальной логикой. “Артра”, задуманная как органичное аудиовизуальное единство, и оказывается высокохудожественным воплощением этой идеи, раскрывая тем самым заключенный в названии смысл art–искусство.

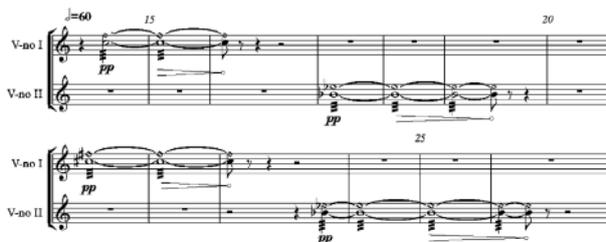
В “Nibiru 20/13” (“Нибиру 20/13”) для двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и электроники Н. Попов по сюжету обращается к космологической мифологии. Нибиру – понятие шумеро–аккадской ми-

фологии, в разных толкованиях – загадочная планета, которая по представлениям древних должна была врезаться в Землю и погубить ее в декабре 2012 года. Произведение было создано по предложению Т. Гринденко для руководимого ею ансамбля

“Opus posth”. Проект, делавшийся совместно ансамблем Гринденко и Центром электроакустической музыки Московской консерватории, назывался “Постапокалипсис в майе” и осуществлялся в мае 2013 года, что отражено в названии сочинения, а в игре слов еще содержался намек на предсказание конца света племенем майя. Но в мае 2013 года было вполне ясно, что вселенской катастрофы не произошло, отсюда и идея “постапокалипсиса”. Помимо Н. Попова, в концерте участвовали композиторы И. Кефалиди, А. Наджаров, Х. Гроссман (США), Дж. Джулиано (Италия).

Как характерно для Попова, произведение имеет разные варианты. Один касается инструментального состава: вместо струнного квартета берется струнный квартет. Другой относится к видеоряду: помимо А. Скорняковой, свое видение музыки показал Э. Квинн. Оба видео были сделаны позже музыки и не имели прямого отношения к созданию пьесы. Однако в обоих прошли идеи космизма.

В жанре мультимедийной композиции произведение не может не быть многослойным. Один слой “Нибиру” – музыка для струнного квартета, записанная в обычной партитуре. Композиция имеет пятичастную концентрическую структуру А В С В1 А1 со связкой перед А1 и кодой. Тема А начинается высокими трепещущими флажолетами скрипок, рисующими небесное пространство (пример 8).



Тема В типа острого скерцо содержит как бы беспокойное движение жизни (пример 9).



Тема С с моноритмией голосов очень отдаленно напоминает некое подобие хора, словно отпевания. Возглавляет тему даже трезвучие c-moll (!), явно окрашивающее музыку в траурно–торжественный тон (пример 10).



В коде голоса струнных растворяются как бы в безжизненном пространстве Вселенной (*ppp*, прием без вибрато у грифа). Но подлинная новизна сочинения начинается с композиционной активности электроники. Композитор разъясняет: *“Изначально создается электронная часть партитуры, потом из нее как бы вынимаются некоторые голоса, которые в дальнейшем переоркестровываются в партии живых инструментов. Далее эти линии больше не звучат в электронике, а остаются только у акустических инструментов. Поэтому при исполнении сочинения создается впечатление, что электроника на них реагирует или продолжает их линии. При создании же все идет наоборот: идея – материал – электроакустическая композиция – ноты”*\*.

Исходя из идеи, композитор получает в свои руки неслыханные по выразительности тембры. Благодаря им все целое пронизывается экстраординарной тревогой и жутью. Так “срабатывает” легендарный сюжет. Уже начальное трепетанье тремоло не кажется спокойно–небесным. А странное “скерцо” наполнено апокалиптической тревогой. И здесь появляется самое невероятное: раздается некий страшный, пугающий голос – не человеческий, не звериный, не механический, а идущий неведомо откуда. Конечно, в нем звучит как бы сам апокалипсис. Звуково Попов его построил, соединив виолончель с преобразованной электроникой человеческого голосом. В партитуре он не записан. Концепция сочинения осуществляется только с привнесением электронной составляющей и показывает она новаторский, влекущий в далекие сферы экспрессии, путь новейшей музыки.

Обратим внимание и на видеоряд, сочиненный А. Скорняковой. В нем в красках и рисунке прослеживается сюжет от чистоты неба к движению смертоносной планеты. Чистота неба передана светло–голубым цветом с потоком несущихся синих точек. Вскоре возникает рисунок обращенных друг к другу овалов и небольшой красный шар. Страшный голос изображен способом “взрыва” из единой точки во все стороны разных, но не светлых тонов. В коде красный шар становится угрожающе крупным, а в самом конце экран погружается в темноту. Таким образом, аудио– и видеоряды выдержаны в разных структурах: видео – в сквозной форме, аудио – в концентрической. Но непараллелизм составляющих в пьесах, созданных автором разных специальностей, закономерен.

Новаторский поворот поколение российских 30–

летних композиторов совершило и в такой совсем нетехнологической области, как музыкальные эмоции. Структурный прогресс послевоенного авангарда в своей кульминации у Булеза и во многом у Штокхаузена подвел к отказу от тех миметических эмоций, которые вырабатывались в Европе начиная с эпохи барокко, и насытил музыку исключительно эмоциями энергетическими\*\*.

А целая плеяда композиторов XXI века нашла необходимым вернуться именно к миметическим эмоциям, но придала им временами неслыханный облик. Показателем актуальности сделанного поворота может послужить, например, сочинение С. Маковского “Крик” (2014, его анализ дан в книге 6.С.199–203). В партитуре каждой нотной странице соответствует страница с названием одной из 12 эмоций, в которой должен исполняться нотный текст: гнев, апатия, эйфория и т.д.

Н. Попов нигде не составлял каких–либо списков эмоций, но самому явлению эмоции он придает исключительное значение. На мой вопрос – намеренно ли он, как представитель своего поколения, сделал поворот, возвращающий музыке ее природу, композитор ответил: “Не специально, но естественно”. Ход его рассуждений таков. Музыка произведена человеком. Поэтому любое проявление человеческого в творчестве – сначала эмоция, потом музыка, но не наоборот. Наглядный пример для него – фольклорные плачи, когда народные мастера всеяют в свое пение чувство горя.

Однако сами типы эмоций для Попова вовсе не элементарны. По мнению композитора, если выразить в музыке стандартную радость, получится Кабалевский. Чуждыми ему оказываются и банальные грусть, тоска, веселье. Главную роль эмоций он видит в том, чтобы создать музыкальный посыл для встречной реакции человека. И эта реакция может быть различной в зависимости от восприятия индивида. Таким образом, диапазон эмоций в музыке настоящего времени заметно шире, чем сохранила музыкальная традиция.

Если обратиться к показанным выше сочинениям Попова, то отметим следующие эмоциональные состояния. В представлении “Аркаим” поющая в народном стиле колыбельная полна глубокого спокойствия, окрашенного мягким, но по–фольклорному “нейтральным” тембром певицы, игра на бубне достигает большого возбуждения, а в драматической кульминации в звучании появляются стенания и натуралистический плач. В “Песне Ульдры” начальные тихо тянущиеся фоны быстро дополняются, как мы говорили, настораживающими ритмическими постукиваниями и мрачными зываниями в низком регистре, а в середине появляются фразы с очевидными вздохами и стопами. В “Артре” тихое, светлое начало сменяется напряженно пульсирующим ритмом цитаты из Стравинского, а затем пополняется размягчающими певучими звукоточ–

\*\* Миметические эмоции – подражающие человеческим чувствам, энергетические – обладающие только напряжениями и разрядами, подъемами и спадами. Введение понятий см. в книге (5. С. 77–78).

\* Ответ на вопрос автора статьи 10.10.17.



**Քանայի-քաներ** տիեզերք արխայիկ, էլեկտրոնային տեխնիկա, տեսաևադիոկալի շարք, «Ուլդրայի երգը», «Արտրա», «Նիբիրու», Ստրավինսկի: **Ключевые слова:** космос, архаика, электронная техника, видеоряда, "Песня Ульдры", "Артра", "Нибиру", Стравинский. **Keywords:** space, antiquity, electronic technology, video series, "The Song by Uldra", "Artra", "Nibiru", Stravinsky.

**Сведения об авторе:** ХОЛОПОВА ВАЛЕНТИНА НИКОЛАЕВНА (род. в 1935, г. Рязань). Окончила Рязанское музыкальное училище (1950—1954). В 1959 г. окончила теоретико-композиторский факультет МГК, в 1962 г. — аспирантуру (научный руководитель Л. А. Мазель). По курсу анализа музыкальных произведений занималась у В. А. Цуккермана. В 1968 г. защитила кандидатскую диссертацию "Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века" (Московская консерватория). В 1985 г. защитила докторскую диссертацию "Русская музыкальная ритмика" (Московская консерватория). Заслуженный деятель искусств РФ (1995), Заслуженный деятель науки и образования (2010), Лауреат премии Правительства РФ в области культуры (2011), Академик РАЕ (2011), Основатель научной школы (2011), Член Союза композиторов СССР (РФ), Заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов. Награждена премиями: Министерства высшего и среднего образования СССР (1980, за книгу "Русская музыкальная ритмика"); имени Белы Бартока, Венерия (1981, за книгу "Вопросы ритма в творчестве композиторов XX в." на венгерском яз.); имени Б. В. Асафьева, Москва (1991, за книгу "Альфред Шнитке", в соавторстве с Е. И. Чигаревоу). Награждена Орденом Дружбы (2006), Орденом Европейского научно-промышленного консорциума "Первый среди равных" *Primus inter pares* (2014). В 2008 году получила титул "Персона года" газеты "Музыкальное обозрение".

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԽՈԼՈՊՈՎԱ ՎԱԼԵՆՏԻՆԱ ՆԻԿՈԼԱՅԻ (ծ. 1935 թ., ք. Ռյազան): Ավերտել է՝ Ռյազանի երաժշտական բուլեզը (1950-1954 թթ.), 1959-ին՝ Մոսկվայի Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայի տեսական-կոմպոզիցիայի ֆակուլտետը, 1962-ին՝ ասպիրանտուրան (ղեկ.՝ պրոֆ. Լ. Ա. Մազել): «Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն» դասընթացն անցել է Վ. Ա. Յուկերմանի դասարանում, 1968-ին պաշտպանել է թեկնածուական թեզը՝ «Ռիթմի հարցերը XX դարի կոմպոզիտորների երկերում» թեմայով (ՄՊԿ), 1985-ին պաշտպանել է դոկտորական թեզը «Ռուսական երաժշտության ռիթմիկան» թեմայով (ՄՊԿ): ՌԴ արվեստի վաստակավոր գործիչ է (1995 թ.), ՌԴ գիտության և կրթության վաստակավոր գործիչ (2010 թ.), մշակույթի ասպարեզում ՌԴ կառավարության մրցանակի դափնեկիր (2011 թ.), ՌԱԲ ակադեմիկոս (2011 թ.), գիտական դպրոցի հիմնադիր (2011 թ.): ԽՍՀՄ (ՌԴ) ԿՄ անդամ է: Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ-ի երաժշտագետների միջոցառումների մասնագիտացման ամբիոնի վարիչ: Հեղինակ է և արժանացել է՝ «Ռուսական երաժշտության ռիթմիկա» (1980 թ.), ԽՍՀՄ բարձրագույն և միջին կրթության մինիստրության մրցանակին, «Ռիթմի հարցերը XX դարի կոմպոզիտորների երկերում» (1981 թ., հունգար. լեզվով), Հունգարիայի Բելա Բարտոկի անվ. մրցանակի, «Ալֆրեդ Շնիտկե» համահեղինակությամբ Ե. Ի. Չիգարեովայի (1991 թ.), Բ. Վ. Ասաֆյեվի անվ. մրցանակի (Մոսկվա) աշխատությունների համար: Պարգևատրվել է՝ «Բարեկամության շքանշանով» (2006 թ.), Եվրոպական գիտաարդյունաբերական կոնսորցիումի շքանշանով՝ «Առաջինը հավասարների միջև» *Primus inter pares* (2014 թ.), «Музыкальное обозрение» թերթի «Տարվա պերսոնա» տիտղոսի (2008 թ.):

**Information about the author:** KHOLOPOVA VALENTINA NICOLAY (born 1935, Ryazan). Graduated from the Ryazan Music College (1954). In 1959 ended PhD course in theoretical composition faculty of the Moscow Conservatory, (1962, director: L. A. Mazel). She learned musical review, V. A. Tsukkerman's course, defended her dissertation in 1968 "The questions of Rhythm in the compositions of XX century composers" (MSC), in 1985 she defended doctoral thesis "Russian musical rhythm" (MSC). She is the Russia Honored art figure (1995), Honored Education Worker (2010), laureate of RF Government the field of culture (2011), RAF Academician (2011), founder of scientific school (2011), member of the Composers' Union of the USSR (RF), head of chair of interdisciplinary specialization of Musicians. She received numerous awards. Author of numerous monographs, scientific works.

## Ամփոփում

Արվեստագիտության դոկտոր, Մոսկվայի Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, **Վալենտինա Նիկոլայի Խոլոպովա.** - «Նիկոլայ Պոպովի արդիականությունը. երաժշտության և աշխարհայացքի նորամտությունը»:

Ն. Պոպովը երիտասարդ սերնդի տաղանդավոր ռուս կոմպոզիտոր է, որի երաժշտությունը պարբերաբար հնչում է հայրենիքում և արտերկրում: Նրա աշխարհայացքն ամենահին և ամենաժամանակակից տարրերի միաձուլումն է: Նրա փիլիսոփայական և երաժշտական մտածողության օբյեկտները տիեզերքն են, աշխարհի ծայրը, մարդկության պատմության մեջ ի հայտ եկած հին ու նոր տեխնոլոգիաները: Նրա երաժշտական լեզուն արտացոլում է դասական գործիքային հնչողությունը, որն իր հերթին միաձուլված է գործիքային հնչյուններով, ինչպես նաև ցուցադրվում է տեսանյութերի տեսքով: Պոպովը ծնվել է Բաշկորտոստանում, ավարտել Մոսկվայի կոնսերվատորիան, մասնակցել է բազմաթիվ ՌԴ սահմաններից դուրս գրանավոր նորարար կոմպոզիտորների վարպետության դասերին: Մի քանի տեսասարտադրողների հետ համագործակցելով նա ստեղծել է երաժշտական տեսաֆիլմ: Հատկապես ուշագրավ են նրա 2013 թ. ստեղծագործությունները. «Ուլդրայի երգը», որը գրել է Բեռլյուսի Քվիննի և Ալյունա Սկորնյակովայի հետ համատեղ, որի հիմքում էլ ընկած է սկանդինավյան ֆոլկլորը, «Արթրա» երկը, որը գրվել է Տոդոր Պոպաշևի, Էնդրյու Քվիննի հետ և կազմված է մեջբերումներից «Dances des adolescentes», Ստրավինսկու «Սրբազան գարուն» երկերից, որը հիշել է «Voyager» տիեզերանավում, «Նիբիրու 20/13» երկը՝ կրկին ստեղծված Սկորնյակովայի և Քվիննի համահեղինակությամբ: Ստեղծագործության հիմքում ընկած են շումերա-աքադական դիցաբանության մոտիվները: Տեսողական, լսողական միաձուլման խնդիրը լուծելու համար Պոպովը իր որոշ գործերում որոշեց օգտագործել միայն հնչյուններ առանց որևէ տեսանյութերի: Արդյալի ստեղծագործություններից է «Ուլդրայի երգը», ինչպես նաև նրա վաղ ժամանակաշրջանի երկերը՝ լարային, հարվածային, ստեղնաշարային գործիքների համար: Նրա հիմնական, ամենակարևոր առաքելությունը ունկնդրին հուզական «ուղերձ» հասցնելն է:

## Summary

PhD Doctor, Professor of MSC, **Valentina Nikolay Kholopova.** - "The Modernity of Nikolai Popov: The novelty of music and the novelty of the world".

Nikolai Popov is a talented Russian composer of the younger generation, whose music is regularly performed in his native country and in other countries. His worldview combines together the most ancient and the most contemporary parameters. The objects of his philosophical and musical thinking are the cosmos, the physical sound of the world, and in the sphere of human history antiquity and new technologies. His musical language synthesizes classical instrumental timbres with electronic sounds, as well as with video footage. Popov was born in Bashkortostan, graduated from the Moscow Conservatory, participated in the master-classes of many innovative composers from outside of Russia. He created video-musical multimedia compositions in collaboration with several video-artists. Especially noteworthy are his compositions from 2013 – "The Song of Uldra", written in collaboration with Andrew Quinn and Alena Skornyakova, based on Scandinavian folklore, "Artra", written in collaboration of Todor Pozarew and Andrew Quinn with a quotation from the "Dances des adolescents" from Stravinsky's "The Rite of Spring" heard on a disc of the spacecraft Voyager, "Nibiru 20/13" together with Skornyakova and Quinn, based on motives from Shumerian-Acadian mythology. In order to find solutions to the issue of correlation of the audio and the visual effects, Popov also admits pure sounds without video footage in some of his compositions. Such is one of the versions of his composition "The Song of Uldra", as well as his early compositions for bayan, strings and percussion. The emotional "message" to the listener provides a specially important component for him.

ԱՆՈՒԾ ԳԱԳԻԿԻ  
ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Ջուրակահար,  
Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական  
կոնսերվատորիայի դոցենտ  
E-mail: al.achemyan@yandex.com

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ Գոհար Կառլենի Շագոյանի  
և ԵՊԿ Կամերային ամբիոնի երաշխավորությամբ վարիչ Ջ. Խաչատրյան  
ընդունվել տպագրության դեկտեմբերի 11-ին  
ներկայացրել է հեղինակը՝ հոկտեմբերի 10-ին

# Կատարողի բեմական հոգեբանական ազատության մասին

Հրապարակային ելույթը երաժշտի համար լուրջ գործ է: Կատարողը պատասխանատու է ունկնդրի, հեղինակի, ինքն իր, եթե ուսանող է, նաև դասախոսի առջև: Ինչպես գրել է Կ. Ստանիսլավսկին իր “Работа актера над собой” գրքում. “Писатель, композитор, художник, скульптор не стеснены временем. Они могут работать тогда, когда находят для себя удобным. Они свободны в своем времени. Не так обстоит дело со сценическим артистом. Он должен быть готов к творчеству в определенное время, помеченное на афише. Как приказать себе вдохновляться в определенное время? Это не так-то просто” (1. էջ 301):

Եվ դրանով հանդերձ, դա տոն է, կյանքի լավագույն րոպեները, երբ նա կարող է ստանալ հսկայական գեղարվեստական բավականություն: Ամեն ինչում, ինչը վերաբերում է ելույթին՝ կատարողի ստեղծագործական կյանքի այդ վճռական պահին, առանձնապես հաշվետու, արտահայտվում է երաժշտի անհատականությունը: Բեռն ունեցած վարքը, կատարման ժամանակ ունեցած ինքնազգացողությունը, դեպի լսարանը ունեցած վերաբերմունքը, - այս բոլորը յուրաքանչյուր կատարողի մոտ յուրովի է երևան գալիս: Բոլորը գիտեն, որ. “свобода есть осознанная необходимость. Отсюда прямой вывод: свобода есть антипод произвола, враг анархии, как космос — враг хаоса” (2. էջ 101):

Որքանով որ ազատության նախապայմանը հանդիսանում է վստահությունը, այնքան, ուրեմն պետք է առաջին հերթին այդ ձեռք բերել: “В какой—то момент может случиться так, что чувство ответственности перед слушателями вырастает до таких размеров, такой силы, что вы вдруг чувствуете, что перестаете владеть собой, и тогда все возможно — возможны и ошибки, и «мазня»” (3. էջ 231):

Շատ անփորձ նվագողներին հատուկ է երկչոտությունը, ինչ-որ վախ, ան, սարսափ, որն արտահայտվում է հաճախ այն բանում, որ նրանք երբեմն այն նոտաները չեն նվագում, որն անհրաժեշտ է, շատ ավելորդ շարժումներ են անում, ընկճված են, ինտոնացիոն անմա-

քոր են նվագում՝ ընդհանուր առմամբ հանդես բերելով անվստահության բոլոր նշանները իրենց անհաջող հետևանքներով հանդերձ: Անվստահությունը հաղթահարելու համար, որոշ ուսանողների հետ անհրաժեշտ է լինում զրույցներ անցկացնել, ներգրավել մի քանի անսամբլային կազմերում: Հաճախ դասերն անցկացնել ընկերների, այլ դասախոսների ներկայությամբ:

Ինչքան էլ որ ասվի, թե այդ անվստահությունը ֆիզիկական է, շարժողական, բայց նա միշտ հոգեբանական է, կամ էլ երաժշտական, կամ էլ բնավորության որոշ հատկանիշներ (ամաչկոտությունը, անվճռականությունը) արտահայտող: Հետևաբար նման ուսանողները, ոչ ամբողջական իրենց ծրագրով նվագում են որևէ հաշվետու համերգի, կամ փոքրածավալ համերգներ են կազմակերպում երաժշտական դպրոցներում: Մարդուն, որի մեջ խորն են բնակվում այդ թերությունները, անհնար է սովորեցնել միայն լավ նվագել, որքան էլ որ լավ ու վստահելի տեխնիկական միջոցների տիրապետի, եթե նա պետք է դառնա երաժիշտ, հարկավոր է, զուգահեռաբար ներգործել նրա «ֆիզիկական», ինչպես նաև «հոգեկան» ներաշխարհի վրա, այսինքն, հնարավորին չափ վերադաստիարակել նրան: Բնագրի պակասը, բացը, պետք է լրացնել բանականությամբ: Եթե տեխնիկական՝ մատների, ձեռքի, ամբողջ շարժողական ապարատի ուսուցումը ետ մնա հոգևոր դաստիարակությունից, կհամարձակվենք աճեցնել ոչ թե կատարող՝ այլ տեսարան, երաժշտագետ, մասնագետ, որն ի գործ է խոսելու այդ ամենի մասին և ի գործ չէ ճշտգրիտ ցույց տալու: Առավել կարճ կարելի է ասել, որքան մեծ է երաժշտության վրստահությունը, այնքան փոքր է և քիչ՝ տեխնիկական անվստահությունը: Առանց անընդհատ հոգեկան աշխարհի զարգացմանը, անընդմեջ տեխնիկական վարժեցումը չի բերի ցանկալի արդյունքի: Մեր կարծիքով պետք է համաձայնեցնել տեխնիկական՝ օգտակարը երաժշտական՝ գեղեցիկի հետ, չոր վարժության և երաժշտության ստեղծագործության միջև հսկամարտությունն իջեցնել մինչև զրո:

Վստահություն ձեռք բերելու հարցին վերադառնա-

ԳՄԱՄԱՆՈՂԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ-ԳԻՏԱԿԱԿԱՆ ԿՆԵՐՆՈՒԾՈՒՄ

լով՝ հին սկզբունքը, թե պետք է միշտ նվազել դանդաղ և ամուր, տեխնիկական առումով մեր օրերում յուրովի է դրսևորվում: Իսկական տարերային վիրտուոզը բնագոյարար երիտասարդ հասակից նետվում է դժվարությունների վրա և այն հաջողությամբ հաղթահարում: Այստեղ անհրաժեշտ են համարձակություն, թափ, ջերմեռանդություն, էներգիա, կրքոտություն, ըմբռնելու արագություն, իսկ այս ամենն էլ հենց տաղանդն է, կամ էլ տաղանդի էական տարրերը: Դրա համար էլ երևի մենք երբեմն տաղանդավոր վիրտուոզի մոտ լսում ենք տեմպի և ուժի չափազանցում: Եվ ուրեմն, ճիշտ, կենտրոնացած, խորը, ամուր, ըմբռնումով՝ լավագույնն է:

Շարժողական հիմնական թերությունը սարսափելի քաշվածությունն է, կաշկանդվածությունը, ազատության լիարժեք բացակայությունը: Նորմալ երեխան, որը կարողանում է ազատ քայլել, վազել, պարել, խաղալ հանկարծ արձանի նման է դառնում: Պատճառները հասկանալի են՝ խնդրի դժվարությունը, վախը, լիովին ոչ երաժշտականությունը, որն ստիպում է հաճախ թաքուն, իսկ երբեմն էլ բացահայտ չսիրել երաժշտության դասերը: Կարևոր է սեփական մարմնին տիրապետումը, իսկ երաժիշտը դրա կարիքը զգում է ոչ պակաս, քան մարզիկը կամ պարողը: Եվ դրա համար էլ երաժիշտը, կարելի է ասել «մարզվում» է ոչ պակաս քան որևէ մարզիկ: Անհրաժեշտ է դիպուկ համեմատությունների, կերպարային մեկնաբանությունների օգնությամբ նվազողին հասկացնել, թե ինչ է ազատությունը: Ազատության ձեռքբերման նպաստող միջոց է նաև տեխնիկան: Մկանային լարումը խանգարում է աշխատանքին, առավել ևս հուզական ապրումներին: Քանի դեռ կա ֆիզիկական լարում, խոսք չի կարող լինել ճիշտ նուրբ զգացողության և նորմալ հոգեկան կյանքի դերի մասին: Դրա համար հարկավոր է կարգի բերել մկանները, որպեսզի նրանք չկաշկանդեն գործելու ազատությունը:

Կարևոր հարց է նաև՝ ինչպես պատրաստվել հրապարակային ելույթին: Իհարկե, տալ ընդհանուր խորհուրդներ, շատ դժվար է, անզամ անհնարին, քանի որ գոյություն ունի խառնվածքի բազմազանություն: Բայց փորձենք մեկնաբանել առավել էականը: Առանձնապես բարդ է կատարողի խնդիրը, երբ նա ելույթի համար պատրաստում է ոչ թե առանձին մեկ ստեղծագործություն, այլ համերգային ամբողջական ծրագիր: Այդ դեպքում նախ դժվար է լինում հասնել այն բանին, որ ամբողջ ծրագիրը պատրաստ լինի պահանջվող ժամկետում: Հաճախ որոշ ստեղծագործություններ լիովին պատրաստ չեն լինում ոչ բավարար աշխատանքի պատճառով, իսկ որոշ ստեղծագործություններ էլ՝ թարմությունը կորցրած: Ելույթից առաջ վերջին օրերն անցնում են ծայրահեղ լարված, որոշ բաներ էլ նախապատրաստվում են հապշտապ: Մրանից խուսափելու համար անհրաժեշտ է այնպես պլանավորել աշխատանքը, որ ամենադժվար ստեղծագործությունները վաղօրոք նախապատրաստվեն:

Ծրագրի կատարումն ամբողջությամբ պահանջում է ուշադրություն, կայունություն: Դրան նպաստում է երաժիշտության զարգացման ներքին տրամաբանության նկատմամբ անխնայ հոգատարությունը, ներքին լսողու-

թյամբ հնչյունային կերպարը հնարավորին չափ վառ մարմնավորելու ձգտումը: Ուշադրության կայունությունը, ֆիզիկական դիմացկունության, սովորության պես մշակվում է ոչ միայն բեմում փորձերի ընթացքում, այլ նաև ելույթի նախապատրաստման շրջանում:

Կատարողը պետք է սովորի ընդգրկել ծրագիրն ամբողջությամբ: Հարկավոր է «կերտել» ձևը, շոշափել նրա մեջ ընդգրկված ստեղծագործությունների փոխկապվածությունը: Ելույթից առաջ պետք չեն շատ դիտողություններ, այլապես դա կարող է վատ անդրադառնալ կատարման վրա: Ելույթից առաջ հաջող կատարումները մեծ դեր են խաղում վստահության գործում: Պետք չէ կտրուկ փոխել սովորության ռեժիմը, քանի որ այն կարող է անբարենպաստ անդրադառնալ նյարդային համակարգի վրա, իհարկե նաև մեծ ուշադրություն պետք է դարձնել ձեռքերի խնամքին: Ինչպես նշում է Ն. Գոլուբովսկայան. «*He меняй за несколько дней до концерта своего образа жизни. Не бойся работать, гулять, вести себя как обычно. Иначе ты разрушаешь свой привычный ритм жизни, создаешь своему сознанию новые трудности – заново оформить свое бытие. Включением привычных влияний и рефлексов ты создаешь вокруг себя пустоту, в которой все приобретает усиленный отзвук, вырастает в преувеличенные размеры. Привычный ритм жизни поддерживает твою психику. Разобщение с привычными формами оставляет тебя без опоры, и всей тяжестью твоя оторванная мысль обращается на факт концерта, он становится твоей угрозой, средоточием, мир разделяется на до и после*» (4. էջ 46-47):

Այս պրոբլեմը յուրաքանչյուրը պետք է լուծի յուրովի: Եվ վատ է, երբ ուսանողը ենթարկվելով դասախոսի մանրախնդիր խնամակալությանը, իր ամբողջ նախահամերգային աշխատանքը կառուցում է նրա խորհրդով՝ դրանով իսկ անտեսելով իր անձնական հակումները, ունակությունները:

Բայց, երբ ելույթի ժամանակ լսարանի հետ ստեղծվում է կոնտակտը, երբ նրա շնչառությունը թևավորում և առաջացնում է ստեղծագործական ուժերի հորդացում, երբ լիովին զգում ես հոգևոր և ֆիզիկական ազատություն, որը հնարավորություն է տալիս անարգել, անխափան իրականացնել գեղարվեստական մտահղացումները, այդ ժամանակ կարելի է խոսել լավ, բեմական իսկական ստեղծագործական ինքնազգացողության մասին: Ճանաչելով այդ թանկ զգացումը՝ պետք է զգույշ պահպանել այն հիշողության մեջ և ամեն անգամ փորձել նորովի վերարտադրել այն կատարման ժամանակ: Դրան կարող է օգնել կատարվող երաժշտությամբ տարվելը: Լիովին նրան տրվել, վայելել, բավականություն ստանալ նրա գունեղությունից և ձգտել, որ ունկնդիրը ևս վայելի այն ու ապրի քեզ հետ միասին: Այսպիսին է ցանկալի նպատակին հասնելու ուղին: Մարդու էությունն է բերում լավ նվագին:

Մեկ ուրիշ հարց է՝ բեմում կատարման ժամանակ ինքնահսկում պե՞տք է լինի, թե՞ ոչ: Կան բազմաթիվ

պատասխաններ: Մեկն այն է, որ կատարողը պետք է ամբողջ ժամանակ հսկի իրեն կատարման ընթացքում: Մրա հետ մենք չենք կարող լիովին համաձայնվել: Իրականում մենք կարող ենք լիովին հսկել այն դեպքերում, եթե չենք ապրում երաժշտությամբ: Քննադատությունը, ինչ խոսք, անհրաժեշտ է, բայց, ոչ կատարման ժամանակ: Իհարկե, հրապարակային ելույթի ժամանակ վտանգավոր կլիներ ամբողջ ընթացքում շեշտը դնել թերությունների վրա: Ստեղծագործական վիճակը դրանով էլ բնութագրվում է, որ կատարողի մոտ կերպարներով տարվելը և այդ պրոցեսի հսկումը անհրաժեշտ են, առանց որի ելույթը հաջող լինել չի կարող:

Բեմը, որպես կանոն, առաջացնում է հուզում: Շատ դեպքերում հուզումը օժանդակում է առավել վառ կատարմանը: Հայտնի է, որ օժտված ուսանողները սովորաբար ավելի լավ նվագում են հրապարակային ելույթի ժամանակ, քան դասարանում: Մեր փորձառության շրջանում եղել է ուսանող, որին դասարանային աշխատանքը անհետաքրքիր էր, սիրում էր բեմը և կարողանում էր իր ստեղծագործական ոգեշնչումն արտահայտել բեմում: Բայց և շատ դեպքերում հուզումները բացասաբար է անդրադառնում: Ումանք նվագում են ընկճված, չոր և ֆորմալ, հակառակ տնային պայմաններում որակյալ կատարմանը: Ումանք էլ, ընդհակառակը, դառնում են չափից դուրս համարձակ, ազատ և նրանց նվագը ձեռք է բերում միտումնավոր, արհեստական երանգ: Հուզումը հաճախ անբարենպաստ է անդրադառնում կատարման տեխնիկական կողմի վրա, իսկ երբեմն առաջացնում է սխալներ, դադարներ և այլն: Դա գալիս է նաև նրանից, որ կատարողը գիտի, որ ինքը գտնվում է «ուրիշների», լսողների տեսադաշտում: Մարդու կողմից նման հայեցակետի ինքնազգացումը կարող է լինել և հրաշալի, և տանջալից: Ամեն ինչ կախված է այն բանից, թե ինչպես է ընդունում իրեն ուղղված ուշադրությունը՝ բարյացակամ, թե անբարյացակամ: Բոլոր դեպքերում նման հայեցակետը կատարողի մոտ առաջացնում է երկակի զգացողություն: Մի կողմից նա կախման մեջ է արտաքին աշխարհից և որսում կամ երևակայում է ուրիշներից դուրս եկող և իրեն վերաբերող ազդանշանները, իսկ, մյուս կողմից նրա ուշադրության կիզակետը գտնվում է հենց իր մեջ: Նա մտահոգված է իր գործողության ճշտությամբ, իր հաջողությամբ կամ անհաջողությամբ, և հետևաբար, ջանք է գործադրում, որպեսզի, չկորցնելով դրսից վերահսկման կապը, լավ նվագի: Դրա պատճառը ուշադրության կենտրոնացումն է իր վրա: Ուշադրությունը պարզապես զբաղված է: Կատարողն ինքն իրեն թույլ չի տալիս զբաղվել նրանով, ինչով նա պետք է զբաղվեր: Պետք է ազատվել վախից, պետք է կարողանալ հասնել ինքնատիրապետման: Անհրաժեշտ է ուժեր ներդնել, որպեսզի

գտնեն և բացահայտեն ինքը քեզ: Կարելի է լրիվ համոզվածությամբ, երևակայությամբ պատկերացնել սեփական հաջողության տեսարանը, իսկ ամենավճռական պահին կորցնել դա: Եվ ընդհակառակը, որոշ կատարողներ պատասխանատու ելույթից առաջ հուզմունքից քիչ է մնում կորցնեն բանականությունը, իսկ պահանջվող ակնթարթին ինչ-որ անըմբռնելի կերպով հավաքում են իրենց և ամեն ինչ հրաշալի է անցնում: Ոչ այս և ոչ էլ մյուս դեպքում ոչ ոք իրեն հաշիվ չի տալիս իսկ ինչու այդպես ստացվեց:

Երբեմն համերգից առաջ օգտակար է լարվածությունը նախապես ծախսել, որպեսզի այն զսպանակի պես լարված ամենաանհարմար պահին չբացվի: Շատ կատարողներ աչքի են ընկնում մեծ հուզվածությամբ, որը չեն թաքցնում: Ինքնաներշնչմամբ նախօրոք թուլացումը կօգնի հուզումները իջեցնել տանելի աստիճանի: Եվ ասել, որ պետք է աշխատել չհուզվել, դա անօգուտ ինքնախաբերություն է, հուզումները դրանից միայն կարող է սաստկանալ: Խնդիրն այն չէ, որպեսզի հուզմունքը վերացնենք, այլ այն, որպեսզի դա գործին օգնի: *“Хейфец метко сформулировал то, что необходимо виртуозу в его карьере: “Нервы тореадора и умение сосредоточиться, свойственное буддистскому монаху” (5. էջ 88):*

Հայտնի է, որ երաժշտության ընկալումը, նրա ձևի գիտակցումը և բովանդակության ըմբռնումն ընդունակ են ուժեղացնելու էսթետիկական հուզումը: Այլ կերպ ասած, ինտելեկտուալ ակտիվությունը որոշակի հանգամանքներում փոխակերպվում է էմոցիոնալ ակտիվության: Էմոցիոնալ անմիջականությունը, ներշնչվածությունը, հուզումներով նվագը կատարողի արվեստն է: Այսպիսի կատարման աղբյուրը երաժշտության պոետական ըմբռնումների, հնչյունային կախարհանքի մեջ ներթափանցելն է:

**ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ**

1. *Станиславский К. С.*, Работа актера над собой., Собрание сочинений., том 3, часть 2., М., 1990. *Stanislavskij K. S.*, Rabota akteora nad soboj., Sbranie Sochinenij., tom 3, chast' 2., М., 1990.
2. *Нейгауз Г. Г.*, Об искусстве фортепианной игры., записки педагога., М., 1982. *Nejgauz G.*, Ob iskusstve fortepiannojo igry., zapiski pedagoga., М., 1982.
3. *Гинзбург Г. Р.*, Статьи. Воспоминания. Материалы., М., 1984. *Ginzburg G. R.*, Stat'i. Vospominaniya. Materialy, М., 1984.
4. *Голубовская Н. И.*, О музыкальном исполнительстве., Л., 1985. *Golubovskaya N. I.*, O muzykal'nom ispolnitel'stve., L., 1985.
5. *Сиземп Ж.*, Воспоминания. Заметки скрипача., М., 1969. *Sigetj Zh.*, Vospominaniya. Zametki skripacha., М., 1969.

**Բանայի-քառեր.** ելույթ, կատարողի հոգեբանական ազատությունը, երաժշտական ստեղծագործություն, գեղարվեստական մտածողություն, հուզումներ, ֆիզիկական հոգեբանական պատրաստվածություն, բեմ, էմոցիոնալ ակտիվություն:

**Ключевые слова:** выступление, психологическая свобода исполнителя, музыкальное сочинение, сцена, эмоциональность, физическая, психологическая подготовка, художественное мышление, эмоциональная активность.

**Keywords:** performance, psychological freedom of the performer, scene, emotionality, physical, psychological training, art thinking, emotional activity.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԱՆՈՒՇ ԳԱԳԻԿԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ (ծ. 10.8.1978 թ. ք. Երևան): Ավարտել է՝ 1995-ին Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի ջութակի բաժինը (Յ. Մանուկյանի դասարան), 2000-ին՝ ԵՊԿ ջութակի բաժինը (պրոֆ. Գ. Մաքարյանի դասարան), 2002-ին՝ ԵՊԿ-ի ասպիրանտուրան՝ «Կամերային անսամբլ» մասնագիտությամբ (պրոֆ.՝ Ա. Մարգարյանի դասարան): Դասավանդում է՝ 1999-2001 թթ. Ա. Բարաջանյանի անվ. երաժշտամանկավարժական ջրեջուր ջութակի մասնագիտական և կամերային անսամբլի դասախոս, 2000-ից մինչ այժմ՝ Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԴ-ում, որպես մասնագիտական ջութակի ուսուցչուհի, 2000-ից՝ ԵՊԿ կամերային անսամբլի ամբիոնում, որպես ասիստենտ, իսկ 2006-ից՝ նույն ամբիոնի՝ դասախոս: Աշխատել է՝ 2007-2008 թթ. Ա. Տիգրանյանի անվ. ՄԵԴ-ում, որպես փոխտնօրեն, 2008-ից մինչ օրս՝ Ա. Աճեմյանի անվ. ՄԵԴ-ում, որպես տնօրեն: 2011 թ. նրան շնորհվել է դոցենտի գիտական կոչում «երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ: Արժանացել է՝ 2012 թ. «Վերածնունդ» միջազգային մրցույթ-փառատոնում, 1-ին կարգի մրցանակի: Նրան հրավիրել են «Արտ Մյուզիք» և «Արվեստի սերունդ» միջազգային մրցույթ-փառատոններին, որպես «կամերային անսամբլ» և «ջութակ» անվանակարգերում հանձնախմբի անդամ: Հեղինակ է՝ գիտական հոդվածների և կազմել ու հրատարակել է նոտային ժողովածուներ, նաև որպես մասնագիտական խմբագիր՝ Մ. Ստրիպայան «Ախորյանի ափին» պատկերներ լարային քառյակի համար, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2010 թ., Վ. Բարայան «Երեք ռե-տրոսպեկտիվներ» ջութակի և դաշնամուրի համար, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2010 թ., «Роль сонат для скрипки и фортепиано Л. ван Бетховена в учебном репертуаре», //Երաժշտական Հաստատան, #1 (38) 2010 թ., էջ 61-63: Աշխատանքային գործունեության ընթացքում նա ունեցել է ակտիվ համերգային գործունեություն: Նրա սաները միջազգային մրցույթ-փառատոների դափնեկիրներ և դիպլոմակիրներ են, շատերն էլ մասնակցել են հաշվետու և այլ համերգներին:

**Сведения об авторе:** ХАЧАТРЯН АНУШ ГАГИКОВНА (род.10. 08.1978). В 1995 году окончила Музыкальное училище им.Р. Меликяна (класс Ю. Манукяна). В 2000 году с отличием окончила Ереванскую государственную консерваторию им.Комитаса по классу скрипки проф. Г. Смбадяна, в 2002 г. - аспирантуру по классу камерного ансамбля (класс проф. А. Маргарян). С 1999 по 2001 год работала преподавателем скрипки и камерного ансамбля в Музыкально-педагогическом колледже им. А.Бабаджанияна. С 2000 года по сей день работает педагогом по классу скрипки в Специализиро-Ванной музыкальной школе-десятилетке им.П.Чайковского. С 2007 по 2008 работала заместителем директора Музыкальной школы им.А.Тиграняна. С 2000 года работает на кафедре камерного ансамбля ЕГК в качестве ассистента, а с 2006 - в качестве педагога. С 2008 года по сей день является директором музыкальной школы им. А. Аджемяна. С 2011 года - доцент ЕГК. В 2012 году в международном конкурсе-фестивале "Возрождение" получила 1-ю премию. Член жюри в номинации "Камерный ансамбль" и "Скрипка" международных конкурсов-фестивалей "Art music" и "Поколение искусства". Составитель и профессиональный редактор изданий: С. Сукиасян - струнный квартет "На берегу реки Ахурян", Ер.: Издательство ЕГК., 2010; В. Бабаян "Три ретроспекции" для скрипки и фортепиано., Ер.: Издательство ЕГК., 2010. Автор статьи "Роль сонат для скрипки и фортепиано Л. в. Бетховена в учебном репертуаре", //Музыкальная Армения, N 1 (36) 2010., С. 61-63. Неоднократно выступала с концертами, ее студенты - лауреаты и дипломанты международных конкурсов и фестивалей, участники отчетных концертов.

**Information about the author:** ANUSH GAGIK KHACHATRYAN (born 10.8.1978 Yerevan) In 1995 graduated from musical college after Romanos Melikyan violin class of Y. Manukyan', in 2000 from YSC's violin section of professor G. Smbatyan's class. In 2002 graduated from the YSC Post-graduate course of the A. Margaryan's class with the profession "Chamber Ensemble". From 1999 to 2001 she taught in musical pedagogical college after A. Babajanyan as a pedagogue of professional violin and Chamber Ensemble, from 2000 till today is a pedagogue of professional violin in SCMS after P. I. Tchaikovsky. From 2007 to 2008 worked in musical school after A. Tigranyan as a deputy director. From 2000 has been working at YSC's Chair of Chamber Ensemble as an assistant, and since 2006 as a lecturer at the same department. From 2008 till today works in musical school after A. Achemyan as a director. In 2011 A. Khachatryan got a PhD degree with the specialty "musical art". In 2012 participated in the Renaissance International Contest-Festival and has been awarded with the first prize. Khachatryan has been also invited to the Art Music and Art Generation International Contest-Festivals as a member of the Chamber Ensemble and violin nominations. Khachatryan is an author of scientific articles and has compiled and published note collections as well she is a professional editor of some works such as S.Sukiasyan "On Akhuryan's shore" images for the string quartet, Yer., YSC publishing house, 2010, V. Babayan "Three re-tricks for violin and piano", Yer., YSC publishing house, 2010., "The role of sonata for violin and fortepiano" published in //Musical Armenia, N 1 (36) 2010., P. 61-63. During his career A. Khachatryan had an active concert practice, her students were the laureates of international competition-festivals, have diplomas, many of them participated in concerts.

## Րեզյումե

Տրիպչակ, դոցենտ կաբեդրա կաբերոյ անսամբլա ԵԳԿ Անուշ Գագիկովնա Խաչատրյան. - "Օ քսիքոլոգիքոսկոյ սվոբոդե Իսքոնիտելյա նա սքենե".

Վ նաչնո-մեթոդիքոսկոյ րաբոտե րասսատրիվաբաբա քոքոս քսիքոլոգիքոսկոյ սվոբոդե Իսքոնիտելյա նա սքենե. Աքտոր անալիզուրե մնոգե օսոբեննոսի տեխնիքոսկոյ, էմոցնոնալնոյ, ֆիզիքոսկոյ, քսիքոլոգիքոսկոյ քոդդոտոկա Իսքոնիտելյա կ սքենիքոսկոյ քոստյուքոսկոյ.

## Summary

Violinist, Docient of Chair Chamber Ensemble of YSC Anush G. Khachatryan. - "About psychological freedom of the performer on the stage".

In scientifically methodical work the question of psychological freedom of the performer on the stage is considered. The author analyzes many features of technical, emotional, physical, psychological training of the performer to a scenic performance.

**СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА  
САРКИСЯН**

*Доктор искусствоведения, профессор  
Ереванской государственной консерватории  
им. Комитаса*  
E-mail. svetlana.sarkisyan@mail.ru

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանի  
երաշխավորությամբ և ընդունվել տպագրության՝ դեկտեմբերի 11-ին  
ներկայացրել է հեղինակը՝ դեկտեմբերի 10-ին

## Эстонские акценты “Ереванских перспектив”

Открытие в июне этого года 19-го сезона международного музыкального фестиваля “Ереванские перспективы”, основателями и бессменными руководителями которого являются композитор Степан Ростомян (арт-директор) и пианистка Сона Ованесян (исполнительный директор), было связано с приездом двух ведущих коллективов из Эстонии: Национального симфонического оркестра Эстонии во главе с маэстро Нееме Ярви и ансамбля старинной музыки “Hortus Musicus” под руководством Андреса Мустонена. Выступление оркестра в столичном концертном зале “Арам Хачатурян” посвящалось 100-летию образования первых республик Армении и Эстонии, а концерт ансамбля на живописном фоне интерьера древнего храма “Звартноц” близ Еревана (“Храм бдящих сил”, VII век) ознаменовал старт Года европейского культурного наследия, инициированного постоянной Делегацией Европейского Союза в Армении во главе с послом г-ном Петром Свительским.

Армяно-эстонские культурные связи и в прошлом, и сейчас привлекают не столько интенсивностью, сколько своей значимостью. В Ереван приезжали Камерный хор Эстонской филармонии под руководством Тыну Кальюсте, дважды выступал, уже в рамках “Ереванских перспектив”, Эстонский национальный мужской хор под руководством Микка Юлеоя. В Армении звучала музыка Вельо Тормиса, Арво Пярта, Раймо Кангро, Лепо Сумеры (автор присутствовал на ереванской премьере своей Симфонии и камерных сочинений). Армянская музыка тоже “экспортировалась” в Таллин. Государственный симфонический оркестр Армении под руководством Давида Ханджяна исполнял Четвертую симфонию Авета Тертеряна и “Ночную музыку” Тигра Мансуряна во время гастролей 1980 года (кстати, в 1978 году Ханджян дирижировал Государственным симфоническим оркестром Эстонии). На репрезентативном фестивале советской музыки в Таллине в 1983 году армянскую музыку представил Камерный хор Телерадио Армении во гла-

ве с хормодирожером Арутюном Топикяном: кантату “Песни Тарона” Эмина Аристакесяна, хоровые обработки народных песен Эдгара Оганесяна, песню Роберта Амирханяна. (Позже, в 1991 году на международном певческом фестивале в Таллине Топикян дирижировал многотысячным сводным хором.) На симфонических концертах фестиваля звучали Флейтовый концерт Александра Арутюняна и “Ночная музыка” Мансуряна, камерную музыку – Квартет N 2 Левона Чаушяна – исполнил приглашенный Ереванский струнный квартет.

В свете сказанного понятна важность нынешних гастролей музыкальных коллективов Эстонии, концерты которых полярно дополняли друг друга: Симфонический оркестр выступил в амплу академической классики, ансамбль же – творческой импровизации. Аналогичный контраст составили персоны дирижеров. Строгая мысль Нееме Ярви воплощает собой каноничность искусства, отсюда проистекает сдержанная манера дирижирования, при которой весь комплекс музыкальных жестов направлен на продуктивное выявление дифференцированного по тембру оркестрового фони́зма. Фантазия Андреса Мустонена заряжена креативностью искусства ранних эпох, когда исполнителю предоставляется свобода в выборе формы, в приемах варьирования и комбинирования музыкально-поэтических текстов. Средневековые и ренессансные принципы музицирования, simultaneity функций солиста и дирижера диктуют Мустонену соответствующую пространственную координацию между исполнителями (в ансамбле 10 человек), сценическую подвижность и близкий театральному артистизм.

Программа Национального симфонического оркестра Эстонии включала два неравнозначных произведения из классики XX века. Это Второй фортепианный концерт Артура Лембы (1885–1963), известного у себя на родине пианиста и композитора, и Пятую симфонию си минор Эдуарда Тубина (1905–1982), чье имя символизирует фундамент национальной симфони-

ческой школы. В качестве реверанса к юбилею Первой армянской республики в начале программы был исполнен знаменитый Вальс из сюиты “Маскарад” Арама Хачатуряна.

Один из старейших в республике НСОЭ (основан в 1926–м) на ереванском концерте предстал достойным носителем традиций чисто европейского оркестра. Его состав укомплектован высокопрофессиональными музыкантами, индивидуальные достоинства которых ставятся на службу общего художественного результата. Гармонично сбалансированные инструментальные группы вплетают в оркестровую ткань свои “волокна”, придавая ей качества прочности и благородства. Даже в инструментальных соло избегалась яркость высказывания, нарушающая тембровую соразмерность как первоочередную задачу оркестра. И все же нельзя не отметить превосходство струнной группы – интенсивность ее звука, штриховую культуру, пластику фразообразования и голосоведения. Не случайно, что на “бис” оркестр сыграл глубоко проникновенное “*Andante festivo*” для струнного оркестра и литавр Яна Сибелиуса (1922, авторское переложение для струнного квартета), словно подтверждая преемственность эстонских композиторов, и в частности Тубина, к музыкальной эстетике финского классика.

