

# ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

N 1 (60) 2021

Հիմնադրվել է 1998 թվականին

Գիտական, տեսական, քննադատական-  
հրապարակախոսական, երաժշտական ամսագիր

Երաշխավորված է՝ ԵՊԿ գիտական խորհրդի կողմից 1996 թ.

## ԽՄԲԵԳՐԱԿԱՆ ԿՈՒԵԳԻԱ

**ՍՈՒԱ Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ** (խմբավար, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԵՊԿ ղեկավար,  
ԵՊԿ գիտական խորհրդի նախագահ)

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

**ԾՈՎԻՆԱՐ Հ. ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ** (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, ԵՊԿ գիտական գծով պրոռեկտոր)

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

**ՕԼՅԱ Յ. ՆՈՒՐԻՋԱՆՅԱՆ** (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, ԵՊԿ գիտական խորհրդի գիտական քարտուղար)

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

**ԳՈՀԱՐ Կ. ՇԱԳՈՅԱՆ** (երաժշտագետ, Փարիզի «Արարատ» միջազգային ակադեմիայի թղթակից ակադեմիկոս,  
«ԵՊԿ հրատարակչական» հրատարակիչ, ամսագրի հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր)

**ՄԱՐԳԱՐԻՏ Ա. ՌՈՒՄԿՅԱՆ** (երաժշտագետ, քննադատ, արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ վաստակավոր գործիչ)

**ՍՎԵՏԼԱՆԱ Վ. ՍԱՐԳՍՅԱՆ** (երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ և Լեհաստանի մշակույթի վաստակավոր գործիչ)

**ԱՆՆԱ Ս. ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ** (միջնադարագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

**ԺԱՆՆԱ Պ. ԶՈՒՐԱՔՅԱՆ** (երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

**ԿԱՐԻՆԵ Ա. ԶԱՂԱՅՊԱՆՅԱՆ** (երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

**ԻՐԻՆԱ Լ. ԶՈՒՆՈՎԱ** (երաժշտագետ, դաշնակահարուհի, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)

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

**ԴԱՎԻԹ Գ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ** (խմբավար, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ)

**ԼԵՎՈՆ Ա. ՉԱՌՆՅԱՆ** (կոմպոզիտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

**ԼՈՒԻՆԵ Զ. ՍԱՀԱԿՅԱՆ** (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

**ՌՈՒՋԱՆՆԱ Վ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ** (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

**ՆՈՒՆԵ ՌՈՍՏՈՅԻ ԱԹԱՆԱՅԱՆ** (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

## ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԽՄԲԱԿՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԳ

**ԿՈՆՍԱՆՏԻՆ ՎԼԵԳԻՄԻՐԻ ԶԵՆԿԻՆ** (երաժշտագետ, դաշնակահար, արվեստագիտության դոկտոր, Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ  
պրոֆեսոր, ՌԴ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ գիտական գծով պրոռեկտոր, **Մոսկվա, ՌԴ**)

**ԵԼԵՆԱ ԲՈՒՐԻՍԻ ԳՈՒԼԻՆՍԿՅԱՆ** (երաժշտագետ, դաշնակահար, Մոսկվայի Ա. Շնիտկեի անվ. երաժշտության պետական ինստիտուտի  
հիմնադիր, արվեստագիտության դոկտոր, Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ պրոֆեսոր, ՌԴ արվեստի վաստակավոր գործիչ, **Մոսկվա, ՌԴ**)

**ՀԱՅՎ ԱՐԻՍԻ ՌԻՇԻՃԵԱՆ** (միջնադարագետ, փիլիսոփայության դոկտոր, դիրիժոր, խմբավար, **Պրահա, Չեխիա**)

**ՎԱՋԵ ՊԱՐՍՈՒՄՅԱՆ** (խմբավար, «Լարք» երաժշտական կենտրոնի հիմնադիր-տնօրեն, «Դրագար» հրատարակչության  
հրատարակիչ, Կալիֆորնիա, **Լոս-Անջելես, ԱՄՆ**)

**ՀՐԱՆՏ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ՍԵՂՈՒՅԱՆ** (երգիչ, արվեստաբան, լեզվաբան՝ անգլ., ֆրանս., ռուս. լեզուների, **Ժնև, Շվեյցարիա**)

**ՆԱՐԻՆԵ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԻ ԳԵԼԼԱՅԱՆ** (ջութակահար, Պորտուգալիայի ազգային սիմֆոնիկ նվագախմբի արտիստ,  
Դելիլյան Տրիոյի հիմնադիր-ջութակահար, «Հայրիկ Մուրադյան» ՀԿ-ի նախագահ **Լիսաբոն, Պորտուգալիա**)

**ԱՐԹՈՒՐ ՍԱՐԿՎԱԿՎ ԿԱՐԳԱՆՅԱՆ** (երգիչ, միջնադարագետ, խմբավար, դպրասպետ, **Երուսաղեմ, Իսրայել**)

Գլխավոր խմբագիր-հիմնադիր,

Համարի թողարկման պատասխանատու՝ երաժշտագետ **ԳՈՀԱՐ ԿԱՌԼԵՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ**

Պատասխանատու քարտուղար՝ **ՄԱՐԳԱՐԻՏԱ ԲԱԳՐԱՏԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ**

Գիտական խմբագիր՝ **ԾՈՎԻՆԱՐ ՀՐԱՅՐԻ ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ**

Գիտական խորհրդական՝ **ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԿՈՐՅՈՒՆԻ ՍԱՐԳՍՅԱՆ**

Խմբագիր՝ **ՍՈՖՅԱ ՄԱԹԵՎՈՍԻ ԱԶՆԱՌՈՒՅԱՆ** (ռուս. տեքստերի),

Թարգմանիչ՝ **ՆԱՐԻՆԵ ԼԵՆԻՆԻԳԻ ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ** (անգլ. տեքստերի)

Կազմի մտահղացումը և ձևավորումը՝ **ՄԱՐԻԱՄ ՎԼԵԳԻՄԻՐԻ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ**

Գեղարվեստական խմբագիր (ձևակերպ, էջադրում, ձևավորում)՝ **ԳՈՀԱՐ ՎԵԼԵՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ**

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

Արտատպումը միայն «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի գրավոր արտոնությամբ:

Խմբագրությունը միշտ չէ, որ համամիտ է հեղինակների կարծիքներին կամ տեսակետներին: Նյութերը չեն վերադարձվում:

Գիտական հոդվածները ենթակա են գրախոսման կամ երաշխավորման:

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

Свидетельство N03U 059505,  
дата регистрации 07.04.2003

# МУЗЫКАЛЬНАЯ АРМЕНИЯ

N 1 (60) 2021

**Научно-теоретический,  
критико-публицистический журнал**  
Основан в 1998 году

Рекомендован к изданию Ученым советом ЕГК с 1996 года

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

**СОНА ОГАНЕСОВНА ОГАНЕСЯН** (хормейстер, профессор, Заслуженный деятель искусств РА, ректор ЕГК, председатель Ученого совета ЕГК)

**ЛИЛИТ ВАРДЕСОВНА ЕРНДЖАКЯН** (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 ЕГК по науке)

**СЕРГЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ САРАДЖЯН** (пианист, профессор, Заслуженный деятель культуры Польши, председатель издательского совета “Издательство ЕГК”)

**ОЛЯ ЮРЬЕВНА НУРИДЖАНИЯН** (музыковед, к-т искусств., доцент, ученый секретарь Ученого совета ЕГК)

**АРМЕН БАГРАТОВИЧ СМБАТЯН** (композитор, профессор, Заслуженный деятель искусств РА, 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 культуры Республики Польша)

**АННА СЕНОВНА АРЕВШАТЯН** (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)

**КАРИНЕ АЗАТОВНА ДЖАГАЦПАНЯН** (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)

**РУЗАННА ВАЧАГАНОВНА СТЕПАНИЯН** (музыковед, к-т искусств., доцент)

**НУНЭ РОМЕОВНА АТАНАСЯН** (музыковед, к-т искусств., доцент)

## МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

**КОНСТАНТИН ВЛАДИМИРОВИЧ ЗЕНКИН** (музыковед, пианист, доктор искусств., профессор, проректор по научной работе МГК им. П. И. Чайковского, Москва, РФ)

**ЕЛЕНА БОРИСОВНА ДОЛИНСКАЯ** (музыковед, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств России, основатель Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке, Москва, РФ)

**АЙК АРИСОВИЧ УТУДЖЯН** (музыковед, медиевист, доктор искусств., дирижер, дьякон, Прага, Чехия)

**ВАЧЕ ПАРСУМЯН** (дирижер, издатель, директор-основатель музыкального Центра “Lark”, издательства “Дразарк”, Лос-Анджелес, США)