В Фортепианном концерте А. Лембы солировал лучший представитель молодого поколения эстонских пианистов Микель Полл, обладатель изысканно–филигранной техники, исполнивший трехчастный концерт Лембы в концепции поистине нордического темперамента. И все же жаль, что музыка Лембы была не в состоянии раскрыть диапазон дарования Полла. Автор пяти фортепианных концертов, Лемба–пианист ориентировался на предшествующий композиторский опыт. Так и здесь, в крайних частях постромантического Второго концерта (1934) заметно присутствие идей Э.Грига (жанровые и композиционные особенности, броская аккордика, арпеджированные пассажи), а во второй части культивировался медитативный образ романтической лирики.

Лучшие качества дирижера и его оркестра раскрыла интерпретация Пятой симфонии (1946) Эдуарда Тубина. Для маэстро Нееме Ярви, с 2010 года возглавляющего НСОЭ, музыка Тубина – основа основ эстонской музыки XX века. Однако дирижерские пристростия охватывают как период Тубина, так вторую половину XX века, когда созвездие эстонских композиторов уверенно занимает лидирующие позиции в странах Балтии. Феномен эстонского национального мышления и музыкального языка определяет исходную позицию Ярви. Следуя концепции Тубина, он выстраивает монументальное эпическое повествование о судьбе личности в современном мире. Очевиден автобиографический подтекст сочинения, созданного автором вскоре после его эмиграции в Швецию.

Трехчастная симфония Тубина, основанная на поэтапном, обеспечивающем перспективу цикла, варьировании исходной терцовой попевки с вторгающимися в этот процесс быстро гаснущими кульминациями, под батутой Ярви приобрела особую монументаль-

ность. Выдержанность академического стиля, преобладание плотной оркестровой фактуры, продление психологических состояний и рядом – импульсивный прорыв в сферу энергии (например, в финале) – эти свойства музыки Тубина являются характеристиками и оркестра. Впечатлила масштабность мысли во второй части *Andante*: ностальгический образ не замкнут, он дан в становлении, приводящем к массивным кульминациям у медных. Своеобразное отражение этой части дирижер выявил в лирическом эпилоге симфонии.

Иная артистическая и музыкально–стилистическая атмосфера царила во время концерта на открытом воздухе ансамбля старинной музыки “*Hortus Musicus*”. Европейская общественность, видимо, будет иметь возможность увидеть это зрелищное выступление, которое запечатлила с помощью современных высокотехнических дронов аэрофотосъемка. Сохранившиеся гигантские апсиды разрушенного храма “Звартноц” служили естественной декорацией артистам; и красота меняющегося на глазах небесного свода, и краски гаснущего дня, на смену которым пришла искусственная подсветка сценического подмостка, театрализовали ауру концерта.

Собственно, театральность – один из компонентов ансамбля “*Hortus Musicus*”, созданного в Таллине в 1972 году Андреасом Мустоненом, большим знатоком раннехристианского и последующих исторических периодов музыки. До сих пор ансамбль сохраняет престижную позицию в международной концертной деятельности (с XXI века задействованы румынский ансамбль “*Flauto dolce*”, бельгийский “*Clematis*” и др.), благодаря исключительному профессионализму музыкантов, свободно играющих на различных старинных (а сейчас и народных – дудук) инструментах. Это шалмей, шом – разновидности гобоя, раушпфайф – свирель, блокфлейты – барочные флейты (среди них кетл, рекордеры в регистровых разновидностях), керен – рог, медные натуральные инструменты – безвентильная труба, тромбоны, а также виолон – виола да гамба, клавесин, ударные. На инструментах играют и вокалисты ансамбля, в тот вечер Анто Оннис, Тонис Кауманн, Рио Ридбек. Их голоса исключительно глубинного звучания, как и общая манера вокального интонирования (без вибрато) в сочетании со сценической раскрепощенностью движений и мимики создают впечатление оживших живописных полотен далекого прошлого.

Программа концерта включала 13 отрывков из известной рукописи начала XIII века “Кармина Бурана” (лат. “Бойренские песни”; название принадлежит И.А.Шмеллеру, в 1847 году издавшему сохранившуюся в аббатстве Беннедикт–Бойрен, близ Мюнхена, рукопись), представляющей собой документ лирической поэзии и музыки, главным образом, светского содержания. Отобранные песни на латинском языке – куртуазные, застольные, нравоучительные и религиозно–философские – “*Hortus Musicus*” исполнил в аранжировке художественного руководителя Андреса Мустонена – основного автора аранжировок огром-

ного репертуара ансамбля. Многоопытный солист–скрипач, он является своего рода гидом, определяя стилистическую направленность и эмоциональный тонус интерпретации. За этим стоит талант не только музыканта, но и исследователя, постигшего каноны раннего искусства на материале как нотных источников, так и руководств по композиции и импровизации.

Одним из них является “*Trattado de glosos*” (“Трактат о глосах”, то есть варьировании, украшении мелодии; 1553), принадлежащий Диего Ортису. Его Ричеркар исполнялся во второй части концерта, названной “*La Folia*”. Здесь, помимо Ортиса, были представлены по два сочинения Хуана дель Энсины (XVI в.) и Франциско де ла Торре (XV в.; его необычайно красивые вокальные дуэты, окрашенные мистическим настроением – “Скажи мне, печальное сердце” и “Поклонись тебе, Господи”), и два инструментальных сочинения итальянских мастеров XVII–XVIII веков – “*La Folia*” Алессандро Скарлатти и знаменитая Соната N12 op.5 для скрипки и цифрованного баса Арканджело Корелли (в аранжировке Т. Кауманна). При ис-

полнении “Кармины Бураны”, как и малой антологии фолии, музыканты “*Hortus Musicus*” продемонстрировали широкий спектр искусства варьирования и импровизации, в частности, приемы диминуции, то есть ритмического дробления звуков, глосирования, использования слоговых распевов и свободных мелодических украшений, зачастую делающих скромные строфические формы вариационными, или дифференсиас, как они именовались в испанской практике.

Андрес Мустонен, с 1972 года, то в качестве дирижера, то с ансамблем неоднократно приезжающий в Ереван, в этот день превзошел самого себя, подтвердив свое органичное присутствие в армянской культуре (в концерте приняли участие две юные исполнительницы на каноне, народном инструменте), а также как энтузиаст ее музыки, когда в 2015 году в Иерусалиме, в ознаменование 100-летия Геноцида армян, дирижировал Четвертой симфонией Степана Ростомяна.

**Բանալի-բառեր.** Նեեմե Յարվի, “Hortus Musicus”, Անդրես Մստոնեն, էստոնական երաժշտություն, «Երևանյան հեռանկարներ», Էստոնիայի ազգային սիմֆոնիկ նվագախումբ:

**Keywords:** Neeme Jarvi, “Hortus Musicus”, Andres Mustonen, Estonian, music, “Yerevan Perspectives”, Estonian National Symphony orchestra.

**Ключевые слова:** Нееме Ярви, “Hortus Musicus”, Андрес Мустонен, эстонская музыка, “Ереванские перспективы”, Национальный симфонический оркестр Эстонии.

**Сведения об авторе:** САРКИСЯН СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА. Окончила теор. ф-т ЕГК им. Комитаса (рук. проф., к. и. Р. А. Атаян), аспирантуру СПбГК им. Н. Римского-Корсакова (канд. дисс. “Особенности развития армянской музыки в 1960-х гг. XX века”, 1975, рук. проф., д. и. Г. Г. Тигранов). Докт. дисс. “Армянская музыка в контексте XX века” (МГК им. П. Чайковского, 1999). Проф. кафедры теории музыки ЕГК. Читала лекции в консерваториях Вильнюса, Москвы, Санкт-Петербурга, Львова, Майкопа, участвовала на конференциях (68) в Армении, России, Польше, Чехии, Великобритании, Грузии, Азербайджане, Белоруссии, Литве. Книги: *Вопросы современной армянской музыки* (Ер., 1983); *Армянская музыка в контексте XX века. Исследование* (М., 2002); *Armenian Music and Composers* (London-Yerevan, 2004); *Арам Хачатурян. Научный справочник* (Ер., 2004, на рус., арм., англ.); *На рубеже веков. Музыка и ее сферы* (М., 2014). Автор около 500 научных статей в сборниках и журналах Армении, России, Венгрии, Германии, Хорватии, Украины, Грузии, Польши, Болгарии, Чехии, Ливане и др., а также в *Муз. энциклопедии*, *Муз. Энциклопедическом словаре*, *Большой Российской Энциклопедии* (М.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980, 2001), *Grove Dictionary of Opera* (London, 1992), *Contemporary Composers* (London-Chicago, 1992), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Gbr* (Kassel). Является *Засл. деятелем культуры Армении* (2009), *Засл. деят. польской культуры* (Польша, 2013).

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ՍԱՐԳՍՅԱՆ ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԿՈՐՅՈՒՆՆԻ Ավարտել է ԵՊԿ և Ն. Ռինսկի-Կորսակովի անվ. ՄՊՐՊԿ-ի ասպիրանտուրան (արվեստագիտ. թեկնածուական թեզն է՝ «Հայկական երաժշտության զարգացման առանձնահատկությունները XX դարի 1960-ական թվականներին», 1975 թ.: Դոկտորական թեզը՝ «Հայկական երաժշտությունը XX դարի համատեքստում» (Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ, 1999 թ.): ԵՊԿ տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր է: Կարդացել է դասախոսություններ տարբեր երկրների կոնսերվատորիաներում (Վիլնյուս, Մոսկվա, Սանկտ-Պետերբուրգ, Լվով, Սալոնա): Մասնակցել է 68 գիտաժողովների (Հայաստան, Ռուսաստան, Լեհաստան, Չեխիա, Անգլիա, Վրաստան, Ադրբեջան, Բելառուս, Լիտվա): Հեղինակ է գրքերի՝ «Հայկական ժամանակակից երաժշտության հարցեր», Եր., 1983 թ., «Հայկական երաժշտությունը XX դարի համատեքստում», ուսումնասիրություն, Մ., 2002 թ., «Արամ Խաչատրյան». գիտական տեղեկատու, Եր., 2004 թ., (ռուս., հայ., անգլ. լեզուներով), «Դարերի սահմանագծում. Երաժշտությունը և նրա ոլորտները», Մ., 2014 թ. և շուրջ 500 գիտական հոդվածներ Հայաստանի, Ռուսաստանի, Ուկրաինայի, Վրաստանի, Լեհաստանի, Բուլղարիայի, Հունգարիայի, Գերմանիայի, Խորվաթիայի, Չեխիայի, Լիբանանի և այլ երկրների ժողովածուներում և անսագրերում: Հեղինակ է հոդվածների հանրագիտարաններում և երաժշտական բառարաններում (Մ.). *Grove Dictionary*

# Հ յ ո ի ր ա խ ա ղ ե ր ` Է ս տ ո ն ի ա յ ի ց

of Music and Musicians (London, 1980, 2001), Grove Dictionary of Opera (London, 1992), Contemporary Composers (London-Chicago, 1992), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Kassel). ՀՀ սշակույթի վաստակավոր գործիչ (2009), Լեհաստանի սշակույթի վաստակավոր գործիչ (Լեհաստան, 2013):

**Information about the author:** SVETLANA KORYUN SARKISYAN studied at the YSC and completed postgraduate studies at the St. Petersburg State Conservatory, where she obtained her PhD in 1975 with a thesis entitled "Development of Armenian Music in the 60s years of the 20th Century. Later, in 1999, she earned the title of Dr. Hab. of Musicology from the Moscow State Conservatory with a thesis entitled "Armenian Music in the Context of the 20th Century. From 1974 to the present, she has been Professor of Chair of Music Theory at the YSC. She has also lectured at music academies and conservatories in St. Petersburg, Moscow, Vilnius, Lvov, Maikop. She has participated at 68 symposia in Armenia, Russia, Poland, the Czech Republic, Great Britain, Georgia, Azerbaijan, Belarus, Lithuania. Author of books: Problems of Contemporary Armenian Music. Yerevan, 1983; Armenian Music in the Context of the 20th Century. Research. Moscow, 2002; Armenian Music and Composers. London-Yerevan, 2004 (In English); Aram Khachaturyan, Reference Book. Yerevan, 2004 (In Russian, Armenian, English); At the Boundary of Centuries. Music and its Spheres. Moscow, 2014 (In Russian, Armenian, English, French, German) and about of 500 scientific articles in Armenian, Russian, Ukrainian, Georgian, Polish, Bulgarian, Hungarian, German, Croatian, Czech, Lebanon collections and journals. She has written articles on Armenian music and musicians in The Music Encyclopedia and Musical Dictionary (Moscow), The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Ed. by S. Sadie, London, 1980), Grove Dictionary of Opera (London, 1992), Contemporary Composers (Ed. by P. Collins, B. Morton, London-Chicago, 1992), The New Grove Dictionary of Music and Musicians II. Rev.Ed. (Ed. by S. Sadie & J. Tyrrell, London, 2001) and Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Ed. by L. Finscher, Kassel), edited and compiled a few monographs and collections of scientific articles. Member of Union of Armenian Composers (Yerevan, 1975), International Music Union (Moscow, 2004). She was awarded the Honoured Worker of Culture of Armenia (Yerevan, 2009), Honoured for Polish Culture (Poland, 2013).

## Ամփոփում

Արվեստագիտության դոկտոր, ԵՊԿ պրոֆեսոր **Սվետլանա Կորյունի Սարգսյան** - ««Երևանյան հեռանկարներ»-ի էստոնական շեշտադրումը»:

Հոդվածը բնութագրում է էստոնիայի երկու առաջատար խմբերի՝ Էստոնիայի ազգային սիմֆոնիկ նվագախմբի՝ դիրիժոր Նեեմե Յարվի գլխավորությամբ և «Hortus Musicus» հնագույն երաժշտության անսամբլի՝ Անդրես Մուստոնենի ղեկավարությամբ, Հայաստան հյուրախաղերի ժամանումը «Երևանյան հեռանկարներ» միջազգային փառատոնի (ղեկ-ներ՝ Ստեփան Ռոստոմյան և Սոնա Հովհաննիսյան) շրջանակներում: Նրանց ելույթների գնահատումից բացի հոդվածագիրն ընդգծում է հայ-էստոնական երաժշտական կապերի նշանակությունը, որոնք ծավալվել են ու զարգացել հատկապես XX դարի 2-րդ կեսից սկսած:

## Summary

PhD Doctor , Professor of YSC **Svetlana Koryun Sarkisyan**. - "Estonian accents of «Yerevan perspectives»".

The article describes the two leading groups of Estonia led by Estonian National Symphony Orchestra's conductor Neemae Jarvi and the "Hortus Musicus" early music ensemble, led by Andres Mustonen. In the article it is also mention the arrival to the Armenia with tour in the frameworks of the "Yerevan Perspectives International" Festival (artistic directors Stepan Rostomyan and Sona Hovhannisyanyan). In addition to the evaluation of their performances, the author as well emphasizes the significance of the Armenian-Estonian musical ties that spread and developed especially since the second half of the 20<sup>th</sup> century.

**АНАИТ ОГАНЕСОВНА  
БАГДАСАРЯН**

*Кандидат искусствоведения,  
доцент Ереванской государственной  
консерватории им. Комитаса*  
E-mail: anahitbaghdasaryan@gmail.com

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ Գոհար Կառլենի Շագոյանի  
երաշխավորությամբ և ընդունվել տպագրության դեկտեմբերի 11-ին  
ներկայացրել է հեղինակը նոյեմբերի 19-ին

**ПАРИЖСКИЙ ХОР “АКН” ПОЕТ АРМЯНСКУЮ  
ТРАДИЦИОННУЮ ЦЕРКОВНУЮ МУЗЫКУ**

Слово “Акн” – разнофункциональное. В переводе с армянского оно означает “исток”, “источник”, в то же время – драгоценный камень, что в полной мере отражает творческий облик одноименного хора, основанного в Париже в 1985 году и действующего непрерывно, активно, плодотворно на протяжении уже более чем тридцати лет.

Хор “Акн” – это союз поющих единомышленников, молодых (“новобранцев”) и уже немолодых (старожилы хора) амбициозных энтузиастов, “и стар, и млад”, с одинаковым воодушевлением и рвением устремленных к истокам – благодатному, живительному источнику армянской церковной музыки, и стремящихся к воспроизведению этой звучащей сокровищницы драгоценных камней в первозданном виде, в русле традиций армянского церковного пения.

Армянское церковное певческое искусство, как известно, одно из древнейших в христианском мире (предположительное начало – I в н.э.), к тому же это – “правопреемник”, носитель традиций дохристианского культового пения храмов языческой Армении.

В течение времени, в результате развития церковной жизни, строительства, распространения и активной духовной деятельности разветвленной сети многочисленных монастырских комплексов – пустынь и церквей, по всей Армении и за ее пределами, постепенно сформировались различные региональные центры, своего рода школы армянского церковного пения, со своей певческой традицией, характерной манерой исполнительства, к тому же собственным “шлейфом подтрадиций” – внутрирегиональных стилистических ответвлений (подобное многообразие, богатство региональных исполнительских манер, наблюдается, как известно, и в армянском музыкальном фольклоре).

В ряду наиболее известных центров армянского церковного пения – Первопрестольного Св. Эчмиадзина, главного из них, а также Иерусалима (монастырь Святых Иаковок), конгрегации мхитаристов в Венеции

(остров Св. Лазаря) и других, значительное место занимает Константинополь – столица Византийской империи, он же в прошлом древнеримский Византий, а впоследствии османский Стамбул – блистательный, величественный Царьград, перекресток древнейших цивилизаций, “золотой мост”, соединяющий восточную и западную культуры.

Именно в этой многокрасочности, многоликости, многозвучности многоязыкового Константинополя шел процесс становления местного константинопольского церковного пения армян, со своим “лица необщим выраженьем”.

Основанное на прочном фундаменте тысячелетних традиций национального певческого искусства, привнесенных в Константинополь многочисленными мигрантами из Армении (как известно, армяне обосновались в Константинополе еще в раннем Средневековье, с 6 века н.э.), константинопольское армянское церковное пение, в то же время, вобрало в себя, “переосмыслило” и “переплავило” ряд местных певческих черт, что характерно, более того, неизбежно для любого миграционного процесса.

Не лишне по этому поводу вспомнить слова Комитаса: “*Но существует ли в мире чистая, не испытывающая влияния музыка?*” – вопрошает Вардапет (архимандрит), и сам же отвечает, – “насколько мы знаем, таково лишь “пение” животных, которые издают одни и те же звуки и колебания, не обладая способностью к заимствованию” (перевод К. Э. Худабашян). В связи с этим следует отметить наиболее примечательную особенность церковного пения константинопольских армян – своеобразную, как бы шатающуюся, колеблющуюся, подобно пламени свечи, манеру звукоизвлечения, уходящую корнями в глубь веков, в древнейшие слои многонациональной культуры средиземноморского бассейна. Наряду с этим, еще одной региональной “приметой” армянской церковной музыки Константинополя представляется использование ударного инструмента “цнцха” – тарелок, кимвал. Впрочем, судя по результатам археологических раскопок на территории Армении и средневековым мини-

атюрам, “цнцха” бытовали в армянской среде еще с дохристианских времен, и не исключено, что именно с культовой функцией. Возможно, в обиходе армянских церквей Константинополя “цнцха” – это уцелевший отголосок прошлого, позабытый армянами других регионов.

В то же время, “константинопольцы” сохранили наиболее глубинные, незыблемые, “вневременные” усютой армянской церковной музыки. Прежде всего, это ее интонационно–мелодическая основа, воплощенная в системе восьмигласия. Это и одноголосное воспроизведение мелодий церковных песнопений, обычно с попеременным, поочередным пением певцов, которое сопровождается вокальным “дам”ом – выдержанным звуком, педалью, неизменным атрибутом не только церковной, но и армянской традиционной вокально–инструментальной и инструментальной музыки, обязательной, в частности, при игре на дудуках.

Именно этот комплекс разнообразных композиционно–исполнительских средств взят “на вооружение” парижским хором “Акн” и не случайно. Основатель и бессменный руководитель хора родом из Константинополя. Это – певец, хормейстер, педагог, инструменталист–канонист, музыковед и общественный деятель Арам Керовбян, он же – многолетний регент парижской кафедральной церкви Св. Иоанна Крестителя Армянской епархии Франции. В детские и юношеские годы пел в армянских церквях Константинополя, приобретая певческие навыки и слуховой опыт в области местного церковного пения, которые, позже переехав в Париж, усовершенствовал под руководством многоопытного бывшего константинопольского священнослужителя.

Хор “Акн” – результат многолетней хормейстерской деятельности Керовбяна, способствующей сохранению и пропаганде родной для музыканта самобытной ветви армянского церковного певческого искусства. В то же время – для него это и своеобразная творческая лаборатория по изучению на практике тембровых, акустических особенностей, способов звукоизвлечения, гласового и ладоинтонационного строев армянской церковной музыки, чем Керовбян занимается давно и плодотворно. Его научные концепции, теоретические представления о предмете из–

ложены в статьях, которые публикуются, диссертации, в то же время апробируются на практике в созданном им же “Центре обучения духовной музыке” (Париж, 1998 г.). В круг научных интересов Керовбяна–музыковеда входят также армянская средневековая хазовая (невменная) система записи музыки, армянская нотопись, изобретенная в Константинополе в начале XIX века и сыгравшая исключительно важную роль в истории церкви (после утери хазов армянская церковная музыка была вновь записана армянской нотописью) и т.д.

Возвращаясь к хормейстерскому “детищу” Керовбяна, отметим, что его “Акн” уже давно активно и успешно гастролирует, причем не только с концертами, но и с мастер–классами по армянскому церковному пению. Хор известен в различных городах Европы (и не только) – Париже, Венеции, Турине, Вюрцбурге, Оксфорде (Великобритания), Женеве, Вроцлаве, Стамбуле и т.д. В этой калейдоскопически многоцветной географической “россыпи” гастрольных поездок “Акн”–у не хватает Еревана и других городов Армении... Певческое искусство хора запечатлено на шести компактных дисках, объединенных под общим названием “Армянские духовные песнопения”. В основном, это шараканы, посвященные Великому Посту, Воскресению Христову, Св. Богородице, Св. Кресту, Святым Армянской Апостольской Святой Церкви и т.д. Диски снабжены красочно оформленными брошюрами со стихотворными текстами исполняемых песнопений, аннотациями о церковных праздниках, исполнителях на армянском, французском и английском языках.

Сегодня “Акн” не просто хор, а одно из важнейших звеньев, более того – основа, на которой выросло одноименное армянское общество в Париже, чья многогранная деятельность заключается в преданном служении армянской церковной музыке – ее исполнении, изучении, преподавании, в сборе и сохранении ее рукописных и печатных нотированных сборников, записи носителей ее традиционного пения.

Таков путь хора “Акн”, который поет армянскую традиционную церковную музыку в Париже.

(с.м. на обложке)

**Քանիցիք–ըստիք.** Արամ Գերովբյանի, Փարիզի «Ակն» երգչախումբը, Հայ հոգևոր երաժշտություն

**Ключевые слова:** Арам Керовбян, парижский хор “Акн”, армянская духовная музыка.

**Keywords:** Aram Qerovbjan, Parisian “Akn” choir, Armenian Liturgical music

**Сведения об авторе:** БАГДАСАРЯН АНАИТ ОГАНЕСОВНА (род. в 1947г., г. Ленинанкан, ныне г. Гюмри). Окончила ЕГК им. Комитаса (1973), специализация “Полифония”, дипл. раб. “Фуэга в сонатно–симфонических циклах Бетховена” (класс Г. М. Чеботарян). Канд. дисс. “Имитационные структуры в произведениях Комитаса” М., 1990., (научн. рук. К. Э. Худабашян–Саркисян). Преподавала в музыкальных школах им. Кушнаряна, СМСШ им. П. Чайковского, муз. училище им. Р. Меликяна, в Армгоспединст. им. Х. Абовяна. Преподает на кафедре армянской музыкальной фольклористики ЕГК: “Армянская духовная музыка”, “Армянская нотопись”. Старший научный сотрудник ИИ НАН РА. Научно–исследовательская деятельность Б. связана с армянской традиционной (монодической) музыкой: “Попеременное пение в армянских крестьянских песнях” (/Традиции и современность, кн. 2., Ер.: НАН РА Гитутюн., 1996, С. 200–208); “О некоторых музыкально–поэтических особенностях народных песен о геноциде армян” (на арм. яз.), Ер., НАН РА Институт музеев геноцида армян, 2002; “К вопросу о многоголосной инструментальной музыке амшенских армян” (на арм. яз.), Ер.: НАН РА Издательство ИИ, 2006; “Арам Кочарян и армянская ашугская музыка”. (на арм.яз.), Ер.: НАН РА Гитутюн., 2004; “Армянская ашугская национально–патриотическая песня в Александрополе” (на арм. языке), Ер.: НАН РА Гитутюн., 2009); “Духовная песня “Утро–свет” (“Аравот лусо”) с точки зрения типологии армянской духовной музыки” (на арм. яз.), Св. Эчмиадзин., 2000; “Айтнян–Бем, Песнопения св. Патарага” (на арм.яз.), Вена–Ереван: Издательство Мхитаристов., 2012; и т.д. Перу Б. принадлежат также: Биобиблиография К. Э. Худабашян (на арм. и рус. яз.), / / “Армянские выдающиеся женщины–ученье” # 1., Ер.: НАН РА Гитутюн., 1999; Армянские народные инструменты (на арм., англ., рус. яз., соавтор А. Киракосян), Ер.: Комитас, 2008; Пособие по армянской нотописи Ер.: Амроц Груп, 2010. Б. отредактированы два сборника духовных песнопений – “Избранные армянские духовные песни”, Ер.: Зангак 97., 2010, “Записанные песнопения св. Патарага”, Ер.: Амроц Груп, 2012; “Ашугские любовные сказы”, Ер.: Амроц Груп, 2014. Участвует в республиканских и международных научных конференциях, в радио и телепередачах, сотрудничала с республиканской прессой (/ / Коммунист, / / Голос Армении, / / Новое время и т.д.).

**Information about the author:** BAGHDASARYAN ANAHIT HOVHANNES - musician, PhD candidate of Arts, docent. She is born in 1947, in the city of Leninakan (now called the city of Gyumri). Graduated from the department of musicology of YSC. Defended her thesis on the following theme "Imitation in the compositions of Komitas". The professional activities of Baghdasaryan are carried out in two directions: pedagogical and scientific. She has taught theoretical and historical subjects of music in different educational institutions of music of Yerevan. In 1989 she lectured "Armenian music notes writing", later also "Armenian spiritual music" in YSC. She also works as a senior scientist in the National Academy of Sciences in Armenia. The scientific activities of Baghdasaryan are dedicated to the Armenian traditional national, minstrel, church music.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԲԱԳԴԱՍԱՐՅԱՆ ԱՆԱՀԻՏ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ, երաժշտագետ, արվեստագիտ. թեկնածու, դոցենտ, (ծ. 1947 թ. Լենինական, այժմ՝ Գյումրի): Ավարտել է ԵՊԿ երաժշտագիտ. բաժինը 1973 թ.: Մասնագիտացել է պոլիֆոնիայի բնագավառում, Գ. Չերտոսյանի դասարանում: Թեզիս է՝ «Նմանակումային կառույցները Կոմիտասի ստեղծագործություններում», Մոսկվա, 1990 թ., գիտ. ղեկ. Կ. Խոտարյան-Սարգսյան: Դասավանդել է՝ երաժշտատեսական և պատմական առարկաներ Երևանի Ք. Թևոնյանի անվ. 7-ամյա, Պ. Չալկրվսկու անվ. ՄՍԵԳ դպրոցներում, Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանում, Խ. Աբովյանի անվ. ՀՊՄԻ (այժմ՝ ՀՊՄՀ), ԵՊԿ Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնում: «Հայ հոգևոր երաժշտություն» և «Հայկական նոտագրություն» դասընթացները: Նաև ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ պաժպ գիտաշխատող է: Նրա գիտահետազոտական գործունեությունը կապված է հայ ավանդական (մոնոդիկ) երգարվեստի հետ և հեղինակ է տարբեր բնույթի հոդվածների հայ ժողովրդական, աշուղական, եկեղեցական երաժշտության մասին, օրինակ՝ «Փոխմեթոդ երգեցողությունը հայ գեղջուկ երգերում» /Պոստսոցիալ սոցիալիզմ, 2002, հր., ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 1996, էջ 200-208/, «Հայոց ցեղասպանության մասին ժողովրդական երգերը՝ երաժշտարանաստեղծական հատկանիշների տեսանկյունից» //«Հայոց ցեղասպանության պատմության և պատմագրության հարցեր», N 6, հր., ՀՀ ԳԱԱ Հայոց Ցեղասպանության քանգարան ինստիտուտ, 2002 թ., էջ 94-104, «Համեմատական նվագարանային բազմաձայն երաժշտության առընչությունը», /Հայ արվեստի հարցեր, 1, հր., ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ հրատ., 2006 թ., էջ 65-84, «Արամ Թեղարյանը և հայ աշուղական երաժշտությունը» /Արամ Թեղարյան. ճանաչում և հիշատակ, 2007, հր., ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 2004, էջ 39-49, «Հայ աշուղական հայրենասիրական երգն Ալեքսանդրապոլում» //«Հայ արվեստի հարցեր, 2, հր., ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 2009 թ., էջ 35-48, «Առաջին անգամ» հոգևոր երգը հայ ավանդական հոգևոր երաժշտության տիպաբանության տեսանկյունից» //«Էջմիածին» 2, 2000, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, էջ 34-47, «Այտրեան - Բեռն. «Երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի» //«Հանդես ամսօրեայ», Վիեննա-Երևան, Մյորթարյան հրատ., 2012 թ., էջ 335 - 344 և այլն: Բ. գրչին են պատկանում նաև Կ. Խոտարյանի կենսամատենագիտությունը, //«Հայ նշանավոր կին գիտնականներ», N1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 1999 թ., «Հայկական ժողովրդական նվագարաններ» գիրքը (հայ., ռուս., անգլ. լեզուներով, համահեղինակ՝ Ա. Կիրակոսյան), հր., Կոմիտաս, 2008 թ.): «Հայկական նոտագրության ձևերի մասին» հր., Ամրոց Գրուպ, 2010 թ.: Բ. գրադրվում է և խմբագրական աշխատանքով, մասնավորապես «Հայ հոգևոր երգերի» ծայրահայտ երկու ժողովածուները, հր., Ջանգակ 97, 2010 թ. «Չայնոսական երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի» փոխադրությունը հայկական նոտագրությունից երկրայականի հր., Ամրոց Գրուպ, 2012 թ., «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի //«Աշուղական սիրավեպեր» արևի X, հր., Ամրոց Գրուպ, 2014 թ. և այլն: Ընդհանրապես է թեկնածուական ատենախոսությունների: Հայ ավանդական և կոմպոզիտորական երաժշտության մասին զեկուլոգներով մասնակցել է համընդհանուր և միջազգային գիտաժողովների, հայ երաժշտության տարբեր ոլորտներին նվիրված ռադիո և հեռուստատեսային հաղորդումների, համերգների, գրքերի գրատեսակներով հայ երաժիշտների մասին և այլ բնույթի հրատարակատեսակային հոդվածներով հանդես է եկել հանրապետական մամուլում (//Սովետական Հայաստան, //Երեկոյան Երևան, //Ավանգարդ, //Կոմյունիստ, //Հայաստանի Հանրապետություն, //Գոլոս Արմենի, //Ուոբո Վրեյա և այլ թերթերում, //Սովետական արվեստ, //Երաժշտական Հայաստան ամսագրերում և այլն):

## Ամփոփում

Արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ դոցենտ **Անահիտ Հովհաննեսի Բաղդասարյան** - «Փարիզի «Ակն» երգչախումբը կազարում է հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտություն»:

«Ակն» երգչախումբն ստեղծվել է Փարիզում 1985 թ. և արդեն իսկ երեսուց տարուց ավելի է, ինչ գործում է անընդմեջ, արդյունավետ և եռանդուն կերպով: Երգչախումբը նվիրյալ համախոհների միություն է, որը ձգտում է հայ եկեղեցական երգեցողության պահպանմանը և տարածմանը: Ինչպես հայտնի է, հայ եկեղեցական երգչական արվեստը հնագույններից է քրիստոնեական աշխարհում (ձևավորվել է դեռևս Ք. ժ. Ա. դարում)՝ հանդիսանալով միաժամանակ հեթանոսական Հայաստանի տաճարային երգեցողության ավանդների ժառանգորդը և կրողը: Ժամանակի ընթացքում, շնորհիվ մեզանում եկեղեցական կյանքի զարգացմանը Հայաստանում և այլուր եկեղեցիների և վանքային համայնքների կառուցմանը և հոգևոր գործունեությանը զուգահեռ, հետզհետե ձևավորվեցին հայ եկեղեցական երգեցողության տարբեր կենտրոններ, յուրաքանչյուրն իր կատարողական ուղույն դիմագծով՝ Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածինը, Երուսաղեմի Սուրբ Հակոբյանց վանքը, Մխիթարյան միաբանությունը, ինչպես նաև Կոստանդնուպոլիսը: Հնամենի հռոմեական, ապա բյուզանդական և ավելի ուշ՝ օսմանյան այս քաղաքի բազմազգ, բազմադեմ, բազմալեզու մթնոլորտում է ձևավորվել պոսական ինքնատիպ հայ եկեղեցական երգեցողությունը: Խարսխված լինելով ազգային երգչական արվեստի հազարամյա ավանդույթների վրա, որ ներմուծվել էին Կոստանդնուպոլիս Հայաստանի տարբեր վայրերից ժամանած գաղթականների միջոցով (հայերը ինքնագործվել են Կոստանդնուպոլիսում դեռևս Ք. ժ. 2. դարից)՝ պոսական եկեղեցական երգեցողությունը ներառեց նաև տեղական երգեցողության որոշ հատկանիշներ: Դրանցից առավել ուշագրավ է հնչյունարտաբերման «մոմի յուսի պես» երբեք յուրահատուկ ձևը, որն սկիզբ է առել միջերկրական ավազանի բազմազգ երաժշտական մշակույթի հնագույն շերտերից: Պոսական եկեղեցական ծիսակարգին հատուկ է և ճնշողների կիրառումը երգեցողության ընթացքում, որ հարում է հայ հեթանոսական տաճարների պաշտամունքային առօրյային: Միաժամանակ պոսացիները պահպանել են հայ եկեղեցական երաժշտության մեղեդիական-եկեղեցային հիմքը հանդիսացող Ռոք ձայն համակարգը, միաժամանակ երգեցողությունը, սովորաբար փոխմեթոդ, փոկալ ձայնաբանությունը (դամը): Ահա կերտվածքային-կատարողական այս սկզբունքներով է առաջնորդվում Փարիզի «Ակն» երգչախումբը, և ոչ պատահականորեն: Երգչախմբի հիմնադիրը և ղեկավարը ճնշողով պոսացի է՝ երգիչ, խմբավար, մանկավարժ, քանոնահար, երաժշտագետ և հասարակական գործիչ Արամ Քերովյանը, որը նաև Ֆրանսիայի Հայոց թեմի Փարիզի առաջնորդանիստ Սուրբ Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու երկարամյա դպրապետն է: «Ակն» երգչախումբը համերգներով հանդես է գալիս եվրոպական և այլ երկրներում: Թողարկել է վեց խառնակ (սկավառակ) հայ եկեղեցական երաժշտության՝ մեծ մասամբ շարականների կատարումներով՝ նվիրված Մեծ Պահքին, Ս. Զատիկին, Ս. Կույս Մարիամ Աստվածածինին, Ս. Խաչին և այլն:

## Summary

PhD candidate, Docent of YSC **Anahit H. Baghdasaryan** - "Akn" choir of Paris is performing traditional Armenian church music".

"Akn" Choir was founded in Paris in 1985 and has been active for over thirty years in a continuous, effective and energetic way. The choir is a union of dedicated followers who strive for the preservation and dissemination of Armenian church songs. As it is known, Armenian church art is one of the oldest in the Christian world (formed in the first century A), being the heir and bearer of the pagan Armenia temple singing. During the time due to the development of church life in us, the construction of churches and monasteries and spiritual activities in Armenia gradually formed different centers of Armenian ecclesiastical singing where each of them has its own unique performance such as Mother See of Holy Etchmiadzin, St. Hakobants Monastery in Jerusalem, Mekhitarist Congregation, as well as Constantinople. Ancient Armenian church chanting was formed in the multiethnic, multilingual atmosphere of the ancient Roman, Byzantine and later Ottoman. Being anxious over the millennial traditions of national singing art, which was imported to Constantinople through refugees from different parts of Armenia (Armenians settled in Constantinople in the 2nd century BC), the Armenian-Constantinople-Armenian singing also included some local singing. One of the most striking examples of this is the peculiar shape of a wave-candle that originated from the ancient layers of the multinational music culture of the Mediterranean basin. The Constantinople-Armenian church ritual is unique and the use of cymbals during the singing, adheres to the daily life of the Armenian pagan temples. At the same time, the Constantinople people preserved eight sound systems of the ecclesiastical base of the Armenian church music, unanimous singing, usually replaced, vocal sound voice. Here are the principles of constructive-performance of the choir "Akn". The choirmaster and the head of the choir is from Constantinople. He is a singer, conductor, pedagogue, musician, musicologist and public figure Aram Qerovbian, who is also a curator of St. John the Baptist Church of the Armenian Apostolic Church in Paris. The "Akn" chorus performs with concerts in Europe and other countries. Released six CD's of Armenian church music, mostly by the psalms, dedicated to the Great Lent, Easter, St. Virgin Mary, St. Cross etc.



преподавателями Московской консерватории, 1957). Много зарубежной литературы пианист читал в оригинале (всего Шекспира, письма Дебюсси и др.). И это знание иноязычной литературы, в то время недоступной русскоязычному читателю, нередко давало пианисту ключ к более точному постижению музыки того или иного автора. Да и сам его облик – изысканно-артистический, в строгом элегантно-костюме, с прекрасно подобранным галстуком и, что особенно впечатляло, с треугольником сложенного платочка в нагрудном кармане пиджака – резко контрастировал с советской действительностью 70–80-х годов.

С начала 70-х годов Лев Власенко становится одним из самых активных, творчески заинтересованных участников жизни музыкальной Армении – участником, влияние которого (поначалу личное, как бы непосредственную, а затем опосредованное, уже через своих учеников) на армянскую фортепианную действительность трудно переоценить. Это и выступления Власенко-гастролера с исполнением разнообразных сольных программ. Это и своеобразные творческие отчеты Власенко-педагога, когда он привозил на концерты в Ереван студентов всего своего фортепианного класса Московской консерватории. Дважды Лев Николаевич был председателем Государственной комиссии на выпускных экзаменах Ереванской консерватории (в 1974 и 1976 гг.).

Но, пожалуй, главный вклад Льва Власенко в музыкальную культуру Армении, страну, которую он любил и в которой так много и охотно играл, – это выросшие в его московском фортепианном классе армянские ученики, трое из которых стали ведущими профессорами нашей консерватории в Ереване\*. Это Игорь Яврян, Каринэ Оганян и Сурен Закарян.

Сразу хочу оговорить: исполнительский и педагогический облик каждого из этих пианистов, по сути, представляет собой явление отнюдь не однородное (с точки зрения фортепианно-педагогических канонов). И одной из причин тому, на наш взгляд, стало то, что в процессе их формирования участвовали представители разных педагогических школ. Так, Игорь Яврян до поступления в класс Л. Власенко учился в Тбилиси в классах Д. И. Ионисиани и Р. И. Рейнман (воспитанниц петербургской педагогической школы). Каринэ Оганян и Сурен Закарян, окончившие под руководством Льва Власенко Московскую консерваторию и аспирантуру, также пришли в его класс, уже будучи возвращены в русле установок петербургской фортепианно-педагогической школы (класс заслуженного педагога Армении Эльзы Тандилян, ученицы Р.Х. Андриасяна, питомца самого Л. В. Николаева).

Думается, подобная “перекрестность” эстетических и фортепианно-технологических влияний и, конечно же, многогранность творческой личности Льва Николаевича Власенко, мудрость избранной им педагогической стратегии способствовала обретению каж-

дым из них “своего” исполнительского лица. Ибо их московский учитель максимально стимулировал проявления индивидуальности ученика, стремясь пробудить и развить творческое воображение, помочь обрести собственный взгляд на исполняемую музыку (но требуя при этом предельного внимания к авторским указаниям!). Так, если концепция профессора противоречила сложившемуся представлению студента, Власенко обычно придерживался “политики нейтралитета”, поначалу помогая пианисту разобрататься в идее произведения. Изложив же собственную концепцию, он затем давал время для осмысления всего услышанного, чтобы ученик мог доработать свой план исполнения. Кстати, и свои советы он часто менял, иногда даже от урока к уроку. И все же наибольшее удовольствие профессор получал от художественной инициативы ученика, даже если она не была близка его собственным взглядам.

И вот что примечательно: именно “Игорь Яврян”, – вспоминал в одном из своих интервью Лев Николаевич, – был одним из первых, кто преподавал мне благотворный урок “взаимообогащения”, обладая, как говорят профессионалы, “тонкими ушами”, то есть особым чувством колорита. Он поразил меня необыкновенным исполнением редко играемого этюда Дебюсси “Противоположные звучности” (2.).

Игорь Яврян, переехав в Ереван в начале 70-х годов, поначалу преподавал в училище им. Романоса Меликяна и в консерватории на кафедре камерного ансамбля (“стаж” его педагогической деятельности в Армении превышает сорокалетие). Следующие ступени – класс специального фортепиано, должность декана фортепианного факультета, руководство одной из кафедр специального фортепиано.

Яркий, технически превосходно оснащенный пианист, Яврян выступал как в качестве солиста (отмечу его прочтения Семнадцатой сонаты Бетховена и Седьмой Прокофьева), так и в составе фортепианного Трио (Игорь Яврян, Левон Мамиконян, Джон Геворкян), с успехом гастролировавшего не только в Армении, но и за рубежом (Испания). Однако с годами пианист стал все чаще отдавать предпочтение преподавательской работе, вырастив плеяду превосходных музыкантов (Марианну Ширинян, Анну Саркисову, Гранта Багразяна, Каринэ Гиланян и др.), многие из которых сегодня концентрируют и преподают не только в Армении, но и далеко за ее пределами (страны Западной Европы, США).

Что же отличает творческий облик Явряна-педагога? Это, прежде всего, гибкое сопряжение масштабной, дерзкой напористости концертного пианизма, экономных, “рационализированных” игровых приемов и подчеркнута объемного, рельефного озвучивания фортепианной фактуры. А также интерес к овладению новыми репертуарными пластами, а значит – творческий и педагогический “азарт” и умение рисковать. Мало найдется педагогов, рискующих давать своим студентам, скажем, сложнейшие Вариации Веберна (одну из вершин сериализма, произведения, выстроенного по невиданным ранее структурным канонам – ведь это “вариации без темы”, вариации на “принципы формо-

\* Из числа армянских учеников фортепианного класса Льва Власенко в Московской консерватории хочу отметить также Лилиит Карапетян.

образования»). В классе Явяряна они звучали; как звучал, скажем, Концерт Стравинского, однажды мне довелось услышать это сочинение в исполнении его студентки К. Гиланян на сцене Большого зала в сопровождении оркестра... Впрочем, это неудивительно, так как самому пианисту довелось быть первым исполнителем Третьего фортепианного концерта (1968), как впрочем, и большинства других фортепианных произведений своего соученика по Московской консерватории – композитора Алемдара Караманова, долгие годы опального, живущего с клеймом “чуждого народу авангардиста”. Караманов в одном из своих интервью 1994 года на вопрос “Есть ли исполнители, которые вам близки?”, первым назвал именно Игоря Явяряна, добавив: “Он прекрасный пианист”\*.

\* Из интервью с Алемдаром Карамановым: “Что я называю своим религиозным творчеством?” (беседа Евгения Дудина на радио “Эхо Москвы, ноябрь 1994).

Впрочем, масштаб и незаурядность личности Игоря Мартыновича Явяряна ощущались не только в сугубо профессиональной сфере. Широта эрудиции и свобода раскованного мышления (в этом он стал достойным продолжателем “вольных” власенковских традиций), тонкая ироничность и парадоксальность неожиданных реплик, меткость “бесстрашных” характеристик... И, что, пожалуй, самое главное, преклонение перед подлинным Мастерством – в самых разных его проявлениях, независимо от рода деятельности, престижности, наличия или отсутствия регалий... В этом он всегда оставался скрытым Романтиком и Идеалистом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1. Смирнов М. И., О музыканте и человеке., в кн.: Лев Власенко. Грани личности., М.: Музыка., 2013. Smirnov M. I., O muzykante i cheloveke., v kn.: Lev Vlasenko. Grani lichnosti., M.: Muzyka., 2013.
2. Из беседы Льва Власенко с М. Тер-Оганяном., //Советская музыка., М., 1981, N 10. Iz besedy L'va Vlasenko s M. Ter-Oganyanom., //Sovetskaya muzyka., M., 1981, N 10.

Բանալի-քառեր. Իգոր Յավրյան, Ալեմդար Կարամանով, Լև Վլասենկո, Հայկական դաշնամուրային արվեստ, Վերերնի վարիացիաները, Մոսկվայի կոնսերվատորիա:

Ключевые слова: Игорь Явярян, Алемдар Караманов, Лев Власенко, армянский пианизм, Вариации Веберна, Московская консерватория.
Keywords: Igor Yavryan, Alemdar Karamanov, Lev Vlasenko, Armenian piano art, Webern Variations, Moscow Conservatory.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԶՈՒՆՏՈՎԱ ԻՐԻՆԱ ԼԵՈՆԻԴՈՎՆԱ (ծ. ք. Օդեսայում, Ուկրաինա): Ավարտել է Օդեսայի Ա.Վ.Նեժդանովայի անվ. պետկոնսերվատորիան դաշնամուրի բաժինը (1971 թ.), ասպիրանտուրան Լենինգրատի Ն.Ա.Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. պետկոնսերվատորիան՝ դաշնամուրային արվեստի պատմություն մասնագիտացմամբ (1974 թ.): Դասավանդում է ԵՊԿ-ում 1974-ից: «Դաշնամուրային իմպրովիզացիաներ» դասընթացով ուսանողները՝ համերգներ են ունեցել Երևանում, Մոսկվայում, նաև Իտալիայի, Ֆինլանդիայի, Իռլանդիայի, Գերմանիայի քաղաքներում: 1982-ից՝ ԽՍՀՄ-ում և 1991-ից՝ ՀԿՄ անդամ է: 2008-ից՝ ՀՀ մշակույթի նախարարության առթերթ Մշակութային զարգացման և կրթության օժանդակության հիմնադրամի ինքնաբերական հիմնադրամի ինքնաբերական անդամ է: Մասնակցել է Միջազգային և համառազգային գիտաժողովների և սիմպոզիումների Մոսկվայում, Սանկտ Պետերբուրգում, Քեմբրիջում (ԱՄՆ), Թրիխիում, Երևանում ևն: Հեղինակ է՝ ավելի քան 60-ից ավելի տպագրված գիտական և մեթոդական աշխատանքների, այդ թվում մենագրությունների և դասագրքերի՝ «Ռուբեն Ահարոնյան», «Կետի Մալխասյան», «Հայաստանի դաշնամուրային արվեստի զարգացման ուղիները», «Կարպետության դասերը տներում Դ. Շոստակովիչի՝ Պրելյուդիաներ, օր.34», «Դաշնամուրային կատարողական արվեստի և մակավարժության պատմությունը. XX դար», (համահեղինակ՝ արվեստագիտ. թեկ. Շ. Հ. Ափոյան), «Ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների երաժշտությունը մանկների համար» ևն, հոդվածների, լույս տեսած՝ Մոսկվայում, Սանկտ Պետերբուրգում, Երևանում. «Մովսեսիայա մուզիկա» «Երաժշտական Հայաստան», «Երաժշտությունը ԽՍՀՄ-ում», «Մուզիկական ապագան», «Արվեստ», «Լիտերատուրայա Արմենիա» ևն ամսագրերում: Նրա ուսումնասիրությունների հիմնախրեդիտը են՝ կատարողական արվեստ, դաշնամուրային մանկավարժություն, ժամանակակից կոմպոզիտորական ստեղծագործություն, երաժշտության ընդհանուր կրթության, իմպրովիզացիայի արվեստ: Արվեստագիտության դոկտոր է, պրոֆեսոր (1991-ից), կատարողական արվեստի պատմության, տեսության և մանկավարժություն ամբիոնի վարիչ (1990-2018 թթ.):

Сведения об авторе: ЗОЛОТОВА ИРИНА ЛЕОНИДОВНА (род. г. Одесса, Украина). В 1971 г. окончила Одесскую госконсерваторию им. А. В. Неждановой фортепианное отд., а также аспирантуру: ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова (“История фортепианного искусства”, 1974). С 1974 г. преподает в ЕГК. Студенты по “Фортепианной импровизации” выступали в Ереване, Москве, в Италии, Финляндии, Ирландии, Германии. С 1982 года член СК СССР и с 1993 СКА, с 2008 г. - член Совета учредителей Фонда содействия культурному развитию и образованию при Минкультуры РА. Участник международных и республиканских научных конференций и симпозиумов, проходивших в Москве, Санкт-Петербурге, Кеймбридже (США), Тбилиси, Ереване и др. Автор более 60-ти научных и методических работ: “Рубен Азаронян” (Ер., 1989), “Кетти Малхасян” (Ер., 1998), “Пути развития пианизма в Армении” (Ер., 2010), “Мастер-класс на дому: Д. Шостакович. Прелюдии, оп. 34” (СПб., 2011), “Из истории фортепианного исполнительства и педагогики. XX век” (соавтор к-т искусств. Ш. А. Апоян), “Детская музыка современных армянских композиторов” (Ер., 1991) и др., опубликованных в журналах “Советская музыка”, “Музыкальная жизнь”, “Музыка в СССР”, “Музыкальная академия”, “Музыкальное просвещение”, “Литературная Армения”, “Арвест”, “Музыкальная Армения”. Доктор искусствоведения, профессор (1991), заведующая кафедрой истории, теории исполнительства и педагогики ЕГК (1990-2018 гг.).

Information about the author: ZOLOTOVA IRINA LEONID (born in Odessa, Ukraine). In 1971 graduated with honors from the Odessa State Conservatory after A. V. Nezhdanova on a class of a special piano, and also postgraduate study of the Leningrad State Conservatory after N. A. Rimsky-Korsakov (in profession “history of piano art”) which ended with honors in 1974. Since 1974 teaches in the YSC after Komitas. Students on her class of piano improvisation acted with concerts in Yerevan, Moscow, in the cities of Italy, Finland, Ireland, Germany. Since 1982 she is the member of the Union of composers of the USSR, since 1993 the member of the Union of composers and musicologists of RA, since 2008 the member of council of founders of Fund of assistance to cultural development and education in assistance of the Ministry of Culture of RA. She is the participant of international and the republic scientific conferences and symposiums took part in Moscow, St. Petersburg, Cambridge (USA), Tbilisi, Yerevan, etc. The author of more than 60 published scientific and methodical works. Among them monographs and education guidances (“Ruben Aharonyan”, “Kathy Malchasyan”, “Ways of development of pianism in Armenia”, “Master class at home: D. Shostakovich. Preludes, 34”, “From history of piano performance and pedagogics. The XX century (co-author Sh. H. Apoyan)”, “Children’s music of modern Armenian composers”, etc.) and also articles which were published in publishing houses of Moscow, St. Petersburg, Yerevan, in journals “Soviet Music”, “Musical Life”. The PhD doctor, professor (1991), head of the department of history, the theory of performance and pedagogics of the YSC (1990-2018).

Ամփոփում

Երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, ԵՊԿ պրոֆեսոր Իրինա Լեոնիդի Չոլոտովա. - «Իգոր Յավրյան. 75-ամյակին»: Հեղինակը ներկայացնում է ԵՊԿ պրոֆեսորին որպես մանկավարժի բազմաթիվ գործունեության արդյունքում: Նա կրթություն է ստացել ՄՊԿ-ում պրոֆեսոր Լ. Վլասենկոյի դասարանում, այնուհետև իր մենակատարի, անգուզակյան կոնցերտաստերի ունակությունները զարգացրել ու փոխանցել է գրեթե կես դարյա, իր մանկավարժական փորձառության շնորհիվ՝ բարեկիրթ, գրագետ, հարուստ գիտելիքների պաշարով երաժշտական օժտվածությամբ, որպես վառ անհատականություն:

Summary

Musicologist, PhD Doctor, Professor of YSC Irina Leonid Zolotova. - “Dedicated to Igor Yavryan’s 75th Anniversary”. The author presents YSC’s professor as a pedagogue in his multi-disciplinary activity. He has received education at the MSC in the class of Vlasenko, then he developed the talents of soloist, unmatched concertmaster and transmitted to people his almost half a century of pedagogical experience showing himself as a vivid personality endowed with rich musical knowledge base.

**Նյութը պետրաստեց՝  
ԼԻԼԻԹ ԿԱՌԼԵՆԻ ԵՓՐԵՄՅԱՆԸ**

**Երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու,  
Երևանի Կոմիտասի անվ.  
կոնսերվատորիայի դոցենտ  
E-mail. mikaelterlemez@gmail.com**

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ՝ Կարինե Ազատի Զաղացպանյանի երաշխավորությամբ, ընդունվել է տպագրության՝ դեկտեմբերի 11-ին ներկայացրել է հեղինակը՝ սեպտեմբերի 3-ին

**ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՍԻՐԱՀԱՐԸ...**

**ՆՎԻՐՈՒՄ ԻԳՈՐ ՅԱՎՐՅԱՆԻ 75-ԱՄՅԱԿԻՆ**

Հանրահայտ դաշնակահար, ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԵՊԿ պրոֆեսոր Իգոր Մարտինի Յավրյանը 2018 թվականի հոկտեմբերի 14-ին կդառնար 75 տարեկան: Եվ ճշմարիտ է, որ մահը յուրօրինակ վերածնունդ է հավերժության ճանապարհին. դա ամբողջությամբ դրսևորվեց այն օրերին, երբ դաշնակահարի հարազատները, բազմաթիվ ընկերներն ու աշակերտները հավաքվեցին «կլոր սեղանի» շուրջ՝ կիսելու իրենց կյանքի այն բախտորոշ ու հրաշալի պահերը, երբ ամեն մեկի ճակատագրի ուղին խաչվեց Իգոր Յավրյան մեծ անհատակունության հետ:

Կան մարդիկ, որոնք իրենց գոյությամբ միջավայր են ստեղծում, նրանք անտեսանելի նշանոց են սահմանում մարդկային տեսակի անկրկնելի ու (լինենք անկեղծ) անհասանելի անձնական որակներով: Սովորականի պես բոլորի հետ քայլում են փողոցով, բայց կարծես բնության օրենքով մի տեսակ առանձնանում են ամենքից: Բնավ ոչ իրենց կամքով, քանզի շատ մարդասեր են, շփման մեջ անմիջական ու հասարակ: Բայց ընտրյալներ են՝ լուսավոր, լույս առկայծող փարոսներ...

Նրանց մեղմ ժպիտը նույնիսկ առաջացած տարիքում գերում է մանկական պարզությամբ, հպանցիկ խոսքն անգամ խորությամբ է զարմացնում, նրբազգաց էությունն անհամբերի երանգներով է դրսևորվում, իսկ էլեգանտ արտաքինն ասես մազնիսական ուժով դեպի իրեն է ձգում հայացքները:

Այդպիսին էր Իգոր Յավրյանը: Վերջերս նայում էի «Դաշնամուրային տրիոյի» կազմում 1991 թվականի նրա ելույթի տեսագրությունը. հնչում էր արարչական հարմոնիայի աստված Մոցարտի երաժշտությունը: Եվ երբ խոշոր պլանով երևաց դաշնակահարի դեմքը, կայծակի պես մի խենթություն անցավ գլխովս՝ այսր նա Մոցարտին է նման... Բնչ կա որ, ցնորված մտքերն էլ երբեմն ճշմարտության լեզվով են բարբառում:

Փորձելով ուրվագծել Իգոր Յավրյան անհատակունության և արվեստագետի դիմանակարը, նրա դասավանդման մեթոդաբանությունը՝ ընտրեցինք ոչ սովորական մի ճանապարհ. դիմելով բազմաթիվ փորձագետների՝ նրա դպրոցն անցած ուսանողներին, ինչպես նաև գործընկերներին և ընտանիքի անդամներին, հատուկ «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի համար պատրաստեցի հարցազրույցների շարք, որտեղ մասնագիտական խնդիրներ են առաջադրվում: Հարցազրույցները գերազանցապես ներկայացված են առաջին դեմքով, ինչը թույլ է տալիս առավել ամբողջական ներկայացնել ռեսպոնդենտի (զրուցակցի) տեսակետը:

Հողվածում առաջին անգամ ներկայացված են Ի. Յավրյանի ուսանողների անձնական տվյալները, որոնց շնորհիվ տրվում է նրա դաշնամուրային դպրոցը ներկայացնող մասնագետների գործունեության համապարփակ նկարագիր:

**ԼԻԼԻԹ ԵՓՐԵՄՅԱՆ**

Իգոր Մարտինի Յավրյանը ծնվել է 1943 թվականին Թբիլիսիում: 1957-ին ավարտել է Թբիլիսիի 1-ին երաժշտական դպրոցը, 1961-ին՝ Թբիլիսիի 2-րդ՝ Ձ. Փավլիաշվիլու անվան երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժինը: 1961-1967 թթ. սովորել է Մոսկվայի Պ. Ի. Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիայում, պրոֆեսոր Լև Վլասենկոյի մասնագիտական դասարանի առաջին ուսանողն է: 1980-1984 թթ. եղել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (դեկավար՝ պրոֆեսոր Յուրի Սուրենի Յայրապետյան):

1969-1972 թթ. դասավանդել է Սուխում քաղաքի երաժշտական ուսումնարանում, հանդիսացել Աբխազիայի պետական ֆիլհարմոնիայի մենակատար և կոնցերտմայստեր: 1972-ից մինչև կյանքի վերջն աշխատել է Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայում, 1996-ից՝ պրոֆեսոր: 2002-2003 թթ. եղել

# Ե Պ Կ երախտավոր պրոֆեսորները

է մասնագիտական դաշնամուրի ամբիոնի վարիչ, 2003-2012 թթ.՝ դաշնամուրային ֆակուլտետի ղեկան, 2012-ից մինչև կյանքի վերջը կրկին վերընտրվել է մասնագիտական դաշնամուրի ամբիոնի վարիչ:

Որպես մենակատար հանդես է եկել Թբիլիսիի, Երևանի, Յալթայի, Վորոշիլովգրադի, Սուխումի, Կազանի սիմֆոնիկ նվագախմբերի հետ: Համատեղ ելույթներ է ունեցել նշանավոր երաժիշտներ Ստիվեն Իսերլիսի, Յուրի Բալյանի, Աբգար Մուրադյանի, Արաքս Դավթյանի, Սվետլանա Նավասարդյանի, Հրաչյա Հարությունյանի, Մեդեա Աբրահամյանի, Բարսեղ Թումանյանի և այլոց հետ:

Դաշնամուրային տրիոյի կազմում (Ջոն Գևորգյանի և Արա Բոգդանյանի, հետագայում՝ Լևոն Մամիկոնյանի հետ) հանդես է եկել Իսպանիայում, Ավստրիայում, Ռուսաստանում, Գերմանիայում: Մենահամերգներով, առանձին կատարումներով և անսամբլների կազմում ելույթներով ներկայացել է Հայաստանի հեռուստատեսությամբ, ինչպես նաև տարբեր համերգային դահլիճներում: Հայ կոմպոզիտորների ավելի քան չորս տասնյակ ստեղծագործությունների կատարող է, այդ թվում՝ առաջին կատարող: «Մեկուդիա» ֆիրման թողարկել է նրա ծայրահասակառակը, ունի Հայկական Ռադիոյի ֆոնդային ձայնագրություններ: Երկար ժամանակ խորհրդային իշխանության կողմից չընդունվող կոմպոզիտոր Ալեմդար Կարամանովի դաշնամուրային ստեղծագործությունների առաջին կատարողն է:

Իգոր Յավրյանը վերջին տասնամյակներում իրեն ամբողջությամբ նվիրեց դասավանդմանը, ստեղծեց իր «դաշնամուրային դպրոցը», ունեցել է մոտ 150 ուսանող՝ 85 կամերային անսամբլի, 60-ից ավելի՝ մասնագիտական դաշնամուրի դասարանում: Նրանցից շատերը հանրապետական և միջազգային մրցույթների դափնեկիրներ և դիպլոմանտներ են, նշենք Սարիաննա Շիրինյանի, Աննա Սարկիսովայի, Հրանտ Բագրազյանի, Մարիա Մաթևոսյանի, Կարինե Գիլանյանի, Նարեկ Ղազարյանի, Արմինե Ահարոնյանի, Տիգրան Բերկեյանի անունները:

Ունի մի շարք գիտամեթոդական աշխատանքներ, այդ թվում՝ «Фортепианные сонаты Бетховена в редакции Шнабеля (сравнительный анализ) и их место в свете современных проблем исполнительства»: Կատարել է Արմեն Սմբատյանի դաշնամուրային «Վարիացիաների» և «Չակոնա և Ֆուգա» դաշնամուրային Տրիոյի խմբագրությունը, ինչպես նաև փոխադրել է 2 դաշնամուրի համար հատվածներ Ղազարոս Սարյանի «Պաննոյից»:

2014-ին Ի. Յավրյանին շնորհվել է ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործչի կոչում:

## Ա Շ Ա Կ Ե Ր Տ Ն Ե Ր

### ԼՅՈՒԴՄԻԼԱ ԱՂԱՎԵԼՅԱՆ\*

Ես ինքս շատ եմ հետաքրքրված դասավանդման մեթոդաբանության հարցերով, սովորել եմ փայլուն մասնագետների՝ Վիլլի Մարգարյանի, Էդուարդ Մամանի դասարաններում, և կարող եմ ասել, որ Իգոր Մարտինովիչը շատ անսովոր կերպով էր աշխատում: Նշեմ նրա մոտեցումներից մեկը. նույն ստեղծագործությունը նա սովորություն ուներ հանձնարարելու մի քանի ուսանողի՝ 2-5 տարվա տարբերությամբ, այսինքն՝ մեկ ուսանողի կոնսերվատորիական կենսագրության ընթացքում նույն գործը պիտի անցնեին մի քանի «յավրյանականներ»: Ավագները, ովքեր որպես ասիստենտ, պարապում էին կրտսեր կոլեգաների հետ (նա բոլորիս «կոլեգա» էր անվանում), իրենց մեկնաբանման օրինակով փոխանցում էին դասախոսի մոտեցումները մտահղացման, դրամատուրգիական զարգացման, ապիկատուրայի, պեդալի, դինամիկ նշանների և այլ հարցերի շուրջ: Բայց երբ այդ ամենը ներկայաց-

վում էր Յավրյանին, ով անձամբ էր ղեկավարել նախորդ կատարումը, ամեն ինչ հիմնատակ փոխվում էր՝ ստեղծագործության բջջային մակարդակից մինչև ամբողջական տեսլականը: Հերքվում էր գոնե այն պատճառով, որ մեխանիկորեն ընդօրինակված էր, ոչ թե նորովի իրապես ապրված կոնկրետ կատարողի կողմից:

Նա անընդմեջ որոնումների մեջ էր՝ փորձում էր գտնել իդեալական տարբերակը, և իր հետ այդ փնտրությունների ճանապարհն անցնում էին նաև ուսանողները: Երբեմն ամբողջ դասի ընթացքում աշխատում էինք ընդամենը մեկ հնչյունի կամ համահնչյունի վրա՝ տուշեի, տեմբրի, բնույթի, կերպարի տեսակետից: Լարված մտածում էր, ջղայնանում, երբեմն նույնիսկ բղավում, որ չի ստացվում, այն չէ, նորից փորձիր, նորից... Կենդանի ստեղծագործական պրոցես էր, բայց ոչ երբեք ինքնանպատակ, իսկական խորը երաժշտի ապրումներ էին դրանք: Ու ինչպիսի հրճվանք էինք ապրում, երբ վերջապես հնչում էր. «Ապրենս, ահա սա՛ էի ուզում, մտքումդ ֆիքսիր այս տարբերակը»: Երջանիկ էինք ուղղակի: Մենք հատորներ էինք ուսումնասիրում տրվյալ կոմպոզիտորի հայրենիքի, պատմական ժամանակաշրջանի, կենսագրության, ոճի, ստեղծագործության պատմության, թեմայի և այլնի վերաբերյալ: «Ինչպե՞ս թե, դա չե՞ս կարդացել, հենց այսօր կմտնես ինձ մոտ՝ կվերցնես գիրքը»: Ամոթից գետինն էինք մտնում, աշխատում էինք ոչինչ բաց չթողնել: Հարուստ գրադարան ուներ, չէր խնայում՝ արժեքավոր գրքերն ու այլոսները տրամադրում էր մեզ:

Ահավոր վախենում էինք դասին վատ ներկայանալ, թերանալ ինչ-որ բանում: Խիստ էր, բայց ոչ ավտորի-

\* Ծնվել է 1968 թվականին Երևանում: Երաժշտական կրթությունն ստացել է Պ. Չայկովսկու անվ. երաժշտական դպրոցում (դաս.՝ Շվա Հակոբյան, Վիլլի Մարգարյան): 1986-ին ընդունվել է ԵՊԿ՝ Էդուարդ Մամանի մասնագիտական դասարան, որի արտասահման մեկնելուց հետո 2-րդ կուրսից շարունակել է Իգոր Յավրյանի մոտ և ավարտել նաև ասպիրանտուրան: Մինչ օրս դասավանդում է ԵՊԿ-ում (եղել է Յավրյանի ասիստենտը) և Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԴ-ում:

տար, ուղղակի չէր հանդուրժում «ֆալշը» կյանքում և արվեստում: Չափազանց նրբանկատ էր ամեն հարցում, կյանքի բարդ իրավիճակներում մեր ամենամտերիմ ու հոգատար խորհրդատուն էր:

Եզակի գործեր էինք կատարում, որ այն տարիներին՝ 80-90-ականներին, Հայաստանում դեռ ոչ ոք չէր հնչեցրել, ձայնագրություններն էլ կամ ընդհանրապես չկային, կամ եզակի էին: Բախի «Ֆուգայի արվեստի» դաշնամուրային տարբերակը (Գրիգորի Սոկոլովի մեկնաբանությունը շատ էր հավանում), Ի. Ստրավինսկու «Capriccio»-ն, Հինդեմիտի «Ludus Tonalis»-ը, որ հայ կատարողներից միայն Սվետլանա Նավասարդյանն էր ձայնագրել... Հիշում եմ, Գագիկ Հովունցի «Մոնոգրամները» ձեռագիր վիճակում էին, դեռ տպագրված չէին, բաժանեց բոլորիս, ու 10 պիեսից բաղկացած ցիկլըն առաջին անգամ մենք կատարեցինք: Լևոն Չաուշյանի, Արմեն Սմբատյանի, իր ընկերոջ՝ Ալեմդար Կարամանովի գործերն էինք նվագում, Ղազարոս Սարյանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պաննոն Իգոր Յավրյանը փոխադրեց 2 դաշնամուրի համար, այն նույնպես հնչել է նրա ուսանողների կատարմամբ:

Հարցնում էր, թե աշակերտն ինչ կուզենա նվագել, և եթե վերջինս պատասխաներ, որ սպասում է դասախոսի հանձնարարականին, շատ էր վրդովվում. ուրեմն դու երազանք չունես, նոր գաղափար չունես, թաքուն փայփայած ցանկությունն չունես կատարելու այս կամ այն գործը: Երաժշտությանը սիրահարված այդ մարդու համար դա աներևակայելի մի բան էր: Իմ դասը տևում էր 3-4 ժամ անընդմեջ, չէինք զգում, թե ինչպես թռավ ժամանակը: Բայց երբ հավաքում էի նոտաներս ու պատրաստվում դուրս գալ, ասում էր. «Էս ո՞ւր, նստիր, մյուսներին կլսես, քո կարծիքը շատ եմ կարևորում, կոլեգա»: Մասնագիտական դասարանի ուսանողները և նույնիսկ շրջանավարտները «հյուր էին գալիս» դասը լսելու, ընդհանուր քննարկմանը կարծիք հայտնելու, իրար խրախուսելու, ոգևորելու, նաև քննադատելու, այսինքն՝ իրական ստեղծագործական մթնոլորտ ստեղծելու՝ մեր մեծ Ուսուցչի առաջնորդությամբ:

**ԿԱՐԻՆԵ ԳԻԼԱՆՅԱՆ\***

«Հաջողությունը բոլորին անսպասելի է այցելում, բայց միշտ պետք է պատրաստ լինել ընդունելու նրան», – ասում էր Իգոր Յավրյանը: Եվ այդպես էլ եղավ: Իմաստուն, անչափ նրբազգաց իմ Վարպետ: Իրապես երջանիկ են նրա աշակերտները, որոնք բախտ ունեցան լսելու Յավրյանի անմոռանալի դասարանային կատարումները: Միևնույն ժամանակ, երիտասարդներին նա երբեք չպարտադրեց սեփական մեկնաբանումները, այլ ձգտեց առավելագույնս բացահայտել յուրաքանչյուրի հնարավորությունները՝ նվիրաբերելով նրանց գույների և տեխնիկական հնարքների անսպաս մի զինանոց՝ ներկնապանակ:

\* Ծնվել է 1981-ին Երևանում: 1998թ. Պ. Չայկովսկու ՄՄԵԴ ավարտելուց հետո ընդունվել է Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիա՝ պրոֆ. Ի. Մ. Յավրյանի մասնագիտական դասարան՝ նրա մոտ ավարտելով նաև ասպիրանտուրան: 2005-ին ընունվել է Լյուբեկի Կոնսերվատո-

Մեզ՝ ուսանողներիս, միշտ դիմում էր «կոլեգա»... մի կողմից՝ դա անչափ հաճելի էր, մյուս կողմից՝ կաշկանդում էր պատասխանատվությամբ, քանի որ մեզանից և ոչ մեկը երբևիցե չէր խիզախի Իգոր Մարտինովիչի հետ հավասար հարթության վրա իրեն պատկերացնել անգամ: Նա սարսափելի վրդովվում էր անմիտ, մեխանիկական նվագից՝ նմանեցնելով այն տպագրական մեքենայի կտկտոցի:

«...Հիմա գնա՛, ու առանց սեփական մեկնաբանության չվերադառնա՛ս», – ասաց ինձ, երբ ես 17 տարեկան էի՝ երկրորդ կուրսի ուսանողուհի: Այդ պահին առաջին անգամ գիտակցեցի, որ գեղանկարչության մասին իմ երազանքները կարող եմ վերջապես կյանքի կոչել դաշնամուրի հնչյունների միջոցով: Հենց այդ պահից ազատվեցի մասնագիտության ճիշտ ընտրության մասին իմ տանջալի կասկածներից, և ինձ համար բացվեց չափազանց բեղմնավոր աշխատանքի ու վերելքի շրջան:

Այսօր էլ, մոտենալով գործիքին, լինի դա համերգ, դասաժամ կամ ուղղակի պարապմունք, ամեն անգամ ներքուստ հարց եմ տալիս, թե ինչ կասեր Իգոր Մարտինովիչը, և ինքս ինձ հույս եմ տալիս, որ գտել եմ հենց այն լուծումը, որն ինքը կհուշեր: Չնայած իր մտահոգումներն անկանխատեսելի էին, դրանք հաճախ անակրնկալի էին բերում սուր մտքի անսպասելի փայլատակումներով...

**ՏԻԳՐԱՆ ԲԵՐԿԵԼՅԱՆ\***

...Երբ հարցնում եք Յավրյանի դասավանդման մեթոդաբանության մասին, ես դժվարանում եմ համակարգված մի տեսակի բերել ասելիքս. ըստ իս նրա մեթոդը չի եղել ինքնանպատակ՝ մեթոդ հանուն մեթոդի: Նրա ելակետը երաժշտական նյութն էր՝ ամեն պահին փոփոխվող: Երբեք չէր պարտադրում նվագել իր պես, դա հնարավոր էլ չէր, որովհետև երբ դաշնամուրով ինչ-որ բան էր ցուցադրում, դա հրաշքի էր նման: Այդ պա-

րիս (Hochschule) ամերիկացի հանրահայտ դաշնակահար՝ պրոֆ. Ջեյմս Տոկլոի դասարան: Արժանացել է DAAD կրթաթոշակի և 2011-ից աշխատում է Բեռլինի “Hanns Eisler” Musikhochschule-ում, 2013-ից՝ նաև Յեհուդի Մենոխինի հիմնադրած Internationale Musikakademie տաղանդավոր երիտասարդ երաժիշտների Ալադեմիայում որպես դոցենտ և կոնցերտմայստեր: Համագործակցել է Բեռլինի լավագույն երաժիշտների հետ որպես մենակատար, նվագակցող, կամերային անսամբլի և նվագախմբի արտիստ: Համերգներով բազմիցս հանդես է եկել Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin և այլ դահլիճներում: Konzerthaus նվագախմբի առաջին կոնցերտմայստերի՝ Միխայել Էրբալերենի, Gewandhausorchester նվագախմբի անդամների և այլ պրոֆեսորների հետ վարպետության դասեր է տալիս «Կամերային երաժշտություն» մասնագիտությամբ: Հումբոլդտ Համալսարանում Կոմիտասի 140-ամյակը կազմակերպելու և հայ երաժշտությունը տարածելու համար արժանացել է Կոմիտասի մեդալի:

\* Ծնվել է 1988-ին Ռուսաստանում (Նիժնի Նովոգորոդ): Երաժշտական կրթությունն ստացել է Բ. Քուլնարյանի, այնուհետև Պ. Չայկովսկու անվ. (դաս.՝ Մարգարիտա Հակոբյան) դպրոցներում: 2006-ից 6 տարի ուսանել է Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիայի Ի. Մ. Յավրյանի մասնագիտական

հին թվում էր, որ իրական կատարելությունը սա է, որ կա՝ ավելի լավ նվազել հնարավոր չէ: Երաժշտական ժամանակահատվածի նրա մեկ միավորը հագեցած էր մաքսիմալ էմոցիոնալ լարվածությամբ, իմաստային շերտերի խորությամբ: Բայց դա նրա սեփական պատմությունն էր, իսկ մեր մեկնաբանումը պետք է ծնվեր մեր մտքերից, մեր ապրումներից ու զգացմունքներից...

Այնքան բան կա ասելու ուսուցչի մասին, բայց ուզում եմ հատկապես մի դրվագ հիշել մեր հերթական, արդեն ավանդական դարձած Նոր տարվա հավաքույթից:

Ինչպես միշտ, մի մեծ ընտանիքի նման, այս անգամ ևս Իգոր Մարտինովիչի հյուրընկալ տանը Ամանորի կապակցությամբ հավաքվել էին հեղինակավոր պրոֆեսորներ, հայտնի կատարողներ, երիտասարդ, նոր ավարտած ասպիրանտներ և մենք՝ կոնսերվատորիայի ուսանողներ: Բոլորը, անկախ տարիքից և հասարակական դիրքից, հավասարը հավասարի պես շփվում էին միմյանց հետ ազատ ու անկաշկանդ մթնոլորտում՝ ուրախ, սրամիտ կատակներով ու կենացներով էլ ավելի բարձրացնելով տոնական տրամադրության «գրադուրը»: Փաստորեն, խմիչքն արդեն սկսել էր ազդել ինձ վրա, որովհետև ես, անցնելով կոռեկտության բոլոր սահմանները, հանկարծ որոշեցի բոլորի ներկայությամբ Իգոր Մարտինովիչին ասել «ամբողջ ճշմարտությունը» այն մասին, թե ներքին կարգով ինչպիսի մականուն են նրան կպցրել ուսանողները...

Սկսեցի փոքր նախաբանից, դե գիտեք, ասացի, որ տարվա սկզբին Դաշնամուրային բաժնի ղեկնաստի մոտ միշտ մարդաշատ է լինում. ուսանողները պետք է բախտորոշ որոշում կայացնեն՝ ընտրեն մասնագիտության ուսուցչին: Հասկանալի է, թե որքան նուրբ լարերի վրա պետք է կարողանա խաղալ այս ամենի համար պատասխանատու ֆակուլտետի ղեկանը, որքան ներվեր ու հաստատակամություն է պահանջվում Յավրյանից բոլոր կողմերին գոհացնելու համար: Եվ ահա ծայրահեղ լարված այս վիճակում նրան է դիմում ուսանողներից մեկը՝ շատ անտեղի հարցով: Թե կոնկրետ ինչի մասին է խոսքը, այդքան էլ կարևոր չէ, կարևորն այն է, որ սովորաբար համբերատար Իգոր Մարտինովիչի ջղայնությունը հրաբխի պես այնպես է ժայթքում, որ տղան վայրկյանապես հայտնվում է միջանցքում ու ապշած անսպասելի շրջադարձից՝ բարեկիրթ ղեկանի բղավոցից, նույն պահին բնորոշիչ մի մականուն է հորինում. «Դեկանազավր»...

Ավարտեցի ու ինձանից շատ գոհ նայեցի սեղանակիցներին... Մի պահ քար լռություն տիրեց տոնական սեղանի շուրջ: Բայց մյուս վարկյանին այն պայթեցրեց

նույն ինքը՝ այս պատմության հերոսը մի այնպիսի լիաթոք ու վարակիչ ծիծաղով, որ հյուրերն ուղղակի փվեցին անզուսպ հռիռոցի ալիքից: «Դեկանազավր», – կրկնում էր Իգոր Մարտինովիչը ու նորից փոթկալով էլ ավելի մեծ ծիծաղի ալիք բարձրացնում: Վերջապես, երբ բոլորը հանդարտվեցին, ինձ ասաց. «Տաղանդավոր տղա է երևում, ասա, թող մտնի ինձ մոտ,՝ ուզում եմ իրեն օգտակար լինել»...

**ԼՈՒՍԻՆԵ ՀԱԿՈՐՅԱՆ\***

Իգոր Յավրյանի դասարանում հայտնվեցի 90-ականների սկզբներին: Հայաստանի համար դժվար և ծանր տարիներ էին՝ շրջափակում, էներգետիկ ճգնաժամ, սոցիալական ծանր իրավիճակ... Մի խոսքով, գոյատևման պայքարի տարիներ:

Սովորաբար ձմռան ամիսներին ուսումնական հաստատությունների մեծ մասը՝ այդ թվում երաժշտական դպրոցները, ուսումնարանները, համալսարանները դադարում էին գործել, մենք էլ՝ աշակերտներս, «վայելում էինք» մեզ պարտադրված արձակուրդները: Այսպես, ամանորյա տոներից տասն օր անց շատ-շատերի նման հովհարային անջատումների շնորհիվ մեզ սառնարանային թարմությամբ ապահովող մեր բնակարանում հնչեց հեռախոսազանգ: Ուսուցիչս էր. անհանգստացած հետաքրքրվում էր, թե ո՞ր եմ կորել, կամ չլինի՞ թե «անցել եմ ընդհատակ»... Պարզվեց, որ ձմեռվա ամիսներին երաժշտական «դպրոցս» տեղափոխվել է Իսահակյան 18ա հասցե. Ի. Յավրյանի բնակարանը վերածվել էր ձմեռային դպրոցի:

...Հիշում եմ, որ 1994 թվականի սովորական մի օր հայրս հայտնեց, որ Իգոր Մարտինովիչը պատրաստվում է շուտով մեկնել Հայաստանից և առաջարկել է մտածել նոր ղեկավարի մոտ տեղափոխվելու մասին: Երաժշտական կատարողական լուրջ աշխարհում միայն վերջերս հայտնված պարմանուհուս համար այս լուրը նման էր վերահաս տարերային աղետի: Սակայն, ինչպես ասում էր բույզակովյան հերոսը. «Արյունը մեծ բան է...», Իգոր Մարտինովը հավատարիմ մնաց իր

\* Ի. Յավրյանի դասարանում սովորել է 1993-1996 թթ.՝ Ա. Սպենդիարյանի անվ. երաժշտական դպրոցում, 1996-2003 թթ.՝ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայում և ասպիրանտուրայում: 2005-ից Ի. Յավրյանի ԵՊԿ մասնագիտական դասարանում աշխատել է որպես ասիստենտ, իսկ սկսած 2011-ից մինչ օրս Կոնսերվատորիայի մասնագիտական դաշնամուրային ամբիոնի դասախոս է: Դասավանդում է նաև Ա. Սպենդիարյանի և Ա. Տիգրանյանի անվ. երաժշտական մասնագիտական դպրոցներում:

Հանրապետական և միջազգային մրցույթների դափնեկիր է: Հանդես է եկել Երևանի սիմֆոնիկ, Հայաստանի Կամերային, «Թալայան ֆետա»-ի նվագախմբերի հետ, ունեցել հյուրախաղեր Շվեյցարիայի մի շարք քաղաքներում: 2010-ին եղել է Ս. Էլմասի անվ. երիտասարդ երաժիշտ-կատարողների 5-րդ մրցույթի կազմկոմիտեի նախագահ: Իրականացրել է Տ. Մանուրյանի, Ա. Տերտերյանի, Ա. Ոսկանյանի, Յ. Յակուլովի, Մ. Բրոնների, Ս. Էլմասի ստեղծագործությունների հայաստանյան և համաշխարհային պրեմիերաները: 2005 թ. ձայնագրել է Ս. Էլմասի դաշնամուրային ստեղծագործությունների CD:

հոր՝ կոտորածից փրկված վանեցի Մարտին Յավրյանի այն երազանքին, որ երեխաներից գոնե մեկը հաստատվի Հայաստանում և շենագնի հայրենիքը:

Գրեթե քառորդ դար տևած իմ շփումն Ի. Յավրյանի հետ սկսվեց ուսումնառության հազեցած տասը տարիներից. ինչպես ասում են. «դժվար է ուսման մեջ, հեշտ՝ կովի դաշտում» խորագրի ներքո: Մոսկովյան և պետերբուրգյան կատարողական դպրոցների ավանդույթների կրողը լինելով՝ էությանը կատարելության ձգտող Ի. Յավրյանը դասարանում սահմանել էր բարձր նշանոց: Խստապահանջ էր, բայց և միաժամանակ առիթը բաց չէր թողնում կատակելու և իր կողմից արված դիտողությունները համեմելու սրամտություններով: Հումորը այն հարն էր, որը թույլ էր տալիս աշակերտին կամ ուսանողին հաղթահարել դժվարությունները, արագ և դյուրին յուրացնել նորը: Ժամանակ առ ժամանակ դասընթացը լիցքաթափելու այս փորձերը ծնում էին թևավոր խոսքեր, որոնք այնուհետև շատ արագ շրջանառության մեջ էին մտնում և լայնորեն կիրառվում սաների կողմից, ասես դառնում մովսեսյան տասը պատվիրաններին համարժեք ճշմարտություն:

Կատարողական բարձր չափանիշներով առաջնորդվող պրոֆեսիոնալի անզիջում մոտեցումով Իգոր Յավրյանը միշտ ողջունում էր և մեծ նշանակություն տալիս երիտասարդ սաների նորովի մեկնաբանություններին, ստեղծագործական որոնումներին, հոգու և մտքի «խիզախումներին»: Գեղեցիկը նկատող և ըստ արժանվույն գնահատող Ի. Յավրյանն արվեստագետի քննախույզ դիտողականությամբ փորձում էր վեր հանել և տեսանելի դարձնել արդի արվեստում տեղ գտած և ժամանակի թելադրանքով պայմանավորված նորարարական միտումները, ձևակառուցողական նոր լուծումները, բարձր գեղագիտական և բովանդակային արժեքները: Նշեմ, որ Ի. Յավրյանն ուսանողական տարիներից սկսած եղել է մոսկովյան իր դասընկերների ստեղծագործությունների առաջին կատարողն ու դրանց բեմական կյանք հաղորդողը, այնուհետև հայաստանյան գործունեության շրջանում իրականացրել է բազմաթիվ պրեմիերաներ:

Նորի հանդեպ ունեցած նրա հետաքրքրությունը փոխանցվում էր նաև մեզ, և վաղ թե ուշ մեր նվագա-ցանկում հայտնվում էին ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ:

Դասարանում Ի. Յավրյանն իր կատարումներով սկսնակներին ծանոթացնում էր երգային հնչյունի բազում հնարավոր նրբերանգներին, բացահայտում և տեղափոխում հնչյունապայման այլ տարածաչափական աշխարհներ, փորձում էր սաներին հաղորդակից դարձնել այն խորը զգացմունքային աշխարհին և խոհափիլիսոփայական մտորումներին, որոնք իրենց մարմնավորումն էին գտել մեծերի ստեղծած համաշխարհային գոհարներում:

Տարիների փորձառությամբ ձեռք բերված մասնագիտական հմտությունները կիսելուց բացի, մեր ուսուցիչը առանձնահատուկ նշանակություն էր տալիս արվեստի այլ ճյուղերի՝ գրականության, գեղանկարչության գոհարների ուսումնասիրությանը՝ դրանով իսկ նպաստե-

լով երիտասարդ երաժշտի մտահորիզոնի ու աշխարհընկալման ընդլայնմանն ու հարստացմանը: Արվեստների մի շարք ուշագրավ նմուշներն իրենց ներգործուն ուժի հզորությամբ պետք է, որ «վերածրագրավորեն» սաների ամբողջ զգայական համակարգը ու ապահովեն մտքի, երևակայության ազատ թռիչքը: Մեր՝ սաներիս գիտելիքների պաշարն աստիճանաբար հարստանում էր հենց այսպիսի թռիչքների փորձառությամբ, որոնք, սակայն, դասարանում երբեմն ավարտվում էին ոչ այնքան բարեհաջող «վայրէջքներով»:

Ասում են՝ յուրաքանչյուր ստեղծագործող մի առանձին աշխարհ է: Մանկավարժ Ի. Յավրյանը, կարծես, մարդ-մոլորակ տեսակ էր՝ երկու բևեռներով: Իրարամերժ, հակասական զգացմունքներ առաջացնող աշխարհ, որտեղ համատեղվել էին մեղմ և ջերմ ծնողական հոգատարությունը, քիչ անց՝ սառն ու անողորմ դատավորի վճռականությունը, ապշեցնող նրբանկատությունն ու կծու հեզմանքը: Գեղեցիկն ըստ արժանվույն գնահատելու, տաղանդավորն ու հնարամիտը դրվատելու, դրանցով սքանչանալու առանձնահատկությանը «հակակշռում էին» ժամանակ առ ժամանակ հրաբխի խառնարանում եռացող լավաները՝ ցասման պահերը:

Բայց որքան Ի. Յավրյանը պահանջկոտ էր իր սաների նկատմամբ, նույնքան ինքնաքննադատական և անողորմ էր սեփական անձի հանդեպ: Տպավորվել է այն փաստը, որ միշտ հետադարձ հայացք էր ձգում, վերլուծում իր կողմից կամա թե ակամա թույլ տված վրիպումները, նույնիսկ տարիներ անց բարձրաձայն քննարկում և ավստասնք էր հայտնում դրանց վերաբերյալ: Կրտսեր գործընկերոջ կարգավիճակում հայտնվելով՝ մինչ օրս էլ խորհում եմ այդօրինակ իմաստության, լայնախոհության դրսևորումների մասին, շարունակում ինձ համար բացահայտել Ի. Յավրյանն ուսուցիչ-պրոֆեսիոնալիս և մարդանհատին, շարունակում սովորել:

Միգուցե, ասելիքս ոմանց թվա չափազանցված...

Ինչպես ինքը՝ Յավրյանն էր ասում. «Կատակում միայն մի մասն է կատակ»... Համարյա երկուս ու կես տասնամյակի բազմազան ու խայտաբղետ իմ հիշողություններում ճշմարտության չափաբաժինը եթե այսօր խոսքերս երանգավորել է երախտագիտությամբ ու ակնածանքի զգացումով, կարծում եմ՝ ներդրած լուծման հիքավի եղել է արժեքավոր ու ծանրակշիռ: Եվ արժեքավոր այն անկեղծությամբ ու նվիրվածությամբ, որով Ի. Մ. Յավրյանը միշտ հավատարիմ մնաց իր՝ ուսուցչի կոչմանը, անդադար ծառայեց արվեստներից ամենաանմեկնելիին՝ Նորին Մեծություն ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆԵԼ:

**ՄԱՐԻԱՆԱ ՇԻՐԻՆՅԱՆ\***

Իգոր Մարտինովիչ Յավրյանն իր անսահման ինտելեկտով ինչպես երաժշտական, այնպես և լայն՝ ընդհանրական իմաստով, առանձնահատուկ տեղ էր գրավում իմ կյանքում: Մի մարդ, որն ինձ սովորեցրել է ոչ

\* Ծնվել է 1978 թ. Երևանում, երաժիշտների ընտանիքում: Ավարտելով Պ. Չայկովսկու անվան ՄՄԲԻ (դաս.՝ Մ. Հակոբյան)՝ ընդունվել է Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական

# Ե Պ Կ երախտավոր պրոֆեսորները

միայն կոռեկտ կարգալ նոտային տեքստը, այլև հասկանալ այդ տեքստի ներքին իմաստը և մարդկային խորությունը: Նա մեր՝ ուսանողների միջոցով երաժշտական ստեղծագործությունների մեջ շունչ էր ներդնում, ինչպես նաև ոգևորություն և սեր էր ներարկում մեզ կյանքի և երաժշտության հանդեպ, ինչը մեծ նվեր էր մեզ համար: Անփոխարինելի անձնավորություն էր: Բարեբախտաբար, Իգոր Մարտինովիչի կրթած սերունդների շնորհիվ այդ ամենը դեռ կշարունակվի ոչ միայն Հայաստանում, այլև ամբողջ աշխարհով մեկ, քանի որ նրա սաներն այսօր դասավանդում են աշխարհի տարբեր անկյուններում: Ես շատ շնորհակալ եմ, որ հնարավորություն եմ ունեցել թեև կարճ (1,5 տարի), բայց շատ կարևոր մի ժամանակահատված աշխատել Իգոր Մարտինովիչի հետ: Նա իմ սրտի խորքում մի առանձնահատուկ տեղ ունի...

Երբեք չեմք մոռանա...

## ԷԼԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ\*

Մեր առաջին հանդիպմանը Իգոր Մարտինովիչը չափազանց խիստ դասատուի տպավորություն թողեց: Բայց արդեն մյուս օրը, դասի ընթացքում, իմ այդ թյուր կարծիքը բոլորովին փոխվեց. կարճ ժամանակում նա դարձավ իմ հարազատ և մտերիմ բարեկամը: Անհամբերությամբ էի սպասում, թե երբ եմ գնալու դասի:

Իգոր Մարտինովիչը շատ կատակասեր էր, հաճախ ակնարկում էր գենետիկորեն ձեռքերիս չափազանց փոքրը լինելու հանգամանքը, ասում էր. «Տառիկին կրառենս»:

Նա հետաքրքիր պատմություններ էր պատմում կոմպոզիտորների, նրանց ստեղծագործությունների մասին: Ինձ ստիպում էր ինքնուրույն մտածել, գտնել և առաջարկել սեփական մեկնաբանություններն ու լուծումները: Դա իսկապես բարդ էր. չէ՞ որ ես սովոր էի մեխանիկորեն

կոնսերվատորիա՝ պրոֆ. Իգոր Յավրյանի դասարան: 18 տարեկանում տեղափոխվել է Լյուբեկի կոնսերվատորիա (Գերմանիա)՝ Կոնրադ Էյսերի դասարան: Ուսման հետ համընթաց աշխատել է Լյուբեկի բարձրագույն դպրոցում որպես կոնցերտմայստեր: Այնուհետև տեղափոխվել է Դանիա, եղել է Esbjerg Ensemble-ի դաշնակահարը: 2006-ին նրան շնորհվել է ARD միջազգային մրցույթի Երկրորդ մրցանակը, ինչը նոր հնարավորություններ է բացել մենակատարի և կամերային երաժշտի կարիերայի զարգացման, ինչպես նաև տարբեր նվագախմբերի հետ համագործակցության համար: 2015-ից Օսլոյի երաժշտական ակադեմիայի պրոֆեսոր է: Դանիայում գործող Oremandsgaard kammermusikfestival-ի գեղարվեստական ղեկավարն է:

\* Ծնվել է 2001թ. Երևանում: Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԴ աշակերտուհի, Ի. Յավրյանի սան, այժմ շարունակում է ուսումը Ա. Աղավելյանի ղեկավարությամբ: Հանրապետական և միջազգային մրցույթների դափնեկիր է, բարեգործական հիմնադրամների շահառու՝ Վ. Սպիվակովի, այնուհետև՝ Մշակույթի և արվեստի: Ներկայացրել է Հայաստանը ԱՊՀ և Բալթյան երկրների 2-րդ Մանկական երաժշտական ակադեմիայում (Յ. Բաշմետի հովանու ներքո, ՌԴ), ինչպես նաև Հայաստանի մշակույթի փառատոնին Մալթայում (Վալետտա): Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԴ Ջազային անսամբլի դաշնակահարուհին է:

կրկնելու այն, ինչ ուսուցիչն է ցույց տալիս:

Ասում էր, որ բավարար չէ սիրել երաժշտությունը. ես պետք է հասնեմ այն մակարդակի, որ երաժշտությունն ինքը սիրահարվի ինձ: Երբ լավ էի նվագում, նշում էր, որ, ճիշտ է, տաղանդավոր կատարում է, բայց դեռ հեռու է հանճարեղ լինելուց՝ դրանով իսկ ոգևորելով և մոտիվացնելով ինձ աշխատել ավելի շատ ու առավել արդյունավետ:

Ափսոսում եմ, որ փոքր էի, երբ ընդունվեցի նրա դասարան, շատ բաներ դեռ չէի հասկանում, բայց, մյուս կողմից, երկար տարիների ընթացքում կարողացա շատ գիտելիքներ վերցնել իմ ուսուցչից: Շատ շնորհակալ եմ Իգոր Մարտինովիչին, որ ծանոթացրեց ինձ «Յավրեններին»՝ իր բազմանդամ թիմի հետ, սովորեցրեց արհեստավարժ նվագել, ապացուցեց, որ չնայած տարիքային մեծ տարբերությանը՝ մանկավարժի և աշակերտի միջև կարող են հաստատվել ընկերական հարաբերություններ:

Իգոր Մարտինովիչը հավերժ կապրի իմ սրտում:

## Գ Ո Ր Ծ Ը Ն Կ Ե Ր Ն Ե Ր

СЕРГЕЙ САРАДЖЯН  
профессор ЕГК

... Когда после окончания Московской консерватории по классу выдающегося педагога Льва Власенко Игорь переехал в Ереван, в первые годы мы не были так близки, поскольку работали на разных кафедрах: он – на кафедре камерного ансамбля, я – специально – фортепиано. И только несколько лет спустя, когда Яврян получил свой класс специального фортепиано, мы нашли общие грани в восприятии искусства и жизни, и зародилась наша дружба...

Я очень ценил его как гибкого, тонкого музыканта. Между прочим, как педагог он начал раскрываться позже и дал много ценных кадров, которые впоследствии вели полезную работу. Во всем, что касалось музыки, вопросов профессионализма, Игорь был очень принципиальным человеком и никогда не отходил от своих принципов, нередко даже во вред себе.

Был очень остроумным. Я вообще убежден, что человек, не обладающий чувством юмора, не может быть талантливым. У Игоря был изысканный вкус, и это проявлялось во всем без исключения. Был очень интересным собеседником, о чем бы ни зашел разговор – от политики и глобального устройства мира до бытовых мелочей, его речь всегда изобиловала яркими примерами из жизни.

Игорь был хорошим другом, по-настоящему преданным, благородным, недаром его очень любили ученики – он им тоже был предан. Относился к ним с уважением и любовью – такие чувства ведь взаимны. Сейчас они, продолжая учиться у других педагогов, часто вспоминают его, ссылаются на его принципы, подходы, то есть уже мыслят, как носители яврянской школы фортепианного мастерства.

Игорь много концертировал не только как солист, но, главным образом, как артист Трио в сотрудничестве

стве с такими музыкантами, как Джон Геворкян, Вилли Мокацян, Ара Богданян, Левон Мамиконян и другие, и каждый из них был о нем превосходного мнения. С ним, как музыкантом, все очень считались.

Был очень благожелательно настроен к людям, отмечал в первую очередь хорошее, ценил это, не остроя внимания на плохом. Кстати, с этих же позиций он оценивал игру студентов на конкурсах и экзаменах.

Игорь был очень отзывчив, и очень остро воспринимал боль или радость другого человека. Всем известно, что он был высочайший эстет. Это выражалось и в музыке, и в еде, и в одежде. Был тонкий знаток гурманских дел, особенно любил хорошее вино, смаковал каждый глоток.

За столько лет я никогда не видел его небритым или небрежно одетым. Даже уже больной, после тяжелой операции он старался держаться молодцом, был очень волевым, никогда не ныл, не плакался, держался очень стойко.

Меня так тронул его поступок незадолго до смерти. Позвонила его студентка, Людмила Агавелян, и сказала, что Игорь Мартынович передал для меня письмо. Написал мне что-то, подумал я, не хочет, чтобы я видел его больным... Когда я раскрыл маленький конверт, то увидел не письмо, а ноты. Фантазия Шопена... И дарственная надпись, которая необыкновенно тронула меня...

**Թավջութակահար, նախկինում ԵՊԿ պրոֆեսոր,**

Fryderyk Chopin

FANTAZJA  
BERCEUSE  
BARKAROLA

Дорогая Сержа,  
остаётся мне эти ноты,  
как память о ~~вашей~~ наших  
добрых, прекрасных отношениях,  
о времени, о часах проведённых  
вместе.  
Ты хранитель тех неслыханных  
ценностей Анского, Великого, неслыханно  
иногда, что безусловно и без  
губы, убавляешь много времени/ду-  
шевно. Я благодарен тебе, что она  
TIFC не ушла, «не ушла»  
PMM Твой Игорь Зерян

Դի Կրանիշեալ և  
նրան արժէք տալու  
արժէքներ

**Ա. Սպենդիարյանի անվան Օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախմբի մենակատար ՋՈՆ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ**

Ինչպես ստեղծվեց «Դաշնամուրային տրիոն»:

1960 թվականին, երբ Անդրկովկասյան մրցույթում ստացա առաջին մրցանակ, իսկ դաշնակահար Վահե Ահարոնյանը և ջութակահար Վիլի Մոկացյանը գրավեցին երկրորդ տեղը, մրցույթից անմիջապես հետո նույն կազմով տրիո ստեղծեցինք: Միասին աշխատեցինք մոտ հինգ տարի, հյուրախաղերով եղանք Մերձբայրյան երկրներում, Մոսկվայում, Վրաստանում, հանդես եկանք Հայաստանի գրեթե բոլոր շրջաններում:

Հետագայում Տրիոյի գործունեությունը վերականգնվեց նոր կազմով. Վիլի Մարգարյան (դաշնամուր), Լևոն Մնացականյան (ջութակ), Ջոն Գևորգյան: Այս կազմով հատկապես հիշարժան էին մեր հյուրախաղերը Հարավսլավիայում:

Եվ ահա 1976 թվականին Տրիոյի կազմը նորից փոխվեց. Իգոր Յավրյան (դաշնամուր), Արա Բողդանյան (ջութակ) և ես:

Միասին շատ ենք շրջագայել, հայտնի ճշմարտություն է՝ եթե ուզում ես մարդուն ճանաչել, նրա հետ ճամփա պիտի գնաս: Պետք է անկեղծ լինես. Տրիոյի բոլոր դաշնակահարներից իմ հոգուն՝ որպես երաժիշտ և ընկեր, ամենամոտն ու հարազատը Իգորն է եղել:

Ինչպես կրնոթագրեք նրան:

Մեծատառով մարդ... Շատ գրագետ, բանիմաց, էնցիկլոպեդիկ գիտելիքների տեր՝ ընդ որում, ամենատարբեր բնագավառներում: Իսկական ինտելիգենտ բառի ամենաիսկական իմաստով: Բացառիկ զգայուն անձնավորություն, շատ բարի, երբեմն բռնկվող, անհանգիստ բնավորությամբ, բայց և կռռեկտ, իր խոսքը կարևորող, ասելիքը տասն անգամ չափող ու նոր միայն քարձրածայնող:

Նա ուներ արվեստագետին բնորոշ յուրօրինակ արտաքին. շատ գեղեցիկ տղամարդ էր, ու դրա հետ մեկտեղ հատուկ ուշադրությամբ էր հետևում իր հագուկապին, որը միշտ առանձնահատուկ ճաշակով էր ընտրված: Ջարմանալի բարեկիրթ էր, ի ծնե մեծ ներքին կուլտուրայով օժտված, նրա խոսելու ձևն արդեն մթնոլորտ էր ստեղծում, տիրապետում էր գրուցակցին լսելու, ըմբռնելու արվեստին: Յուրահատուկ հումորի տեր մարդ էր, հաճախ սովորական երևույթի մեջ մի նոր, հետաքրքիր աշխարհ բացահայտել գիտեր: Ամեն ինչից գլուխ էր հանում՝ շնորհքով էր, ձեռից գալիս էր, ու ինչ էլ աներ, գեղեցիկ էր ստացվում:

Դե իսկ կատարողական արվեստում հրաշքներ էինք գործում միասին: Վիեննայի Մարմարյա դահլիճում մեր համերգից հետո թերթերը գրեցին, թե «հայերը Մոցարտի Տրիոյի կատարումով գերազանցեցին ավստրիացիներին»: Պատկերացնում ես: Իգորը ասես խոսում էր իր նվագով. ֆրազը իմաստալից սկիզբ ուներ, զարգացում ու գեղեցիկ ավարտ...