**ГРАНТ ОГАНЕСОВИЧ ХАЧИКЯН** (певец, искусствовед, филолог (англ., франц., русск. яз.) Женева, Швейцария)

**НАРИНЕ АРУТЮНОВНА ДЕЛЛАЛЯН** (скрипачка, артистка Национального симфонического оркестра Португалии, основатель-скрипачка Трио Деллалян, председатель ОО “Айрик Мурадян”, Лиссабон, Португалия)

**АРТУР Дьякон ВАРДАНИЯН** (медиевист, певец, хормейстер, директор Духовной семинарии, Иерусалим, Израиль)

Главный редактор-основатель, музыковед, издатель, Ответственный за выпуск номера: **ГОАР КАРЛЕНОВНА ШАГОЯН**  
Ответственный секретарь: **МАРГАРИТА БАГРАТОВНА КИРАКОСЯН**

Научный редактор: **ЦОВИНАР ГРАЙРОВНА МОВСИСЯН**

Научный консультант: **СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА САРКИСЯН**

Редактор: **СОФА МАТЕОСОВНА АЗНАУРЯН** (рус.)

Переводчик: **НАРИНЕ ЛЕОНИДОВНА МИКАЕЛЯН** (англ.)

Автор идеи и дизайн обложки: **МАРИАМ ВЛАДИМИРОВНА ПЕТРОСЯН**

Художественный редактор (макет, верстка, дизайн): **ГОАР ВИЛЕНОВНА ОГАННИСЯН**

Журнал включен ВАКом РА в Список научных изданий для публикации результатов диссертаций.  
Перепечатка материалов производится исключительно с согласия редакции журнала “Музыкальная Армения” в письменном виде. Редакция не всегда согласна с мнением авторов. Материалы не возвращаются.  
Научные статьи рецензируются или рекомендуются к изданию.

**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 1 (60) 2021

**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 Art Worker of RA, Chairman of the Scientific Council of the YSC)
- LILIT V. YERNJAKYAN** (Musicologist, Dr. Sci. [Arts], Professor, Honored Art Worker of RA, Corresponding Member Academic of the International Academy of Sciences "Ararat" of Paris, Chairman of the Management Board of the YSC)
- TSOVINAR H. MOVSISYAN** (Musicologist, PhD (Arts), Docent, Vice-Rector for Science)
- SERGEY G. SARAJYAN** (Pianist, Professor, Honored for Polish Culture [Poland], Chairman of the Publishing Council of YSC)
- OLYA Y. NURJANYAN** (Musicologist, PhD [Arts] for Science, Docent, Scientific Secretary of the Scientific Council of YSC)
- ARMEN B. SMBATYAN** (Composer, Professor, Honored Art Worker of RA, Founder-director of Journal)
- GOHAR K. SHAGOYAN** (Musicologist, Corresponding Member Academic of International Academy of Sciences "Ararat" of Paris, Founder-Editor-in-chief, Publisher-Founder "YSC Publishing House")
- ZHANNA P. ZURABYAN** (Musicologist, Dr. Sci. [Arts], Professor, Honored Art Worker of RA)
- SVETLANA K. SARKISYAN** (Musicologist, Dr. Sci. [Arts], Professor, Honored Culture Worker of RA Honored for Polish Culture [Poland])
- ANNA S. AREVSHATYAN** (Musicologist, Medievalist, Dr. Sci. [Arts], Professor, Honored Art Worker of RA)
- DAVID G. GHAZARYAN** (Conductor, Professor, Honored Culture Worker of RA)
- LEVON A. CHAUSHYAN** (Composer, Professor, Honored Art Worker of RA)
- KARINE A. JAGHATSPANYAN** (Musicologist, Dr. Sci. [Arts], Professor, Honored Art Worker of RA)
- MARGARITA A. RUKHKYAN** (Musicologist, music critic, Dr. Sci. [Arts], Honored Art Worker of RA)
- IRINA L. ZOLOTOVA** (Musicologist, Pianist, Dr. Sci. [Arts], Professor)
- ALINA A. PAHLEVANYAN** (Musicologist-Folclorelist, PhD [Arts] for Science, Professor, Honored Art Worker of RA)
- LUSINE Z. SAHAKYAN** (Musicologist, PhD [Arts] for Science, Docent)
- RUZANNA V. STEPANYAN** (Musicologist, PhD [Arts] for Science, Docent)
- NUNE R. ATANASYAN** (Musicologist, PhD [Arts] for Science, Docent)

### INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

- KONSTANTIN V. ZENKIN** (Musicologist, Pianist, Dr. Sci. [Arts], Professor, Choirmaster, Vice-Rector for Science in MSC after P. I. Tchaikovsky, Honored Art Worker of RF, Moscow, RF)
- ELENA B. DOLINSKAYA** (Musicologist, Pianist, Dr. Sci. [Arts], Professor, Honored Art Worker of RF, Founder Moscow State Institute of Music after A. H. Schnittke's, Moscow, RF)
- HAYK A. UTIDJIAN** (Conductor, Deacon, Medievalist, PhD Dr., Praha, Czech Republic)
- VACHE BARSUMYAN** (Conductor, Publisher, Founder-in-chief of "Lark" Musical Center, "Drazark" Publishing House, Californian, Los Angeles, USA)
- HRANT H. KHACHIKYAN** (Singer, Art critic, Philologist of languages, Geneva, Switzerland)
- NARINE H. DELLALYAN** (Violinist, Artist of the National Symphony Orchestra of Portugal, Founder of Dellalyan Trio, President of SO "Hayrik Muradyan", Lisbon, Portugal)
- ARTUR Deacon VARDANYAN** (Singer, Choirmaster, Deacon, Jerusalem, Israel)

Founder-editor-in-chief, musicologist, Publisher,  
Responsible of the published issue: **GOHAR K. SHAGOYAN**  
Responsible secretary: **MARGARITA B. KIRAKOSYAN**

Scientific Editor: **TSOVINAR H. MOVSISYAN**  
Scientific Consultant: **SVETLANA K. SARKISYAN**  
Ruussian text Editor: **SOFA M. AZNAURYAN**  
English text Translator: **NARINE L. MIKAELYAN**  
The concept and design of the cover: **MARIAM V. PETROSYAN**  
Artistic editor (modeling, layout, design): **GOHAR V. 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 returned from the publishing house. Scientific articles are reviewed or recommended.

Музыкальная культура XX века ознаменована множеством событий, ставших историческими. Многие из них получили общепризнанное значение, некоторые остались событиями локальными. Однако есть события, которые не укладываются в названные категории. Возникнув как локальные, они становятся международными. К ним относится создание крупных научно-образовательных и музыкальных учреждений, деятельность которых расширяется с течением времени: их начальное устройство подвергается изменению, возрастает функциональность составных компонентов, усиливается среда воздействия на общество, на иные культуры, на мир в целом. К таким музыкально-образовательным учреждениям относится Ереванская государственная консерватория им. Комитаса, отмечающая в этом году 100-летие со дня основания.

Присвоение ей в 1946 году снискавшего международную известность имени Комитаса — одной из дорогих святынь армянского народа — обосновано уже в те годы активным формированием в Армении интегрированной музыкальной действительности, в то же время этот факт был связан с горестной утратой великого композитора, заповедовавшего потомкам всестороннее — научно-познавательное, этнографическое, этномузыковедческое, медиавистское, музыкально-творческое и музыкально-исполнительское-изучение и распространение национальной музыкальной культуры.

Вся история Ереванской консерватории за истекшее столетие видится как насыщенный, многослойный процесс, сочетающий усвоение традиций прошлого и тенденций современности, армянской музыкальной науки, образования одновременно с достижениями западноевропейской и российской школ. С первых десятилетий Ереванской консерватории опора на передовую методику обучения в разных областях исполнительского искусства обеспечила прогрессивность и, как следствие, — международный авторитет армянских музыкантов-исполнителей. Творческие связи между консерваториями на уровне общих преподавателей, практика совершенствования выпускников в ведущих российских учреждениях способствовали воспитанию нескольких поколений армянских ученых и композиторов, получивших признание за пределами Армении.

Сегодня Ереванская государственная консерватория им. Комитаса занимает свое почетное место в общей системе вузов республики благодаря постоянному продуцированию новых музыкальных кадров, обогащающих культуру как Армении, так и многочисленных стран мира.