Որքան գիտես, ձեզ անվանել էին «Հայկական վիրտուոզներ»:

...Երբ եղանք Իսպանիայում, տեղի ղեկավարությունն այնքան էր ոգևորված մեր ելույթներով, որ նորից հյուրախաղերի հրավեր ստացանք՝ այս անգամ մի ամբողջ ամսով և շատ ավելի լավ պայմաններով: 30 օրում ունեցանք 28 համերգ տարբեր քաղաքների եկեղեցիներում, որոնք յուրահատուկ համերգային սրահների են վերածված՝ գերազանց ակուստիկայով: Ծրագրում՝ Բեթհովեն, Մոցարտ, Մենդելսոն, Շոստակովիչ, Բաբաջանյան... Այնքան բուռն էր ժողովրդի ընդունելությունը, որ իսկապես հարազատություն զգացինք իսպանացիների հանդեպ, հասկացանք, թե զգացմունքայնությամբ, խառնվածքով հայերը որքան մոտ են նրանց, համոզվեցինք, որ իրենք մեզ նման գնահատում են կատարողի ուժեղ, վառ անհատականությունը, այն արվեստը, որը կյանք, զգացմունք, սեր է փոխանցում:

Երջանիկ ժամանակներ էին: Ամեն համերգից հետո տվյալ քաղաքի քաղաքապետի հյուրասիրությունն էինք վայելում:

Մի զվարճալի դեպք կհիշե՞ք:

...Այդ ամբողջ շրջագայության ընթացքում հիանում էի Իգորի բացառիկ հավաքված (հյուրանոցի համարում բարձի վրա էր պարապում), կազմակերպված կեցվածքով, մանավանդ որ դրանով լրիվ հակադիր էր Արա Բոգդանյանին: Ամեն անգամ ասում էի. տղերք, չմոռանաք ոչինչ՝ բեմի կոստյում կա, բան կա, նոտաները, պուլտը, բանտիկը, գործիքը, լաքով կոշիկները, հետ չենք կարող գալ (մենք երեքով, թարգմանիչն էլ հետներս, ամեն անգամ մեքենայով երկար ճանապարհ էինք անցնում): Արիկը մի օր չդիմացավ, սկսեց բղավել. «Դե հերիք ա ինձ դաստիարակես, ոնց որ մերս ըլնես, զզվացրիք արդեն»: Ես էլ ասեցի. «Էղավ, թե ես էլի մի ծպտուն հանեցի, արի թքի իմ էրեսին»:

...Հիմա էկել հասել ենք տեղ, հագնվում ենք, որ փորձ անենք, Արիկը մեղալոր տեսքով գալիս է թե. «Տղերք, ինչ էլ անեք, ինձ հասնում ա. սպիտակ սառչկես մոռացել եմ»: Տաքսիստին ուղարկեցինք, խանութից վերնաշապիկ առավ բերեց՝ մեծ տուփով, սիրուն փաթեթավորված, վրայից էլ մեխակներ՝ տասը սառչկի գին նստացրին Արիկի վրա...

Մի օր էլ գնացինք ֆլամենկո լսելու: Խոսքերով դժվարանում եմ նկարագրել մեր տպավորություններն ինչ հզոր էներգետիկ ազդեցություն ունեցավ մեզ վրա այդ արվեստը, ինչ գայթակղիչ գեղեցկություն կար այդ հրնչյուններում և չքնաղ պարուհիների շարժումներում: Հատկապես Իգորն՝ իր զգայուն, զգացմունքային խառնրվածքով, խելագարության աստիճանի տարված էր այդ տեսարանով և կարծես չէր կարողանալու բաժանվել դրանից՝ պատրաստ էր մնալ Իսպանիայում, միայն թե չընդհատվեր այդ իրական հեքիաթը...

**Զ Ա Վ Ա Կ Ն Ե Ր Ը**

**Ավստրիական Տիրոլ նահանգի Ինսբրուկ քաղաքի սիմֆոնիկ նվագախմբի կոնցերտայստեր, Իգոր Յավրյանի որդի՝ ՄԱՐՏԻՆ ՅԱՎՐՅԱՆ**

Ո՞րն է հայրիկի հետ կապված մանկության ամենավառ հիշողությունը:

Հիշում եմ, շատ փոքր էի, սիրում էի լսել, թե պապան ինչպես է պարապում, մեր տանը անընդհատ երաժշտություն էր հնչում. կամ ինքն էր նվագում, կամ Տրիոյի փորձերն էին, կամ ուսանողներն էին գալիս: Այդ ժամանակ մեր բնակարանում երկու գործիք կար՝ դաշնամուր և ռոյալ: Ես մտնում էի ռոյալի կամ դաշնամուրի կողքին դրված սեղանի տակ ու, խաղալիքներս մոռացած, երկար լսում էի հայրիկի նվագը: Մի օր, հիշում եմ, այնպես ազդվեցի, որ լաց եղա: Հայրիկն իսկույն դադարեցրեց նվագը, գրկեց ինձ. մի լացիք, հանգստացնում էր իր մեղմ ժպիտով, սա երաժշտական պատմություն է՝ իրական չէ: Հազիվ լացս զսպելով, հարցրի.

- Բայց ինչու՞ է այդքան տխուր:

Ու նա պատմեց ինձ Լիստի էտյուդի հերոս՝ Մագելպայի մասին, թե ինչպես են նրան, ձիու պոչից կապած, քարշ տվել գետնով, նրա ցավը, մարմնի ծանրությունն ու ճակատագրի դաժանությունը լսելի էին հայրիկիս հնչեցրած ամեն նոտայում...

Ո՞րն է ձեր ազգանվան իմաստը, յավրը կարծես ելրել բառից է, հրեա՞ է նշանակում:

Ոչ, սխալվում եք: Հայրս վանեցու տոհմական հայկական ցեղից է, «յավրի» թուրքերենից թարգմանաբար նշանակում է մանչս, տղաս, փոքրիկս: Հենց սա է նշանակությունը, այն կապ չունի նաև Յավրյան ազգանվան հետ, որը, ավելի շուտ, գյավուր բառից է գալիս: Իսկ հորական տատիկս մի քանի ազգությունների խառնուրդ էր՝ լեհ, ռուս, ֆին ու շվեդ:

Ուներ վանեցու խառնվածքին բնորոշ բնավորության գծեր:

Մարսափելի չէր սիրում պարտքով փող վերցնել, ամեն կերպ աշխատում էր խուսափել դրանից, գտնում էր, որ պետք է ծախսերդ չսփավորես՝ ըստ սեփական հնարավորությունների և ուրիշի վրա հույս չդնես, ուրիշից կախման մեջ չընկնես: Դա ինձ էլ է փոխանցվել:

...Բայց նա ոչ միայն հայր է եղել ինձ համար՝ նա իմ երաժշտական հայրն էր նաև, և ես իրենից այնքան մեծ սեր ժառանգեցի երաժշտության հանդեպ, որ շարունակեցի իր գործը նոր դարում, երբ արվեստը հասարակական կյանքում այլևս գիջել է իր առաջնային դիրքերը նորին գերազանցություն դուրսի իշխանությանը:

Կարո՞ղ ես առանձնացնել Իգոր Յավրյանի դասավանդման մեթոդաբանության որևէ սկզբունք:

Շատ դժվար է որևէ գիծ առանձնացնել, բայց երևի ընդգծեմ, թե նա որքան էր կարևորում կատարողի ԵՐԱՄԻՐՏ լինելու, երաժշտությունը խորապես զգալու և փոխանցելու կարողությունը: Մի օր ինձ ասաց. նոտաները շատ գեղեցիկ տպված են արդեն, պետք չէ, որ դու ևս մեկ անգամ դրանք նույնությամբ վերատպես: Քո անձնական վերապրումն է կարևոր, որը կամ կա՝ և ուրեմն կարող է ծնվել երաժշտություն, կամ չկա՝ և այդ դեպքում ոչինչ տեղի չի ունենա:

Շատ եմ կարևորում նրա, այսպես ասած, «ոգեղեն միասնության» (“одухотворяющая связь”) սկզբունքը, երբ մեկ նոտայից մյուսը մախորդի էներգիան պետք է կարողանաս այնպես փոխանցել, որ դրա միջից ծնվի և վերհասնի գեղարվեստական կերպարը: Երբ երկու ձայների, ֆրագերի միջև ոգեղեն կապը չի կարող դիտարկվել որպես ինքնանպատակ՝ գեղեցիկ ձայնի արտաբերման առումով, այլ պիտի կրի իր մեջ հենց այս պահին երաժշտական կերպարի «ծուլման» արարչական էներգիան:

Ինչ հարաբերությունների մեջ էր նա նոտային տեքստի հետ. իրեն հեղինակից վեր էր դասում և աշխատում ազատորեն իշխել տեքստի վրա, թե՞ հակառակը՝ հպատակվում տեքստին:

Կարծում եմ, աշխատում էր պահել հավասարակշռությունը՝ մոտավորապես հավասար դիրքերից երկխոսելով հեղինակի հետ, ոչ թե իրեն համագոր զգալով կոմպոզիտորին, այլ ստեղծագործության գաղափարին հասնելու ճանապարհին նույնչափ կարևորելով մենակատարի ազատությունն ու ինքնատիպությունը:

Մեկ տարուց ավելի է արդեն, ինչ հայրիկդ հեռացել է կյանքից... ուզում եմ նշել քո սքանչելի երաժշտական նվիրաբերումը հայրիկի հիշատակին Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանի դահլիճում՝ Բախի և Իգորի մենանվագ Սոնատների դանդաղ մասերի սեփական

համարձակ համադրման մտահղացմամբ: Դրանք կարծես մարդկային կյանքի ու ժամանակի մասին փիլիսոփայական ու, միաժամանակ, մտերմիկ զգացմունքային խոհեր էին:

...Հայրիկին հիշելիս, զոր հատկանիշները կամ դրսևորումներն են առանձնացնում: Կամ ինչ-որ բան, որ հիմա ավելի ցայտուն, խոշորացված ընդգծվում է իր կերպարում:

Չգիտեմ... Ուղղակի կարոտում եմ նրան... Գուցե հարցնենք տղայիս՝ Պատրիկին, նա արդեն 8 տարեկան է և լավ հիշում է պապիկին:

Պատրիկ, ինչպիսիքն էր պապիկը, քեզ շատ էր սիրում, չէ՞... Գիտես, երբ պապիկդ փողոցով անցնում էր՝ հմայիչ, ճաշակով հագնված, միանգամից ուշադրություն էր գրավում, մարդիկ շրջվում էին ու շշուկով իրար հարցնում, թե ո՞վ է, ա՛խ, ո՞վ է այս գեղեցիկ տղամարդը:

Իմ պապիկը ամեն ինչում ամենալավն էր աշխարհում:

Ինչո՞վ:

Արդեն ասացի՝ ամեն ինչով:

Մարտին.

Հայրս երբեմն հիշում էր իր վանեցի հոր խոսքերը. «Ամեն նոր սերունդ նախորդից լավն է, եթե նրան չփչացնես»: Եվ ես աշխատում եմ անհարկի ամեն պահին չմիջամտել, չխանգարել տղայիս այդ «ավելի լավը» դառնալու ընթացքին, որ կարողանա անկաշկանդ, նորովի բացահայտել աշխարհը:

Կարող ես համեմատության մեջ դնել քեզ՝ այդ տարիքում և քո 8-ամյա տղային, որն ապրում և սովորում է Ավստրիայում: Ինչ տարբերություններ կան ուսման շրջանի մեկնարկին: Հիշում եմ՝ 1994-ի ձմռանը տաք սփիտերով կանգնած էիր չջեռուցվող դահլիճի բեմում՝ վերարկուներով նստած, հիացմունքով լցված հանդիսատեսի առջև, ու քո ոգեշունչ նվագով հավատ էիր ներշնչում Հայաստանի վաղվա օրվան:

...Երբ ես 7 տարեկան էի, փուլովեց Սովետական Միությունը, սկսվեց պատերազմը, մեր ընտանիքը կիսում էր երկրին բաժին հասած բոլոր գրկանքները: Հայրիկս շատ էր տանջվում, որ չի կարողանում երջանիկ կյանք ապահովել մեզ համար, ասում էր՝ գոնե իմ երեխաները պատերազմ չտեսնեին: Ես ձմեռները Կամերային տան այգում ցախ էի հավաքում, սուղ պայմաններ էին, անընդհատ մթության մեջ, երբեմն սնվում էինք օրը մեկ անգամ, և մի քանի օր շարունակ դա կարող էր լինել նույն ճաշը, օրինակ, հումանիտար օգնություն եկած սիսեռը:

...Ժամանակակից աշխարհում մարդու կայացման հնարավորությունները տասնապատիկ աճել են, իմ հնարավորությունները շատ ավելի փոքր էին: Բայց ես աշխատում էի օգտագործել բոլոր հնարավորությունները, իսկ Պատրիկը այդ առումով շատ ավելի անհոգ է, նա մեծ աշխարհի, Եվրոպայի մի մասնիկն է այլևս և կարիք չունի ավելորդ ջանք թափելու այնտեղ ընդունվելու համար:

Որդիդ Ավստրիայում քեզ նման երաժշտական կրթություն ստանալու հնարավորություն ունի՞:

Այնտեղ չկա Հայաստանում գործող երաժշտական

դպրոցներին հավասարազոր մի համակարգ, որ խորհրդային շրջանից մնացած մեր մեծ հարստությունն է: Եվ միայն մասնավոր ու բավականի թանկ դասերի միջոցով կարելի է հասնել այն մակարդակի, որն ունի մեր միջնակարգ երաժշտական դպրոցն ավարտած աշակերտը: Երբ հայտնվեցի Գերմանիայում, 20 տարեկան էի, արդեն մեծ նվագացանկ ունեի, իսկ տեղացի ուսանողներից շատերը՝ նրանք, ովքեր չէին վերցրել մասնավոր դասեր, քանի որ շատ թանկ են դրանք, սկսնակի կարգավիճակում էին: Բայց ես զարմացա, թե ինչպես բուռնում սովորելու ընթացքում նրանք կարողացան սեղմ ժամկետներում անել այնքան, որքան մենք՝ սկսած 6-7 տարեկանից: Բայց դասական արվեստում ոչ մեկին չես խաբի. անշուշտ, այդքան ուշ պրոֆեսիոնալ կարիերան սկսելով, մենակատար չես կարող դառնալ՝ հազվադեպ: Այնպես որ, ես հպարտ եմ այն երաժշտական համակարգի գոյությամբ, որն ունի Հայաստանը, և առավել հպարտ եմ, որ հայրս զարգացրեց այստեղ այն երաժշտական ավանդույթները, որոնք ստացել էր Թբիլիսիում, հետո Մոսկվայում՝ հանրահայտ Լև Վլասենկոյի դասարանում: Չնայած, անկեղծ ասած, պապան վերջերս երբեմն ասիսուսանքով էր հիշում, որ ժամանակին չարձագանքեց Ավստրիայում կամ Իսպանիայում աշխատելու հրավերներին: Չէ՞ որ իրենց հանրահայտ տրիոյի համարյա բոլոր երաժիշտները մեկնեցին արտասահման. Ջոն Գևորգյանը՝ Միլիա, հետո ԱՄՆ, Վահե Բագրատունին՝ Գերմանիա, Արա Բոգդանյանը՝ Ռուսաստան, Լևոն Մամիկոնյանը՝ Ֆրանսիա, Վիլլի Մոկացյանը՝ Կուրա և այլն:

Ինչ ես կարծում, եթե հայրիկն ականատես լիներ մեր թավջառ հեղափոխությանը, ինչպե՞ս կընդուներ այն:

Այնպես, ինչպես ես՝ համարելով սա Հայաստանի համար պատմական շանս: Ճիշտն ասած, հայրս հակված չէր առանձնապես հավատալու մարդկանց, և հեղափոխական լիդերներին աստվածացնելու, անհարկի պաշտամունք դարձնելու կողմնակից հաստատ չէր լինի: Բայց, որ սա եզակի պատմական հնարավորություն է Հայաստանի համար ստեղծելու՝ մարդավայել պետություն՝ ոչ մի կասկած...

**НАТАЛЬЯ ЯВРЯН**

*дочь И. М. Явряна, историк, дипломат, административный директор московского отделения "Россия-СНГ" фирмы "Дженерал электрик"*

Папа принадлежал к очень редкому типу людей, которые видят (слышат, чувствуют) красоту этого мира в любом ее проявлении. Всю свою жизнь он транслировал эту красоту и учил ее видеть и различать. Красоту – как нечто абсолютное, максимально гармоничное и идеальное проявление божественного, как откровение и дар человеку в качестве камертона для распознавания Света и Тьмы.

В своем деле не выносил «полуусилий» и требовал, в первую очередь от себя, абсолютной искренности исполнения. Всю свою жизнь он преданно служил этой Красоте, и миссию свою он выполнил.

**Բանալի-բառեր.** մանկավարժություն, հայկական դաշնամուրային դպրոց, մեթոդաբանություն, Իգոր Յավրյան, հուշապատում, ավանդույթների փոխանցում, դասախոս-ուսանող:

**Ключевые слова:** педагогика, армянская фортепианная школа, методология, Игорь Яврян, воспоминания, преемственность традиции, преподаватель-студент.

**Keywords:** pedagogy, Armenian piano school, methodology, Igor Yavryan, memorialization, tradition transfer, lecturer-student.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԵՓՐԵՄՅԱՆ ԼԻԼԻԹ ԿԱՆԼԵՆԻՑ (ծ. 14.5.1963, ք. Երևան) երաժշտագետ, հոգեբան, սոցիոլոգ, լրագրող, բարձրմանիչ, ցեղասպանագետ: Ավարտել է ԵՊԿ-ի երաժշտագիտական բաժինը (1989 թ., դեկ.՝ պրոֆեսորներ Ռ. Հ. Ստեփանյան, Ն. Վ. Գերոյան), Ռուսաստանի Պետական արվեստաբանության ինստիտուտի (ՊԱԻ, Մոսկվա, դեկ.՝ արվ. դոկտոր Ի. Ռ. Յոլյան) ասպիրանտուրան ԵՊԿ-ի հետ համատեղ (1993), նույն ինստիտուտում պաշտպանել է քեկնածուական թեզը, 1995 թ., Մոսկվա, 2001-ին Երևանի պետական համալսարանի Գործնական հոգեբանների պատրաստման կենտրոնը, 2006-ին՝ ՋԼՄ Կովկասյան ինստիտուտը՝ «Տարածաշրջանագիտություն» մասնագիտացմամբ: Դասավանդում է՝ 1996-ից ԵՊԿ-ում հոգեբանություն, մանկավարժություն, համընդհանուր երաժշտության պատմություն դասընթացները, դրցենտ (2002 թ.): Նույն, 1996-ից՝ «Новое Время»-ի քրթակից է: Իր երաժշտագիտական ուսումնասիրություններում հաճախ օգտագործում է այլ գիտությունների մեթոդաբանությունը՝ նորովի լուսարանելով շատ արդիական երաժշտագիտական հարցեր, աշխատում է միջառարկայական հետազոտությունների ոլորտում, պրակտիկ հոգեբան է: Հեղինակ է՝ «Լրվարդ Միրզոյան՝ նամակներում և երկխոսությամբ» մենագրության Եր., Տիգրան Մեծ, 2011 թ., - 616-էջ (ռուս. լեզվով): Մասնագիտացել է էթնիկ ավանդույթի, քաղաքային ֆոլկլորի, ինչպես նաև Հայոց ցեղասպանության սերնդե-սերունդ փոխանցվող խեղման խնդիրներով: Ավելի քան 20 գիտական և 500-ից ավելի հրատարակախոսական հոդվածների հեղինակ է: Կոմպոզիտորների (1997-ից) և Գրողների (2016-ից) միությունների անդամ է:

**Сведения об авторе:** ЕПРЕМЯН ЛИЛИТ КАРЛЕНОВНА (р. 14.5.1963, Ереван) - музыковед, психолог, социолог, журналист, переводчик, геноцидолог. В 1989 окончила Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса по специальности "музыковедение" (кафедра теории музыки, классы проф.: Р. О. Степаняна, Н. В. Дерояна), 1993 - аспирантуру Государственного института искусствознания (Москва, класс докт. иск. И. Р. Еолян) совместно с ЕГК. В 1995 в ГИИ (Москва) защитила канд. диссертацию. В 2001 окончила Центр подготовки практических психологов при Ереванском Государственном университете, в 2006 - Кавказский институт СМИ по специальности "Регионоведение". С 1996 по настоящее время в ЕГК ведет курс лекций по психологии, педагогике, истории музыки (бакалавриат), основы музыкальной научно-педагогической деятельности (магистратура). Доцент (2002). С 1996 является корреспондентом газеты "Новое Время". Автор монографии о композиторе Эдварде Мирзояне ("Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах", Ер., 2011), занимается феноменом этнической традиции, вопросами городского фольклора, проблемой трансгенерационной травмы Геноцида армян, практикующий психолог. Работает в области междисциплинарных исследований, в музыковедческих исследованиях использует методы других наук, по-новому освещая проблемы музыкознания. Автор более 20 научных статей, в том числе "Этнокультурный подход в социологии музыки", "Лику этнической традиции", "Виноваты ли мы", или "Усвоенная беспомощность" как гибель "внутреннего агента", "Маргинальность как судьба", "Судьбоносный выбор (к проблеме осмысления векторов развития армянской музыки XX века)" и др., более 500 публицистических статей. Практикующий психолог, член Союзом композиторов РА (с 1997) и писателей РА (с 2016).

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

## ՐԵԶՅՄԵ

Музыковед, кандидат искусствоведения, доцент ЕГК **Лилит Карленовна Епремян**. – “Влюбленный в жизнь и искусство (к 75-летию со дня рождения Игоря Явряна)”.

В статье, составленной из авторских интервью с членами семьи пианиста, его коллегами и учениками, раскрыта личность выдающегося музыканта и методология его работы со студентами - представителями фортепианной школы И. М. Явряна.

Выпускник Московской консерватории по классу Льва Николаевича Власенко, он проявил себя и как солирующий пианист, и как концертмейстер, и как артист камерного ансамбля-трио, и как педагог, и как автор фортепианных переложений и научных работ. Все эти ипостаси его многосторонней деятельности затронуты в данной статье, приуроченной к 75-летию со дня рождения музыканта.

## Summary

Musicologist, PhD candidate, Docent of YSC **Lilit K. Yepremyan**. - “Devoted to Igor Yavryan's 75<sup>th</sup> Anniversary”.

In the article which is made of author interviews with the members of the pianist's family, his colleagues and students the identity of the outstanding musician and methodology of his work with students who are the representatives of Piano School of I. M. Yavryan is revealed

The graduate of the Moscow conservatory on Lev Nikolay Vlasenko's class, showed himself both as the soloist pianist, as the concertmaster and as the actor of chamber ensemble trio, as a pedagogue and as the author of piano transpositions and scientific works. All these forms of his multilateral activity are mentioned in this article devoted to the 75<sup>th</sup> anniversary of the musician.

**ԼԻԼԻԹ ԿԱՌԼԵՆԻ  
ԵՓՐԵՄՅԱՆ**

**Երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու,  
Երևանի Կոմիտասի անվ.  
կոնսերվատորիայի դոցենտ  
E-mail.mikaelterlemez@gmail.com**

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ Կարինե Ազատի Ջաղացպանյանի երաշխավորությամբ և ընդունվել է տպագրության՝ դեկտեմբերի 11-ին ներկայացրել է հեղինակը՝ սեպտեմբերի 10-ին

**ՋՈՆ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ. «Հայաստանը դրախտավայր է»**

**նվիրվում է թավջութակահարի 80-ամյա հոբելյանին**

Հայտնի թավջութակահար, նախկինում Երևանի պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Ա. Սպենդիարյանի անվ. օպերայի և բալետի թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախմբի մենակատար Ջոն Գևորգյանը 80 տարեկան է: Արդեն 27 տարի բնակվելով ԱՄՆ-ում, նա յուրաքանչյուր տարի 2-3 ամսով վերադառնում է Հայրենիք՝ հազեցնելու հարազատ երկրի, ջրի, մրգերի, ուտեստների, երևանյան արևի կարոտը, վայելելու հին ընկերների հետ շփվելու քաղցրությունը: Հատուկ «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի համար պատրաստված հարցազրույցում երաժիշտը կիսվում է իր ամենամոլորական հիշողություններով և մտորումներով:

80-ամյա հոբելյանը կամա թե ակամա ստիպում է իմի բերել կատարած աշխատանքը, վերհիշել անցած ուղին, երիտասարդ տարիները...

Հիշում եք 1960-ականների երաժշտական Երևանը:

Փայլուն ժամանակներ էին, իրական Հայկական Վերածննդի շրջան: Մանավանդ արվեստում, ու մանավանդ երաժշտական բնագավառում: Օպերա, Ֆիլհարմոնիա... Ի՜նչ ներկայացումներ, ի՜նչ համերգներ... Բայց ինձ համար միշտ առանձնահատուկ տեղ ուներ կոնսերվատորիան՝ Արվեստի Տաճարը, արվեստի ամենավեհ օջախը: Մտնում էիր. մի դասարանում Տաթևիկ Սազանդարյանն էր պարապում, մյուսում՝ Գոհար Գասպարյանը, երրորդում՝ Պավել Լիսիցյանը, չորրորդում՝ Թամարա Շահնազարյանը, ու դա դեռ միայն վոկալիստների բաժնում... Աննա Ամբակումյանը, Սիլվա Բունիաթյանը, Կետտի Մալխասյանը, Գեորգի Մարաջը, տակավին երիտասարդ Վիլի Մարգարյանը, Ռոզա Թանդիլյանը... Կոնսերվատորիայի ղեկավարն էր Ղազարոս Մարյանը, որը Հայաստանի ամենահեղինակավոր դեմքերից էր, մեր, այսպես ասած, ազգային բրենդը:

...Գիտես, ընկերներիս շատ են կարոտում, մեծ վարպետներ են, սովետահայ կատարողական արվեստի լավագույն ավանդույթները մինչ օրս էլ փոխանցում են երիտասարդներին՝ պահելով այդ բարձր նշանոցը: Որ գալիս են, միշտ հանդիպում ենք. Մեդեա Աբրահամյան,

Ջենֆիրա Բարսեղյան... ցավոք, արդեն չկա Իգոր Յավրյանը, ում հետ, ի դեպ, երկար տարիներ աշխատեցինք «Դաշնամուրային տրիո»-ում:

Հիմա արդեն հազվադեպ են հիշատակվում 60-80-ականների կամերային փոքր կազմերով անսամբլները: Դրանցից էին Տրիոն, կոնսերվատորիայի Կվարտետը, համարյա ոչ մի ձայնագրություն չի պահպանվել:

Ինչպե՞ս ստեղծվեց Կվարտետը:

1965-ին չորս տարով մեկնեցի Սիրիա, 1974-1976 թթ. Վիլի Մոկացյանի ու Ռուբեն Ալթունյանի հետ (Ռուբենը՝ 3 տարի) աշխատեցինք Կուբայում: Հայրենիք վերադառնալուց որոշ ժամանակ անց կոնսերվատորիային կից նոր անսամբլ կազմեցինք՝ Կվարտետ. Վիլի Մոկացյան (1-ին ջութակ), Ռուբեն Պողոսյան (2-րդ ջութակ), Ռուբեն Ալթունյան (ալտ), Ջոն Գևորգյան (թավջութակ): Որոշ ժամանակ անց, երբ Ալթունյանին փոխարինեց Ջարեհ Սահակյանը, այնպես ստացվեց, որ Մոսկվայում գործող Կոմիտասի անվ. քառյակը մեկնել էր արտասահման հյուրախաղերի, և ԿՄ միութենական պլենումին հայտարարված Առնո Բարաջանյանի 3-րդ Կվարտետի բեմելը վստահվեց մեզ: Լավ աշխատեցինք, Առնոն մեզ հետ հյուրանոցի համարում էր պարապում... Մեծ հաջողություն ունեցանք: Հետագայում Ավետ Գաբրիելյանը, լսելով մեր կատարումը, ոգևորված բացականչեց. «Ребята, вы просто здорово играете!» («Տղերք, ուղղակի փայլում ենք կատարում»): Այնտեղ մի հատված կա, որտեղ ալտը պիտի հնչի դուդուկի նման, պատկերացրո, Ջարեհն ալտով դուդուկի ձայն էր ստանում՝ շատ բնական:

...Ինչպե՞ս եղավ, որ որոշեցիք ընդմիշտ տեղափոխվել ԱՄՆ:

1991 թվականին օպերային թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախումբը դիրիժոր Յուրի Դավթյանի ղեկավարությամբ մենակատարների հետ (այդ թվում՝ Գեղամ Գրիգորյան, Արաքս Դավթյան, Արաքս Մանսուրյան, Բարսեղ Թումանյան և ուրիշներ) հյուրախաղերով մեկնեց ԱՄՆ: Համերգներ ունեցանք Նյու Յորքի Carnegie Hall-ում, Բոստոնում, եղան փայլուն արձագանքներ, բայց, ճիշտն ասած, երկիրը չհավանեցի: Ավելի ուշ

Կ Ա Ս Մ Ա Ղ Ա Վ Ա Մ Ն Ա Մ Ե Պ Կ Հ ի մ ն ա դ ր մ ա ն 95 - ա մ յ ա կ ի ն

կնոջս բարեկամների հրավերով, որպես տուրիստ, նորից մեկնեցի Ամերիկա ու էլի համոզվեցի, որ դա իմ երկիրը չէ: Հայաստանից արտասահման տեղափոխվելու ոչ պատճառ ունեի, ոչ էլ ցանկություն: Ֆինանսապես էլ ապահոված էի. կոնսերվատորիայի պրոֆեսորի աշխատավարձս 500 ռուբլի էր, որպես Օպերայի սիմֆոնիկ նվագախմբի կոնցերտմայստեր 300 ռուբլի էի ստանում, տրիոյում էլ՝ մի 175, կնոջս աշխատավարձն էլ գումարած՝ ոչ մի ֆինանսական խնդիր չուներինք: Բայց երբ սկսվեց Արցախյան պատերազմը, դադարեց կանոնավոր աշխատանքի միջոցը, հետո էլ քենուս ու կնոջս տեղափոխվելու պահանջն էլ ավելի սաստկացավ: Ու ես 50-51 տարեկանում ճարահատյալ փակեցի կյանքիս նախորդ էջը և, դիմելով աներևակայելի միակի, այդ տարիքում գրոյից սկսեցի կառուցել կարիերաս Ամերիկայում: Իսկ տրիոն իմ ու Արիկի մեկնելուց հետո շարունակեց աշխատել նոր կազմով. Լևոն Մամիկոնյան, Իգոր Յավրյան, Վահե Բագրատունի:

*Ինչպե՞ս դասավորվեց Ձեր կարիերան արտասահմանում:*

Ամերիկայում եթե աշխատասեր չլինես, երբեք ոչինչի չես հասնի: Դե ես ամբողջ կյանքս «էջի պես» աշխատել եմ: Երբ 16 տարեկան էի, դեռ դպրոցում թավջութակ էի սովորում, քեռիս՝ Թաթուլ Ալթունյանը, ինձ վերցրեց Երզնի-Պարի նվագախումբ. դոմրա էի նվագում՝ մեծ գործիք էր, մասնագետ չկար: Մերանգույլանի ժողգործիքների համույթում բամբիռն էր ձեռքիս: Ավելի ուշ՝ Պարոնյանի թատրոնի նվագախմբի թավջութակահարն էի: Մանգասարյանի ղեկավարությամբ Հեռուստառադիոյի սիմֆոնիկ նվագախմբում, որ հիմնականում հայ կոմպոզիտորների գործերն էր հնչեցնում, նույնպես նվագել եմ: Ֆիլհարմոնիկում աշխատեցի Գերգիևի հետ որպես հրավիրյալ երաժիշտ, նաև Մոսկվա հյուրախաղերի գնացի Ֆիլհարմոնիկի հետ: Դե էլ չասած կոնսերվատորիայի, օպերայի նվագախմբի, կամերային անսամբլներում գործունեության մասին... Ի դեպ, Գերգիևի հետ մենք հենց այդ տարիներին ընկերացանք, հիմա որ ԱՄՆ է գալիս, միշտ լինում է իմ տանը:

*Ափսո՛ս, Գերգիևին չկարողացանք Հայաստանում երկար վայելել: Վերջին անգամ այստեղ Նարեկ Հախնազարյանի հետ հանդես եկավ:*

Ի դեպ, ես եմ Գերգիևին ծանոթացրել Նարեկ Հախնազարյանի հետ, ով, իմ համոզմամբ, բացառիկ երևույթ է՝ աշխարհի թիվ մեկ թավջութակահարն է այսօր: Երբ իմացա, որ վաղը Գերգիևը ինձ հյուր է գալու, զանգահարեցի Նարեկին, ով այդ ժամանակ Տեխասում էր, ու կարգադրեցի, որ վաղը անպայման լինի ինձ մոտ Վաշինգտոնում: Վալերիկին ասացի. «Քեզանից կյանքումս ոչինչ ինձ համար չեմ խնդրել, չէ՞, ու էլի ինձ համար ոչինչ չեմ խնդրելու, միայն մի բան. էս տղային լսի՛, շա՛տ տաղանդավոր է»: Եվ մյուս օրը գիշերվա ժամը 3-ին իմ տանը Նարեկն իր կախարդական հնչյուններով զերեց Գերգիևին, ով մեծ, եզակի երաժիշտներից է ժամանակակից աշխարհում և չէր կարող չնկատել Նարեկի ահռելի պոտենցիալը: Իսկ ես դա տեսա դեռևս «Նոր անուններ» ծրագրի մասնակից-

ների առաջին համերգին Carnegie Hall-ում, կողքիս նստած Հայաստանի դեսպան Արման Կիրակոսյանին (ի դեպ, նա մեր լավագույն դեսպանն էր ԱՄՆ-ում, Մեծ հայ՝ Ջոն Կիրակոսյանի զավակն է) ասացի. «*Էս բոլոր տաղանդավոր երեխեքը մի կողմ, Նարեկը՝ մյուս*»: Ու չսխալվեցի: Չսխալվեցի, երբ համարեցի, որ Ա. Խաչատրյանի անվ. մրցույթում նա առաջինն է, որ անկարելի է կիսել այդ մրցանակը: Մեղեա Աբրահամյանի հետ ժյուրիի կազմում լավ կռիվ տվինք Նարեկի համար: Որովհետև ես իրական տաղանդի հանդեպ անտարբեր չեմ կարող լինել, ամեն ինչ կտամ՝ սիրտս էլ կտամ: Նարեկի հայրն՝ իմ լավ ընկեր ջութակահար Սուրեն Հախնազարյանը, ինձ անվանում է «*Նարեկի ամերիկյան հայրիկ*», ու ես հպարտ եմ դրանով:

*Հոյակապ պատմություն... Բայց վերադառնանք Ձեր ամերիկյան գործունեությանը:*

Մի շարք համերգներ ունեցա որպես մենակատար. ԱՄՆ սիմֆոնիկ նվագախմբերի նվագակցությամբ հնչեցրեցի Բոկլերիմիի, Հայդնի, Մեն-Սանսի, Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործությունները: Դասավանդում էի Վաշինգտոնի միակ երաժշտական ուսումնական հաստատությունում՝ Levine Music School-ում 15 տարի, հետո մոտ 10 տարի Մելիլենդում՝ Columbia Union College-ում, նաև մասնավոր դասեր էի տալիս:

Հիմա իմ սեփական ստուդիան ունեմ՝ երկու դաշնամուրով: Մեծ նվիրումով աշխատում եմ աշակերտների հետ, որոնք ամեն տարի հանդես են գալիս հաշվետու համերգով: Մարդիկ լսում են, համոզվում, որ իմ բոլոր ուսանողները նվագող են՝ գրագետ, պրոֆեսիոնալ և դիմողները տարեց տարի ավելանում են: Անկեղծ ասած, ինչ Հայաստանում եմ (երեք ամիս է արդեն), մի ծանոթ երաժշտից գործիք եմ խնդրել, ու ամեն օր պարապում եմ, որովհետև մեծ պատասխանատվությամբ եմ վերաբերվում իմ գործին: Երբեք չեմ հասկացել էն սառը, անհաղորդ, անհավես դասախոսներին, ովքեր դասի ժամանակ թերթ են կարդում, ասելով «*Նորից նվագիր*», ու պարզ չի, աշակերտին ընդհանրապես լսում են, թե ոչ, «*դե վա՛տ ա, հավաքվի գնա՛, տանը կպարապես՝ կգաս*»: Այդպես չեն աշխատի, դա ինձ համար անընդունելի է, իսկ նման դեպքերը, հավատացնում եմ քեզ, քիչ չեն:

Ես ոչ միայն աշխատում եմ կատարողին հարիր մարզված վիճակում լինել, որ կարողանամ ցույց տալ գործիքի վրա, թե ինչ եմ պահանջում: Ես նաև դաշնամուրով նվագակցում եմ աշակերտներին, դա բոլորովին ուրիշ մակարդակ է հաղորդում դասին: Օլգա Բաբասյանի մոտ մասնագիտական դաշնամուր եմ անցել և ընդհանրապես շատ եմ կարևորում դաշնամուրին տիրապետելու անհրաժեշտությունը բոլոր կատարողների համար: Մանկավարժ-Ռոստրոպովիչի փայլուն օրինակն ունենք, ով և՛ թավջութակով, և՛ դաշնամուրով, և՛ խոսքով հավասարապես կարողանում էր բացատրել իր ասելիքը:

*Ի՞նչ կասեք ԱՄՆ-ում երաժշտական կրթական համակարգի մասին:*

Եթե կուզեք իմանալ, Ամերիկան մի գլոբալ խնդիր ունի երաժշտական բնագավառում. պրոֆեսիոնալիզմի

տոտալ բացակայության խնդիրը: Այդքան փողերի, հնարավորությունների մեջ չի կարևորվում երեխայի երաժշտական դաստիարակությունը, ավելի լավ է երկու տանկ ավել առնեն, քան մի տարի նույն գումարով մասնագիտական երաժշտական դպրոց պահեն՝ չեն անելու: Ինչո՞ւ համար տասնամյակներով մասնագետ դաստիարակեն, եթե կարելի է միանգամից պատրաստի կադրեր գնել: Իրենց դեմոկրատիան էլ ոչ այլ ինչ է, քան ընդամենը ժողովրդավարության իմիտացիա: Մի ասացվածք կա ռուսերենով. «Демократия – это когда тебя посылают на три буквы, а ты идешь, куда хочешь...»: Երկիրը մեծահարուստների ձեռքերում է, այնտեղ մշակույթը ոչ մեկին պետք չէ:

Հեռվից ինչպիսիքն է Հայրենիքը:

...Ես եկել եմ մի եզրակացության. աշխարհի ամենալավ երկիրը Հայաստանն է: Եթե փող ունես: Եթե փող չունես, էլի աշխարհի ամենալավ երկիրը Հայաստանն է: Հոյակապ երկիր է՝ դրախտավայր: Հայի երկիր է՝ մոնոթեոստիկ: Փողոցում անցնելիս մեկը մյուսին ժպտում է, օգնության գալիս: Հայաստանը հիմա կանաչ է՝ ուզում է ծաղկել, և եթե էդ մոլախտը՝ կոռուպցիան, քոքահան արվի, այդպես էլ կլինի: Թե չէ մարդիկ պաշտոնապես գողությունը մասնագիտություն են հռչակել: Ինչ աստիճանի հիմար, անտաղանդ, մեկը մյուսից դատարկ գլուխներով դեկավարներ ունեցանք՝ իրենց կուսակցական խմբերով, ու դեռ կարողացանք ապրել ու արարել:

Երբ այստեղ եմ վերադառնում, տան պատերս եմ համբուրում: Միայն այստեղ է մարդն իրեն ապահով զգում, այստեղ է մատուցվում ամենահամեղ ուտելիքը, ի դեպ, մեր սննդահամակարգը՝ թեթև ամառային սրճարաններով, ընտիր ռեստորաններով, դարձել է երկրի դեմքը, մի փոքր էլ աշխատենք՝ կարող ենք Հայաստանը Շվեյցարիայի մակարդակի հասցնել: Հեշտ է ասելը՝ Երևանը 2800 տարեկան է, Հռոմից էլ մեծ է, պատկերացնելն անգամ դժվար է, թե ինչպիսի պատմական շերտեր է կրում իր մեջ իմ քաղաքը:

Արդեն 26 տարի է, ինչ ամեն ամառ գալիս եմ Հայաստան: Իմ ծննդյան օրը՝ դեկտեմբերի 27-ին, ընտա-

նիքս ինձ բիզնես-կլասի մեկ տոմս է նվիրում Նյու-Յորք -Մոսկվա-Երևան, և հետագարձ ուղիով: Ու ես իմ ստուդիայում 9 ամիս քրտնաջան աշխատում եմ՝ երազելով այն պահը, երբ կհայտնվեմ այստեղ ու մարտկոցներս բերնեբերան կլիցքավորեմ Հայաստանի էներգիայով, որ նորից 9 ամիս կարողանամ դիմանալ օտարության մեջ:

Իսկ Ձեր երեխաները, թոռները նմյնպես այդպիսի կարոտախտով են տառապում:

Ո՛չ, իհարկե:

Ինչո՞ւ:

Որովհետև հայրենասիրությունը նույնպես տաղանդ է, դա զգալն ու հասկանալը ամեն մեկին չի տրված:

Ինչ եք կարծում, կհաջողի՞ մեր Սիրո ու համերաշխության թավշյա հեղափոխությունը:

Ես հույսս դրել եմ Նիկոլի վրա: Իսկական դյուցազնական հերոս է՝ ժողովրդի ծոցից ելած: Իրեն օգնել, սատարել է պետք:

Ինչպե՞ս եք զնահատում երաժշտական կրթության մակարդակը Հայաստանում:

Մեր կրթական մակարդակը պետք է վերադարձնել Խորհրդային Հայաստանի լավագույն տարիների նշանոթին: Բոլոնյան համակարգը երաժշտության բնագավառում կիրառելն, իմ կարծիքով, բավական խնդրահարույց է, նույնիսկ հետադիմական: Հետաքրքիր է, այսօր Հայաստանում մեծ համբավ վայելող մասնագետները՝ իրավաբանները, տնտեսագետները, բժիշկները, կարող են արդյոք արտասահմանում միանգամից լավագույնների շարքերն անցնել, մեծ պահանջարկ ունենալ: Կարծում եմ՝ ոչ: Իսկ մեր երաժիշտների պրոֆեսիոնալ մակարդակն այնպիսին է, որ բոլորն աշխատանք ունեն: Եթե Երևանի կոնսերվատորիան ես ավարտել ու իսկապես սովորել ես՝ գլուխ չես պահել, ոչ ոք դրսում առանց գործ չի մնա: Ամեն գնով պետք է պահել մեր երաժշտական ոլորտի կրթական համակարգը, դա եզակի ազգային հարստություն է, կորցնել այսքան տարիների լավագույն ավանդույթները հանցագործություն է, ամեն երկիր չէ, որ դա ունի: Եվ ես այդ առումով ևս անչափ հպարտ եմ իմ Հայրենիքով:

**Բանալի-բաներ.** Հայաստան, հայ կատարողական արվեստ, Երևանի կոնսերվատորիա, խորհրդային և ամերիկյան երաժշտական մանկավարժության համեմատական վերլուծություն, Ջոն Գեօրգյան, Նարեկ Հախնազարյան:

**Ключевые слова:** Армения, армянское исполнительское искусство, Ереванская консерватория, сравнительный анализ советской и американской музыкальной педагогики, Джон Геворкян, Нарек Ахназарян.

**Keywords:** Armenia, the Armenian performing art, the Yerevan Conservatory, the comparative analysis of the Soviet and American musical pedagogics, John Gevorgian, Narek Hakhnazaryan.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տե՛ս էջ 60: Сведения об авторе: см на С. 60. Information about the author: Go to P. 60.**

## Резюме

Музыковед, доцент ЕГК Лилит Карленовна Епремян. – Джон Геворкян: “Армения - это Рай” (к 80-летию виолончелиста)”.  
В эксклюзивном интервью журналу “Музыкальная Армения” одного из ведущих профессоров ЕГК, виолончелиста Джона Геворкяна, который ныне живет и работает в США, дается высокая оценка советской исполнительской школы. Сравнивая систему музыкального образования в Армении и в США, 80-летний музыкант, опираясь на опыт всей своей жизни, предлагает отказаться от радикального реформирования музыкального образования в РА, объявив эту область сферой стратегических интересов РА, которая унаследовала самую продуктивную систему начального музыкального образования в мире. Он положительно отзывается о политических изменениях на родине, о самой фигуре лидера Бархатной революции 2018 г. Николе Пашиняне. Армения станет настоящим раем на Земле, считает музыкант, в котором духовные приоритеты выведут его родину на принципиально новый уровень развития.

Musicologist, PhD candidate of Art, Docent of YSC Lilit K. Yepremyan. - “John Gevorgian: “Armenia is an Eden” (devoted to the 80<sup>th</sup> anniversary of the violoncellist)”.  
One of the leading professors of YSC, the violoncellist John Gevorgian, who nowadays lives and works in the USA in an exclusive interview to the journal “Musical Armenian” gave the high mark to the Soviet performing school. Comparing the system of musical education in Armenia and in the USA, the 80-year-old musician, based on his life experience suggests to refuse radical reforming of music education in RA, announcing this area as a sphere of strategic interests of RA which inherited the most productive system of primary music education in the world. He positively speaks about political changes on the homeland, about the Velvet Revolution’s (2018) leader figure Nikola Pashinyan. Musician thinks that defeating it Armenia will become the real paradise on Earth, where spiritual priorities will bring his homeland to essentially new level of development.

## Summary

Musicologist, PhD candidate of Art, Docent of YSC Lilit K. Yepremyan. - “John Gevorgian: “Armenia is an Eden” (devoted to the 80<sup>th</sup> anniversary of the violoncellist)”.  
One of the leading professors of YSC, the violoncellist John Gevorgian, who nowadays lives and works in the USA in an exclusive interview to the journal “Musical Armenian” gave the high mark to the Soviet performing school. Comparing the system of musical education in Armenia and in the USA, the 80-year-old musician, based on his life experience suggests to refuse radical reforming of music education in RA, announcing this area as a sphere of strategic interests of RA which inherited the most productive system of primary music education in the world. He positively speaks about political changes on the homeland, about the Velvet Revolution’s (2018) leader figure Nikola Pashinyan. Musician thinks that defeating it Armenia will become the real paradise on Earth, where spiritual priorities will bring his homeland to essentially new level of development.

Musicologist, PhD candidate of Art, Docent of YSC Lilit K. Yepremyan. - “John Gevorgian: “Armenia is an Eden” (devoted to the 80<sup>th</sup> anniversary of the violoncellist)”.  
One of the leading professors of YSC, the violoncellist John Gevorgian, who nowadays lives and works in the USA in an exclusive interview to the journal “Musical Armenian” gave the high mark to the Soviet performing school. Comparing the system of musical education in Armenia and in the USA, the 80-year-old musician, based on his life experience suggests to refuse radical reforming of music education in RA, announcing this area as a sphere of strategic interests of RA which inherited the most productive system of primary music education in the world. He positively speaks about political changes on the homeland, about the Velvet Revolution’s (2018) leader figure Nikola Pashinyan. Musician thinks that defeating it Armenia will become the real paradise on Earth, where spiritual priorities will bring his homeland to essentially new level of development.



Он покинул нас, но то, что он оставил, вечно”, – заявил британский музыкант Стинг.

“Вы были моложе всех нас. Ваша страсть к работе всегда была для меня примером. Я всегда повторяю Ваши слова: “Если хотите, чтобы вас полюбил зритель, вы должны любить зрителей,” – писал известный певец Андреа Бочелли.

Владилен Бальян, композитор, народный артист РА: “Я считаю своим долгом высказать свои чувства по поводу кончины Шарля Азнавура, тем более, что я его знал лично. Он мой ровесник. Первые гастроли Азнавура в Ереване (1964) совпали с моим назначением на должность директора Армфилармонии, и он стал моим первым гостем. Я его встретил в аэропорту и фактически все дни, проведенные в Армении, сопровождал его. Поехали мы и в Гюмри, где Маэстро встретился со своей бабушкой. Это была очень трогательная и эмоциональная встреча. На следующий день нас принял мэр Еревана Григор Асатрян и долго рассказывал Шарлю о том, каким видит будущий Ереван. Перед отъездом Азнавур подарил мне свой портрет, и я его храню дома на самом видном месте. Я собирался на днях позвонить ему и договориться о нашей встрече в Ереване. Не получилось. Армения потеряла великого сына. Его искусство феноменально. Это бывает в исключительных случаях, потому что его природное дарование проявилось в полной мере”.

Мартын Вартазарян: “Что бы я сейчас не сказал, прозвучит повтором. И все-таки Шарль Азнавур – великий армянин, великий музыкант, великий человек. Музыкант от Бога”.

Фанни Ардан, актриса: “Шарль Азнавур – это окно в Париж. Окно, за которым не Париж даже, а целая Вселенная. Упоительная и влекущая. Сена, Пляс Пигаль, Мулен руж, Монмартр и Олимпия. Рычащая Пиаф, блестящая Далида, Мирей с челкой восьмиклассницы и маленький и великий Азнавур. После его концертов мы несколько раз общались в общих компаниях. Он был блестящим рассказчиком. Именно от него я впервые услышала о прошлом армян, о Геноциде 1915 г. Он никогда не забывал о своих корнях и гордился этим. Последний раз мы встретились на вечере памяти великой Далиды. Они очень дружили, и он тяжело переживал ее трагический уход. Азнавур – человек, прославивший Францию и Армению. Сколько же в тебе было добра, таланта и обаяния”.

“Альбомы родившегося в семье армянских эмигрантов певца были проданы во всем мире в количестве 180 млн. экземпляров. Он спел более, чем в 60-ти фильмах”, – напишет ВВС. В 1998 телеканал CNN признал Азнавура шансоном века.

Как все начиналось

“Когда поэт поет, он преодолевает установленные Вавилоном границы между языками; посредством ритма и тембра, пластики и интонации. Он обращается к нашим сердцам, освобождая естественную энергию общечеловеческого языка.

В начале 60-х годов, когда “железный занавес” едва приоткрылся, западный мир поразил нас как чудо. В те далекие годы кафе гостиницы “Ереван” превра-

тилось в духовное пристанище художников и поэтов. Сюда ходили как признанные классики, так и богема.

Мы спорили об искусстве, читали друг другу стихи и рассказы, ходили смотреть работы других художников. Мы все были гениями, и никто из нас ни на минуту в этом не сомневался. Мы все были героями азнавуровской песни “Богема”. Стоило нам услышать, что в Ереван приехал какой-то армянин из Киева, как мы тотчас являлись к нему в гостиницу, знакомились с ним и как с давним знакомым продолжали наши вечные споры об искусстве”.

(Гарегин Закоян,

директор армянской национальной фильмотеки)

С Азнавуром было все иначе. Сперва прошел слух, что некий армянин по имени Шарль Азнавур (Азнавурян) покорила Париж, создав нечто совершенно новое в искусстве эстрадной песни. Потом появились его пластинки. Их было всего несколько штук на весь город, но вскоре все, кто имел магнитофон, переписали песни Азнавура на кассеты. Мы слушали его едва ли не каждый день и с каждым днем он становился роднее и любимее. Но вот разнеслась невероятная весть – Азнавур приезжает в Ереван на гастроли и, в самом деле, вскоре появились афиши, а потом, забыв все на свете, мы с раннего утра простаивали в очереди. Как-то придя к кассам, мы увидели на базальтовой стене надпись, сделанную белой масляной краской “Азнавур принадлежит народу, а не ЦК”. (Суть протеста была в том, что львиная доля билетов распределялась через ЦК, и лишь мизерные остатки попадали в кассу.) Вскоре появились люди, которые такой же белой краской замазали надписи, вслед за ними пришли камнетесы и с помощью молотков и зубил стали сбивать верхний слой камня. Билета я так и не достал, но на галерке в день концерта все же оказался. Многие песни Азнавура мы уже знали и любили. Но живой кумир на сцене с его неповторимой пластикой и мимикой покорила нас вдвойне... А когда он, стоя на коленях перед сидящей в первом ряду собственной бабушкой, исполнил песню “Мама”, зал сперва обомлел и замер, охваченный единым чувством, и лишь потом взорвался громом аплодисментов. С тех пор и уже навсегда мы остались пленниками азнавуровского искусства. Это был пришелец из того свободного мира, но в жилах его текла наша кровь, эмоции и темперамент его были сродни нашему. В его интонациях мы улавливаем мелодии Саят-Новы. После Азнавура в Ереван приехал Жак Брель, и благодаря дороге, проторенной Азнавуром, нашел полное понимание и любовь армянской публики. Так Азнавур стал полномочным послом европейской культуры в Армении.

Второй его приезд в Армению состоялся много лет спустя, после землетрясения 1988 года. Азнавур приехал в совершенно новом качестве, приехал с уже облетевшей весь мир песней “Тебе, Армения”, приехал с целой программой помощи попавшей в беду земле предков. С тех пор прошло 6 лет и Шарль Азнавур стал Полномочным послом Армении по особым поручениям и это закономерный результат всей его предыдущей деятельности. Азнавур призван пред-

ставлять не только свое собственное искусство, но и познакомил армянскую публику с целым рядом неизвестных ей режиссеров, французских и западных кинематографистов”.

Из воспоминаний Нелли Саакян: “Совсем недавно в Музее литературы и искусства Армении я прочитала о том, что отец Шарля великолепно пел, и особенно любил песни Саят–Новы, и что у самого Шарля есть даже большая яхта, носящая имя “Саят–Новы”. И мне все стало ясно. Вот он, исток его пронзительной певучести и его вкуса: еще бы, еще в детстве слышать песни Саят–Новы! У отца тоже был отменный вкус. Благодаря этому родству он не просто приобщил нас к новой европейской культуре, но и привил нам уверенность в том, что мы – неотделимая часть этой культуры”.

Гарегин Закоян, директор армянской национальной фильмотеки.

Шарль Азнавур (Азнавурян)

Певец, киноактер, композитор и общественный деятель. Про себя он писал, что состоялся во всех ипостасях, но на первое место по степени важности для себя ставил: поэт, композитор, артист, певец и в последние годы жизни писатель, чьи книги расходятся как жареные пирожки и читаются на одном дыхании.

Родился в Париже 22 мая 1925 года в семье армянских актеров. Отец Шарля – Микаэл (Миша) Азнавурян из грузинского города Телави и мать Кнарик Багдасарян из Измира (Турция) поженились в Константинополе. В 1922 году эмигрировали в Грецию, где в 1923 году у них родилась дочь Аида. В 1925 году семья переезжает во Францию. В 1933 году Азнавур дебютирует на сцене маленького эстрадного театра, сперва как танцор, а затем как исполнитель детских ролей в парижских театрах, таких, как “Медлен”, “Мариньи”, “Одеон”. Учился в театральной школе на ул.Кардинала Лемуана, затем выступал в различных ревю и кабаре. Вскоре состоялся его решительный поворот к песне: в 8 лет выступал на концертных подмостках, а в 1942 году со своим другом Пьером Рошем создает вокальный дуэт. В 1944 году написал свою первую песню “Я пьян”. Важную роль в судьбе Азнавура сыграла встреча с Эдит Пиаф (1946). Он писал для нее песни, гастролировал с ее ансамблем “Компаньон де ла шансон”. Писал также песни для Жюльетт Греко, Жильбера Беко, Джонни Холидея и других звезд французской эстрады. После оглушительного успеха в “Олимпиа” (1959) слава Азнавура перешагнула границы Франции. В эти и последующие годы он много и плодотворно сотрудничает с талантливым французским композитором, армянином по происхождению Жоржем Гарваренцем (1932–1993), мужем сестры Аиды. Азнавур снимался в фильмах Франсуа Трюффо, Жюльена Дювинье, Рене Клера, Клода Лелуша, Элио Петри. В фильмах “Стреляйте в пианиста” Ф.Трюффо(1960) и “Призраки шляпника” К.Шабреля (1962) воплотил образы армян. Он автор музыки и текстов песен к ряду фильмов, среди которых: “Не убий!” (1960) Клода Отар–Лери, “Почему Париж” (1962) Дени де ла Пательера, “Париж в августе” (1965) Пьера Гренье–Дефара, “Золотая Офелия”(1975) Ральфа

Боумана, “Сафо” (1976) Жоржа Фарела и “Что подгоняет Давида”(1984) Эли Шураки. Выпустил поэтический сборник “Слава на афише”.

После двух неудачных браков в 1968 году в армянской церкви Парижа Хан Гутон обвенчался со шведской манекенщицей Уллой Торсель. Он отец шестерых детей. С третьей женой Уллой Торсель певец прожил более полувека. Со старшей дочерью Седой записал одну из песен Саят–Новы. С младшей Катей снялся в фильме “Незванные гости” (1971) режиссера Серджи Гобби. “Мы, армяне, – долгожители,–говорил Азнавур. – Я собираюсь жить до 100 лет и работать до тех пор, пока мне не стукнет 90”. (Эти слова он говорил на свое 70–летие.)

Певец или актер.

В 1961 году югославский журнал “Филмени свет” так представил Азнавура: “Он один из самых любимых певцов Франции, однако совершенно лишен голоса”. Разумеется, возникает недоумение: как же он тогда поет? И тут же следует простенький ответ на необъяснимую вроде бы загадку: “Сердцем, а не горлом!”. “А сердце актера – это и есть тема,– уверяет С. Образцов. – Он лишь сердцем жил, И сердце его – весь огромный мир...” Что ни говори, а эти слова, характеризующие героя одной из азнавуровских песен, в той же мере относятся и к нему самому. В свое время Сэмми Дэвис писал, что песни Азнавура – это “его внешний облик” и добавлял: “В фигуре этого печального шута, готового к салюту морталя, таится трагик”.

Образ маленького человека, наделенного величием души, давно уже стал визитной карточкой Шарля Азнавура.

“Я человек представления, – в одном из интервью говорил Азнавур. – Мои песни – это действительно песни актера. Я пишу маленькие пьесы и играю их перед зрителем. Причем одну и ту же песню могу исполнить 5 раз подряд и каждый раз по–иному, в различных мизансценах. Пожалуй, я не стал бы никогда певцом, если бы раньше не выступал на сцене”.

Каждый шансонье в духе традиций исконной французской песни жанра “шансон”, где проникновенная музыкальность сливается с мастерством драматического актера, лепит свой собственный сценический облик.

“Шансон” – это, по сути, авторский театр одного актера. Шансонье не только поет, он ставит на сцене и играет роль героя своих песен. “Люди забывают, что я был актером и лишь потом певцом. До 18 лет я занимался актерством”. В своих мемуарах и многочисленных интервью Азнавур вспоминает роли из постановок “Много шума из ничего”, “Королева Марго” и других, сыгранных им ранее на сценах бульварных театров “Мадлен” ”ли... одеон” “Амкезор “Ревю” и всевозможных кабаре, а в 1938–м Шарль снялся в фильме Кристиана Жека “Исчезнувшие из Сент Атиля”.

“Мой младший брат”

(из книги воспоминаний Аиды Азнавурян–Гарваренц)

Разумеется, он любил песню так, как любит французский язык, любит слово, знает в нем толк, но, между нами, я абсолютно уверена, он закончит свои дни

лицедеем. Он никогда не переставал им быть, остава-  
ясь актером и на эстраде. И когда он приносил нам  
текст, который Гарваренц должен был положить на  
музыку, у меня каждый раз оставалось впечатление,  
что он написал слова своей новой роли. (...)

Я люблю хвастать своим младшим братом. Шарль  
выигрывал конкурс за конкурсом, он уже носил фрак и  
с высоты своих 13 лет выступал перед публикой с не-  
вероятным апломбом. Он был уверен, что добьется  
успеха, он вбил себе в голову эту идею и никто и ничто  
не могло заставить его перестать в это верить. Его  
всегда восхищали большие актеры. “Пошли, посмот-  
рим актеров, музыкантов, фокусников, они едут,  
пошли...”. Когда он поет, он поет о своей давней и глу-  
бокой любви. (...)

Из книги “Азнавур об Азнавуре”

“Из робкого, стеснительного, хилого и уязвимого  
ребенка, я должен был вырасти в сильную личность,

сохранив при этом моральные принципы, заложенные  
в меня моими родителями и оставаться способным  
чувствовать биение своего сердца. Чтобы осущест-  
вить свое жизненное предназначение, я должен был  
“делать” себя: отказаться от себя настоящего и по-  
вернуться лицом к будущему. Но не вычеркивая свое-  
го прошлого – ведь моя основа – это моя французская  
песня, корни – мировой фольклор и восточная, осо-  
бенно армянская поэзия”. (...)

Эту сложность жизни, эту усталость, бесконечные  
заботы, тесно связанные с воспоминаниями, можно  
найти в песне, названной Шарлем “Автобиография”,  
которая для меня целая поэма (из воспоминаний Аи-  
ды).

А для меня автобиография певца – в песне “Мой  
путь”, написанной когда-то для Фрэнк Синастры. А  
ведь Шарля тоже часто называли французским Си-  
натрой...

**Բանալի-քառեր.** Շառլ Ազնավուր, Արիդ Ազնավուրյան-Քարվարենց, Ուլլա Տորսել, Ֆրանկոֆոնիա, Փարիզ:  
**Ключевые слова:** Шарль Азнавур, Аида Азнавурян-Гарваренц, Улла Торсель, Франкофония, Париж.  
**Keywords:** : Charles Aznavour, Aida Aznavurian-Harvardz, Ula Torsel, Francophonie, Paris.

**Сведения об авторе:** АСМАРЯН НАТАЛЬЯ ТАТЕВОСОВНА (род. 26.12.1963, Ереван). Окончила общеобразовательную школу им.Чкало-  
ва, музыкальную школу им. А. Спендиарова (пед. Н. Матевосян). В 1983 году окончила с отличием музыкальное училище им. Р. Ме-  
ликяна по классу фортепиано М. Аристакесян. В 1983 году по конкурсу поступила в Ереванский академический театр оперы и  
балета им. А. Спендиаряна вначале в качестве артистки хора, а с 1986 года – суфлера в итальянских операх, где и работает  
по сей день. В 1988 году поступила в Ереванский художественно-театральный институт на факультет театроведения (класс  
проф. Генриха Оганесяна). В Национальном оперном театре 10 лет занимала должность заведующего архивом музея, а также  
суфлера, систематизировала архив, составила подробный список всех спектаклей со дня основания театра - с 1933 года до  
наших дней. Занималась педагогической деятельностью в колледже при Хоровом обществе и Художественно-театральном ин-  
ституте на кафедре театроведения. С 1993 года статьи Н. Асмарян публикуются в республиканской прессе (“Республика Ар-  
мения”, “Голос Армении”, “ТВ канал”, “Эфир”, “Лрагир”, “Азг”, “Еражишт”), со дня основания сотрудничает с журналом “Музы-  
кальная Армения”, в газете “Республика Армения” вела рубрику “Культурная хроника”. С 2015 года – главный редактор газеты  
“Тбилисцы”.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԱՍՄԱՐՅԱՆ ՆԱՏԱԼՅԱ ԹԱՂԵՎՈՍԻՐ (ծ. 26.12.1963 թ., ք. Երևան) քառերգու, երաժիշտ: Ավարտել է  
Չկարտլի անվ. միջնակարգ հանրակրթական դպրոցը, Ա. Սպենդիարյանի անվ. ՄԵԴ (Ն. Մաթևոսյանի դասարանը), 1983-ին՝ Ռ. Մելիքյանի անվ.  
երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժինը (Մ. Արիստակեսյանի դասարանը), 1992-ին Երևանի քառերգուի և կիևոյի ինստիտուտի  
բազմալիտական բաժինը (դեկ. պրոֆ. Հենրիկ Հովհաննիսյան): Ընդունվել է մրցույթով Ա. Սպենդիարյանի անվ. օպերայի և բալետի քառերգու  
դպրոց երգչախմբի արտիստ, հետագայում իտալական օպերաների հուշարար (1986-ից) առ այսօր, 10 տարի եղել է քառերգուի բանգարանի  
արխիվի վարիչ, որտեղ կարգավորել է կազմել է քառերգուի բոլոր ներկայացումների ցանկը՝ հիմնադրված 1933-ից առ այսօր: Դասավանդում է  
Երգչախմբային ընկերության և Երևանի քառերգուի և կիևոյի պետական ինստիտուտի քառերգուության ամբիոնում: Հեղինակ է և տպագրվում  
է հանրապետական ռուսալեզու մամուլում՝ 1993-ից՝ “Республика Армения”, “Голос Армении”, “ТВ канал”, “Эфир”, “Երաժիշտ” (ըստ  
բնագրերի եռլեզու) նաև հայերենով՝ «Լրագիր», «Ազգ», հիմնադրված օրվանից համագործակցում է «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրին,  
“Республика Армения” բերրում վարել է “Культурная хроника” էջը: 2015 -ից՝ “Тбилисцы” բերրի գլխավոր խմբագիրն է:

**Information about the author:** ASMARYAN NATALYA T. (born 26.12.1963 Yerevan). Graduated from secondary school after Chkalov, music school  
after A. Spendiarov (pedagogue N. Matevosyan). In 1983 graduated with honors from musical school after R. Melikyan on a piano class  
(pedagogue M. Aristakesyan). In 1983 she entered the Yerevan Academic Theater of Opera and Ballet after A. Spendiaryan first as an artist  
of the choir and since 1986 as a prompter in Italian operas where she works till today. In 1988 she entered the Yerevan State Art and Theater  
Institute at the Faculty of Theater Studies (class of prof. Heinrich Hovhannisyen). At the National Opera House for over 10 years she held the  
position of the museum’s archive manager, as well worked as the prompter, systematized the archive, compiled a detailed list of all  
performances from the day the theater was founded, from 1933 to the present day. She was engaged in teaching activities at the college at  
the Choral Society and the Art and Theater Institute at the Department of Theater Studies. Since 1993 the articles of N. Asmaryan have been  
published in the republican press (“Republic of Armenia”, “Voice of Armenia”, “TV channel”, “Ether”, “Lragir”, “Azg”, “Erzhisht”). Since the day  
of foundation she collaborates with the journal “Musical Armenia”, with the newspaper “Republic of Armenia” led the rubric “Cultural Chronicle”.  
Since 2015 she has been the chief editor of the “Tbilisians” newspaper.

## Ամփոփում

Թատերագետ, ԹԹԿՊԻ դասախոս **Նարայա Թադևոսի  
Ասմարյան** – «Շառլ Ազնավուրի հիշագրական»:

Սույն բժականի հոկտեմբերի 1-ին 94 տարեկանում կյանքից  
հեռացավ մեծանուն ֆրանսիական շանտիե Շառլ Ազնավուրը,  
որին նվիրված է հոդվածը: Հեղինակը ներկայացնում է մեծանուն  
հային իր տաղանդի դրսևորումներով հատկապես որպես XX դարի  
կինեմատոգրաֆիայի տաղանդավոր դերասանի և ֆրանսիայի  
ամենամեծ երգչի (ձայնագրված շուրջ 1300 երգ՝ 100-ից ավելի ալ-  
բոմներում) և մեծ ներդրումով եվրոպական արվեստում: Իր մասին  
Շառլ Ազնավուրը գրում է, որ կայացել է բոլոր բնագավառներում իր  
համար հերթականությանը ըստ կարևորության նշելով՝ պոետ,  
կոմպոզիտոր, դերասան, երգիչ և կյանքի վերջին տարիներին գրող,  
որի գրքերը աննախադեպ տարածվում են և կարդացվում մեկ շնչով:

## Summary

Theatrical expert, Pedagogue of YSHC **Natalya T.  
Asmaryan**. - “Dedicated to memory of Charl Aznavour”.

The article is dedicated to the famous French singer Charles  
Aznavour passed away on October 1, 2010 at the age of 94. The  
author presents famous Armenian with his great talent,  
especially as a talented actor of the 20th century, and one of the  
greatest French singer (recorded over 1300 songs in over 100  
albums) who has a great contribution in European art. Charles  
Aznavour writes about himself that he has been a poet,  
composer, actor, singer and in the last years of life even writer  
whose books spread by unprecedented way and read in one  
breath.

Կ ո ը պ ո զ ի տ ո թ ի ժ ա ռ ա ն զ ու թ յ ա ն հ ե տ ա զ ո տ ու թ յ ու ն

**ԱՐՏՅՈՒ ԳԵՐԱՍԻՄԻ ԱՆԴՐԵԱՅԱՆ**

**Արվեստի պատմաբան, ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետի Հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի մագիստրոսական 2-րդ կուրսի ուսանող**  
E-mail. harry.andrews.klavierist@gmail.com

ԵՊԿ «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի կողմից Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանի երաշխավորությամբ և ընդունվել տպագրության՝ դեկտեմբերի 11-ին գրախոսներ՝ Արա Բարաջանյան՝ «Առնո Բարաջանյանի հիշատակին» միջազգային հիմնադրամի նախագահ, ներկայացրել է հեղինակը՝ սեպտեմբերի 28-ին

**ԱՌՆՈ ԲԱԲԱԶԱՆՅԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԿԵՐԸ ՊԱՏՄԱԳԻՏԱԿԱՆ ՏԵՍԱՆԿՅՈՒՆԻՑ**

**Խ**ՆՏ ժողովրդական արտիստ, պետական և միջազգային մրցանակների դափնեկիր, կոմպոզիտոր, դաշնակահար, մանկավարժ Առնո Հարությունի Բարաջանյանի (1921-1983 թթ.) հիմնական և սիրելի երաժշտական գործիքը դաշնամուրն էր: Եթե ժամանակին գրվել է, որ նրա դաշնամուրային երկերում առավել լիակատար կերպով երևում են նրա ոճի փուլային զարգացման բոլոր շրջաններն անխտիր (15. էջ 11), ապա նրա երկերի համակողմանի ուսումնասիրումից պարզ է դառնում, որ նա չի գրել որևէ երկ, որտեղ դաշնամուրն այս կամ այն չափով տեղ չունենար:

Հայտնի է, որ Բարաջանյանն իր կատարողական արվեստը կատարելագործել է Մոսկվայում՝ նախ Ելենա Ֆաբիանի Գնեսինայի (1874-1967 թթ.), ապա Կոնրատանտին Նիկոլայի Իգումնովի (1873-1948 թթ.) և վերջինիս ասիստենտ Բորիս Մոխսելի Բեռլինի (1906-1995 թթ.) ղեկավարությամբ: Իգումնովը, որը 1924-1929 թթ. եղել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայի դիրեկտոր (այդ թվականներին ռեկտոր չէր կոչվում պաշտոնը այլ դիրեկտոր), ոչ միայն պրոֆեսիոնալ դաշնակահար էր, այլ նաև Սերգեյ Ռախմանինովի արվեստի չգերազանցված գիտակ, որը երաժշտագետ Պավել Ալեքսանդրի Լամմի (1882-1951 թթ.) հետ միասին խմբագրել է Ռախմանինովի դաշնամուրային երկերի լիակատար ժողովածուն (4 հատորով. *М.-Т.*, 1948-1951 թթ). թերևս այսպես պիտի բացատրել նրա արվեստի մասին Բարաջանյանի խորը գիտելիքները:

Վերջինիս նվիրված գրականության մեջ գրեթե ոչ մի հիշատակություն չկա Բորիս Բեռլինի մասին: Այդ բացը լրացնելու համար նախևառաջ նշենք, որ դաշնակահար, կոմպոզիտոր, պրոֆեսոր Բորիս Բեռլինը 1931-1947 թթ. եղել է Կոնստանտին Իգումնովի ասիստենտը Մոսկվայի կոնսերվատորիայում (29. էջ 38): 1942 թ. փետրվարին, մինչ Իգումնովը հրավիրվել էր դասավանդելու Երևանի կոնսերվատորիայում, Սարատովի կոնսերվատորիայում տեղի է ունեցել Բեռլինի ուսանողների համերգը, որին մասնակցել է նաև Առնո Բարաջանյանը (29. էջ 40): Վերջինս, Ալեքսանդր Հարությունյանն ու Էդվարդ Միրզոյանը նրա մոտ ուսանել են Մոսկվայի Հայկական մշակույթի տանը 1946-1948 թթ. (29. էջ 42):

1948 թ. մարտի 24-ին վախճանվեց Կոնստանտին Իգումնովը որից հետո նրա դասարանն ստանձնեց երաժշտագետ, մանկավարժ Յակով Իսաակի Միլշտեյնը (1911-1981 թթ.). վերջինիս ղեկավարությամբ էլ Բարաջանյանը գերազանցությամբ ավարտեց Մոսկվայի կոնսերվատորիայի դաշնամուրի բաժինը (34. էջ 49): Ժամանակակիցները հատկապես հիացմունքով են հիշում Մոսկվայի կոնսերվատորիայի փոքր դահլիճում տեղի ունեցած ավարտական համերգը (24.): Հայտնի է նաև, որ նույն 1948 թ. նա մասնակցել է ասպիրանտուրայի ընդունելության քննությանը, սակայն ինչ-ինչ պատճառներով «կտրվել» է (34. էջ 50)\*: (Ի դեպ՝ քննություններից մեկի ժամանակ Բարաջանյանը կատարել է Սկրյաբինի ոճով գրված մի էտյուդ\* [ըստ որոշ վկայությունների՝ իմպրովիզացիա (24.)] և մի ֆոքստորոտ. պարզ չէ, թե կոնկրետ որ՝ փոխադրման, ավարտական, թե ասպիրանտուրայի ընդունելության քննության մասին է խոսքը): Վերջերս դաշնակահարուհի Սոնա Արշակյանը հրապարակել է մի հոդված, ըստ որի՝ Բարաջանյանն ասպիրանտուրան շարունակել է Լեոնինգրադում (17. էջ 91): Այլ տվյալների համաձայն՝ 1950 թ. գրված «Հերոսական բալլադը» որպես դիպլոմային աշխատանք ներկայացվել է Մոսկվայում (19. էջ 2): Իսկ Արա Բարաջանյանը վկայում է, որ իր հայրը ասպիրանտ չի եղել ոչ Մոսկվայում, ոչ Լեոնինգրադում\*:

1950-1956 թթ. նա դաշնամուրի բաժնի դասախոս էր Երևանի կոնսերվատորիայում. նրա ուսանողներից են եղել Ռոզա Արմենակի Թանդիլյանը, Վահագն Պարույրի Ստամբուլյանը և Ռոբերտ Անդրեյի Շուգարովը: Նրանց հուշերն ու վկայությունները Բարաջանյան-մանկավարժի մասին տեղ են գտել զանազան ամսագրային հրապարակումներում, ինչպես նաև մոսկվա-

\* Արա Բարաջանյանի՝ տողերիս հեղինակին ուղղված անհատական նամակից (2017 թ. նոյեմբերի 21):

## Կոմպոզիտորի ժառանգության հետազոտություն

բնակ երաժշտագետ Միխայիլ Իվանի Տեր-Օհանյանի (1918-2011 թթ.) «*Арно Бабаджанян*» ռուսերեն մենագրությունում (34. էջեր 276-284): Ըստ այդմ՝ պարզվում է, որ իր վարած դասերի ժամանակ նա ուսանողներին ավելի հաճախ հանձնարարում էր արևմտյան (Բախ, Բեթհովեն, Շոպեն, Բրամս և այլք), ինչպես նաև ռուս (օրինակ՝ Ռախմանինով) դասական կոմպոզիտորների մանրանվագներ և պոլիֆոնիկ ստեղծագործություններ, մինչդեռ սոնատների և կոնցերտների հանդեպ առավել զգոն էր. ավելին՝ նա հատուկ ուշադրություն էր դարձրել հստակ ռիթմին և առաջարկվող ապլիկատորայի խստիվ պահպանմանը: Տեր-Օհանյանի հրապարակած տվյալներին վստահելու դեպքում ստացվում է, որ Բաբաջանյանն իր մանկավարժական պրակտիկայում էլ գերադասում էր կատարողի անհատական ստեղծագործ մոտեցումը տվյալ ստեղծագործությանը (առանց բուն տեքստն աղավաղելու, իհարկե) և դժվար էր տանում զուտ տեխնիկապես գրագետ կատարումները: Հարանման կարծիքներ կարելի է հանդիպել Բաբաջանյանի «*Израют психисты*» հոդվածում, որի ձեռագիրը հեղինակի ընտանիքի սեփականությունն է. այս հոդվածի մեջբերմամբ է ավարտվում Տեր-Օհանյանի մենագրության «*Бабаджанян-педагог*» գլուխը (34. էջ 284):

Հայտնի է, որ Բաբաջանյանը 1955 թ. ստացել է դոցենտի կոչում: Անտեստավորման գործընթացին վերաբերող փաստաթղթերը պահպանվել են ինչպես Հայաստանի ազգային արխիվում (9.), այնպես էլ Ռուսաստանի պետական արխիվում (22.): Կից երաշխավորագրերը հեղինակել են այնպիսի երաժիշտներ, ինչպես Դմիտրի Շոստակովիչը, Հենրի Նեյխաուզը, Յակով Միլշտեյնը և Դավիդ Օյստրախը, ընդ որում՝ Շոստակովիչի և Միլշտեյնի երաշխավորագրերը հրապարակված են: Հայտնի է նաև, որ իր կյանքի վերջին տարիներին Բաբաջանյանը եղել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետի պետական քննական հանձնաժողովի նախագահ (34. էջ 284): Ավելին՝ որոշ փաստագրական ֆիլմերում (ինչպես, օրինակ, 2011 թ. թողարկված «Մեր Առնոն» ֆիլմում) Բաբաջանյանին վերագրվել է պրոֆեսորի կոչում, մինչդեռ այս տվյալը չունի որևէ փաստական հիմք:

Կասկածից վեր է, որ Բաբաջանյանի դաշնամուրային գործերի, ինչպես նաև այլ երկերի դաշնամուրի նվագաբաժնի լավագույն կատարողը եղել է հեղինակն ինքը. նրա կատարումների ձայնագրությունները ժամանակի ընթացքում չեն կորցրել ոչ միայն իրենց տեխնիկական որակը, այլև գեղարվեստական և պատմական նշանակությունը: Բաբաջանյանի արվեստն ուսումնասիրող երաժշտագետների և դաշնակահարների համար դրանք ունեն սկզբնաղբյուրի և չգերազանցված մեկնաբանման արժեք:

Հայտնի է նաև, որ նրա կատարողական արվեստը բարձր է գնահատվել այնպիսի հռչակավոր վիրտուոզ դաշնակահարների կողմից, ինչպիսիք են Ալեքսանդր Գոլդենվեյզերը, Սվյատոսլավ Ռիխտերը, Էմիլ Գիլելսը, Լև Օրորինը: Յավայի է, որ պահպանվել են նրա կատարումների հատուկ նախագրություններ և տե-

սագրություններ միայն, որոնք շատ հաճախ վերաթողարկվել են: Ավելին՝ 1956 թ. Մոսկվայում մշտական բնակություն հաստատելուց հետո Բաբաջանյանն աստիճանաբար հրաժեշտ տվեց կատարող-դաշնակահարի կարիերային և իրեն ամբողջովին նվիրեց կոմպոզիտորական արվեստին:

Պատահական չէ, որ հատուկ ուշադրություն է դարձվում նրա մենանվագ դաշնամուրային երկերին: Դրանք ժամանակին արժանացել են մասնագիտական վերլուծության այնպիսի երաժշտագետների կողմից, ինչպիսիք են Եվգենիա Գիլինան, Մայա Պրիցկերը, Շուշանիկ Աբդյանը, Սուսաննա Ամատունին և այլք: Տեր-Օհանյանի մենագրությունում խնդրո առարկա դաշնամուրային երկերին հատկացված է առանձին գլուխ՝ «*Антология фортепианного творчества*», որտեղ կարելի է գտնել նոր տվյալներ դրանց ստեղծման և հետագա պատմության մասին: Այսօր էլ երաժշտագիտական գրականությունը պարբերաբար համալրվում է Բաբաջանյանի կյանքին և ստեղծագործությանը նվիրված հոդվածներով: Այնուամենայնիվ, Բաբաջանյան-արվեստագետի կերպարի ամբողջացման խնդիրը դրանով չի լուծվում, անհրաժեշտ են նրա մասին տվյալների նոր որոնումներ թանգարաններում, գրադարաններում, պետական արխիվներում և այլուր:

Բանն այն է, որ ի տարբերություն խորհրդահայ այլ կոմպոզիտորների, որոնց ստեղծագործական դիմապատկերները հիմնականում ամբողջական են և չունեն հավելյալ ճշտման կարիք, Առնո Բաբաջանյանի կյանքի և ստեղծագործության առթիվ կան բազմաթիվ հարցականներ, որոնք վերաբերում են ինչպես ժամանակագրությանը, այնպես էլ ավելի խորը հարցերի, թե՛ տվյալ ստեղծագործությունը ինչ հանգամանքներում է գրվել, ում համար, պրեմիերան երբ է եղել, ինչ մրցանակի է արժանացել և այլն: Դա վերաբերում է նաև նրա դաշնամուրային երկերին: Կոմպոզիտորի որոշ երկերի ստեղծման թվականը տարբեր աղբյուրներում տատանվում է ինչպես մեկ-երկու, անգամ էլ մինչև տասը տարի ժամանակահատվածում: Եվ այդ հակասական տվյալները հանդիպում են այնպիսի երաժշտագետների աշխատանքներում, ինչպիսիք են պրոֆեսորներ Սվետլանա Սարգսյանը և երջանկահիշատակ Գևորգ Գյոդակյանը: Խորին հարգանքը հիշյալ երաժշտագետների նկատմամբ՝ չենք կարող չբարձրաձայնել այս խնդիրների մասին, որոնք արդեն վերաճվել են գիտական թնջուկի:

Նշենք վիճահարույց մի քանի օրինակ: 1947 թ. Պրահայում անցկացված Երիտասարդության և ուսանողության առաջին համաշխարհային փառատոնի կոմպոզիտորական մրցույթին Բաբաջանյանը դր ստեղծագործություններն է ներկայացրել\* և ինչ մրցանակի է արժանացել: Ինչո՞ւ են այդ մրցույթում Բաբաջանյանի ստացած երկրորդ (11. էջ 33) մրցանակը դարձնում առաջին (12. էջ 120): Նույնպես և «Հերոսական բալլա-

\* Եթե Բաբաջանյանին նվիրված գրականության մեջ որպես 1947 թ. Պրահայի փառատոնին հնչած պիեսներ նշվում են Պրեկյուդը, Վադարշապատի պարը և Տոկկատան

դի» համար նրա ստացած Ստալինյան երրորդ կարգի (28.) մրցանակը այժմ որոշ աղբյուրներում դարձել է առաջին՝ առանց որևէ հղման կամ ապացույցի: Եթե այդ տվյալների հեղինակները փորձում են դրանով ավելի բարձրացնել Բարաջանյանի մեծությունը և նրան ավելի վառ գույներով ներկայացնել, մենք հարկ ենք համարում նշել, որ դրա կարիքն ամենևին չկա. Բարաջանյանի արվեստը առանց այդ էլ հանձարեղ է:

Խնդիրը ոչ միայն վերոհիշյալ երաժշտագետների ներկայացրած հակասական տվյալների մեջ է: Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի Բարաջանյանի ֆոնդում հանդիպել ենք որոշ կենսագրական ակնարկների և ստեղծագործությունների ցուցակների, որոնք կազմվել են թերևս նրա կողմից. Տեր-Օհանյանը դրանք հիշատակում է որպես ինքնակենսագրական ուրվագիր (34. էջ 63): Այստեղ և այլուր խնդիրն առավել առնչվում է թվագրմանը: «Վաղարշապատի պարը», ըստ մի ձեռագիր ցուցակի, գրվել է 1951-1952 թթ. ընթացքում (5. № 1356-1358), այնինչ հնչել է Պրահայում 1947 թ. և տպագրվել Երևանում 1948 թ.: Կամ՝ դեռ պարզ չէ՝ «Վեց պատկեր»\* շարքի՝ ՀԽՍՀ պետական մրցանակի արժանանալու տարեթիվը, այն տարբեր աղբյուրներում տատանվում է 1965-1970 թթ. միջև: Իսկ պրոֆեսոր Սվետլանա Սարգսյանի անգլալեզու հոդվածներից մեկում «Մոտորում» պիեսին տրվել է 1980 թվագրումը (37.), այնինչ այն տպագրվել է 1977 թ. և առաջին անգամ հնչել դեռևս 1969 թ.:

Իսկ թե ինչու են առաջացել այսպան խնդիրներ՝ գոյություն ունեն նաև հասկանալի պատճառներ: Բարաջանյանն իր նոտային ձեռագրերում շատ հաճախ թվական չի դրել: Հետո՝ երեսնամյա ծանր հիվանդության հետ մեկտեղ ստեղծագործական ու համերգային բուռն գործունեության պատճառով նա չհասցրեց գրել որևէ ընդարձակ ինքնակենսագրություն, որտեղ կարող էր տեղ գտնել նաև նրա երկերի ցուցակը՝ ճշգրիտ թվագրմամբ: Այս ամենը հաշվի առնելով կարող ենք եզրակացնել, որ Բարաջանյանի ստեղծագործական կենսագրությունը պիտի վերականգնվի երկրորդական աղբյուրների՝ նրա գրած և ստացած նամակների, հեռագրերի, խորհրդային մամուլի, ՀԽՍՀ և ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միությունների տեղեկագրերի, ժամանակակիցների հուշերի և այլնի միջոցով:

Ստորև ներկայացվում են ինչպես հաստատված, այնպես էլ հետագա ճշման կարիք ունեցող տվյալներ Բարաջանյանի հիմնական դաշնամուրային երկերի մասին. առավել անհայտ և անտիպ դաշնամուրային երկերին և դրանց հետ առնչվող տարբեր խնդիրներին անդրադառնալու համար անհրաժեշտ է լինելու առանձին ուսումնասիրություն:

**ՊՐԵԼՅՈՒՎ:** Առնո Բարաջանյանի դաշնամուրային երկերի բոլոր հեղինակային ժողովածուները սկըս-

վում են այս պիեսով: Դա կարելի է բացատրել ինչպես հեղինակային կամքի սկզբունքով, այլև նրանով, որ սա Բարաջանյանի հասուն շրջանի առաջին երկերից է: Հայտնի է, որ հեղինակն այս պիեսը կատարել է 1947 թ. Պրահայում անցկացված միջազգային երիտասարդական-ուսանողական փառատոնի ժամանակ. թերևս այդ պատճառով է այն սովորաբար թվագրվում հենց 1947 թ., չնայած ԳԱԹ Բարաջանյանի ֆոնդում պահվող անթվակիր (մոտ 1961 թ.) անգլալեզու համերգային բուկլետում այն թվագրված է 1939 թ. (5. № 1359), Տեր-Օհանյանի մենագրության մեջ՝ 1943 (34. էջ 316), Մուսաննա Ամատունու մենագրության մեջ՝ 1940 թ. (15. էջ 13), իսկ ԳԱԹ-ում պահվող վերոհիշյալ ձեռագիր ցուցակներից մեկում՝ 1938 թ. (5. № 1426), երբ հեղինակն ընդունվեց Գնեսինների ինստիտուտ:

Սեդա Թաշչյանի վկայությամբ՝ այս պիեսը նվիրված է Կոնստանտին Իգումնովին (7. էջ 36): Այլ տեղեկություն ունի Միխայիլ Տեր-Օհանյանը, ով իր մենագրության մեջ Բարաջանյանի կնոջը՝ Թերեզա Հովհաննիսյանին նվիրված գլխում գրում է, որ վերջինիս անունը նոտաների մեջ հանդիպել է “Будь со мной” երգի տպագիր տարբերակում և այս Պրեյլուդի ինքնագրում (34. էջ 39), որն, ըստ ամենայնի, կոմպոզիտորի ընտանիքի սեփականությունն է:

**ՎԱՎԱՐՇԱՊԱՏԻ ՊԱՐ:** Բարաջանյանի ամենահայտնի դաշնամուրային երկերից է: Հայտնի է, որ հեղինակն այս պիեսը ևս կատարել է 1947 թ. Պրահայի փառատոնի ժամանակ: Այժմ էլ այս պիեսը սովորաբար թվագրում են 1947 թ., չնայած այլ աղբյուրներում կարելի է հանդիպել 1944 թ. (5. № 1359, 34. էջ 217, 316), իսկ “Арно Бабаджанян — мой современник” ֆիլմում (1967 թ.)՝ 1943 թվագրմանը:

Տվյալ պիեսի հիմքում ընկած է «Ռանգի», «Րանգի» կամ «Երանգի» կոչված երևանյան պարեղանակը, որը ժամանակին դաշնամուրի համար մշակել են Կոմիտաս վարդապետը, Նիկողայոս Տիգրանյանը, Գենարի Կորգանովը և այլք: Ժողովրդական մեղեդու երեք (Տիգրանյան, Կոմիտաս, Բարաջանյան) դաշնամուրային մշակումների համեմատական վերլուծություն է իրականացրել Մուսաննա Ամատունին (15. էջ 16-19):

**ԷՔՍՊՐՈՄՏ:** Վստահելով Բարաջանյանի կյանքի և ստեղծագործության պաշտոնական ժամանակագրությանը (12. էջ 120), որտեղ այս պիեսը թվագրված է 1936 թ., կարող էինք ենթադրել, թե այն գրվել էր Վարդգես Տայյանի հանձնարարությամբ, բայց բոլորովին այլ են տեղեկությունները Տեր-Օհանյանի մոտ: Մի տեղ նա բերում է կոմպոզիտորի մոսկովյան բնակարանում պահվող ձեռագիր «Էքսպրոմտ»-ի տվյալները, թվագրված՝ 1935 թ. հունիսի 1, տեմպը՝ *Andantino*, ակնհայտ նմանություն կա Ռախմանինովի «Երաժշտական ակնթարթներ» շարքի (օր. 16) 4-րդ պիեսին (34. էջ 25), մի ուրիշ տեղ էլ՝ որ գրվել է «Պրեյլուդ»-ի, «Վաղարշապատի պարի» և դաշնամուրային Կոնցերտի հետ միաժամանակ (34. էջ 74), ավելի կոնկրետ՝ 1944 թ. (34. էջ 316): Մնում է ենթադրել, որ 1935 (կամ 1936) թ. զբրվածը մի ուրիշ էքսպրոմտ է, քանի որ ներկա «Էքսպրոմտ»-ը հազիվ թե այդչափ առնչություն ունենա Ռախ-

(34. էջ 127), ապա ըստ 1947 թ. խորհրդային մամուլի՝ մրցանակի է արժանացել դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված կոնցերտը (11. էջ 33):

\* Պրոֆ. Ռոզա Թանդիլյանի հետ տողերիս հեղինակի մասնավոր զրույցից (2017 թ. դեկտեմբերի 13)

մանհնովի արվեստի հետ. այն ավելի հայկական է, ավելի ինքնուրույն, չնայած Ամատունին նկատել է Սարգիս Բարխուդարյանի դաշնամուրային մանրանվագների որոշակի ազդեցություն (15. էջ 14-15): Այս պիեսի 1944 թվագրումը հաստատվում է նաև արխիվային նյութերով (5. № 1426):

Հայկական հանրագիտարաններում, երբ խոսվում է Բարաջանյանի՝ 1947 թ. Պրահայի դեմոկրատական երիտասարդության միջազգային փառատունին մասնակցած լինելու մասին, այնտեղ հնչած երեք պիեսների շարքում «Պոլիֆոնիկ պարտիտայի» երրորդ մասի՝ «Տոկկատայի» փոխարեն նշվում է «Էքսպրոմտը»: Այդ հոդվածների հեղինակը երաժշտագետ Գևորգ Գյոդակյանն էր, որի անունը նշված է Հայկական սովետական հանրագիտարանում, «Музыкальная энциклопедия» (21.) և «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (35.) հանրագիտարաններում Բարաջանյանին նվիրված հոդվածների ներքո: Կոմպոզիտորի կյանքի և ստեղծագործության պաշտոնական ժամանակագրությունում, Տեր-Օհանյանի մենագրության մեջ, ինչպես նաև ժամանակակիցների հրատարակված հուշերում Պրահայում հեղինակի կատարած երեք պիեսների շարքում թվարկվում է ոչ թե «Էքսպրոմտը», այլ «Տոկկատան»:

**ԿԱՊՐԻՉՉՈՒ:** Բարաջանյանի կյանքի և ստեղծագործության ժամանակագրության մեջ այս պիեսը թվագրված է 1951 թ.: Այլ աղբյուրներում, ըստ Միխայիլ Տեր-Օհանյանի վկայության, գրման թվականը տատանվում է 1950-1953 թթ. միջև՝ ինքնագրի անհայտ լինելու պատճառով (34. էջ 127-128), նա (Տեր-Օհանյանը) թվագրել է 1952 թ.: Այս թվագրման հիմքը, թերևս, Անահիտ Գրիգորյանի գրքուկն է (23. էջ 39): Վերջինս, ապա նաև Սուսաննա Ամատունին (15. էջ 55) գրում են, որ «Կապրիչչո»-ն գրվել է «Տրիոյի» հետ գրեթե միաժամանակ: Ոճի, ոգու և տեխնիկայի առումներով այն բավականին մոտ է ինչպես «Տրիոյին» (1952 թ.), այնպես էլ հանրահայտ «Հերոսական բալլադին» (1950 թ.):

Մեզ հայտնի չէ որևէ այլ տեղեկություն «Կապրիչչո»-ի ստեղծման և այլ տվյալների մասին: Միայն պրոֆ. Ռ. Ա. Թանդիլյանը վկայում է, որ այն առաջին անգամ հնչել է հեղինակի կատարմամբ 1952 թ. Մոսկվայում (տես՝ \* էջ 66) : Իսկ Երևանի կոնսերվատորիայի 1953 թ. շրջանավարտ Կարինե Սաֆարյանն իր «*Арно Бабаджанян и его Героическая баллада*» ավարտական աշխատանքում (գիտական դեկավար՝ պրոֆ. Գ. Գ. Տիգրանով) գրում է. «1952-53 թթ. были для композитора особенно плодотворными. Он создает сначала «Каприччио» для ф-п — небольшую пьесу, ...вскоре прочно вошедшую в репертуар почти всех армянских исполнителей. Как говорит сам композитор, в «Каприччио» он стремился создать простую и доступную по музыке пьесу для широкой массы слушателей» (32. էջ 14):

**ՊՈԼԻՖՈՆԻԿ ՍՈՆԱՏ:** Նախապես խորագրված է եղել «Պոլիֆոնիկ պարտիտա», հետագայում միայն վերախմբագրվել ու հրատարակվել (1956 թ.) որպես «Պոլիֆոնիկ սոնատ»: Ի դեպ՝ գրականության մեջ (15. էջ 15, 34. էջ 25) կան հիշատակություններ Բարա-

ջանյանի դաշնամուրային մեկ այլ Սոնատի մասին, որն ստեղծվել է 1940-ական թվականների սկզբին ու մնացել անտիպ. դրա մասին առանձին վկայություն է հրատարակել երաժշտագետ Ռ. Ա. Աթայանը (19. էջ 386):

Բարաջանյանի այս Սոնատի թվագրումն էլ է հարցականի տակ դրված: Պաշտոնական ժամանակագրությունում այն թվագրվում է 1947 թ., այլ աղբյուրներում՝ 1946, իսկ դաշնակահար Հայկ Մելիքյանի ձայնագրած «*Arno Babadjanian: Complete piano works*» պրոմում այն ժամանակագրապես միացել է անտիպ սոնատին և թվագրվել 1942-1947 (36.): Երաժշտագետ Լիլիթ Եփրեմյանի «Հ. Ի. Լիտինսկու դասարանում» հոդվածում տեղ է գտել ՀԽՍՀ արվեստի վարչության պետ Ջավեն Վարդանյանին ուղղված մի նամակ, որը ստորագրել են Ադամ Խուդոյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը և Անոն Բարաջանյանը 1946 թ. մայիսի 23-ին. նրանք գրում են, որ Լիտինսկու դասարանում ավարտում են իրենց դաշնամուրային պոլիֆոնիկ սոնատների առաջին մասերը (6. էջ 374-375): Հարությունյանի, Միրզոյանի և Խուդոյանի պոլիֆոնիկ սոնատները ևս թվագրված են 1946 թ.:

Ալեքսանդր Հարությունյանն իր հուշերում գրում է, որ Լիտինսկու դասարանում Բարաջանյանի գրած երկերն առանձնանում էին մշակվածությամբ և գործնականում փոփոխության չէին ենթարկվում (10. էջ 27): Այլ է «Պոլիֆոնիկ սոնատի» դեպքը. վերը տեսանք, որ այն հրատարակվելուց առաջ ենթարկվել է վերախմբագրման: Առաջին մասը «Պրելյուդ»-ի փոխարեն նախապես խորագրված է եղել «Ինվենցիա» (7. էջ 34, 32. էջ 10): Ի դեպ, Հարությունյանի, Միրզոյանի և Խուդոյանի պոլիֆոնիկ սոնատները ևս սկսվում են «Ինվենցիայով»:

Էդվարդ Միրզոյանն այս սոնատի մասին գրում է. «*Познакомившись в 1947 году в Москве с «Полуфонической сонатой» Арно Бабаджаняна, он [կոմպոզիտոր Միքայել Միրզայանը] сказал: «Анонн գեղիայնի բան ա գրել». По возвращении в Ереван, он организовал в школе имени Спендиарова прослушивание этого произведения (вновь в исполнении автора). Однако коллеги его переглядывались в недоумении, не проявляя должного воодушевления. Отец был смущен и расстроен...» (27. էջ 6-7). Դա կարելի է բացատրել Վանո Մուրադելու «*Великая дружба*» օպերայի մասին ԽՄԿԿ Կենտկոմի 1948 թ. փետրվարի 10-ի որոշմամբ, որի հետևանքով Մուրադելին, Պրոկոֆևը, Շոստակովիչը, Խաչատրյանը և այլ կոմպոզիտորներ ևս համարվում էին ֆորմալիստներ և ենթարկվում անհիմն քննադատության: Այդ պաշտոնական հակաֆորմալիստական հայացքները հոգուտ վերոհիշյալ կոմպոզիտորների վերանայելուն էր ուղղված ԽՄԿԿ Կենտկոմի 1958 թ. մայիսի 28-ի որոշումը:*

Բարաջանյանի այս Սոնատի երրորդ հատվածը՝ «Տոկկատան», որի վերլուծությունն առկա է Կարինե Սաֆարյանի վերոհիշյալ ավարտական աշխատանքում (32. էջ 84-88), նույնպես հնչել է 1947 թ. Պրահայի համաշխարհային ուսանողական փառատունի ժամանակ իբրև առանձին պիես: Հեղինակն այս սոնատն ամբող-

ջությամբ առաջին անգամ կատարեց 1958 թ. մայիսի 17-ին Հայաստանի կոմպոզիտորների տան դահլիճում՝ «Անդրկովկասյան երաժշտական գարուն» փառատոնի շրջանակներում (7. էջ 34, 11. էջ 319, 27. էջ 274):

**ՎԵՑ ՊԱՏԿԵՐ:** Այս ցիկլը սովորաբար թվագրվում է 1965 թ., այսինքն իբր գրվելուց հետո միանգամից է ձայնագրվել ու հրատարակվել, այն ինչ *“Арно Бабаджанян — твой современник”* ֆիլմում (1967 թ.) և պաշտոնական համառոտ ժամանակագրությունում այն թվագրված է 1964 թ.: Իսկ Մոսկվայի Մ. Գլինկայի անվան երաժշտական թանգարանում պահվող ձեռագրերից (31, № 29) պարզվում է, որ այս ցիկլի վրա հեղինակը սկսել է աշխատել Դիլիջանում 1963 թ. (ի դեպ, այդ թվականին է բացվել Կոմպոզիտորների ստեղծագործական տունը, այդ թվականին վախճանվեց հեղինակի հայրը՝ Հարություն Բաբաջանյանը):

Հայտնի է, որ այս ցիկլի համար Բաբաջանյանն արժանացել է ՀԽՍՀ պետական մրցանակի, իսկ թվականը տարբեր աղբյուրներում տատանվում է 1965-1970 թթ. միջև: Առավել հավանական է 1967 թ. (21.), չնայած այս տվյալը դեռ կարիք ունի հաստատման՝ ըստ պաշտոնական խորհրդահայ մամուլի: Նույն 1967 թվականին այս պիեսը ներկայացվել է ԽՍՀՄ պետական մրցանակի, բայց չի արժանացել (30.):

Խորհրդային ձայնաթողարկումներում «Վեց պատկեր» շարքը երբեմն ստացել է *“օր. 47”* համարը: Երաժշտագետ Իրինա Ջոլոտովան իր *“Бабаджанян - нушанст”* հոդվածում վկայակոչել է ՀՀ Հանրային ռադիոյի ֆոնդերում պահվող երկու հեղինակային ձայնագրություն՝ 1968 և 1983 թթ. (13. էջ 58): Արա Բաբաջանյանը համացանցում հրապարակել է այս ցիկլի ևս մի տեսագրություն՝ հեղինակային կատարմամբ (1977 թ.): Կոմպոզիտորին նվիրված փաստագրական ֆիլմերում տեղ են գտել նաև այլ լսողա տեսա ձայնագրություններ: Հայտնի է մի ձայնագրություն՝ դաշնակահարուհի Սվետլանա Նավասարդյանի կատարմամբ (թողարկվել է 1972 թ.), որն, ըստ Տեր-Օհանյանի (34. էջ 137-138) և այլոց վկայության, հեղինակի հետ բանավեճի առիթ է դարձել:

Հայաստանի ազգային գրադարանում առկա է «Վեց պատկեր» շարքի մի եզակի հրատարակություն, որի առկա օրինակի վրա պահպանվել է Հայֆիլիարմոնիայի գրադարանի կնիքը, և որը չի հանդիպում այլուր, նույնիսկ Ռուսաստանի պետական գրադարանում:

Ներկայացնում ենք այդ «նորահայտ» հրատարակության տվյալներն ամբողջությամբ. նոտային տեքստի առաջին էջի անկյունում տպված է *“на правах рукописи”*, իսկ կազմի ետևի կողմում՝ *“Отпеч [атано] в нотопеч [атном] отд [елениу] Пр [оизводственно] К [омбина]та Музфонда СССР по За-к [азу]. N395 /тираж 80 экз [емпляров]. / /Мос-ква, Г-99, Смоленская наб [ережная] 2 (հապավված բառերի լրացումը մերն է – Ա. Ա.)”*: Սրա և բուն էջերը, և կազմը խմբագրական մաքրագրի լուսատիպ վերարտադրություն են, ինչը ոչ հազվադեպ է հանդիպում խորհրդային պոլիգրաֆիայի պատմության մեջ: Առաջինից բացի մյուս պիեսների վերնագրերն զրադ-

եցրել են առանձին թերթ, և ամեն պիեսից առաջ անկյունում նշված է կոմպոզիտորի անունը՝ *А. Бабаджанян*: Ընդհանուր՝ 41 էջ: Մեր կարծիքով՝ սա փորձնական հրատարակություն է կամ նախահրատարակչական օրինակ (դրա մասին է վկայում 80 օրինակով տպված լինելը, ինչպես նաև համախորհրդային երաժշտական գրականության տարեգրում (*“Нотная летопись”*) չհիշատակվելը), և հնարավոր հիմք կարող է ծառայած լինել մոսկովյան հետագա հրատարակությունների համար (օրինակ՝ 1966 թ. առանձին տպագրվածը և սրան հետևողները), որոնցում արդեն կատարվել են տարբեր տեքստային փոփոխություններ:

**ՊՈՆՄ:** Հայտնի է, որ այս պիեսը նախատեսվել է պարտադիր կատարման համար Պ. Բ. Չայկովսկու անվան երրորդ միջազգային մրցույթի (1966 թ. հունիս) երկրորդ փուլում (5. № 409-410): Այդ մրցույթում դաշնամուր անվանակարգում առաջին մրցանակն ստացավ համաշխարհային ճանաչում ունեցող հանրահայտ Գրիգորի Սոկոլովը, այդ ժամանակ 16-ամյա դաշնակահար էր: Թերևս այդ պատճառով է ընդունված այս պիեսը թվագրել 1966 թ., իսկ ինքը Բաբաջանյանն այս պիեսի ստեղծման մասին նշել է՝ *“Весной прошлого года”* (16. էջ 8), այսինքն՝ 1965 թ.:

Ի դեպ՝ ԳԱԹ Բաբաջանյանի ֆոնդում պահվում է 1965 թ. փետրվարի 17-ին կոմպոզիտորի և ԽՍՀՄ Մինկուտի երաժշտական վարչության միջև կնքված մի պայմանագիր (5. № 410), ըստ որի՝ պատվիրվող պիեսը ներկայացնելու վերջնաժամկետն է 1965 թ. ապրիլի 15-ը, իսկ փառատոնի երկրորդ փուլի համար հատուկ գրված պիեսների փակ մրցույթի արդյունքը կհայտարարվի ոչ ուշ, քան նոյեմբերի 1-ը: Այդ մրցույթում Բաբաջանյանի «Պոեմը» արժանացել է առաջին մրցանակի (33, 34. էջ 155) և, ըստ պայմանագրի, հրատարակվել մրցույթի ավարտից քիչ անց:

**ՄՏՈՐՈՒՄ:** Չնայած այս պիեսը ձայնագրվել է հեղինակի կատարմամբ (1978 թ.) և հրատարակվել նույն ժամանակահատվածում (1977 թ.), այն այսօր էլ համարվում է Բաբաջանյանի՝ առավել անհայտ ստեղծագործություն (36), ինչն իրականությանը համապատասխանում է մասամբ: Տեր-Օհանյանի մենագրության վերջում կա Բաբաջանյանի հիմնական երկերի մի ցուցակ, որտեղ *“Раздумье”* անվան մասին տողատակում գրված է. *“Это единственная пьеса, оставшаяся в рукописи. Все остальные изданы”* (34. էջ 317). Պրոֆ. Թանդիլյանի կազմած ժողովածուի (2006 թ.) ներածականում ևս տվյալ պիեսի մասին նշված է՝ «հրատարակվում է առաջին անգամ»: Այս աղբյուրներում, ըստ երևույթին, անտեսված է 1977 թ. երևանյան անթոլոգիան, որտեղ «Մեղեդու» և «Հումորեսկի» հետ տեղ է գտել նաև այս պիեսը, մյուս կողմից՝ այդ ժողովածուն հաշվի է առնվել 1983 թ. հրատարակված «Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների անվանացանկում»:

Բաբաջանյանի կյանքի և գործունեության պաշտոնական ժամանակագրությունում այն «Մեղեդու» և «Հումորեսկի» հետ թվագրվում է 1972 թ. (12. էջ 120), պրոֆ. Սվետլանա Սարգսյանի վերոհիշյալ հոդվածում՝

1980 (37), իսկ Գլինկայի անվան թանգարանում պահվող ինքնագիրը մակագրված է. *“Впервые была исполнена в Париже 23 мая 1969 г. на фестивале Советской музыки”* (31. № 34, 34. էջ 131):

**ՄԵՂԵՂԻ:** Այս և հաջորդ պիեսները կոմպոզիտորը ստեղծել է իր որդու՝ Արա Բարաջանյանի համար՝ իբրև Մոսկվայի Լուսնաշարսկու անվան պետական թատերական ինստիտուտի (ГИТИС) երաժշտական բաժնի պարտադիր դաշնամուրի դասընթացի քննական ծրագրի մաս (34. էջ 130): Գլինկայի անվան թանգարանում պահվող ինքնագիրն (31. № 32) ունի ընծայագիր՝ *“Посвящаю моему сыну Араику для исполнения в институте по общему ф-п.”*:

Այս պիեսը պաշտոնական ժամանակագրությունում թվագրվում է 1972 թ. (12. էջ 120), Հ. Մելիքյանի այբոմում՝ 1973 (36), իսկ ինքնագիրն ունի հստակ թվագրում՝ 1970 թ. հունվարի 17 (31. № 32): Բացահայտ է «Մեղեդու» նմանությունն Արամ Խաչատրյանի դաշնամուրային «Անդանտինոյի» (1926 թ.) հետ: Դա հնարավոր ենք համարում բացատրել հետևյալ կերպ. այս պիեսով կոմպոզիտորը, իր իսկ խոստովանությամբ, ցանկացել է մտավոր վերադարձ կատարել դեպի մանկություն (15. էջ 91):

**ՀՈՒՄՈՐԵՍԿ:** Այս պիեսը գրվել, առաջին անգամ հրատարակվել և ձայնագրվել է նախորդի հետ գրեթե միաժամանակ (համապատասխանաբար 1970, 1976 և 1978 թթ.) և նախատեսված է կատարման համար իբրև ինստրուկտիվ-ուսուցողական ստեղծագործություն, որտեղ դաշնակահար Հայկ Մելիքյանը նույնիսկ նկատել է ջազային տարրեր (36.): «Մեղեդին» և «Հումորեսկը» մի յուրօրինակ ցիկլ են կազմում, քանի որ ունեն շատ նմանություններ: Չնայած դրան, Տեր-Օհանյանը որոշ կասկած է հայտնել այս երկու պիեսները մի ցիկլում միավորելու առթիվ (34. էջ 125, 130-131):

Հավելենք նաև, որ Բարաջանյանն իր հարցազրույցներում ցանկություն է հայտնել գրել մանկական պիեսների մի շարք (34. էջ 143), որտեղ պիտի ներառվեին նաև «Մեղեդին» և «Հումորեսկը» (4. էջ 18):

**ԷԼԵԳԻԱ:** Այս պիեսը հիմնված է Սայաթ-Նովայի «Քանի վուր ջան իմ» հայտնի երգի մեղեդու վրա և նվիրված է Արամ Խաչատրյանի հիշատակին, որը վախճանվեց 1978 թ. մայիսի 1-ին Մոսկվայում: Ինքնագիրը (3.), որը հեղինակը նվիրեց Խաչատրյանի երևանյան տուն-թանգարանին, թվագրված է 1978 թ. *“июнь 25-го /Москва”*:

Այս պիեսի մասին Բարաջանյանն իր «Ուզում եմ հուզել հոգիները» նշանավոր հարցազրույցում պատմում է. *“Когда не стало Арама Хачатуряна, я также ощутил необходимость выражения моих чувств посредством музыки. Сочинил Элегию для фортепиано, посвященную его памяти. Использовал в ней мелодию нашего замечательного ашуга, великого поэта Саят-Новы. В этом есть своя история. Летом 1938 г. я приехал на каникулы в Ереван. Застал там Арама Хачатуряна, который писал музыку, заказанную для Декады армянской культуры в Москве, планируемой на*

*будущий год. Был это балет “Гаянэ”. Пошел я с визитом к Хачатуряну. Жил он у своей двоюродной сестры, известной певицы, на улице Печатников. Она мне сказала: “Прошу Вас подождать, я спрошу. Через минуту она пригласила: “Пожалуйста, входите.: Вошел. “Садись, Арно, садись:”, - услышал я голос Хачатуряна. У него сидел гость – музыкант (դուդուկահար Մարգար Մարգարյանը), который играл ему народные мелодии на дудуке. Неизвестные себе мелодии Хачатурян сразу же записывал. Затем музыкант сыграл песню Саят-Новы. Хачатурян обратился ко мне и заметил: “Послушай, Арно, какая это гениальная мелодия! Удивительно, как создаются такие мелодии?”. Этот день и эти его слова неожиданно вынырнули из моей памяти, когда услышал трагическое известие о смерти Хачатуряна. Вспомнилась мне эта мелодия, и я написал произведение, оплакивающее эту великую утрату не только армянского народа, но и всей мировой культуры. Во время сочинения я всегда руководствуюсь голосом сердца...”* (20. էջ 7-8):

Վերը բերված տեղեկությունն առկա է Տեր-Օհանյանի մեմագրությունում (34. էջ 129-130), ինչպես նաև Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանի առաջին տնօրեն Գոհար Հարությունյանի հուշերում (12. էջ 18-20): Վերջինս պատմում է, որ ներկա է եղել «Էլեգիայի» առաջին կատարմանը կոմպոզիտորի մոսկովյան բնակարանում, երբ հեղինակը հայտարարեց, որ այս պիեսն իր համերգային նվագացանկում մնայուն տեղ ունի: Հարությունյանը պատմում է նաև, որ Բարաջանյանը խոստացել էր այս պիեսը կատարել Խաչատրյանի տուն-թանգարանի բացման ժամանակ (1984 թ. հունվարի 23), սակայն վախճանվեց մինչ այդ (1983 թ. նոյեմբերի 11), իսկ նշված օրն «Էլեգիան» հնչեց արդեն Ալեքսանդր Հարությունյանի կատարմամբ:

Այլ տեղեկություն ունի արվեստաբան Հոփսիսմե Վարդանյանը, որն իր «Տղամարդու կերպարը Ռուդոլֆ Խաչատրյանի արվեստում» հոդվածում գրում է, թե կոմպոզիտորն իր «Էլեգիան» գրել է մի գիշերվա ընթացքում և առաջին անգամ կատարել գեղանկարիչ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի մոսկովյան արվեստանոցում (14. էջ 460-461): Ուշագրավ է, որ այս տեղեկությունը հանդիպում է միայն Հ. Վարդանյանի մոտ. վերջինիս հետ մեր մասնավոր զրույցից պարզվեց, որ դրա մասին իրեն պատմել է արվեստաբան Պողոս Հայթայանը:

Իսկ ՀՀ ժողովրդական արտիստ Ռուբեն Մաթևոսյանը պատմում է հետևյալը. երբ Բարաջանյանի հետ պատրաստվում էր իր մոսկովյան ելույթներից մեկին, փորձից հետո. «խնդրեց երգեմ Սայաթ-Նովայի «Քանի վուր ջան իմ» երգի մի քանի տարբերակ: Անշուշտ, պատրաստակամությամբ կատարեցի բարեկամիս խնդրանքը: Նա ցանկանում էր Արամ Խաչատրյանի պայծառ հիշատակին մի գործ նվիրել և ասաց, որ Արամ Իլլիչը պաշտում էր Սայաթ-Նովայի մեղեդիները: Մեկ վայրկյան լռելուց հետո բացատրեց, որ իր գրած ստեղծագործության մեղեդային կառուցվածքի հենքում

գլխավոր թեման պետք է անադարտ մնար: Ուշադիր նվազակցելով՝ լսեց բոլոր տարբերակները և կանգ առավ...» (12, էջ 82):

Այս ստեղծագործությունը Կառլեն Թոփչյանի կազմած դաշնամուրային ձեռնարկում ներկայացված է որպես Սայաթ-Նովայի երգի սուկ փոխադրում (8, էջ 190): Իսկ հեղինակի խոսքերով՝ «Էլեգիան հարգանքի տուրք է Ա. Խաչատրյանին, որտեղ ես ու Սայաթ-Նովան հանդես ենք գալիս միասին: Ինձ համար անսահման թանկ այս ստեղծագործությունն արտահայտում է Արամ Խաչատրյանի հանդեպ իմ նվիրական զգացմունքները» (25, 34, էջ 130): Սայաթ-Նովայի երգի և այս պիեսի համեմատական վերլուծություն է կատարել երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր Ա. Գ. Ասատրյանը (1.):

Առնո Բաբաջանյանի գրչին են պատկանում նաև այլ դաշնամուրային երկեր, որոնք կամ տպագրվել են, սակայն չեն ներառվել հեղինակային ժողովածուներում (հայտնի են երկու այդպիսի մանրանվագներ՝ 1932 թ. առանձին տպագրության արժանացած «Պիոներական քայլերգը» և «Հայկական պարեր» ժողովածուի չորրորդ հրատարակությունն (1983 թ.) ամփոփող «Երիտասարդ հոտաղների պարը»), կամ էլ մինչ օրս մնում են անտիպ («Անդանտե» և «Սկերցո», Վարիագիաներ, «Հայկական պար», 1-ին Սոնատ և այլն): Բնականաբար, դրանք շատ հաճախ վրիպել են երաժշտագետների ուշադրությունից, կամ էլ դրանց մասին արվել են թռուցիկ ակնարկներ միայն: Մեծ է հավանականությունը, որ դրանք առաջին անգամ լույս կտեսնեն Բաբաջանյանի երկերի ակադեմիական-լիակատար ժողովածուում, ինչի անհրաժեշտության մասին գրվել է քանիցս:

Ամփոփելով վերը բերված տեղեկությունները՝ կարող ենք կատարել որոշ եզրակացություններ:

Առնո Բաբաջանյանի դաշնամուրային երկերի մասին հիմնարար և ամփոփ պատմագիտական ուսումնասիրություններ դեռևս չկան. անհրաժեշտ տվյալները ցրված են տարբեր գրքերի, գիտական հոդվածների, մամուլի և արխիվային նյութերի էջերում: Անգամ այնպիսի նշանավոր ուսումնասիրությունում, ինչպիսին Միխայիլ Տեր-Օհանյանի «*Арно Бабаджанян*» մենագրությունն է, դրանք ներկայացված են հատվածաբար: Ավելին՝ տարբեր հրատարակումներում մի երևույթի մասին պատմող աղբյուրները որոշ դեպքերում հակասում են իրար՝ երբեմն անկախ իրարից. կան նաև փաստերի դիտավորյալ աղավաղման դեպքեր: Ներկա հրատարակմամբ մենք նպատակ ենք դրել՝ առայժմ հնարավոր ամբողջությամբ ներկայացնել Բաբաջանյանի դաշնամուրային երկերի մասին առկա՝ տարբեր աղբյուրներից (մենագրություններից, ժամանակակիցների հուշերից, մամուլից, որոշ արխիվային նյութերից) քաղված տեղեկություններ, որոնց օգնությամբ հնարավոր կլինի վերստեղծել նրա ստեղծագործության տարբերությունը: Առավել լիակատար արդյունքի կարելի է հասնել երկրորդական աղբյուրների՝ Բաբաջանյանի գրած և ստացած նամակների, հեռագրերի, ՀԽՍՀ և ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միությունների տեղեկագրերի և այլ նյութերի միջոցով:

**Ծ Ա Ն Ո Ւ Ա Գ Ր ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն  
Ն Ա Ե Վ Ա Ն Տ Ի Պ Ն Յ ՈՒ Թ Ե Ր Ի**

1. Ասատրյան Ա. Գ., Սայաթ-Նովա՝ Քանի վոր ջան իմ – Ա. Բաբաջանյանի՝ Էլեգիա //Սայաթ-Նովա – 300. հոդվածների ժողովածու. – Եր.: Գիտություն, 2012. *Asatryan A. G. Sayath-Nova – Qani vur jan im – A. Babajanyan – Elegia //Sayath-Nova – 300. hodvatsneri zhoghovatsu. – Yer.: Gituthyun, 2012.*
2. Ա. Գ. Ասատրյանի անձնական արխիվ: A. G. Asatryan andznakan arkhiv
3. Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարան, ԵԳԶ-34: Aram Khachatryan tun-thangaran, YeGDz-34.
4. Բաբաջանյան Ա. Հ., Միայն ժամանակի ազդեցությունը, //Սովետական արվեստ., 6, 1971 թ.: *Babajanyan A. H., Miayn zhamanaki azdetzuthyun’., //Sovetakan arvest. 6, 1971 th.:*
5. Երևանի Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան. Առնո Բաբաջանյանի ֆոնդ: Yerevani Ye. Charentzi anv grakanuthyan yev arvesti thangaran. Arno Babajanyani fond.
6. Եփրեմյան Լ. Կ., Հ. Ի. Լիտինսկու դասարանում. դիտարկումներ «հետխաչատրյանական սերունդ» եզրի շուրջ //Կանթեղ. 2-3, 2014 թ., էջ 372-382: *Yephremyan L. K., H. I. Litinskiu dasaranum. ditarkumner “hetkhachatryanakan serund” yezri shurj //Kantegh. 2-3, 2014 th., ej 372-382.*
7. Թաշյան Ս. Ս., Առնո Բաբաջանյան. – Եր.: Հայպետհրատ, 1961 թ.: *Thashchyan S. S., Ar’no Babajanyan. – Yer.: Haypetrat, 1961 th.*
8. Թոփչյան Կ. Խ., Դաշնամուրի ձեռնարկ (Կ. Թոփչյան, Հ. Բասիլյան). Եր., Ամրոց, 1998 թ.: *Thophchyan K. Kh., Dashnamuri dzer’nark., (K. Thophchyan, H. Ispiryan)., Yer.: Amrotz, 1998 th.*
9. Հայաստանի ազգային արխիվ. ֆոնդ 1372, մատյան 3, գործ 170: Hayastani azgayin arkhiv. fond. 1372, matyan 3, gorts 170.
10. Հարությունյան Ա. Գ., Հուշեր., Եր., Ամրոց, 2001 թ.: *Harutyunyan A. G., Husher., Yer., Amrotz, 2001 th.*
11. Մազմանյան Ռ. Մ. Սովետահայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն, հ.2. – Եր.: ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1986 թ.: *Mazmanyanyan R’. M. Sovetahay yerazhshtakan kyanqi taregruthyun, h.2. – Yer.: HKhSH GA hrat., 1986 th.*
12. Մեր Առնոն. հուշարժան «Առնո Բաբաջանյան» բարեգործ. հիմնադրամի հայաստանյան մասնաճյուղ. – Եր., Անտարես, 2006 թ.: *Mer Ar’non. hushalbom /“Ar’no Babajanyan” baregorts. himnadrami hayastanyan masnadchuygh. – Yer.: Antares, 2006 th.*
13. /Նվիրվում է Առնո Բաբաջանյանին. հոդվածների ժողովածու. Եր., Անտարես, 2008 թ.: */Nvirvum e Ar’no Babajanyanin. hodvatsneri zhoghovatsu. Yer., Antares, 2008 th.*
14. Վարդանյան Հ. Է., Տղամարդու կերպարը Ռուդոլֆ Խաչատրյանի արվեստում //Կանթեղ. 2014, 2-3, էջ 451-462: *Vardanyan H. E., Tghamardu kerpar’ R’udolf Khachatryan arvestum //Kantegh. 2014, 2-3, ejj 451-462.*
15. *Аматуни С. Б., Арно Бабаджанян: инструментальное творчество., Ер.: Советакан грох, 1985. Amatuni S. B., Arno Babadzhanyan: instrumental’noe tvorchestvo., Yer.: Sovetakan grogh, 1985*
16. Арно Бабаджанян рассказывает о своей «Поэме». //III Международный конкурсе им. Чайковского. Пресс-бюл-

летень 8: июнь 21-23. М., 1966., С. 8-9. Ar'no Babadzhanyan rasskazyvaet o svoey "Poeme" //III Mezhdunarodnyj konkurs im. Chaykovskogo. Press-byulleten' 8: iyun' 21-23. М., 1966., S. 8-9.

17. *Արիսյան Ս. Գ.* Грани творчества Арно Бабаджаняна //Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012, 18. – с. 89-94. *Arshakyan S. G.* Grani tvorchestva Arno Babadzhanyana //Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2012, 18. – s. 89-94.

18. *Ատայան Ր. Ա.*, Современный музыкальный язык в произведениях армянских композиторов., //Музыка и современность: сборник статей., М., Музгиз, 1962. *Atayan R. A.*, Sovremennyy muzykal'nyj yazyk v proizvedeniyakh armyanskikh kompozitorov., //Muzyka i sovremennost': sbornik statej. – М.: Muzgiz, 1962.

19. *Բաбаджанյան Ա. Ա.*, Песни (с предисл. Н. Шумской), М.: Музыка, 1967. *Babadzhanyan A. A.*, Pesni (s predisl. N. Shumskoj), М.: Muzyka, 1967.

20. *Բաբաձձյան Ա. Ա.*, Хочу волновать сердца //Արվեստ, 1996-97 [հասունկ հասար], էջ 6-9: *Babadzhanyan A. A.*, Khochu volnovat' serdtza //Arvest, 1996-97 [hatuk hamar], ej 6-9.

21. *Գեոդակյան Գ. Մ.*, Бабаджанян Арно., //Музыкальная энциклопедия., Том 1. М., 1973, с. 268. *Geodakyan G. Sh.* Babadzhanyan Arno., //Muzykal'naya entziklopediya., Том 1. – М., 1973, s. 268.

22. Государственный архив РФ, фонд Р9506, опись N 80, дело N 30. Gosudarstvennyj arkhiv RF, fond R-9506, opis' N 80, delo N 30.

23. *Գրիգորյան Ա. Ր.*, Арно Бабаджанян., М.: Советский композитор, 1961. *Grigoryan A. R.*, Arno Babadzhanyan. – М.: Sovetskij kompozitor, 1961.

24. *Կարլան Ա. Լ.*, Предисловие к винил. пластинке “Арно Бабаджанян – пианист”. М.: Мелодия, 1985. *Karlan A. L.*, Predislovie k vinil. plastinke “Arno Babadzhanyan – pianist”. – М.: Melodiya, 1985.

25. *Մելիկյան Ն.*, Документы, рассказывающие о большой жизни., //Комсомолец (Ер.). 1980, 13 мая. *Melikyan N.*, Dokumenty, rasskazyvayushchie o bol'shoj zhizni., //Komsomoletz (Yer.) 1980, 13 maya.

26. *Միրзоева Յ. Ա.*, Бабаджанян Арно //Большая российская энциклопедия. Том 2. М., 2005, с. 617. *Mirzoyeva E. A.*, Babadzanyan Arno // Bol'shaya rossijskaya ejntziklopediya. Том 2. М. 2005, s. 617.

27. *Միրзояն Յ. Մ.*, Фрагменты. – Ер.: Амроц, 2005. *Mirzoyan E. M.* Fragmenty. – Yer.: Amrotz, 2005.

28. Постановление Совета Министров СССР “О присуждении Сталинских премий в области искусства и литературы за 1950 год” //Правда., 1951, 17 марта. Postanovlenie Soveta Ministrov SSSR “O prisuzhdenii Stalinskikh premij v oblasti iskusstva i literatury za 1950 god” //Pravda. 1951, 17 marta.

29. Режиссура игры на фортепиано. В. М. Берлин – музыкант, личность, педагог: Сборник статей и материалов /Сост. А. М. Аксенов. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. Rezhissura igrы na fortepiano. V. M. Berlin – muzykant, lichnost', pedagog: Sbornik statej i materialov /Sost. A. M. Aksenov. – М.: RAM im. Gnesinykh, 2006.

30. Российский государственный архив литературы и искусства: фонд N 2916, оп. N 2, ед.хр. 319. Rossijskij gosudarstvennyj arkhiv literatury i iskusstva: fond N 2916, op. N 2, yed. khr. 319.

31. Российский национальный музей музыки, фонд N 230 (Арно Бабаджанян). Rossijskij natsional'nyj muzej muzyki, fond N 230 (Ar'no Babadzhanyan).

32. *Տաֆրյան Կ. Ս.*, Арно Бабаджанян и его “Героическая баллада”, /Руководитель: проф. Г. Г. Тигранов /Теоретико-композиторский факультет Ереванской Гос. консерватории. Ер., 1953. *Safaryan K. S.*, Arno Babadzhanyan i yevo “Geroicheskaya ballada” /Rukovoditel': prof. G. G. Tigranov /Teoretiko-kompozitorskij fakul'tet Yerevanskoj Gos. konservatorii. – Yer., 1953.

33. //Советская культура. 1965, 28 декабря, N 158. //Sovetskaya kul'tura. 1965, 28 dekabrya, N 158.

34. *Տերոգյան Մ. Ի.*, Арно Бабаджанян: монография., М.: Композитор, 2001. *Teroganyan M. I.*, Arno Babadzhanyan: monografiya. – М.: Kompozitor, 2001.

35. Geodakyan Georg. (Art.) Babajanyan, Arno //MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15594>

36. Melikyan Hayk. [About Arno Babajanian and his piano works] //Arno Babajanian: Complete original piano works [CD recording]. – Naxos, 2014.

37. Sarkisyan Svetlana. Babadjanian, Arno Harutyuni //New Grove Dictionary of Music and Musicians, online version <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01642>

**Բաճնալի-բաճնը.** Ա. Բաբաձձյանյան, Վ. Իգումնով, Բ. Բերլին, Ա. Հարությունյան, Է. Միրզոյան, Ս. Ամատունի, Մ. Տեր-Օհանյան, դաշնամուր, հուշեր, փաստաթղթեր, պատմագիտություն:

**Ключевые слова:** А. Бабаджанян, К. Игумнов, В. Берлин, А. Арутюнян, Э. Мирзоян, С. Аматауни, М. Тероганян, фортепиано, воспоминания, документы, историография.

**Keywords:** A. Babajanian, K. Igumnov, V. Berlin, A. Arutiunian, E. Mirzoyan, S. Amatuni, M. Terohanian, piano, memoires, documents, Historiography

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԱՆԴՐԵԱՍՅԱՆ ԱՐՏՅՈՄ ԳԵՐԱՄԻՄԻ (ծն. 10.01.1997 թ., ք. Վանաձոր) – արվեստի պատմաբան: Ավարտել է՝ 2012-ին Վանաձորի N 3 արվեստի դպրոցի դաշնամուրի բաժինը (գերազանց): 2013-ին՝ նույն տեղի N 10-րդ ավագ դպրոցը, 2017-ին՝ ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետի արվեստաբանության բաժնի բակալավրական կրթությունը (զիտ. դեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆ. Լ. Բ. Չոլախյան):

# Կ Ն Մ Ա Ն Ո Ւ Ն Ի Ժ Ա Ն Ա Ն Ո Ւ Յ Յ Ա Ն Ի Ե Խ Ա Ղ Ո Ւ Մ Ո Ւ Յ Յ Ո Ւ Ն

Ավարտական աշխատանքի թեման է՝ «Առնո Բաբաջանյանի կերպարը արվեստում և նրա քանդարանի ստեղծման հիմնահարցը»: Ներկայում նույն բաժնի մագիստրոսական կրթության 2-րդ կուրսի ուսանող է: 2013-ից մինչ օրս ԵՊՀ մշակույթի կենտրոնի անդամ է (դաշնակահար, գործիքավորող, գրավոր): Հեղինակ է՝ և հրատարակության է պատրաստել երիտասարդ համալսարանականների երաժշտական ստեղծագործությունների «Անկախության սերնդի ձայնը» ժողովածուն., Եր., ԵՊՀ հրատարակչություն., 2018 թ.: Զբաղվում է դասական երաժշտության պատմությամբ և բնագրագիտությամբ:

**Information about the author:** ANDREASYAN ARTYOM G. (b. 10.01.1997, Vanadzor) - art historian. Graduated from the piano department of Vanadzor Art School N 3 with honors in 2012. Graduated from local High School N10 in 2013. Graduated from the Chair of History and Theory of Arts with bachelor's degree in 2017 (supervisor - Doctor of Arts, Prof. L. B. Chookaszian). The subject of his graduate thesis is "Arno Babajanian in fine arts: The problems of establishing his museum". Currently he is a candidate for master's degree in History of Arts. Since 2013 - member of the Culture Centre of YSU (pianist, arranger, engraver). He has also prepared for publication the anthology of musical compositions by young universitarians "Voice of the independence generation" (Yerevan: YSU Publishers, 2018). Also engaged in Classical music history and textual criticism.

**Сведения об авторе:** АНДРЕАСЯН АРТЕМ ГЕРАСИМОВИЧ (р. 10.01.1997, г. Ванадзор) – историк искусства. В 2012 г. окончил с отличием фортепианное отделение ванадзорской школы искусств #3. В 2013 г. окончил местную старшую школу #10. В 2017 г. окончил бакалавриат отделения искусствоведения при факультете истории ЕГУ (науч. руководитель – доктор искусствоведения, проф. Л. Б. Чугасзян). Тема дипломной работы – “Образ Арно Бабаджаняна в искусстве и основные вопросы по созданию его музея”. В настоящее время – студент 2-го курса магистратуры того же отделения. С 2013 г. – член Центра культуры ЕГУ (пианист, аранжировщик, гравер). Подготовил к изданию сборник музыкальных сочинений молодых студентов и выпускников ЕГУ “Голос поколения независимости”, Ер.: Изд-во ЕГУ, 2018. Занимается историей классической музыки и текстологией.

## Резюме

Искусствовед, магистрант кафедры истории искусств ЕГУ *Артем Герасимович Андреасян*. – “*О фортепианных сочинениях Арно Бабаджаняна и смежных историографических вопросах*”.

В статье приводятся историографические данные о фортепианных сочинениях Народного артиста СССР, композитора Арно Арутюновича Бабаджаняна. Также рассматриваются некоторые вопросы, касающиеся его обучения в Москве и преподавательской деятельности в Ереване. Основная цель статьи – уточнение датировки и прочих исторических вопросов творческой биографии Бабаджаняна, а также подготовка к наиболее полному восстановлению хронологии его жизни и творчества.

## Summary

Art historian, candidate for Master's degree in History and Theory of Arts at YSU, *Artyom Gerasim Andreyan* - “*On the piano compositions by Arno Babajanyan and adjoined historiographical issues*”.

The article presents historiographical data concerning the piano compositions by Arno Babajanyan, composer, People's Artist of the USSR. Besides, some questions about his studies in Moscow and teaching in Yerevan are examined. The main purpose of the present article is rectification of dating of some works and other historical issues on Babajanyan's biography as well as preparation for full reconstruction of the chronology of his life and work.

**ВЯЧЕСЛАВ АРШАВИРОВИЧ  
ЕДИГАРЯН**

Պիանист, кандидат искусствоведения,  
доцент АГПУ им. Х. Абовяна  
E-mail: e.va47@mail.ru

ԵՊԿ «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ Իրինա Լեոնիդի Ջոլոսովայի  
երաշխավորությամբ և ընդունվել տպագրության՝ 11.12.2018 թ.  
ներկայացրել է հեղինակը՝ 1.10.2018 թ.

**ГУГО РИМАН О ФОРТЕПИАННОЙ  
ПЕДАГОГИКЕ**

**Н** аучное творчество выдающегося немецкого музыковеда Гуго Римана (*Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann, 1849–1919*) поражает как своей плодovitостью, так и разносторонностью. Пожалуй, нет музыканта, которому не был бы известен “Музыкальный словарь” (*Musik-Lexikon*) Римана и который хотя бы в общих чертах не был бы знаком с учением о ямбичности формообразования. Однако всемирно известный основоположник функционального направления в музыковедении не столь известен как теоретик фортепианного искусства. Если Риман и привлекает внимание пианистов в их практической (исполнительской и педагогической) деятельности, то прежде всего своими взглядами на строение музыкальной речи, на принципы фразировки.

В настоящей статье делается попытка расширить представление о вкладе Римана в фортепианное искусство. Автор статьи особо останавливается на вопросах, которые и сегодня продолжают быть актуальными.

В прославленной Лейпцигской консерватории Риман учился по классам композиции и фортепиано у Карла Рейнеке. Впоследствии, уже в достаточно зрелом возрасте (с 1881 по 1890 год) Риман становится преподавателем по классу фортепиано в не менее известной Гамбургской консерватории, где ему поручается также инспектирование “элементарных” (начальных) классов.

В Гамбурге Риман издает фундаментальную “Сравнительную фортепианную школу” (*Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule. Hamburg, 1883*), в которой особо представлен раздел “Элементарная школа”. Риман пишет, что “Элементарная школа” знакомит детей с основами его учения о фразировке, в результате чего “учащиеся гарантированы от ошибки принимать тактовый штрих (тактовую черту. – **В. Е.**) за знак препинания” (С. 101)\*. (В скобках заметим, что в то же время зрелые пианисты с учением Римана о фразировке познакомились по его редакциям сонат Мо-

царта и Бетховена, Экспромтов и Музыкальных моментов Шуберта. С новой римановской фразировкой были изданы 52 этюда И. Крамера.)

Г. Риман создает целую серию инструктивных сборников для начинающих. В помощь своей “школе” Риман издает в Лейпциге тетрадь этюдов, при изучении которых закрепляются также новые аппликатурные принципы. Для лучшего понимания своих фразировочных принципов Риман издает в Берлине “Приготовительную школу фразировки” в двух тетрадях (первая на основе этюдов Бертини, *op. 100*), там же издает сложные “Упражнения в гаммах”, *op. 41*, которые по его замыслу следует изучать лишь после этюдов Черни, *op. 299*. Для конца первого года обучения Риман пишет и издает пьесы под названием “16 маленьких этюдов”. Риман сочиняет “Шесть сонатин” *op. 42*. В соответствие с традицией своего времени Риман-педагог много внимания уделяет упражнениям и даже создает пособие – “Указание для изучения технических упражнений”.

Перечисленные римановские работы, с разных сторон касающиеся области фортепианной педагогики, свидетельствуют о широкоохватном интересе Римана к проблемам пианизма.

Основываясь на своем опыте педагога-пианиста, Г.Риман издает небольшую книжку под весьма претенциозным названием – “Катехизис фортепианной игры” (*Katechismus des Klavierspiels, Lpz., 1888*)\*. Этот заимствованный у церкви жанр – краткое изложение основных принципов и взглядов в форме вопросов и ответов – оказался очень удобным: и компактным, и динамичным\*\*. В течение короткого времени

\* После пятого издания в 1916 году Риман изменил название на “Handbuch des Klavierspiels” (“Руководство по игре на фортепиано”).

\*\* В форме вопросов и ответов публикуются не только обычные газетные интервью. По следам Римана пошли и другие пианисты. Эта удобная форма использована Иосифом Гофманом в его “Ответах на вопросы о фортепианной игре”. Глен Гульд в оригинальных “Интервью о самом себе” пропагандирует свои творческие взгляды.

\* Здесь и далее страницы указаны по изданию в Примечании 1.



Риман издал еще несколько “катехизисов”: по истории музыки, по оркестровке, по акустике.

Авторитет Римана–ученого был настолько велик, что его труды очень быстро переводились и издавались в разных странах. Так, “Катехизис фортепианной игры” уже в 1892 году был опубликован в России в переводе известного пианиста и методиста А. Буховцева\*, а в дальнейшем несколько раз переиздавался. А. Буховцев считает книгу Римана “ценным вкладом в музыкально–педагогическую литературу” (С. III).

“Катехизис” Римана состоит из введения и трех разделов, в которых даются ответы на 42 вопроса. В небольшом приложении Риман–педагог рекомендует учебный репертуар, дает краткую характеристику отдельных пособий для начинающих пианистов.

Во введении Риман дает ответы на пять вопросов общего характера. Так, он пишет, что “фортепиано представляет наиболее подходящий инструмент для замены целого оркестра” (С. 5). Поэтому, несмотря на такое отрицательное качество как наличие заданной настройщиком высоты тона, Риман считает фортепиано “существенным средством для распространения музыкального образования” (С. 6). Но для “основательного развития способности представлять высоту тона” (С. 6) обучение игре на фортепиано должно сопровождаться пением (сольфеджированием) и упражнением в написании диктантов.

Риман считает, что пианист должен быть знаком с конструкцией инструмента, уметь в случае необходимости произвести небольшой ремонт и настройку – подклеить молоточек, заменить пружинку, подтянуть струну. Эту простую и столь необходимую пианистам образовательную задачу до сих пор не могут решить во многих музыкальных учебных заведениях.

В первой главе – “Инструмент” – Риман рассказывает о конструкции фортепиано.

Рассказывая о правой демпферной педали, Риман замечает, что “современный пианист играет собственно всегда с приподнятыми демпферами” (С. 14), т.е. постоянно пользуется так называемой запаздывающей педалью.

Особенно хотим обратить внимание на высказывание Римана по поводу инструмента для начина-

ющих. Он пишет, что “безусловно необходимо дать начинающему такой инструмент, у которого была бы ровная клавиатура, ясный, звучный тон, полное число струн, и который был бы хорошо настроен” (С. 16).

“Было бы большим заблуждением (выделено нами. – В. Е.) полагать, что для самого начала вполне достаточно убогий, старый, разбитый инструмент”, – пишет Г. Риман (С. 16). Любое фортепиано, если на нем играют “в продолжение целого ряда лет (...) делается негодным к употреблению” (С. 16). В этом смысле есть большая разница между фортепиано и смычковыми инструментами.

Еще одна большая разница. Детям, которые учатся на струнных смычковых, подбирают инструменты соответствующие размерам их маленьких рук (“четвертушки”, “половинки”). Маленькие же пианисты почти повсюду лишены этих преимуществ. Сегодня даже на детских конкурсах, на мастер–классах у выдающихся педагогов талантливые дети вынуждены играть почти стоя (их ножки не достают до педалей) с висячими локтями и порой совершенно невообразимыми для подлинного пианизма движениями. Риман пишет о запатентованном (уже в то время!) фортепиано мастера Л. Крома с двойной клавиатурой – взрослой и детской, – где в детской клавиатуре октава на целую клавишу короче взрослой клавиатуры\*.

Анализируя работу клавишного механизма, Г. Риман делает интересные выводы. Он справедливо подчеркивает, что при всех различиях в конструкциях механики, у всех фортепиано движения клавиш и молоточков “происходят внутри отвесной плоскости, мысленно проводимой через середину клавиши и молоточка” (С. 11). Отсюда вытекает, что единственно правильным способом воздействия на клавишу “может быть только вертикальное надавливание клавиши” (С. 11). Иными словами наиболее качественный звук на фортепиано воспроизводится при вертикальном (отвесном) ударе пальца по середине клавиши. Такое звукоизвлечение Риман называет “единственно правильным способом воздействия на механику” (С. 11).

Однако в дальнейшем он подробно описывает и боковой удар, и так называемый абцуг\*\*. Чем меньше размеры руки, тем чаще она прибегает к боковому удару. “Нет никакого основания боязливо избегать бокового удара”, – пишет Риман в другом месте (С. 33).

Вторая глава – “Исполнитель” – посвящена сугубо техническим проблемам исполнения: посадке за инструментом, артикуляции (разным формам удара), аппликатуры.

\* Буховцев, Александр (1850–1897), ученик А. Дюбюка и Н. Рубинштейна. Его переводы с немецкого (“Лекции Ганса Бюлова” Т. Пфейфера. М., 1895; “Как должно играть на фортепиано” Г. Гермера. М., 1889), как и собственные труды (“Руководство к употреблению фортепианной педали, с примерами, взятыми из исторических концертов А. Г. Рубинштейна, под ред. С. И. Танеева”. М., 1886; “Курс методики элементарного обучения игре на фортепиано. В вопросах и ответах”. М., 1888 и др.) являются ценными источниками для изучения истории и теории пианизма.

\* Интересно, что в 1933 году С. И. Савшинский предложил фабрике “Красный Октябрь” выпускать пианино уменьшенных размеров и, видимо, экспериментальную партию таких инструментов фабрика создала, поскольку в прокатном пункте фабрики имелось небольшое пианино диапазоном в пять октав с уменьшенной мензурой клавиш (З. С. 40).

\*\* Абцуг – это мягкое, чаще всего секундовое, разрешение задержания, когда клавиша берется легким движением при подъеме кисти.

В этой главе некоторые римановские замечания (“незначительные” с точки зрения педагогов–дилетантов), свидетельствуют о его богатом исполнительском и педагогическом опыте.

Так, Риман обращает внимание на такой “незначительный” момент, как местонахождение рук в первоначальных упражнениях начинающих пианистов. Для воспитания правильного, естественного, свободно свисающего положения плеч эти упражнения и пьесы должны исполняться левой рукой в пределах малой октавы, правой рукой – во второй октаве\*. Таковы, по мнению Римана, “Технические упражнения” Луи Пледди (иногда, Плэди). А “очевидная ошибка” Алоиса Шмита “состоит в том, что в них правая рука играет на клавишах до<sup>1</sup>–соль<sup>1</sup> вместо до<sup>2</sup>–соль<sup>2</sup>” (С. 21).

Очень много тонких замечаний, касающихся посадки за инструментом, положения рук и их частей, говорит о незаурядном таланте и знаниях Г. Римана – педагога–пианиста. Так, например, отрицательно высказывается Риман о низком положении кисти, “когда большой палец лежит на клавише всем краем ногтевой фаланги” (С. 24)\*\*.

Многие формы пианистических движений Риман описывает со всеми мельчайшими подробностями в духе современной ему немецкой анатомо–физиологической школы. После долгого периода резкой критики взглядов “отцов основателей” этой школы (Р. Брейтхаупта, Ф. Штейнгаузена) в 70–80–е годы прошлого столетия наступило некоторое прозрение. Выяснилось, что немецкие ученые (в том числе и герой нашей статьи) во многих случаях были правы и формирование рациональных пианистических движений – одно из важнейших задач фортепианной педагогики (1, 2, 3).

Риман пишет, что раннее включение в репертуар ребенка четырехручного репертуара “вредит начальному развитию памяти на места клавиш” (С. 20). Это замечание опытного педагога следует иметь в виду авторам детских пособий, которые очень часто простую, подчас одноголосную, фактуру репертуара начинающего пианиста расцвечивают партией педагога. Учитывая замечание Римана, при исполнении такого четырехручного репертуара не следует сдвигать стул ребенка вправо. А решение проблем, связанных с возникающими неудобствами в партии педагога, должен брать на себя сам педагог.

Вообще в вопросах посадки за инструментом Риман, как опытный педагог–практик, подчеркивает самые важные моменты. Так он пишет, что стул должен быть такой высоты, чтобы локоть был “чуть–чуть выше уровня клавиатуры” (С. 21). Ключевое слово здесь “чуть–чуть”, потому что далее Риман подчерки–

вает – “предплечье должно оставаться почти (!) в горизонтальном положении (с незначительным лишь наклоном к кисти), кистевой сустав (запястье. – В.Е.) не должен сгибаться ни вниз, ни вверх” (С. 21). Поскольку “если кистевой сустав держится слишком низко (вдавлен к низу), то кисть, свешиваясь вместе с играющими пальцами, обременяет последние, если же кистевой сустав поднят кверху, то вся кисть опирается на пальцы: в обоих случаях, таким образом беглость затрудняется” (С. 22).

А ведь неподвижная кисть – абсолютное требование старой школы, часто сопровождаемое “пыткой” с монетой на запястье при игре гамм. Риман против этого “высшего идеала” фортепианной техники, который приводит к “судорожному онемению” (С. 36). Риман относит себя к “новой” школе, среди представителей которой называет Листа, Таузига, Бюлова (С. 44).

Разное отношение “старой” и “новой” школ к вопросу подвижности кисти дало различные аппликатурные формулы. Среди приведенных примеров “новых” аппликатурных формул (С. 47–52) мы обнаруживаем схожесть с аппликатурными идеями Артура Шнабеля. А римановскому знанию аппликатур двойных нот (терции, сексты, октавы) может позавидовать опытный пианист (С. 55–60).

Педагог–пианист Г. Риман знает, что дети, начинающие учиться, не выдерживают целого часа занятий, у них “в последнюю четверть часа внимание будет сильно ослаблено” (С. 66).

В третьей главе – “Пьесы” – Риман много внимания уделяет строению музыкальной речи, своим взглядам на фразировку. “Правильно определить фразировку” – главная задача исполнителя, “играть с выражением – то же, что говорить осмысленно” (С. 98).

Римановская категоричность в признании ямбичности строения музыкальной речи впоследствии подверглась критике. Критике подверглась категоричная однозначность, однако во многих случаях (например, баховская мелодика) “Римана следует уважать”\*

Прошло более полутора века со дня выхода в свет “Катехизиса фортепианной игры” Гуго Римана, однако и сегодня многие его взгляды и высказывания остаются актуальными.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Риман Г., Катехизис фортепианной игры., М.: П. Юргенсон, 1892. *Rīman G., Katekhizis fortepiannoī igry., M.: P. Yurgenson, 1982.*
2. Сайгушклина О.П., Агогика как проблема музыкальной педагогики., //Музыкальное образование в контексте культуры., М., 1996. *Sajgushkina O. P., Agogika kak problema muzykal'noj pedagogiki., //Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury., M., 1996.*
3. Воронцов М. В., Самарий Ильяч Савшинский., СПб.:

\* Всегда ли учитывают композиторы, создавая произведения детского репертуара, этот важный для хорошего звукоизвлечения момент в воспитании техники маленького пианиста?

\*\* Современным адептам Глена Гульда кажется, что, копируя подобную манеру игры великого музыканта, они попутно приближаются и к его гениальным трактовкам. В фортепианной педагогике подобные “взгляды” абсолютно неприемлемы.

\* Так, во время урока с автором данной статьи, высказался один из основателей армянской фортепианной педагогики, профессор Ереванской консерватории Георгий Вардович Сараджев.

# Գ ա շ ն ա մ ու ռ ա յ ի ն կ ա տ ա ր ո ղ ա կ ա ն ա ր վ ե ս տ

Композитор, 2011. Vorotnoj M. V., Samarij Il'ich Savshinskij., SPB.: Kompozitor, 2011.

Muzykal'no-ispolnitelskaya tekhnika i khudozhestvennyj obraz. L., 1986.

3. Сраджев В. П., Проблемы развития фортепианной техники. Ташкент, 1987. Sradzev V. B., Problemy razvitiya fortepiannoј tekhniki. Tashkent, 1978.

## Рекомендуемая литература

1. Шудьяков О. Ф., Техническое развитие музыканта-исполнителя. Л., 1973. *Shul'ryakov O. F., Tekhnicheskoe razvitiye muzykanta-ispolnitelya. L., 1973.*
2. Шудьяков О. Ф., Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л. 1986. *Shul'ryakov O. F.,*

**Բանալի-քառեր.** Հուգո Ռիման, դաշնամուր, ուսումնական մեթոդիկա, դաշնամուրային արվեստի պատմություն:

**Ключевые слова:** Гуго Риман, фортепиано, методика обучения, история пианизма.

**Keywords:** Hugo Riemann, piano, training technique, history of piano art.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԵՌԻԳԱՐՅԱՆ ՎՅԱՉԵՍԼԱՎ ԱՐՇԱՎԻՐՈՎԻ (ծ. 1947 թ. Բաքու): Ավարտել է 1970-ին Բաքվի Հ. Հաջիրբեկովի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետը (գերազանց): 1974 թ. տեղափոխվել է Երևան: 2004 թ. ՀՀ ԳԱԱ-ում պաշտպանել է «Ալեքսանդր Հարությունյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունները» ատենախոսությունը, շնորհվել է արվեստագիտության թեկնածուի կոչում: Աշխատել է 1970-1974 թթ. Սումգայիթի երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժնում, վարիչ: Գասափանդում է Խ. Արովյանի անվ. Հայկական մանկավարժական ինստիտուտում՝ դասախոս, դոցենտ (2005 թ.), Երաժշտական գործիքային կատարողականության ամբիոնի վարիչ (2009-2012 թթ.): Հեղինակ է «Գաշնամուրի դասավանդման մեթոդիկա» գրքի, Եր., 1999 թ. (ռուս. լեզվով), «Ալեքսանդր Հարությունյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունը» մենագրության, Եր., 2011 թ. (ռուս. լեզվով) և մի շարք գիտական հոդվածների՝ հրատարակված ամսագրերում և պարբերականներում: Կատարողական նվագացանկում նրա նշանակալից մեկնարանումներից են՝ Շոպենի 24 պրելյուդիաները, Բալլադ՝ ֆա-մինորը, Պոլոնեզ՝ Լա-բեմոլ մաժորը, Լիստի Սոնատ (սի մինոր) և Մեֆիստո-վալսը, Ռախմանինովի դաշնամուրի և նվագախմբի 3-րդ Կոնցերտը, Էտյուդ-Պատկերները, Պրոկոֆևի Սարկազմները, Ա. Հարությունյանի «Երեք երաժշտական պատկերներ» և ռապսոդիա «Մեր հին երգերը»: Բակլավիրական և մագիստրոսական կրթությամբ պատրաստել է հարյուրից ավելի շրջանավարտներ, այդ թվում՝ երկու միջազգային մրցույթների դափնեկիր:

**Сведения об авторе:** ЕДИГАРЯН ВЯЧЕСЛАВ АРШАВИРОВИЧ (род. в 1947 году, Баку). В 1970 году окончил с отличием фортепианный факультет Азгосконсерватории им. У. Гаджибекова. С 1970 по 1974 год работал в Сумгайтском музыкальном училище в должности заведующего фортепианным отделением. В 1974 году переехал в Ереван и был принят по конкурсу на должность старшего преподавателя в Армединститут им Х. Абовяна. В 2004 году в Академии наук защитил диссертацию "Фортепианное творчество Александра Арутюняна". Кандидат искусствоведения, доцент (2005). С 2009 по 2012 гг. был заведующим кафедры АГПУ им Х. Абовяна. Среди научных работ: книга "Методика преподавания фортепиано" (1999), монография "Фортепианное творчество Александра Арутюняна" (2011), свыше двадцати статей в научных журналах и периодике. Выступал как в сольных, так и в сборных концертах. В исполнительском репертуаре выделяются такие сочинения, как 24 прелюдии, Баллада (f-moll), Поло-нез As-dur Ф. Шопена, Соната си-минор, Мефисто-вальс Ф. Листа, Третий концерт, Этюды-картины С. Рахманинова, Сарказмы С. Прокофьева, Три музыкальные картины, Рhapsody "Наши старые песни" А. Арутюняна. В бакалавриате и магистратуре подготовил свыше ста выпускников, среди которых два лауреата международных конкурсов.

**Information about the author:** EDIGARYAN VYACHESLAV ARSHAVI (b. in 1947, Baku). In 1970 graduated with honors from piano faculty of BSC after Uzeir Hadzhibekov. From 1970 to 1974 worked in the Sumgayit musical school as the curator of piano department. In 1974 have moved to Yerevan and has been admitted on a competition to a position of the senior pedagogue in ASPU after Khachatur Abovyan. In 2004 in Academy of Sciences has defended the dissertation "Piano creativity of Alexander Harutyunyan". He is PhD Candidate, Docent (2005). From 2009 to 2012 has been curator of department of ASPU after Khachatur Abovyan. Among scientific works: the book "Methodology of Piano Teaching" (1999), the monograph "Piano Creativity of Alexander Harutyunyan" (2011), over twenty articles in scientific journals and the periodical press. He acted both in solo, and in combined concerts. In the performing repertoire such compositions as 24 preludes, the Ballad (f-moll), As-dur Polonaise Chopin's, the Sonata (h-moll) and Mefisto-wals Liszt, the Third concert, Rachmaninov's Etudes-Picture, Sarkazms of Prokofiev, "Three musical pictures", the Rhapsody "Our Old Songs" of A. Harutyunyan are selected. In a bachelor degree and a magistracy have prepared over hundred graduates among whom there are two winners of the international competitions.

## Ամփոփում

Արվեստագիտության թեկնածու, Խ. Արովյանի անվ. ՀՊՄՀ դոցենտ **Վյաչեսլավ Արշավիրի Եդիգարյան.** - «**Հուգո Ռիման դաշնամուրային մանկավարժության մասին**»:

Հոդվածը նվիրված է գերմանացի անվանի երաժշտագետ Հուգո Ռիմանի դաշնամուրային մանկավարժության տեսակետներին և նրա «Գաշնամուրային նվագի կատեխիզիս» գրքին: Հոդվածի հեղինակը հատուկ կանգ է առնում այն հարցերի վրա, որոնք այսօր էլ մնում են արդիական:

## Summary

PhD Candidate, Docent of ASPU after Khachatur Abovyan **Vyacheslav A. Yedigaryan.** - "**Hugo Riman about piano playing**".

V. Edigaryan's article is devoted to the views of an outstanding German musicologist Hugo Riemann on piano pedagogics and his book "Catechism of piano playing". The article's author especially focuses on questions that remain of great importance nowadays.

**ՆԻԿՈԼԱՅ ԼԵՈՆԻԴԻ  
ՍԼԱՆԻՄՍԿԻ**

*երաժշտագետ, ԱՄՆ՝ ԲՈՍՏՈՆ*

**ՏԱԹԵՎԻԿ ԳՐԻԳՈՐԻ  
ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ**

*Անգլերենից՝ հայերեն թարգմանություն  
Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանի ավագ գիտաշխատող  
E-mail: grigoryantv@rambler.ru*

ԵՊԿ «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ Գոհար Կառլենի Շագոյանի երաշխավորությամբ և ընդունվել տպագրության՝ 11.12.2018 թ. ներկայացրել է հեղինակը՝ 15.10.2018 թ.

**Արամ Խաչատրյան. «Ստեղծագործական արիության և ոգեշնչման մասին» (հոդվածի մեկնաբանությունն ըստ Նիկոլայ Սլոնիմսկու)**

Ամերիկացի երաժշտագետ, կոմպոզիտոր, բառարանագիր, դիրիժոր, XX դարի սկզբի դասական երաժշտության առաջամարտիկ Նիկոլայ Լեոնիդի Սլոնիմսկին ծնվել է 1894 թ. Ռուսաստանում՝ հրեա տնտեսագետի ընտանիքում: Կյանքի մեծ մասն ապրել և ստեղծագործել է ծննդավայրից հեռու՝ գլխավորապես ԱՄՆ-ում: Այստեղ տարիներ շարունակ համագործակցել է Բոստոնի սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժոր Սերգեյ Կուսկիցկու հետ: Այնուհետև հիմնադրել և ղեկավարել է Բոստոնի կամերային նվագախումբը: Նրա դիրիժորական գործունեության շնորհիվ համաշխարհային ճանաչում են ձեռք բերել այնպիսի կոմպոզիտորներ, ինչպիսիք են Էդգար Վարեսը, Չարլզ Այվզը, Յենի Քոուելը և այլն:

Անգնահատելի է Ն. Սլոնիմսկու ավանդը երաժշտագիտության և բառարանագրության բնագավառում: Նա հեղինակել է ժամանակակից դասական երաժշտությանը (դրանում նաև սովետական) վերաբերող բազմաթիվ հոդվածներ, աշխատություններ, բառարաններ («Բացարձակ լսողություն. կյանքի պատմություն», «Երաժշտությունը 1900-ից ի վեր», «Գրառումներ երաժշտության մասին» (4 հատոր), «Երաժշտական լուսանկարների բառարան. քննադատական հարծակրումներ կոմպոզիտորների վրա՝ սկսած Բեթհովենի ժամանակներից», «Բեյքերի XX դ. դասական երաժիշտների կենսագրական բառարան» և այլն): Մեծ է Սլոնիմսկու դերը նաև ռուսական, հատկապես սովետական շրջանի երաժիշտների ուսումնասիրության և տարածման գործում: Նրա գրչին են պատկանում ռուսական ռոմանսների մեծաքանակ էկվիռիթմիկ թարգմանություններ անգլերեն լեզվով (հատվածներ «Գլինկայից մինչև Շոստակովիչ վոկալ ստեղծագործություններ» եռահատոր աշխատությունից), կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Գրեչանինովի հուշագրության թարգմանությունը և այլն:

1950-ական թվականների սկզբին, հատկապես Իոսիֆ Ստալինի մահվանից հետո (1953 թ. մարտ), ԽՍՀՄ-ում տեղի են ունենում համակարգային փոփոխություններ: Սկսվում են հարցականի տակ դրվել «ստալինյան սոցռեալիզմի» սկզբունքները՝ հարթակ ստեղծելով նոր շրջանի համար, որը պայմանականորեն անվանվեց «Խրուշչովյան ձնհալ կամ հալոցք»: Այս համատեքստում 1953 թ. «Սովետական մուզիկա» ամսագրի 11-րդ համարում լույս է տեսնում Արամ Խաչատրյանի «Ստեղծագործական արիության և ոգեշնչման մասին» (1. էջ 33-42) հոդվածը, որը բուռն արձագանք է գտնում երկու հակադիր բևեռներում՝ ամերիկյան և սովետական մամուլում: Մի կողմից (ամերիկյան) այն ստանում է քաղաքականացված, հեղափոխական նկարագիր, մյուս կողմից (սովետական)՝ ապաքաղաքական, անգաղափարական:

Ահա ամերիկյան դիրքերից ներկայանում է Ն. Սլոնիմսկին, երբ 1954 թ. «Սաթրդեյ ռեվյու» ամսագրում տպագրում է «Նոր եղանակ սովետական երաժշտության մեջ»\* հոդվածը\*\*: Երաժշտագետը մանրագնին վերլուծության է ենթարկում Ա. Խաչատրյանի վերոհիշյալ հոդվածը: Այն համարում է նոր, հեղափոխական խոսք սովետական երաժշտության բնագավառում՝ ուղղված «ժողովրդական քաղաքականության» դեմ: Ըստ նրա՝ Ա. Խաչատրյանը տալիս է 1948-ին իր դեմ ուղղված մեղադրականի (4) պատասխանը: Այս պատասխանը Ն. Սլոնիմսկին ազատության կոչ է համարում՝ ակնկալելով դրա հաղթանակը:

**ՏԱԹԵՎԻԿ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ**

\* Ավելի ուշ տվյալ հոդվածն ընդգրկվեց Ն. Սլոնիմսկու «Գրառումներ երաժշտության մասին» քառահատոր աշխատության «Ռուսական և սովետական երաժշտությունը և կոմպոզիտորները» հատորյակում (հատոր 2):

\*\* 1948 թ. փետրվարի 10-ին ԽՄԿԿ Կենտրոնական կոմիտեի որոշմամբ Արամ Խաչատրյանը մի շարք այլ սովետական առաջադեմ կոմպոզիտորների հետ (Գ. Շոստակովիչ, Ս. Պրոկոֆև, Ն. Մյասկովսկի, Յ. Շապրոին և այլն) համարվեց հակաազգային և ֆորմալիստական միտումներին հավատարիմ գործիչ:

ԵՐԱՇՄԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ ԹՄՐԳՄԱՆՉՈՒԹՅՈՒՆ (անգլ.-հայ. լեզուներ) - պատմավավերագրություն

### Նոր եղանակ սովետական երաժշտության մեջ

Հեղինակ՝ Ն. Սյունիսկի  
Թարգմ.՝ Տ. Գրիգորյան

Հանգուցյալ Անդրեյ Շդանովի ձևավորած գեղագիտական դաժան որոշումների ներքո ճնշված վեց երկարատև տարիներ անց սովետական կոմպոզիտորներն սկսեցին իրական անկախության նշաններ ցուցաբերել: Ա. Շդանովի տխրահռչակ «օրիտեր դիկտա»-ները\* մարմնավորվեցին Կենտրոնական կոմիտեի համամիութենական կոմունիստական կուսակցության 1948 թ. փետրվարի 10-ի վճռում և երկար ժամանակ իրենց «արդյունավետ» ազդեցությունն ունեցան ԽՍՀՄ երաժշտական ստեղծագործությունների վրա: Վերջերս, այնուամենայնիվ, սովետական երաժիշտները հանդգնեցին վերանայել Ա. Շդանովի գեղագիտությունը: Այժմ վեր է հառնում անկախության ամենավճռական հռչակագիրը՝ սկիզբ առնելով Ա. Խաչատրյանի կողմից Ա. Շդանովի քաղաքականության դեմ ուղղակի հարձակման տեսքով՝ իր՝ «Ստեղծագործական արիության և ոգեշնչման մասին» հոդվածով, որը ներկայացվեց «Սովետական մուզիկա»-ի 1953 թ. նոյեմբերի համաժողովում:

Ա. Խաչատրյանը սովետական կոմպոզիտորներից մեկն էր, որը 1948թ. վճռով ճանաչվեց «ֆորմալիստական և հակաազգային շարժմանը» հավատարիմ, որը կիրառում է «ատոնալություն, դիստոնանս, դիսհարմոնիա և հնչյունի նյարդապաթոլոգիական կուտակումներ, որոնք երաժշտությունը վերածում են կակոֆոնիայի»: Բացի այդ, Ա. Խաչատրյանը հատկապես մեղադրվում էր անփութության մեջ, որպես Խորհրդային կոմպոզիտորների միության ղեկավար կոմիտեի նախագահ:

Իր հոդվածում Ա. Խաչատրյանը զգուշանում է՝ խուսափելով հետահայաց ինքնաարդարացումից: Նա հավատարմորեն մեջբերում է Ա. Շդանովի խոսքերը. «Նորը պետք է ավելի լավը լինի, քան հինն է, հակառակ դեպքում անիմաստ կլինի»: Նա, կարծես թե, վերահաստատում է իր վստահությունը 1948 թ. երաժշտական քաղաքականության իրավացիության նկատմամբ: Իր հոդվածի «կրակոցն» ուղղում է Ա. Շդանովի քաղաքականությունը կիրառող երկու չարաբաստիկ հաստատությունների՝ Սովետական կոմպոզիտորների միության և Գեղարվեստի կոմիտեի կողմը: Ա. Խաչատրյանը մարտահրավեր է նետում այս կազմակերպությունների պաշտոնատար անձանց. «Ես մեղադրում եմ»:

Մեղադրանքներն են՝ վարչական բյուրոկրատիա, շողոքորթություն, երկչոտություն, միջակություն և երևակայության բացակայություն:

\* Լատ. obiter dictum արտահայտությունն է, որը իրավաբանական տերմին է: Նշ. է՝ դատավորի կարծիք, որը իրավական բնույթ չի կրում կամ ոչ պաշտոնական կարծիք:

Խնդրի խաչատրյանական լուծումը պարզ է. «Թողնեք կոմպոզիտորները գրեն այնպիսի երաժշտություն, ինչպիսին կամենում են»: Սա, իհարկե, լիովին կատեցնում է Ա. Շդանովի կողմից սովետական երաժշտության շուրջ հաստատված բոլոր գաղափարական վերահսկողությունները: Ակնհայտորեն ընդվզելով գործադիր իշխանության դեմ՝ Ա. Խաչատրյանը հերքում է այն հիմնական գաղափարը, որ կոմպոզիտորներին պետք է «ասել», թե ինչ և ինչպես ստեղծագործել: Նկատի ունենալով սովետական երաժշտական մթնոլորտն՝ ըսկրած 1948 թ.-ից, սա հեղափոխական առաջարկ է:

Ինչպես բոլոր հեղափոխությունները՝ մեծ ու փոքր, քաղաքական և գեղարվեստական, Մոսկվայում երաժշտական ապստամբությունը հանկարծակի չէր:

Այն պատկերացումը, որ Ստալինի մահը ազատական գաղափարներ տարածեց սովետական երաժշտության ասպարեզում (ինչպես այն կարող էր լինել այլ արվեստների դեպքում) հօդս է ցնդում սովետական երաժշտական մամուլի մանրագնի ուսումնասիրությանը:

Փաստացի, Ա. Խաչատրյանի կողմից բարձրացված յուրաքանչյուր հարց կանխատեսվել էր մինչև Ստալինի մահը՝ 1953 թ. մարտ ամիսը՝ «Սովետական մուզիկա» ամսագրում լույս տեսած հատուկ հոդվածներում:

Դմիտրի Կարալևսկին իր՝ «Երաժշտական վարպետություն» հոդվածում (1952 թ. մարտ) հորդորում է Սովետական կոմպոզիտորների միությանը չչփոթել կոմպոզիցիայի հաստատուն տեխնիկան ֆորմալիզմի հետ և չհանդուրժել ֆորմալիստական միտումների դեմ ուղղված պայքարի պատրվակով տեխնիկական պահանջների իջեցումը: Ամսագրի 1952 թ. համարում Դմիտրի Շոստակովիչը կասկածի տակ է առնում դիստոնանների բացարձակ արգելքը. «Կյանքը մշտապես նոր խնդիրներ է առաջացնում և ստեղծագործական նորարարություն է պահանջում սովետական երաժիշտներից ... Եթե ստեղծագործության որոշակի պահը խիստ դիստոնանս է պահանջում, ապա ունկնդիրը կրնակալի այն, ինչպես հարկն է»:

Երեք հաջորդական համարներում (1953 թ. հունվար, փետրվար, մարտ) «Սովետական մուզիկա»-ն գրոհում է 1948-ից հետո ձևավորված երաժշտական կազմակերպությունների աճող բյուրոկրատիան. «Սովետական կոմպոզիտորների միության ինքնագոհ դեկավարությունը, ինչպես նաև մեր այն երաժշտագետները, որոնք պատրաստ են թողություն տալ այս ստեղծագործությունների աղքատիկ գեղարվեստական որակին նրանց բովանդակության այժմեականության և կոմպոզիտորի «լավ մտադրությունների» պատճառով, «արջի ծառայություն» են մատուցում սովետական երաժշտությանը»:

(Ըստ Իվան Կոիլովի առակի, «արջի ծառայությունը» հաճոյակատար հիմարության արարք է, որտեղ տիրոջ քունը հսկող արջը վիթխարի ժայռով խփում է նրա ճակատին՝ նրան անհանգստացնող ճանճին սպանելու համար):

1953 թ. փետրվարի համարից. «Ցավոք, Գեղարվեստի կոմիտեն և Սովետական կոմպոզիտորների միու-

թյունը դեռևս չեն հաղթահարել ստեղծագործական առաջնորդության բյուրոկրատական մեթոդները: Մանր առարկաների շուրջ ծավալվող լարվածությունների հետևանքով տեղի ունեցող աղմկոտ նիստերը տենդային գործունեության պատրանք են ստեղծում: Մեկ տարվա ընթացքում Սովետական կոմպոզիտորների միության օպերայի կոմիտեն հավաքել և տաղտկալի միապաղատությամբ քննարկել է մոտ վաթսուս անուն սովետական օպերաների երկար ցուցակը: Մինչդեռ օպերայի կոմիտեի անդամները, Սովետական կոմպոզիտորների միության քարտուղար Դ. Կարալևսկու գլխավորությամբ, շատ լավ գիտեն, որ վերոհիշյալ օպերաների մեծ մասը գոյություն չունեն և օգտագործվում են զուտ հաշվապահական նպատակներով»:

1953 թ. հոկտեմբերին «Սովետական մուզիկա»-ն մի ծաղրանկար հրատարակեց՝ ներկայացնելով իր



Ա. Խաչատրյանի լուսանկարը արտատպում ենթ Saturday Review, 1953-ին. լույս տեսած սույն հոդվածից (2.)



"Rubber Stamp Composer," sitting on "Blueprint for Symphony No. 2," types an "Inter-office Memorandum."

Երախտապարտ ազգից մրցանակներ վաստակած, Իր ոգեշնչմամբ համընդհանուր հիացմունքով պարզևատրված, Կոմպոզիտոր է նա:

Այժմ մահվան սոնատներ թողնելով, Նոտագրելու փոխարեն տպագրելով, Թողնում է կապույտը, կանաչը, կարմիրը դրոշմելով: Իր ներկա երաժշտական մտահոգությունը Պարզապես բյուրոկրատական բանաբաղություն է:

Երաժշտությունը տպագրական մեքենայի վրա մեքենագրող սովետական կոմպոզիտորի: Տեսնյալ պոեմը կցված էր զծանկարին:

է կազմում, ժամանակ առ ժամանակ սխալ է մեկնաբանվում թեթևամիտ «հարմարվողականություն» ("adaptationism") դիրքերից գործող որոշ երաժշտական գոր-

ծիչների կողմից: Քիչ գործեր չեն ստեղծվել այստեղ, որոնք նախատեսված են եղել բավարարելու հանրային ճաշակի «միջին թվաբանականը», ստեղծագործություններ, որոնցում կոմպոզիտորը, կորցնելով իր ստեղծագործական անհատականությունը, կաղապարում է իրեն գորշ, տափակ երաժշտական դարձվածաբանությամբ: Մակայն հասարակությունը մերժում է բանեցրած ապրանքը: Նրանք մեզնից պահանջում են արվեստ, որը նոր է, թարմ, գեղեցիկ, գրավիչ և ոգեշնչված...»:

**Ա. Խաչատրյանի**

յանի հոդվածը, որը հայտնվեց «Սովետական մուզիկա»-ի հաջորդ համարում, ծաղրանկարի և պոեմի դիպեկտիկական համագումարն էր՝ ծաղրելով «Կոմպոզիտոր-բյուրոկրատի» նոր կերպարը: Այն հայտարարեց այն չհրատարակվեց որպես ինքնաարտահայտություն:

Երբ այսպիսի վիճելի հարցեր են բարձրացվում սովետական մամուլում, խմբագիրները, սովորաբար, ապահովագրում են իրենց՝ հոդվածին կցելով հետևյալ իմաստալից ծանոթագրությունը. «Այս հոդվածը հրատարակվում է քննարկման կարգով»: Ոչ մի նման ծանոթագրություն չէր ուղեկցում Ա. Խաչատրյանի հոդվածը: Ուստի ենթադրվում է, որ հոդվածը քաղաքականացված է:

Սովետական շատ երաժիշտների պես Ա. Խաչատրյանը գրում է սահուն և պարզ: Մակայն սովետական արձակը գլխավորապես աչքի է ընկնում կրկնողությամբ, գերառատ կլիշեներով, տարբեր ավելորդություններով, որոնք ընթերցանությունը դարձնում են ճոռոմ, իսկ ավարտուն թարգմանությունը հանգեցնում ոչնչի: Ա. Խաչատրյանի հոդվածն ունի այն բոլոր հատկանիշները, որոնցից հետևյալ պարբերությունը, բառացի թարգմանության դեպքում, օրինակ է հանդիսանում.

«Ամեն կերպ բավարարել ժողովրդի շարունակ աճող հոգևոր պահանջները: Այս վսեմ նպատակը, որը սովետական գաղափարախոսության հիմնական մասն

Այսպես Ա. Խաչատրյանը արձանագրում է այն փաստը, որ հայտնի է ոչ միայն սովետական կոմպոզիտորներին, այլև սովետական մամուլի ցանկացած ընթերցողի, որ միջակ երաժիշտները կարևոր դիրքեր են սպահովել իրենց համար և կատարվել են իրենց ստեղծագործությունները՝ գրված պարզ երաժշտական գրելաճանով սովետական հայրենասիրական թեմաներով:

«Քանիցս ենք լսել մեծաքանակ կատարողներ պահանջող, ճոռոմ երաժշտական վակուում ներկայացնող «մոնոմենտալ» ստեղծագործություններ՝ կարևոր «ռեալիստական» թեմայով՝ ներկայացված ծրագրային ենթավերնագրում: Որքան հաճախ ենք պատրաստ եղել անտեսելու նման ստեղծագործության ակնհայտ սխալները միայն այն պատճառով, որ այն պիտակավորվել է հայրենիքի հանդեպ մեծ սիրո, հանուն խաղաղության պայքարի, ազգերի միջև բարեկամության թեմայով»:

Ա. Տիգանովը սովետական կոմպոզիտորներին կոչ էր անում վերադառնալ ռուսական դասականներին. Ա. Խաչատրյանն էլ հիշեցնում է, որ դասականներն էլ եղել են իրենց ժամանակի մոդեռնիստները. Բախը, Բեթհովենը, Գլինկան, Մուսորգսկին, Չայկովսկին՝ բոլորը նորարարներ են եղել արվեստում:

«Նրանք նոր ուղիներ հարթեցին ժողովրդին ծառա-

## Ա. Խ ա չ ա տ ր յ ա ն ի 115 - ա մ յ ա կ ի ն

յելու ուղղությամբ՝ արձագանքելով վսեմ ոգեշնչմամբ ապրելու իրականության պահանջներին»:

*Այսպիսին է Ա. Խաչատրյանի հողվածի դրույթը: Լի- նելով լավ դիպելկոսի՝ նա իր մեկնաբանությունը իրա- կանացնում է հակադրությունների միջոցով. «Որոշ երա- ժրչտական անհատներ սխալ են ըմբռնում նորարարու- թյան էությունը, ինչը բավականին կարևոր է առաջա- դեմ արվեստի զարգացման համար: Նրանք նորարա- րությունը շփոթում են «յուրահատուկ նորույթի» հե- տապնդման հետ՝ բնորոշ օտարերկրյա կոմպոզիտոր – ֆորմալիստների ստեղծագործական փորձերին: Այս- պիսի «նորարարությունը» խորապես հակասում է մեզ, և մենք պատրաստ ենք անսասան էներգիայով պայքարել նման ֆորմալիստական երաժշտաստեղծ- ման դեմ»:*

*Խտրականության կարգով Ա. Խաչատրյանը սկսում է Գ. Շոստակովիչի և Ս. Պրոկոֆևի եռանդուն պաշտ- պանությունը՝ նրանց հռչակելով որպես իրական սովե- տական արվեստագետներ և հանձարեղ նորարարներ:*

*«Ս. Պրոկոֆևի և Գ. Շոստակովիչի նշանակալից ստեղծագործությունները գեղարվեստական մեծ ուժով արտացոլում են հեղափոխական էներգիայով հագեցած մեր եռանդուն իրականության պատկերները: Հեղափո- խական իրականության բաբախյունը ես զգում եմ նույ- նիսկ այնպիսի ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են Ս. Պրոկոֆևի «Ալեքսանդր Նևսկի» կանտատը, որը հետ է վերադառնում ռուս ժողովրդի հեռավոր անցյալ...»:*

*Ա. Խաչատրյանն ավարտում է Ս. Պրոկոֆևի իր ներբողը՝ կոչ անելով երիտասարդ կոմպոզիտորներին հետևել նրա անգիջում և համարձակ տեսլականներին: Նա անբարեհաճ զուգահեռներ է անցկացնում որոշ սո- վետական նոր կոմպոզիտորների՝ «ադապտացիո- նիստների» միջև՝ զուրկ ստեղծագործական խիզախու- թյունից, ինչպիսին ուներ Ս. Պրոկոֆևը:*

*Ա. Խաչատրյանի երկարատև հետախուզության զագաթնակետը մեղադրանքն է՝ ուղղված անձարակ երաժշտական բյուրոների դեմ և կոչն ազատության:*

*«Ինձ թվում է, որ ժամանակն է եկել վերանայելու մեր կոմպոզիտորների շուրջ հաստատված հաստատու- թենական հովանավորության համակարգը: Ստեղծա- գործական խնդիրը չի կարող լուծվել վարչական և բյու- րոկրատական մեթոդներով: Առավել վստահեք արվես- տագետին, և նա մեր կյանքի ստեղծագործական խըն- դիրներին կդիմի ավելի մեծ ազատությամբ և պատաս- խանատվության զգացումով»:*

*Ա. Խաչատրյանը մեզ ներկայացնում է այն, ինչ իրականում տեղի է ունենում Մոսկվայի և Սովետական Ռուսաստանի այլ բյուրոկրատական երաժշտական հաստատություններում:*

*«Առկա «հովանավորչական» համակարգի ներքո կոմպոզիտորն ազատվում է ամեն տեսակ պատասխա- նատվությունից: Երբ նա իր ստեղծագործությունը բերում է երաժշտական կազմակերպություն, յուրաքանչյուր պաշտոնավոր իր պարտքն է համարում «խորհրդատ- վություն» առաջարկել, «բարեփոխություն» հուշել մե- դեղու կամ ռիթմի առումով, ուղղել հարմոնիան: Կարճ ասած նա իր ստեղծագործությունը լիովին վերափոխե-*

լու «ուղեցույցներ» է ստանում: Որքան էլ տարօրինակ կարող է թվալ, կան կոմպոզիտորներ, ովքեր համաձայն են այս բոլոր փոփոխություններին: Նրանք հրաժարվում են իրենց ամենաարժեքավոր գաղափարներից, որի շուրջ այդքան տքնաջան աշխատանք են տարել, և պնդում են իրենց ստեղծածը ինչպես վարսահարդարի մարիոնե- տի»:

*Այնուհետև Ա. Խաչատրյանը կրկնում է իր կոչը. «Կարիք չկա հովանավորչության: Թողե՛ք խիզախներ և մեր լավագույն կոմպոզիտորներին վստահե՛ք օպե- րաների և այլ ստեղծագործությունների ստեղծումը ...: Մեր երաժշտական հաստատությունները պետք է դա- դարեցնեն իրենց չնչին վերահսկողությունը...: Մեր երաժշտական բյուրոների ծառայության շրջանակնե- րում Սովետական կոմպոզիտորների միությունը իրա- վունք չունի ստանձնելու անսխալ գնահատողի դերը: Կոմպոզիտորների միության ներսում նոր ստեղծագոր- ծությունների քննարկումը պետք է լինի կարծիքների ազատ փոխանակման բնույթի...: Ես նույնիսկ ենթա- դրում եմ, որ Կոմպոզիտորների միության կողմից մերժ- ված որոշ ստեղծագործություններ կարող են, այնուամե- նայնիվ, հրատարակվել և կատարվել: Կյանքն ինքնին կշտկի նախնական գնահատականը, եթե այն եղել է սխալական կամ մասնակի»:*

*Ա. Խաչատրյանի հողվածը հիշեցնում է 1932 թ. ապ- րիլը, երբ սովետական կոմպոզիտորները ընդվզեցին Պրոլետարական երաժիշտների ասոցիացիայի դեմ, որը տարիներ շարունակ ոչ պաշտոնական իշխանու- թյուն էր վարում: Այդժամ Սովետական իշխանությունը պարզապես լուծարեց ինքնակոչ պրոլետարական խըմ- բավորումը, և սովետական կոմպոզիտորներին տրվեց ազատություն ստեղծագործելու, ինչպես իրենք են կա- մենում և ոչ թե միանգամյա քայլերգեր, ինչն իրենցից պահանջում էին պրոլետարական երաժիշտները: Ճո- ճանակը ևս մեկ անգամ օրորվեց 1936թ., երբ Գ. Շոս- տակովիչի վրա հարձակվեցին «Պրավդա»-ի հայտնի հողվածում: Երեք տարի անց նա վերադարձվեց աս- պարեզ: Սակայն «Պրավդա»-ի հողվածը վերհիշեց Ա. Ժդանովը 1948 թ. վճռում և հաստատեց որպես երաժրչտական քաղաքականության ճշմարիտ արտա- հայտություն:*

*Հարձակումների այս կրկնությունից կարելի է շըր- ջանների տեսություն կազմել:*

*Սովետական երաժշտական մտքի վերահսկողու- թյունը կարծես թե մեղմանում է: Շուտով կոմպոզիտոր- ները կրկին կստեղծագործեն ինչպես կամենում են: Մինչև է՛րբ: Շրջանների տեսությունը մոտ չորս տարի տևող բարեհաճության էտապ կարող է պարզել: Կամ էլ, սովետական գեղագիտության հետադիմական ուժե- րը վերջապես կարող են հրաժարվել պայքարից՝ ռու- սական երաժշտարվեստին հնարավորություն տալով ծաղկելու առանց խոչընդոտների:*

### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Попова И. Е., Арам Хачатурян. Статьи и воспоминания., М.: Советский композитор., 1980. *Popova I. Ye., Aram Khachaturyan. Stat'i i vospominaniya., M.: Sovetskij kompozitor, 1980.*

**Քանախ-քաներ.** Արամ Խաչատրյան, սովետական երաժշտություն, Նիկոլայ Սլոնիմսկի

**Ключевые слова:** Арам Хачатурян, советская музыка, Николай Слонимский

**Keywords:** Aram Khachaturian, soviet music, Nikolas Slonimsky

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ ՏԱԹԵՎԻԿ ԳՐԻԳՈՐԻ (ծ. 9.11.1987 թ. Երևան): 1994-2003թթ. սովորել է Վահան Թեքեյանի անվան թիվ 92 միջնակարգ դպրոցում, ապա, 2003-2004թթ.՝ Վլադիմիր Մայակովսկու անվան թիվ 7 միջնակարգ դպրոցում: 2004-2008թթ. սովորել է Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի կերպարվեստի պատմության և տեսության ֆակուլտետում՝ ստանալով արվեստագիտության բակալավրի որակավորում: 2008-2010թթ. սովորել է Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի կերպարվեստի պատմության և տեսության ֆակուլտետի մագիստրատուրայում՝ ստանալով արվեստագիտության մագիստրոսի որակավորում: Մագիստրոսական թեզի թեման է՝ «Սոցիալիզմի կայացման տարիները հայ քննադատության մեջ»: 2011թ.-ից աշխատում է Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանում՝ որպես ֆոնդային հաշվառման բաժնի ավագ գիտաշխատող: 2013թ.-ին մասնակցել է Ռուսիայում տեղի ունեցած «Թանգարանները և երիտասարդները» միջազգային գիտաժողովին՝ ներկայացնելով Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանի կրթական ծրագրերը: 2018թ.-ին մասնակցել է Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանում կայացած «Արամ Խաչատրյանը և արդի աշխարհը» միջազգային գիտաժողովին՝ հանդես գալով «Արամ Խաչատրյանի «Ստեղծագործական արիության և ոգեշնչման մասին» հոդվածի մեկնաբանությունը ամերիկյան և սովետական քննադատության համատեքստում» զեկույցով:

**Сведения об авторе:** ГРИГОРЯН ТАТЕВИК ГРИГОРЬЕВНА (род. 9 ноября 1987, Ереван). В 1994-2003 г. училась в средней школе № 9 им. Ваана Текеяна, затем с 2003 по 2004 г. - в средней школе №7 им. Владимира Маяковского. С 2004 по 2008 г. училась в Ереванской государственной академии изобразительных искусств на факультете истории и теории изобразительных искусств, получив квалификацию бакалавра искусствоведения. С 2008 по 2010 г. училась в магистратуре Ереванской государственной академии изобразительных искусств, получив квалификацию магистра искусствоведения. Тема магистерской диссертации - "Годы становления соцреализма в армянской критике". С 2011 года поступила на работу в Дом-музей Арама Хачатуряна в качестве научного сотрудника. В 2013г. приняла участие в международной конференции "Музеи и молодежь" в Румынии, представляя образовательные программы Дома-музея Арама Хачатуряна. В 2018 году участвовала в международной конференции "Арам Хачатурян и современный мир", проведенной в Доме-музее Арама Хачатуряна с докладом "Интерпретация статьи Арама Хачатуряна "О творческой смелости и вдохновении" в контексте американской и советской критики".

**Information about the author:** GRIGORYAN TATEVIK GRIGOR (born in 9.11.1987, Yerevan). 1994-2003 she studied at the Secondary School № 92 after Vahan Tekeyan, then from 2003 to 2004 at the Secondary School № 7 after Vladimir Mayakovski. From 2004 to 2008 studied at the Yerevan State Academy of Fine Arts, Faculty of History and Theory of Fine Arts, receiving a Bachelor Degree in Art History. From 2008 to 2010 he studied at the Yerevan State Academy of Fine Arts, Faculty of History and Theory of Fine Arts, receiving Master Degree in Art History. The topic of the master thesis was "The Years of Socrelizm in Armenian Criticism". Since 2011 she works at Aram Khachaturian Museum as a Senior Researcher. In 2013 participated at the International Conference "Museums and Youth" in Romania, presenting the educational programs of Aram Khachaturian Museum. In 2018 participated at the International Conference "Aram Khachaturian and the Contemporary World" held at Aram Khachaturian Museum with a report titled "The interpretation of Aram Khachaturian's Article "On Creative Boldness and Inspiration" in the Context of American and Soviet Criticism".

## Րեզյումե

Американский музыковед Николай Леонидович Слонимский. - *Статья Арама Хачатуряна "О творческой смелости и вдохновении". Перевод с английского на армянский язык старшего научного сотрудника Дома-музея Арама Хачатуряна Татевик Григорьевны Григорян.*

В работе представлена интерпретация американского музыковеда Николая Слонимского статьи Арама Хачатуряна "О творческой смелости и вдохновении", опубликованной в 1953 году в журнале "Советская музыка".

## Summary

American musicologist *Nicolas Slonimsky*. - *Aram Khachaturian's article "On Creative Boldness and Inspiration"*. Translated from english to armenian language: Senior Researcher of Aram Khachaturian Museum *Tatevik Grigor Grigoryan*. - *"Nicolas Slonimsky about Aram Khachaturian's article "On Creative Boldness and Inspiration"*.

In this work is presented the interpretation of the American musicologist *Nicolas Slonimsky* about Aram Khachaturian's article "On Creative Boldness and Inspiration" published in the journal "Sovetskaya musica" in 1953.

**ОЛИВЬЕ МЕССИАН**

*Композитор (1908 - 1992)  
Париж (Франция)*

**СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА  
САРКИСЯН**

*Доктор искусствоведения,  
профессор Ереванской государственной консерватории им Комитаса  
Подготовка к печати и перевод с польского издания  
E-mail. svetlana.sarkisyan@mail.ru*

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանի երաշխավորությամբ և ընդունվել է տպագրության՝ ղեկավարների 11-ին ներկայացրել է հեղինակը՝ սեպտեմբերի 26-ին

**ДОКЛАД В БРЮССЕЛЕ \***

*Творчество выдающегося французского композитора, одного из столпов новой музыки Оливье Мессиана (1908–1992) составляет важную часть художественного наследия XX века. Музыкант-философ, он обогатил своими идеями современное композиторское искусство в области эстетики и техники письма, открыв горизонты в объединении нового европейского мышления с феноменом культуры Древнего Востока, в частности Индии. И тем не менее творческая деятельность Мессиаана - единство композитора, музыканта-исполнителя, педагога, теоретика музыки - базируется на опыте христианского мировоззрения, определявшего основную магистраль его музыки - от “Небесного причастия” (или, точнее, “Небесного пира”) для органа (1926) до оперы “Св.Франциск Ассизский” (1983) и вновь органной “Книги Святого Причастия” (1984).*

*В документальном фильме, выпущеном французскими кинематографистами к 75-летию композитора, Мессиаан признается, что на протяжении всей жизни его интересовали три тайны: тайна Воскресения Христа, переход звука в цвет, а цвета в свет, и тайна голосов природы, запечатленных в пении птиц.*

*Создаваемые параллельно с музыкой учебно-методические и теоретические работы Мессиаана представляют не меньший интерес, чем его музыкальные произведения, более того, они объясняют технологические каноны его композиторского ремесла в области новых модальных и ритмических закономерностей (это знаменитые труды “Техника моего музыкального языка”, 1944, и продолжающийся до конца жизни “Трактат о ритме”), а также позицию художника, размышляющего о назначении композитора в современном мире. К таким работам относится предлагаемая ниже статья “Доклад в Брюсселе” (1958), вышедшая в парижском издательстве “Leduc” в 1960 году, после переведенная на другие языки. Настоящий перевод с польского языка, осуществленный мною в 1979 году, впервые вышел в Ленинграде в 1989 году в консерваторском сборнике переводов “Страницы истории и теории музыки” вместе с переводом статьи Витольда Лютославского “О роли элемента случайности в технике сочинения” (машинописный альманах Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова).*

*Публикация данной статьи приурочена к 110-летию со дня рождения Оливье Мессиаана.*

**С. К. САРКИСЯН**  
*доктор искусствоведения, профессор ЕГК*

**В** каждом художественном творчестве имеются три этапа: вдохновение, работа, окончание произведения. В устрашающем XX столетии, веке поисков и скоростей, акцент ставится на втором этапе. Большинство действующих композиторов отрицает вдохновение, определяя его как романтическое и немодное. А во всей истории музыки рядом с тысячами сочинений – хороших и плохих, полезных и бесполезных – сколько же мы найдем **произведений** в полном значении этого слова?

Итак, следует очень низко поклониться однинным шедеврам, не забывая о том, что они являются резу–

\* Доклад прочитан в 1958 г. на конференции в Брюсселе во время Всемирной выставки. Текст опубликован в парижском издательстве “Leduc” в 1960 г. Данный перевод выполнен С. К. Саркисян по квартальнику “Музыка” Института искусств Польской Академии наук. Варшава, 1978, # 4 (91), с. 5–9. (Olivier Messiaen. Wykład w Bruxelles //“Muzyka”. Instytut sztuki. Polska Akademia Nauk, Warszawa, 1978, #4 (91). S. 5–9.

льтатом огромной работы и технических знаний, находящихся на службе у вдохновения. Вдохновения, понимаемого не как внезапное, неповторимое озарение, не как неистовство менее или более безумное, а как мечта. Мечта, которая определяет, уточняет, поддерживает, дополняет и продлевает технику...

Другим заблуждением композиторов является приращение исключительного веса звуковым феноменам. Все сомнения, какой композитор необдуманно мог бы – не без определенной дозы справедливости – перефразировать мысль из письма Малларме к Дега: “поэзия делается из слов”, и следовательно, “музыка делается из звуков”. Но я говорю: нет! Музыка не делается из одних звуков, делается она также из напряжений и разрядок (динамический порядок); из звучаний и ударов (фонетический порядок); из акцентов, из арсисов и тезисов, из разных темпов (кинетический порядок); наконец, и прежде всего – из времени, разделений времени, чисел и длительностей (квантитативный порядок). Не забудем, что первым, существенным элементом музыки является ритм, и что ритм – это в первую очередь переменность чисел и дления. Представим себе один удар в целом мире. Один удар – до него вечность, за ним вечность. “До”, “после” – это рождение Времени. Представим себе второй удар, сразу же после. Так как каждый удар продолжается в тишине, которая после него наступает, второй удар будет дольше, чем первый. Иное число, иное дление это рождение Ритма.

Являясь в течение пяти лет учащимся курса гармонии, а позже в течение пяти лет профессором гармонии, я жестоко страдал, когда не мог научиться ритму, а также, если не мог его научить других. Вот почему нынешние диспуты между учебниками модальной или тональной музыки, политональной или атональной, додекафонно-сериальной или несериальной, кажутся мне ограниченными, смешными, напрасными. Вот почему уже десять лет я работаю над трактатом о Ритме.

Начиная исследования о Ритме с изучения Времени, я несколько лет пробовал преподавать своим ученикам в Парижской консерватории философию дления\*. Рассказывал им о всех накладывающихся временах: о чрезвычайно продолжительном времени звезд, об очень продолжительном времени гор, о среднем времени человека, кратком времени насекомых, очень кратком времени атомов. Все эти времена схожи именно в том значении, что для каждой единицы (личности) представляют время продолжительности нормальной жизни и, наоборот, они необыкновенно дифференцированы для нашего восприятия. Также рассказывал моим ученикам о разных временах, которые сосуществуют в человеке: физиологическое время, психологическое время...

Предварительно я занимался группировкой стоп и строф в греческой метрике, арсисом и тезисом в невмах григорианского хора, акцентуацией у Моцарта и

Дебюсси, ритмическим отбором у Бетховена и ритмическими фигурами в “Весне священной” Стравинского. Долго размышлял особенно над *deçî-tàlas*, ритмами регионов древней Индии, размышлял об их удивительном – реальном либо потенциальном – ритмическим богатством.

“Ритмические фигуры” были использованы Стравинским только раз в “Весне священной”, и только в некоторых эпизодах, в особенности, в “Величании избранной” и “Священной пляске”, а сам термин исходит не от него. Объяснения его также нет. Выводится он из театральных концепций. Представим себе сцену в театре, а в ней три фигуры: первая действует, это она знает главное; вторая молчит, она активизирована посредством первой; третья способствует интриге, не принимая в ней участие, смотрит и не двигается. Таким именно образом сосуществуют три ритмические группы: первая увеличивается – это атакующая фигура, вторая уменьшается – это атакуемая фигура, третья совершенно не изменяется – это неподвижная фигура. В пятой части моей “Турангила-симфонии” развитие осуществлено посредством использования шести ритмических фигур. Две пребывают в увеличении, две в сокращении, две остаются неизменными. Здесь дополнительным усложнением является то, что три первые фигуры выполняют роль трех оставшихся, но при этом в их обратном смысле: обращая последовательность длительностей.

Существуют еще “необратимые” ритмы, которые можно найти во всей моей музыке. “Необратимые” ритмы – “non-rétrogradables”: какое ужасное слово! Можно покалечить горло, чтобы это выговорить. К сожалению, не нашел лучшего... Добавлю к этому, что оно является достаточно ясным и уже прижилось в языке молодых музыкантов и музыковедов. В декоративных искусствах (архитектуре, декоративных тканях, художественном стекле, цветниках) издавна используются мотивы обратно симметричные, упорядоченные вокруг свободной середины. То же можно найти в расположении прожилок на листьях деревьев, на крыльях мотыльков, в человеческом лице и теле, и даже в древних магических формулах. Необратимый ритм функционирует точно также. Две группы ритмических длительностей, из которых одна является обрамлением другой, две группы, обрамляющие произвольную центральную длительность, общую для них обеих. Прочитаем такой ритм слева направо или справа налево: порядок длительностей остается таким же. Это есть абсолютно замкнутый ритм.

И наконец в работе над ритмом я постоянно сожалел о преграде: о слабости человеческого восприятия очень долгих и очень коротких длительностей. Несмотря на знания, приобретенные разумом и с помощью научных аппаратов, длительность беспрельдно большая или беспрельдно малая является для нас неуловимой. В сфере времени мы еще весьма беспомощны. Много музыкантов не в состоянии заметить средние, долгие или короткие длительности, если они в том или ином смысле нарушают простые арифметические деления. Еще труднее уловить небольшую

\* Мессиа́н здесь имеет в виду концепцию дления – *durée*, введенную французским философом-идеалистом Анри Бергсоном (1859–1941), определяющую жизнь и структуру сознания (Прим. пер.).

разницу между двумя долгими длительностями. В этой области я рискнул совершить шаг вперед, написав шестьдесятчетвертые длительности, которые завершают мою “Книгу для органа”. Если я сумел их сочинить, если я их читаю, если я играю, если я слышу – все шестьдесятчетвертые с их разностями, то и другие смогут исполнить. . .

Вот мое продолжительное ритмическое кредо. Но все это является чистой техникой. Вдохновение, грезы в нее не вторгаются. И мы беспрестанно далеки от совершенного произведения, о котором я говорил вначале.

Ведь вдохновение не является продуктом воли. Когда кажется, что все утрачено, когда не знаем дальнейшей дороги, когда уже действительно нечего сказать (к сожалению, это случается чаще всего), то к какому учителю обратиться, к какому демону возвать, чтобы выйти из пучины? Перед лицом стольких противоположных школ, немодных стилей, разноречивых языков не существует человека, который смог бы вернуть веру отчаявшемуся. И именно тогда вмешиваются голоса великой Природы. Как объяснить, что столько композиторов забыло об этом, в то время, когда живописцы и поэты постоянно у нее учатся? Так, в очень красивом эпизоде из “Осуждения Фауста”, названном “Леса и пещеры”, Берлиоз поместил Фауста среди гор. Вагнер слышал “шумы леса”, славил воду и огонь; бог Вотан, обращаясь к Эрде, ждал совета Земли, а в образе Фафнера воздал почитание большим и страшным динозаврам, которые так долго населяли нашу планету. Близкий нам Равель воспевал рождение дня, а Дебюсси был великим почитателем воды, ветра и “отражений на воде”. Природу можно слышать разным способом. Что касается меня, то я всегда был увлечен орнитологией. Подобно тому, как Барток исколесил Венгрию в поисках народной песни, я долго странствовал по разным провинциям Франции, чтобы занотировать пение птиц. Эта работа огромная и без

границ. Но она возвратила мне право композиторского бытия! Какая это радость открывать новое пение, новый стиль, новый пейзаж [...]

Ритмическая техника, вдохновение, найденное в пении птиц – вот моя история. Другие будут поступать иначе. Электронные сюрреалисты могут “écrire des nuits, fixer des vertiges” (“описывать ночи, фиксировать головокружения”), как сказал А. Рембо; сериальные додекафонисты могут установить ряд изменения регистров, изолированных звуков, разнородных напряжений и разрядок; стереофонисты могут смешивать источники звука и создавать абсолютно неслыханные пространственные контрапункты. Существует тысяча способов закидывания зонда в будущее. Хочу только пожелать этим людям, чтобы не забывали, что музыка составляет часть Времени, что она есть отрезок Времени, так же, как наша собственная жизнь. И что Природа – всегда прекрасная, всегда великая, всегда свежая. Природа – неисчерпаемая сокровищница красок и звуков, форм и ритмов, ни с чем несравнимая модель тотального развития и постоянной изменчивости, – является самым могущественным праисточником.

Останутся произведения. Какие же это произведения XX века? Написал ли я хоть одно произведение? Не знаю... Время – снова оно все определит. “Что принесет музыка завтра?” – спрашивают в интервью. Позволим на это ответить молодым, они держат в руках свои судьбы. Вот хотя бы два молодых гениальных композитора: Пьер Булез и Карлхайнц Штокхаузен. Им принадлежит радость разрушения, изменения, введения нового, открытия неизвестных континентов. Им принадлежит “le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui!”\*

\* “Девственное, живучее и прекрасное сегодня”– из стихотворения Стефана Малларме.

**Բանալի-բաներ.** Օլիվյե Մեսսիան, երաժշտական ժամանակ, երաժշտական տարածականություն, ռիթմ, բնության ձայները: **Ключевые слова:** Оливье Мессиаен, музыкальное время, музыкальное пространство, ритм, голоса природы. **Keywords:** Olivier Messiaen, musical time, musical space, rhythm, voices of Nature.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին. տե՛ս էջ 43:**  
**Сведения об авторе: см. на С. 43.**  
**Information about the author: Go to P. 44.**

## Ամփոփում

Օլիվյե Մեսիան. «Ձեկուցում Բրուսելում» Լեհերենից - ռուսերեն թարգմանությունը արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Սվետլանա Կարսյանի Սարգսյանի:**

Ներկայացվում է ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Օլիվյե Մեսիանի (1908-1992 թթ.) ելույթի նյութը 1958 թ. Բրյուսելում՝ միջազգային գիտաժողովում: Ձեկուցման նյութը մի քանի անգամ թարգմանվել և տպագրվել է տարբեր լեզուներով, այդ թվում լեհերեն (1978 թ.), որը թարգմանվել է Ս. Կ. Սարգսյանի կողմից: Մեսիանի հողվածի հիմնական գաղափարը ժամանակակից աշխարհում կոմպոզիտորի դերն է, նրա պատասխանատվությունն է՝ ինչպես պատմության, այնպես էլ բնության օրենքների առջև: Հողվածի հրապարակումը նվիրված է կոմպոզիտորի ծննդյան 110-ամյակին:

## Summary

“Olivier Messiaen. Lecture in Brussel” Translated from Polish by Russian PhD Doctor, Professor of YSC **Svetlana K. Sarkisyan.**

The article represent the paper by French composer Olivier Messiaen in 1958 at the international conference in Brussel. The material of the lecture has been translated and published in several languages, including Polish, which has been translated by S. K. Sarkisyan. The main idea of the article of the Messiaen is the role of the composer in the modern world, his responsibility both in history and in the laws of nature. The publication of the article is dedicated to the 110<sup>th</sup> anniversary of the composer.

**ՎԻԼՅԱՄ ՄԻՍԱԿԻ  
ՀԱԼԱԶՅԱՆ**

**ՀՀ Պետական կառավարման ակադեմիա,  
Կառավարման հոգեբանության ամբիոնի ասպիրանտ**  
E-mail.williamhalajyan@gmail.com

ՄԻՋԳԻՏՄԵԹԼԻԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՒՄՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամ Կարինե Ազատի Զաղացպանյանի 30.5.2019-ին նաև ՀՀ պետական կառավարման ակադեմիայի (ՀՀ ՊԿԱ) Կառավարման հոգեբանության ամբիոնի 25.3.2019-ին երաշխավորությամբ և ընդունվել տպագրության 29.03.2019-ին, ներկայացրել է հեղինակը՝ 29.3.2019-ին

**ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ  
ՆԵՐԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ  
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ**

**Մ**արդու կյանքում երաժշտության ունեցած դերի և ներագրման առանձնահատկությունների մասին խոսել են բազմաթիվ մտածողներ և գիտնականներ՝ սկսած դեռևս վրա հնագույն քաղաքակրթություններից: Մարդու կյանքն առանց երաժշտության պատկերացնելն արդեն անհնար է, դա փաստ է: Մակայն ժամանակների դիմադակային և երաժշտության ոճային, գործիքային և բովանդակային փոփոխությունները ևս փաստ է, որ առաջ են բերում երաժշտության նորովի ընկալման մեխանիզմներ: Այս առումով մեր կողմից առաջադրվող թեման արդիական է հետազոտելու հատկապես հոգեբանության տեսանկյունից՝ փորձելու համար վերլուծել, թե ինչ հուզական վիճակներ կարող են առաջ բերել երաժշտության տարբեր ճյուղերը մարդու կյանքում, և արդյոք դրանք պայմանավորված են երաժշտության բովանդակությունից կամ գործիքավորումից, թե մարդու նախասիրություններից (1. էջ 63-68):

Մինչև մեր դիտարկումներին անդրադառնալը քրե-նարկենք մի քանի մտտեցումներ և փորձարարական ուսումնասիրություններ, որոնք փաստարկում են երաժշտության ընկալման սուբյեկտիվ և համընդհանուր կողմերով ազդեցության մասին: Երաժշտության ընկալման և ազդեցության վերաբերյալ գոյություն ունեն հիմնականում երկու մտտեցումներ՝ ֆիզիոլոգիական կամ հոգեֆիզիոլոգիական և հոգեբանական: Հոգեֆիզիոլոգիական տեսանկյունը պարզաբանում է երաժշտության ընկալման ֆիզիոլոգիական մեխանիզմները, անալիզատորների և գլխուղեղի համապատասխան բաժինների աշխատանքը, հնչյունի՝ որպես ֆիզիկական մեծության ուժգնության, տեմպի, ռիթմի ներգործությունը գլխուղեղի վրա: Երաժշտությունն ունի յուրահատուկ ազդեցություն մարդու ուղեղի աշխատանքի վրա: Այն ակտիվացնում է ուղեղի կեղևի որոշակի հատվածները և փոփոխում է ալֆա ալիքի տատանումները, որոնք տեղեկատվություն են հաղորդում մարդու ընդհանուր վիճակի մասին (2.): Ըստ այդմ, ակտիվացնելով ուղեղի աշխատանքը՝ երաժշտությունը զարգացնում է ամբողջ

ճանաչողական ոլորտը՝ մտածողությունը, հիշողությունը, երևակայությունը և ուշադրությունը (3. էջ 4-5): Հոգեբանության տեսանկյունից ուսումնասիրվում է երաժշտության՝ որպես ստեղծագործական տարրի ընկալման գործընթացը, դրանում դրսևորվող հույզերը, ապրումները և մարդու վարքի, օրգանիզմի կամ մարմնի հետ ունեցած կապը: Ստեղծագործության հոգեբանությունն անդրադառնում է նաև այն գործընթացների ուսումնասիրությանը, որոնք տեղի են ունենում երաժշտության ստեղծման, կատարման և ունկնդիրների վրա թողած հոգեբանական ազդեցության ժամանակ (4.):

Երաժշտությունը մարդու կողմից ընկալվում-ապրվում-յուրացվում է յուրովի այնքանով, որքան առանձին սուբյեկտ է իրենից ներկայացնում անձը: Մարդը, լինելով սոցիալական և գենետիկական նախադրյալների կրող, ապրելով մշակութային և կրոնական յուրատիպ միջավայրում, ձեռք է բերում, այսպես ասած, «մոտեցում» երաժշտության ընտրության, երաժշտական ոճի նախասիրության, հետևաբար նաև երաժշտություն լսելու նկատմամբ հորքի: Լ. Լ. Բոչկարյովը նշում է, որ կախված սուբյեկտիվ անհատականությունից՝ յուրաքանչյուր ոք յուրովի է արձագանքում արտաքին ազդակներին, այդ թվում նաև երաժշտությանը: Հեղինակն առաջ է բերում մի քանի դրույթներ, որոնք կարող են ընդգծել երաժշտության ընկալման սուբյեկտիվությունը: Այդ դրույթներից առանձնացնում է՝ 1. զգայական արտացոլումը, երաժշտության՝ վեգետատիվ նյարդային համակարգի վրա ունեցած ազդեցությունը, 2. երաժշտության՝ հուզական ապրում առաջ բերելը, 3. երաժշտություն լսելու փորձառությունը, օրինակ, եթե լսողը երաժիշտ է կամ ունի հատուկ նախասիրություններ, 4. երաժշտության հանրային տարածվածությունը և 5. երաժշտություն լսելիս մարդու հոգեկան աշխարհում ի հայտ եկող ապրումները և հիշողությունները (4. էջ 51-52): Հիմք ընդունելով այս գործոնների վերլուծությունները՝ հեղինակը կատարել է դիտարկում-հարցում, երաժշտության նախասիրությունների վերաբերյալ: Արդյունքում եզրակացրել է, որ միևնույն երաժշտությունը

## Հ ո գ ե ր ա ն ո թ յ ո ն - ե ր ա ժ շ տ ա գ ի տ ո թ յ ո ն

կարող է մեկի համար լինել հանգստացնող, մյուսի համար՝ նյարդայնացնող, մեկի մոտ կարող է առաջացնել դրական հուզական ապրումներ, կայտառ տրամադրություն, իսկ մյուսի մոտ՝ հակասակը:

Այս հետազոտությանն ի հակադրություն կա նաև այն մտտեցումը, որ երաժշտության բովանդակային և գործիքային ներդաշնակությունը, ոճը և լսելու տևողությունը կարող են հանգեցնել համընդհանրության՝ հուզական ապրման, հոգեկան գործընթացների և օրգանիզմի վրա ունեցած ազդեցության տեսանկյունից: Օրինակ՝ մի շարք հետազոտողներ ուսումնասիրություններ են կատարել դասական երաժշտության ընկալման վերաբերյալ: Հետազոտություններից ստացված արդյունքներից ընդհանրացրել են, որ նույնիսկ նորածինը կարող է ունենալ դրական հուզական ապրում դասական երաժշտություն լսելիս (M. Nöcker-Ribaupierre), որ դասական երաժշտությունը նպաստում է կոգնիտիվ գործընթացների զարգացմանը, օրինակ մտածողության ճկունությանը, երևակայության և ստեղծարարության զարգացմանը: Մի խումբ գիտնականներ ապացուցել են, որ պտուղն ակտիվորեն արձագանքում է այն երաժշտությանը, որը մայրը լսում է հղիության ընթացքում: Օրինակ, եթե Մոցարտի ու Վիվալդիի ստեղծագործությունները հանգստացնում են, ապա ռոքի դեպքում արագանում է երեխայի սրտխիռոցը, և նա սկսում է անհանգիստ շարժումներ կատարել (5. էջ 76-83): Նույնիսկ գիտնականների մի խումբ բացահայտել է, որ դասական երաժշտությունը թերապևտիկ ազդեցություն ունի հոգեկան որոշ հիվանդությունների ախտանիշների հաղթահարման ժամանակ՝ հատկապես տրամադրության խանգարումների, հուսալքության, ընկճվածության և վարքային խանգարումների առումով (6. էջ 68-78): Այս արդյունքները վկայում են, որ անկախ տարիքից, ազգությունից, մտավոր և ֆիզիկական զարգացման առանձնահատկություններից դասական երաժշտությունն ունի համընդհանուր ազդեցություն անձի հոգեվիճակների վրա:

Ջ. Լոենին և նրա գործընկերները հետաքրքիր հետազոտություն են կատարել հղի կանանց խմբի հետ: Սկզբում նրանք պարզում են, թե հղիության ընթացքում կանանցից ովքեր են հոգևոր երաժշտություն լսում և ըստ այդմ բաժանում նրանց երկու խմբի՝ լսողների և չլսողների: Այնուհետև ծննդաբերությունից մի քանի ժամ հետո, երբ երեխաները լայիս են, միացնում են նույն հոգևոր երաժշտությունը: Լսելով այն՝ առաջին խմբի մայրերի երեխաները հանգստանում են ու լռում, իսկ երկրորդ խմբի մայրերի երեխաները ոչ մի կերպ չեն արձագանքում այդ երաժշտությանը (7. էջ 903-918):

Ա. Լ. Բոչկարևը (1997 թ.) կատարել է ուսումնասիրություններ՝ փորձելով առանձնացնել և դուրս բերել այն հիմնական հուզական արտահայտումները, որոնք ունենում են մարդիկ երաժշտություն լսելիս: Նա հետազոտություն է իրականացրել ուսանողների շրջանում, նրանց տվել է լսելու իրարից լրիվ տարբեր, հակադիր երաժշտություններ: Հետազոտության արդյունքները ցույց տվեցին, որ ուսանողներից յուրաքանչյուրը յուրովի է ընկալել երկու երաժշտությունների բովանդակու-

թյունը, և յուրովի ապրել դրանցից առաջ եկած հույզերը՝ մինչև անգամ մարմնական հակազդումների մակարդակում (4. էջ 133-136):

Է. Գյանջումյանն իր հոդվածներից մեկում վերլուծության է ենթարկել երաժշտության ազդեցության մասին բազմաթիվ կոմպոզիտորների, ստեղծագործողների կարծիքները: Նա վերլուծել է երաժշտության մասնատված ժանրերի մարդու հոգեբանության վրա ունեցած ազդեցությունը, քննարկել է ազգաբնակչության շրջանում տարածված երաժշտական մշակույթը, վերջինի թողած դրական և բացասական ազդեցությունները: Ստեղծագործողի տեսանկյունից ներկայացնում է երաժշտության արարման գործընթացում դրսևորվող հուզական ապրումները, ստեղծագործողի զգացմունքներն ու հոգեվիճակը, նշելով, որ տվյալ երաժշտությունը լսողը նույնպես ապրում է այն հույզերը, որոնք ստեղծագործողն է «ներդրել» երաժշտության մեջ (8. էջ 52-58):

Հայտնի են նաև բազմաթիվ փաստեր, երբ այս կամ այն հիվանդությունը բուժվել կամ թեթևացել է երաժշտական թերապիայի շնորհիվ: Բուժական նպատակով երաժշտությունը կիրառում են դեռևս վաղեմի ժամանակներից, քանի որ մեղեդիների առաջ բերած հաճելի հույզերն ակտիվացնում են գլխուղեղի կեղևի գործունեությունը, լավացնում նյութափոխանակությունը, խթանում շնչառությունն ու արյան շրջանառությունը: Ականջի համար հաճելի երաժշտական ստեղծագործությունների հնչողության ժամանակ դրական հուզական ապրումներն ուժեղացնում են ուշադրությունը, խթանում կենտրոնական նյարդային համակարգը: Միաժամանակ ակտիվ նյարդային գործունեության մեջ են ներգրավվում լրացուցիչ նյարդային բջիջներ, որոնք այդ համակարգի՝ արդեն աշխատող օղակներից հանում են ծանրաբեռնվածությունը: Լսելով երաժշտությունը՝ վերածնունդով են օրգանիզմի ռիթմիկան, որի ազդեցությամբ ֆիզիոլոգիական ռեակցիաներն առավել արդյունավետ են ընթանում (9.):

Մեր կողմից իրականացված դիտարկումները ևս ցույց են տվել երաժշտության մեծ դերն անձի հոգեվիճակների, տրամադրության, ինքնազգացողության փոփոխության ժամանակ: Փորձագիտական խմբի (ընտրությանը մասնակցել են 5 կիրառական հոգեբան մասնագետներ) հետ քննարկել և ընտրել ենք հինգ հայկական ստեղծագործության կատարումներ, որոնք բովանդակությամբ եղել են հանգիստ, մեղմ և տարբեր գործիքավորումներով: Հետազոտությունն իրականացրել են երիտասարդների, ուսանողների շրջանում, որոնք լսել են երաժշտությունը, և համապատասխան հարցաթերթիկում 1-5 գնահատման սանդղակով նշել են երաժշտության ազդեցության աստիճանը տրամադրության, ինքնազգացողության և ակտիվության վրա, գրառել են գուգորդվող հուզական ապրումներ, որոնք ի հայտ են եկել յուրաքանչյուր ստեղծագործությունը լսելիս: Այս գործոնների փոփոխությունը գրանցելու համար կատարել ենք նաև հոգեվիճակների գնահատում՝ կիրառելով ԻԱՏԲՄ (CAH) մեթոդի հայերեն կրճատ տարբերակը (10.): Ինքնազգացողության գնահատումը կատարվել է երաժշտությունը լսելուց առաջ և հետո:

Հոգեկան վիճակների նախնական գնահատմամբ եզրերն են, որ հետազոտվող խմբում հիմնականում միջինից բարձր է գրանցվել ակտիվությունը, կայստառությունը և ինքնազգացողության լարվածությունը: Երաժշտական կատարումները լսելուց հետո հոգեվիճակների գնահատման արդյունքները ցույց են տվել, որ զգալիորեն նվազել է ակտիվությունը, ինքնազգացողության լարվածությունը փոխակերպվել է լավ ինքնազգացողության, տրամադրության ցուցանիշը զգալիորեն փոփոխվել է դեպի հանգստության, խաղաղության: (Տես՝ երաժշտության հոգեբանության մասին աշխատությունը II.)

Չուզորդական ապրումների և հույզերի բնութագրիչները նույնպես եղել են ակտիվության վիճակը նկարագրող բառերից (կայստառ, ուրախ, ինքնավստահ, առույգ և այլն) անցում դեպի հանգստության վիճակը նկարագրող բառերի (հանգստություն, տխրություն, խաղաղություն, երանություն, թուլացում և այլն): Ընդհանրացնելով հետազոտության հիմնական արդյունքը պարզ դարձավ, որ հատուկ ընտրված երաժշտական դադարները որպես հոգեկարգավորիչ տեխնիկա հնարավորություն են ընձեռում մարդուն առանց հատուկ պայմանների ստեղծման կարգավորել իր պերզեպտիվ և կոգնիտիվ գործընթացների աշխատանքը (ուշադրություն, մըտածողություն), թուլացնել հոգեհուզական լարվածությունը, ակտիվացնել և կանխարգելել հոգնածության և հյուծվածության նախանշանները, կարգավորելով նաև որոշ հոգեֆիզիոլոգիական խնդիրներ:

**Ծ Ա Ն Ո Ւ Թ Ա Գ Ր ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն**

1. Հալաջյան Վ. Մ., Անձի հոգեվիճակների և աշխատունակության կարգավորման համար երաժշտաթերապիայի կիրառման հիմնախնդիրները, //Արդի հոգեբանություն գիտական հանդես, N 1., Եր., 2018 թ., - 63-68 էջ: Halajyan V. M., Andzi hovevidchakneri ev ashkhatunakuthyan kargavorman hamar erazhshtatherapiayi kirar'man himnakhdirner', //Ardi hovebanuthyan gitakan handes, N 1., Yer., 2018 th., -63-68 ej.
2. Смолянинова С. В., Влияние музыки на психическое состояние человека., //Научно-практический электронный журнал "Аллея Науки", 13. 2017. <https://alley-science.ru>

3. Պողոսյան Բ. Ա., Ուշադրությունը և իմացական գործընթացների զարգացումը երաժշտական պարասպունքների միջոցով., Եր., Ասողիկ, 2008 թ., - 24 էջ: Poghsyan I. A., Ushadruthyun' ev imatzakan gorts'nthatzneri zargatzum' yer-azhshtakan parapunqneri mijtozov., Yer., Asoghik, 2008 th., - 24 ej:
4. Бочкарев Л. Л., Психология музыкальной деятельности., М.: Институт психологии РАН, 1997., - 352 с. Bochkareov L. L., Psikhologiya muzykal'noj deyatel'nosti., M.: Institut psikhologii RAN, 1997., - 352 s.
5. Думов Е. Л., Ноккер-Рибаупьер М., Андрущенко Н. В., Иова А. С., Музыкотерапия недонесенных новорожденных детей: успехи и перспективы., //Вестник Северо-Западного государственного медицинского университета им. И. И. Мечникова., тт. 7, 4, 2015., 76-83 с. Dumov E. L., Nöcker-Ribaupierre M., Andrushchenko N. V., Iova A. S., Muzykoterapiya nedonoshennykh novorozhdeonnykh detej: uspekhi i perspektivy., //Vestnik Severno-Zapadnogo gosudarstvennogo meditzinskogo universiteta im. I. I. Mechnikova., tt.7, 4, 2015., 76-83 s.
6. Alfredo Raglio, Lapo Attardo and el., Effects of music and music therapy on mood in neurological patients, World J Psychiatr. Mar 22, Published online Mar 22, 2015. 5(1), pp. 68-78.
7. Joanne Loewy and el., The Effects of Music Therapy on Vital Signs, Feeding, and Sleep in Premature Infants, PEDIATRICS Volume 131, Number 5, May 2013, pp. 903-918.
8. Гянджумян Э. Г., Экопсихологические особенности воздействия массовой музыки., //Музыкальная Армения, 1-2 (40-41), 2011, 52-58 с. Gyandzhumyan Ej. G., Ejkopsikhologicheskie osobennosti vozdeystviya massovoj muzyki., //Muzykal'naya Armeniya, 1-2 (40-41), 2011., 52-58 s.
9. <https://www.bostonmagazine.com/health/2013/05/15/music-therapy/> //How Music Therapy Works – Boston Magazin
10. Ավանեսյան Հ. Մ., Սպորտի կիրառական հոգեբանություն., /Ուսումնական ձեռնարկ., Եր., Էդիտ-Պրինտ, 2001., - 122 էջ: Avanesyan H. M., Sporti kirar'akan hovebanuthyun., /Usumnakan dzer'nark., Yer., Ejdit-Print, 2001., - 122 ej.
11. Назайкинский Е. В., О психологии музыкального восприятия., М.: Музыка, 1972. - 384 С. Nazajkinskij E. V., O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya., M.: Muzyka, 1972. - 384 P.

**Քանայի-քաներ.** երաժշտություն, հոգեբանություն, մեխանիզմներ, գիտական ուսումնասիրություն, տրամադրության, զգացմունքներ, ինքնազգացողության:

**Ключевые слова:** музыка, психология, механизмы, научные исследования, настроение, эмоции, самочувствие, релаксация.

**Keywords:** : Music, Psychology, Mechanisms, Scientific Researches, Emotions, Self-Sufficiency, Relaxation.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ՀԱԼԱՋՅԱՆ ՎԻԼՅԱՄ ՄԻՍԱԿԻ (ծ. 1.1.1993 թ., ք. Երևան): Ավարտել է՝ 2014-ին ԵՊՀ Արևելագիտության ֆակուլտետը, արարագետ, բակալավր (դեկ.՝ պատմական գիտ. թեկն. Ա. Գասպարյան), 2016-ին ՀՀ ԳԱԱ Գիտակրթական միջազգային կենտրոնը, Արևելագիտության ֆակուլտետը, մագիստրոսական կրթությունը, որպես արարագետ, (դեկ.՝ պատմական գիտ. թեկ., դոցենտ Ռ. Միրաբյան)՝ 2016-2019 թթ. սովորում է ՀՀ ՊԿԱ, Կառավարման հոգեբանության ամբիոնի ասպիրանտուրայում (դեկ.՝ ՀՀ ՊԿԱ ռեկտոր, հոգեբանական գիտ. դոկտոր՝ Ա. Լոքյան): Ատենախոսության թեման է՝ «Հանրային ծառայողի հոգեկան աշխատունակությունը կարգավորող տեսաձայնային ներազդման մեթոդի արդյունավետությունը»: Հեղինակ է՝ 5 գիտական հոդվածի (հայ.՝ 3, անգլ., ռուս. լեզուներով), գիտաժողովի նյութերում՝ XII *Международной научно-практической конференции /«Высшая школа: опыт, проблемы, перспективы РУДН (ՌԴ.) Մ., 2019, էջ 213-215, //Հանրային կառավարում, 2018, N 3-4, էջ 223-228, //Արդի հոգեբանություն, N 1, 2018, էջ 63-68, //Արդի հոգեբանություն, N 1, 2019, էջ 26-31, //International Journal of Engineering*

*Technologies and Management Research, Volume 6, Issue 2, February 2019/ <https://rpublication.com/ijst/ARCHIVE.html>:  
Շատարել է հետազոտություն 4 փուլով, որի նպատակն է՝ պարզել երաժշտության ազդեցությունը քաղաքացիական  
ծառայողների աշխատունակության և հոգեկան գործընթացների ակտիվացման վրա:*

**Сведения об авторе:** АЛАДЖЯН ВИЛЬЯМ МИСАКОВИЧ (род. 1 января 1993, г.Ереван). В 2014 году окончил факультет востоковедения (арабовед-бакалавр, рук. доктор исторических наук А. Гаспарян) Ереванского государственного университета. В 2019 году окончил магистратуру Международного научно-образовательного центра НАН РА, факультет востоковедения (рук. кандидат исторических наук, доцент Р. Миракян), аспирант кафедры психологии управления (рук. доктор философских наук, доктор психологических наук А. Лоян). Тема диссертации: “Эффективность аудиовизуальных эффектов умственного функционирования государственного служащего”. Автор 5 научных статей (на армянском, русском, английском) в материалах конференции XII Международной научно-практической конференции: “Высшая школа: Опыт, проблемы, перспективы”, Российская Федерация, 2019, С. 213-215; “Государственное управление”, 2018, И 3-4, С. 223-228; / /Современная психология, И 1, 2018, - С.68, / /Современная психология, И 1, 2019 г., С. 26-31; / /Международный журнал инженерных технологий и исследований в области управления, том 6, выпуск 2, февраль 2019 г. / <https://rpublication.com/ijst/ARCHIVE.HTML>. Провел исследование в 4 этапа, целью которого было выяснить влияние музыки на способность государственных служащих работать и активировать психические процессы.

**Information about the author:** HALAJYAN WILYAM MISAK (born 01.01.1993, Yerevan). Graduated from YSC Department of Oriental Studies, Arabic Studies, Bachelor's Degree (Head, PhD Doctor of History, A. Gasparyan), in 2016 International Scientific-Educational Center of NAS RA, Department of Oriental Studies, Master's Degree in Arabic Studies (Head PhD Doctor, Docent R. Miraqyan). From 2016 to 2019 has studied and got a PhD degree at the Department of Management Psychology (Head Rector of the RA Public Administration Academy, PhD Doctor of Psychological Sciences A. Loqyan). The topic of the thesis is "The effectiveness of the audio-visual effects of the public servant's mental functionality". He is the author of 5 scientific articles (in 3 languages Armenian, English, Russian), author in the materials of the conference, XII International scientific-practical conference / "High School: Experience, Problems, Perspectives", RF, 2019, p. 213-215, Public Administration, 2018, №3-4, p. 223-228, / /Modern Psychology, №1, 2018, p. -68, / /Modern Psychology, No. 1, 2019, p. 26-31, / /International Journal of Engineering Technologies and Management Research, Volume 6, Issue 2, February 2019. /<https://rpublication.com/ijst/ARCHIVE.html>. He has done research in 4 stages, which aims to find out the impact of music on the ability of civil servants' work and activate mental processes.

## Резюме

Аспирант кафедры Психологии управления Государственной академии управления РА *Вильям Мисакович Аладжан*. – “*Особенности психологического воздействия музыки*”.

В статье представлен анализ различных научных исследований о механизмах психологического воздействия музыки. Особое внимание уделяется регуляторным аспектам музыкального воздействия на настроение, эмоции и самочувствие человека. Представлены также результаты авторского исследования, которые показывают, что спокойная музыка ослабляет психическое напряжение человека, способствует ощущению релаксации, тишины и сохраняет хорошее самочувствие и настроение.

## Summary

PhD of the Department of Management Psychology at the State Academy of Management of RA *Wilyam M. Halajyan*. - “*Features of the psychological impact of music*”.

The article presents an analysis of various scientific studies on the mechanisms of the psychological impact of music. Special attention is paid to the regulatory aspects of musical influences on mood, emotions and human well-being. Presented as well the results of the author's research, which show that calm music weakens the mental stress of a person, contributes to a sense of relaxation, silence and maintains good health and mood.

# «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Նորմեր և պահանջները

## Խմբագրական և մասնագիտական էթիկա

1. Խմբագրական և մասնագիտական էթիկան վերաբերում է խմբագրական աշխատակիցների հարաբերություններին, գլխավոր խմբագրի, ինչպես նաև հեղինակի ձեռագրի գիտական արժեքը գնահատելու կանոններին, գրագողության հայտնաբերման մեթոդներին համապատասխան էթիկայի չափանիշներին:

### 2. Խմբագրության աշխատակիցների հետ հեղինակի փոխհարաբերությունների էթիկական չափանիշները

Խմբագրության յուրաքանչյուր աշխատակից պետք է՝

- վերաբերվել հեղինակին հարգանքով, գրավոր կամ բանավոր խոսքում օգտագործել բարեգուսպ արտահայտություններ,
- ձեռագրի բովանդակային կողմը դիտարկելիս, խմբագրական յուրաքանչյուր միջամտություն համաձայնացնել հեղինակի հետ, չպետք է սահմանափակվել միայն քննադատական դիտողություններով, միայն ներթափանցելով հեղինակի գաղափարների և մտադրությանը, միասին և նրա համաձայնությամբ ձևակերպվում են առանձին արտահայտություններ, ձևակերպումներ, վավերացումներ, փաստեր և հայտարարություններ:

### 1.2. Հեղինակի հետ աշխատելիս չի թույլատրվում՝

- նյութի հրատարակման նախապատրաստության մասին որևէ մեկին տեղեկացնել առանց հեղինակի համաձայնության նաև խմբագրական կոլեգիայի անդամների
- որևէ մեկին տեղեկացնել, բացի հեղինակից կարծիքի կամ գրախոսության բովանդակության մասին
- բացահայտել հեղինակի նամակագրության բովանդակությունը:  
Բոլոր նյութերը պետք է ուղարկվեն խմբագրության էլ.փոստի հասցեին YerazhstakanHayastan@gmail.com կամ MusicalArmenia@gmail.com կամ ներկայացվի խմբագրություն հետևյալ հասցեով՝ 375001, Երևան, Սայաթ-Նովա 1ա 103 սենյակ:  
Ձեռագրի յուրաքանչյուր էջը պետք է ստորագրված լինի հեղինակի կողմից:

## ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐ

«Երաժշտական Հայաստան» միջազգային գիտական ամսագրում ներկայացվող հոդվածների

### 1. Հրատարակման ընդհանուր պահանջներ

«Երաժշտական Հայաստան» գիտական միջազգային ամսագրում տպագրվող հոդվածներն ընդգրկում են 070 100 «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտության ուսումնասիրությունների բոլոր բնագավառներ, ինչպես նաև երաժշտությանը առնչվող միջդիսցիպլինար ուսումնասիրություններ:

Սույն պահանջները սահմանվում են «ԵՊԿ հրատարակչության» Կանոնակարգով, ՀՀ ԲՈԿ որոշումների և ՀՀ գործող օրենսդրությամբ սահմանված կարգով:

Հրատարակչությունը տեքստի առանձնացման համար օգտագործում է շեղատառը (*italic*), ընդգծումը (underline) և թավատառը (ենթադրյալ): Յրիվ շարվածքի համար չի թույլատրվում տառերի անջատման (*space*) օգտագործումը:

Հայերեն տեքստերը ընդունվում են KDwin ծրագրի Arial LatArm, Dallak Time, Times LatArm կամ նմանատիպ տառատեսակներով, սակայն ոչ Unicode ձևաչափով:

Փակագիծ նշանի համար ընդհանուր առմամբ ըզտագործվում է ( ), իսկ մեջբերման դեպքում [ ], դրա ներսում սովորական ( ): Չակերտների նշանի համար՝ « »:

Ռուսերեն լեզվով մեջբերման դեպքում՝ չակերտներ՝ “”, իսկ մեջբերման ներսում «»: Ռուսերենում անջատման գիծ “*тире*” նշանի համար օգտագործվում են [Ct+Alt+միևնույն] ստեղծների կոմբինացիա; “կարճ” անջատման գիծ “*дефис*” նշանի համար՝ [Ct+միևնույն] կոմբինացիան:

Ստեղծագործությունների անվանումները գրվում են սովորական տառատեսակով, մեծատառով (հատուկ անվանումների դեպքում՝ նաև չակերտներում): Ժանրերի անվանումները փոքրատառով: Սիմֆոնիաների, կոնցերտների, սոնատների հերթական համարները գրվում են արաբական թվերով գծիկով և վերջածանցով (օրինակ՝ 1-ին կամ 2-րդ Սոնատ) կամ բառերով:

Ստեղծագործության վերնագրերը լատինատառ նշել շարտառով և թավ, *op.* նշելիս չի առանձնացվում ստեղծագործության անվանումից ստորակետով (դաշնամուրի *C-dur* 2-րդ Կոնցերտ *op.29*):

Տոնայնությունը գրվում է լատիներեն, սովորական տառատեսակով Times New Roman (*C-dur, g-moll*), հնչյունների անվանումները լատիներեն տառերով, շեղատառով (*h, G*).

Թվականները նշվում են արաբական թվերով և վերջածանցով կամ պարզապես կետով (օրինակ՝ 1998-ին կամ 1998 թ.), տասնամյակները՝ արաբական (90-ականներին), դարերը և հազարամյակները՝ հռոմեական (XX դար, II հազարամյակ),

Չի թույլատրվում հռոմեական թվերը նշելու համար ռուսերեն “*Х*”, “*У*”, “*Ш*”, “*П*” տառերի օգտագործումը:

Տեքստում գրվում է մատենագիտական ցուցակի տվյալ աղբյուրի հերթական համարը: Մատենագիտական ցուցակը տեղադրվում է հոդվածի վերջում այբբենական կամ հերթական կարգով, սկզբից տրվում են մայրենի լեզվով գրված հրատարակումները:

Հղումներն անջատվում են հայերենում, ռուսերենում և այլ լեզուներում՝ կետ և ստորակետով:

Գրականությունն արձանագրել հետևյալ հաջորդականությամբ՝ հեղինակը (ազգանունը, անվան և հայրանվան սկզբնատառերը), աշխատության անվանումը, հրատարակման տեղը, հրատարակչությունը, թվականը, էջերի ընդհանուր քանակը:

Ժողովածուի դեպքում՝ հեղինակի տվյալները, հոդվածի անվանումը: Ամսագրի և թերթի դեպքում՝ //անվանումը տարբերիվ, ժողովածուի դեպքում՝ /վերնագիրը, փակագծերում՝ կազմողը (կազմող ...), հրատարակման տեղը, հրատարակչությունը, թվականը, էջերի ընդհանուր քանակը և տվյալ հոդվածի էջերը:

Հղում կատարելիս տեքստում տրվում է սկզբնաղբյուրի համարը, օգտագործած էջը կամ էջերը (12. էջ 71-72 կամ 12. էջ 5):

Նոտային օրինակները և պատկերագրողումները ներկայացվում են առանձին ֆայլերի տեսքով tiff կամ jpeg (grayscale – 300 dpi, bitmap – 600 dpi):

Հոդվածի ներսում նոտային օրինակի և պատկերագրողման վկայակոչումը տրվում է փակագծում առանձին պարբերությամբ. (Օրինակ 1) կամ (Պատկերագրողում 3):

Ձեռագիրը պետք է համապատասխանի հոդվածների ձևավորման պայմաններին:

# «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Նորմեր և պահանջները

## 2. Տեխնիկական պահանջները

Ամսագրում ընդունվում են հետևյալ տեխնիկական պահանջները.

- հոդվածի սկզբում դրվում է վերնագիրը (գլխատառերով),
- հաջորդ տողում՝ հեղինակի անուն, հայրանուն, ազգանունը (գլխատառերով), նաև լատինատառ,
- հեղինակներին անհրաժեշտ է ներկայացնել հետևյալ կերպով՝
  - ա. հեղինակի գիտական աստիճանն ու կոչումը, աշխատանքի վայրը (լրիվ անվանումը և տեղը), պաշտոնը, էլեկտրոնային փոստը վերջինս՝ տպագրվում է),
  - բ. հակիրճ ինքնակենսագրությունը (մինչև 1000 նիշ) հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով, որը պետք է հրատարակվի,
  - գ. հանգուցային բառեր հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով,
  - դ. հոդվածները կարող են ներկայացվել բնագրերով՝ հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն կամ եվրոպական որևէ լեզվով. դրանք պետք է ունենան մյուս երկու լեզուներով ամփոփում (մինչև՝ 600 նիշ հայերեն և ռուսերեն, մինչև՝ 1000 նիշ անգլերեն լեզվով):
- հոդվածները և առընթեր նյութերը ընդունվում են էլ.փոստով (մեկ ֆայլով, նուսային օրինակները և պատկերները յուրաքանչյուրն առանձին ֆայլով (ֆայլի անունը պետք է բաղկացած լինի հեղինակի անունից և ազգանունից և պատկերների համարների անվանումից) կամ էլեկտրոնային կրիչներով, ֆայլի անունը հանդիսանում է հեղինակի անուն ազգանունը:
- հոդվածները պետք է ներկայացվեն Ա4 .doc ձևաչափով
- տեքստը հավաքել առանց Tab ստեղծող օգտագործելու,
- տեքստի լուսանցքները. վերև 2.5 սմ, ներքև 2.5 սմ, աջ՝ 1.5 սմ, ձախ՝ 3 սմ
- հիմնական տեքստի տառաչափը՝ 12,
- միջտողայինը՝ 1.5,
- նկարները ցանկացած՝ մինչև Ա4 չափի,
- նոտաները, աղյուսակները և գրաֆիկան՝ սև-սպիտակ,
- ծավալուն հոդվածները կարող են ընդունվել խմբագրական խորհրդի որոշմամբ,
- տողատակը՝ տեքստի էջում աստղանիշով, առանց ավտոմատ հրահանգի, անմիջապես \* հետո՝ 10 տառաչափով:
- աղբյուրի հեղինակը, վերնագիրը, հատորը, փակագծում՝ կազմողը կամ խմբագիրը, հրատարակության տեղը, հրատարակչությունը, տարեթիվը (մասնույի դեպքում նաև համարը, թերթերի դեպքում՝ տողատակում), էջը:
- ծանոթագրությունները տեղադրվում են վերջում, համարակալումը՝ միջանցիկ:
- հոդվածների ծավալը 0.5-1.0 մամուլ (20000-40000 նիշ. հղումները ներառված տեքստի ծավալում):
- հոդվածները պետք է ներկայացվեն առանց տողադարձի, առանց էջում տողատակերի,
- հղումները ներկայացնել տառադարձությամբ (տես՝ համապատասխան պահանջներում ստորև)

ա - a	զ - z	ի - i	հ - h	յ - ey	պ - p	տ - t	ք - q	
բ - b	է - ej	լ - l	ձ - dz	ն - n	ջ - j	ր - r	և - ev	
գ - g	ը - ‘	խ - kh	ղ - gh	շ - sh	ռ - r’	ց - tz	օ - o	
դ - d	թ - th	ծ - ts	ճ - dch	ն - vo	ս - s	ու - u	ֆ - f	
ե - e	ժ - zh	կ - k	մ - m	չ - ch	վ - v	փ - ph		
ա - a	д - d	з - z	л - l	п - p	у - u	ч - ch	ы - y	я - ya
б - b	е - e	и - i	м - m	р - r	ф - f	ш - sh	ь - ‘	
в - v	ё - eo	й - j	н - n	с - s	х - kh	щ - shch	э - ej	
г - g	ж - zh	к - k	о - o	т - t	ц - tz	ь - ‘	ю - yu	

## 3. Հոդվածներում ամփոփումների պահանջները

Ամփոփումները պետք է արտահայտեն հետևյալ տեսանկյունները՝

- որպես գիտական աշխատանքի բնութագրիչ հիմք.
- գիտական հիմնախնդիրը, հեղինակի լուծումը և նրա գիտական նորույթը,
- հիմնախնդրի արդիականությունը,
- ուսումնասիրության տեսական և գործնական նշանակությունը,
- հիմնախնդրի շարադրման մակարդակը (ոչ ակնհայտ լուծումները, տեսական փնտրտույթների անհրաժեշտությունը, գործնականում դժվարությունների հաղթահարում),
- հեղինակի դրույթների և եզրահանգումների առնչությունը տվյալ բնագավառում գոյություն ունեցող ժամանակակից գիտական տեսանկյուններից:

## 4. Հոդվածը քննելու և հրատարակելու կարգը

Հոդվածները կարող են ամսագրի խմբագրությանը հանձնվել հոդվածի հրապարակման թույլտվության նախնական որոշման դեպքում ամբիոնների երաշխավորմամբ համապատասխան խորհրդակցությունների կամ գիտաժողովների արդյունքներում, պահանջվում է ամբիոնի նիստ քաղվածքը, և 2 գրախոսի՝ 1-ին՝ գիտական աստիճան ունեցող երաժշտագետի, 2-րդ՝ համապատասխան ամբիոնի պրոֆեսորի կամ դոցենտի գրախոսությունները:

Գրախոսը որոշում է հոդվածի հրապարակման նպատակահարմարությունը, հնարավոր է նյութի լրացուցիչ մշակումից և խմբագրումից հետո: Էական փոփոխությունների անհրաժեշտության դեպքում հոդվածը հեղինակային լրացուցիչ մշակումից հետո կրկին ուղարկվում է գրախոսության նույն մասնագետին:

Արվեստագիտության թեկնածուների, դոկտորների հոդվածները երաշխավորում են «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի Խմբագրական խորհրդի անդամներից որևէ մեկի կողմից:

Գրախոսությունները պահվում են խմբագրությունում և ըստ ՀՀ ԲՈԿԻ պահանջի ներկայացվում:

Հոդվածները խմբագրությանը տրվում են անհատույց. ձեռագրերը չեն վերադարձվում:

# Բովանդակություն

# Content

# Содержание

Ճողկորագիտություն Фольклористика Folk Art	<b>Ա. Ա. ՀԱԿՈՒՅԱՆ</b> Մշո դաշտի ծիսական երգերը ..... 4 <b>A. A. АКОПЯН</b> Обрядовые песни Мушской долины исторической Армении <b>A. A. HAKOBYAN</b> Culture ritual songs of Moush field's historical Armenia
Գործիքագիտություն (ժողովրդական գործիքների) Инструментоведение (народные инструменты) Organology (National tools)	<b>Ա. Ա. ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ</b> Հայկական ժողովրդական գործիքադարանի պատմության էջեր .... 9 <b>A. A. КИРАКОСЯН</b> Страницы истории армянского народного инструментария <b>A. A. KIRAKOSYAN</b> Pages of history of the Armenian national tools
Օպերային ռեժիսուրա Оперная режиссура Opera direction	<b>A. A. КАЗАРЯН</b> Оперная режиссура в Армении: времена, события, обстоятельства .....14 <b>Ա. Ա. ՂԱԶԱՐՅԱՆ</b> Հայաստանում օպերային ռեժիսուրան. ժամանակներ, իրադարձություններ, հանգամանքներ <b>A. A. KAZARYAN</b> Directing of the opera in Armenia. Times, Events, Circumstances
Վոկալ արվեստի մեթոդաբանություն Методология вокального искусства Methodology of Vocal Art	<b>Լ. Վ. ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ</b> Вокально-методические рекомендации по работе с женским голосом сопрано ..... 23 <b>Լ. Վ. ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ</b> Կանանց սոպրանո ձայնի հետ աշխատելու երգչական մեթոդիկային վերաբերող առաջարկներ <b>L. V. VARDANYAN</b> Singing methods for working with women's soprano voices
Կոմպոզիտորական արվեստ Композиторское творчество Composer Art	<b>Վ. Ն. ԽՈԼՈՊՈՎԱ</b> Современность Николая Попова: новизна музыки – новизна миропредставления ..... 28 <b>Վ. Ն. ԽՈԼՈՊՈՎԱ</b> Նիկոլայ Պոպովի արդիականությունը. երաժշտության և աշխարհայացքի նորամտությունը <b>V. N. KHOLOPOVA</b> The Modernity of Nikolai Popov: The novelty of music and the novelty of the world
Կատարողական արվեստի մեթոդաբանություն Методология исполнительского искусства Methodology of Performing Art	<b>Ա. Գ. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ</b> Կատարողի բեմական հոգեբանական ազատության մասին ..... 37 <b>A. G. ХАЧАТРЯН</b> О психологической свободе исполнителя на сцене <b>A. G. XACHATRYAN</b> About psychological freedom of the performer on the stage
Երաժշտական քննադատություն Музыкальная критика Musical Criticism	<b>Տ. Կ. ՏԱՐԿԻՍՅԱՆ</b> Эстонские акценты “Ереванских перспектив” ..... 41 <b>Ս. Կ. ՍԱՐԳՍՅԱՆ</b> «Երևանյան հեռանկարների» էստոնական շեշտադրությունները <b>S. K. SARGSYAN</b> Estonian estimation of «Yerevan perspectives»
Եկեղեցական երաժշտություն Церковная музыка Church music	<b>Ա. Օ. ԲԱԳԴԱՏԱՐՅԱՆ</b> Парижский хор “Акн” поет армянскую традиционную церковную музыку ..... 45 <b>Ա. Հ. ԲԱԳԴԱՏԱՐՅԱՆ</b> Փարիզի «Ակն» երգչախումբը կատարում է հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտություն <b>A. H. BAGHDASARYAN</b> “Akñ” choir of Paris is performing traditional Armenian church music
Կատարողական արվեստ Исполнительское искусство Performing Art	<b>Ի. Լ. ՅՈԼՈՏՈՎԱ</b> Игорь Яврян: к 75-летию со дня рождения ..... 48 <b>Ի. Լ. ՅՈԼՈՏՈՎԱ</b> Իգոր Յավրյանի ծննդյան 75-ամյակին <b>I. L. ZOLOTOVA</b> Dedicated to Igor Yavryan's 75 <sup>th</sup> Anniversary

**Կատարողական արվեստի մեթոդաբանություն**  
*Методология исполнителяского искусства*  
*Methodology of Performing Art*

- Լ. Կ. ԵՓՐԵՄՅԱՆ** *Կյանքի և արվեստի սիրահարը. Նվիրվում է Իգոր Յավրյանի 75-ամյակին* .....51
- Л. К. ЕПРЕМЯН** *Влюбленный в жизнь и искусство (к 75-летию со дня рождения Игоря Явяряна)*
- L. K. YEPREMYAN** *Devoted to Igor Yavryan's 75<sup>th</sup> Anniversary*

- Լ. Կ. ԵՓՐԵՄՅԱՆ** **Ջոն Գևորգյան.** «Հայաստանը դրախտավայր է» (նվիրվում է թավջութակահարի 80-ամյա հոբելյանին) .....61
- Л. К. ЕПРЕМЯН** *Джон Геворгян: “Армения - это Рай” (к 80-летию виолончелиста)*
- L. K. YEPREMYAN** *John Gevorgian: "Armenia is an Eden" (devoted to the 80<sup>th</sup> anniversary of the violoncellist)*

**Ստեղծագործական դիմանկար**  
*Теоретический портрет*  
*Creative Portret*

- Н. Т. АСМАРЯН** *Памяти Шарля Азнавура* .....64
- Ն. Տ. ԱՍՄԱՐՅԱՆ** *Շառլ Ազնավուրի հիշատակին*
- N. T. ASMARYAN** *Dedicated to memory of Charl Aznavour*

**Կոմպոզիտորի ժառանգությունը**  
*Композиторское наследие*  
*Composer's Heritage*

- Ա. Գ. ԱՆԴՐԵԱՅԱՆ** *Առնո Բաբաջանյանի դաշնամուրային երկերը պատմագիտական տեսանկյունից* .....68
- A. G. АНДРЕАСЯН** *О фортепианных сочинениях Арно Бабаджаняна и смежных историографических вопросах*
- A. G. ANDREASYAN** *- On the piano compositions by Arno Babajanian and adjoined historiographical issues*

**Դաշնամուրային արվեստ**  
*Фортепианное искусство*  
*Piano Art*

- В. А. ЕДИГАРЯН** *Гуго Риман о фортепианной педагогике* .....77
- Վ. Ա. ԵԴԻԳԱՐՅԱՆ** *Հուգո Ռիմանի. դաշնամուրային մանկավարժության մասին*
- V. A. YEDIGARYAN** *Hugo Riman's about piano pedagogy*

**Թարգմանչական երաժշտագիտություն**  
*Переводческое музыковедение*  
*Translation Musicology*

- Ն. ՍԼՈՆՆԻՄՍԿԻ** *Արամ Խաչատրյանի հոդվածը «Ստեղծագործական արիության և ոգեշնչման մասին» Անգլերենից՝ հայերեն թարգմանությունը՝ Տ. Գ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ* .....81
- Н. СЛОНИМСКИЙ** *Статья Арама Хачатуряна “О творческой смелости и вдохновении” перевод с английского на русский язык Т. Г. ГРИГОРЯН*
- N. SLONIMSKY** *Aram Khachaturan's article: “On Creative Boldness and Inspiration” Translate from English into Russian T. G. GRIGORYAN*

- О. МЕССИАН** *Доклад в Брюсселе* перевод с польского на русский язык **С. К. САРКИСЯН** .....86
- О. ՄԵՍԻԱՆ** *Ջեկուցում Բրուսելում* Լեհերենից - հայերեն թարգմանությունը՝ **Ս. Կ. ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ**
- O. MESSIAEN** *Lecture in Brussel* Translate from Polish in to Russian **S. K. SARKISYAN**

**Միջդիսցիպլինար գիտություն**  
*հոգեբանություն-երաժշտություն*  
*Междисциплинарные науки: психология- музыка*  
*Inderdisciplinary Science (Psychologia-Music)*

- Վ. Մ. ՀԱԼԱՋՅԱՆ** *Երաժշտության հոգեբանական ներգործության առանձնահատկությունների մասին* .....89
- В. М. АЛАДЖЯН** *Особенности психологического воздействия музыки*
- W. M. HALAJYAN** *Features of the psychological impact of music*