**СВЕТЛАНА САРКИСЯН**



доктор искусствоведения,  
профессор Ереванской государственной  
консерватории им. Комитаса

ԱՐԱՄ ՍՈՒՐԵՆԻ  
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Երևանի պետական համալսարանի մագիստրանտ  
E-mail: aramok1999@gmail.com

ՌՈՄԱՆՈՎՆԵՐԻ ԵՐԵՎԱՆՅԱՆ «ԲԵԽՇՏԱՅՆ» ՍՊԻՏԱԿ ՌՈՅԱԼԻ  
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ ՔԱՂԱՔՈՒՄ ԳԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ  
ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

**XX** դարի երրորդ տասնամյակը Հայաստանի նորագույն պատմության էջերում մնաց ի մասնավոր իբրև հանրապետությունում ակադեմիական երաժշտական կրթության սկզբնավորման ժամանակաշրջան: ՀԽՍՀ լուսավորության ժողովրդական կոմիսարիատի հրավերով 1926 թ. հայրենիք եկած կոմպոզիտոր Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը դարձավ Երևանի երիտասարդ կոմսերվատորիայի երրորդ ղեկավարը (1. էջ 60, 62): Բյուր հոգսերի հետ մեկտեղ նորանշանակ ղեկավարի առջև ծառայած էր նաև որակյալ երաժշտական գործիքներ հայթայթելու խնդիրը: Այսպես, իր պաշտոնավարման սկզբնական շրջանում Տեր-Ղևոնդյանը երաժշտանոցի դահլիճի համար ձեռք բերեց մի համերգային ռոյալ, որը բացառիկ էր թե՛ իր «իշխանական» անցյալով, թե՛ որակով և թե՛ արտաքինով: Գործիքի հայտնությունը Երևանում կարժևորվի թերևս նախապատմության, այսինքն՝ քաղաքում դաշնամուրային ավանդույթների աստիճանական զարգացման հետ ծանոթության միջոցով:

Երևանում դաշնամուրային ավանդույթների ձևավորման ընթացքը հանգամանորեն ներկայացված է անվանի երաժշտագետ, հայկական դաշնամուրային արվեստի անդրանիկ հետազոտող, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Շուշանիկ Ափոյանի աշխատություններում՝ XIX դարի երկրորդ կեսի և XX դարասկզբի երևանյան պարբերական մամուլի, այդ շրջանի գործիչների հուշագրական ու նամակագրական ժառանգության ուսումնասիրության հիման վրա (2. էջ 65): Հայտնի է, որ Երևանում երաժշտական կրթություն տվող առաջին հաստատությունը 1850 թ. հունվարի 2-ին հիմնադրված Հռիփսիմյան օրիորդաց վարժարանն էր (3. էջ 601) (մինչև 1884 թ. տարրական դպրոցի կարգավիճակ ուներ, 1884-1898 թթ.՝ պրոգիմնագիայի, 1898-1918 թթ.՝ յոթամյա, ապա ութամյա գիմնագիայի) (4. էջ 399): Ըստ Ծ. Ափոյանի հեղինակած «Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն (1850-1920)» դասագրքի՝ սկսած 1870-ական թվականներից այդ վարժարանում դաշնամուր նվագել էին ուսուցանում (5. էջ 75), ուստի վարժարանը երևանյան առաջին դաշնամուրների հանգրվան կարելի է համարել, քանի որ քաղաքում գործիքի առկայության վերաբերյալ ավելի հին տվյալներ չկան: Պետք է նշել, որ դաշնամուրը մուտք էր

գործել Հարավային Կովկաս դեռ XIX դարասկզբին: Գործիքն ի սկզբանե տարածվել էր խոշոր մշակութային կենտրոն Թիֆլիսում (5. էջ 63): Ոգեշնչվելով տարածաշրջանում հետզհետե զարգացող երաժշտական անցողիարձից ու մտածելով հեռանկարների մասին, 1866-ից իրականացվող կրթական բարեփոխումների թվում Հռիփսիմյան վարժարանը նախաձեռնեց ներմուծել երաժշտական կամ ընտրական կրթական բաղադրիչ (3. էջ 601): Այսպիսով, 1870-ական թվականներին վարժարանում արդեն գործում էին դաշնամուրի վճարովի դասընթացները, ուսանողուհիներն էլ մասնակցում էին դրանց՝ ըստ ցանկության: 1882 թ. մայիսի 1-ին երևան է գալիս քաղաքում դաշնամուրի գոյությունը հաստատող առաջին տպագիր արձանագրությունը (2. էջ 68): «Պսակ» թերթի 1882 թ. 10-րդ համարի «Տեղական լուրեր» բաժնում հրատարակված է հետևյալ բովանդակությամբ հայտարարություն. «Ապրիլի 23: Երևանի քաղաքային կյուրի դահլիճում տեղի ունեցավ սիրողների համերգ (կոնցերտ) ի նպաստ Երևանի ուսանողաց օգնող ընկերության և Կովկասեան Տեխնիկական-արհեստաւորաց ուսումնարանների կրթութեան նպաստող ընկերութեան: [...]»: Ապա բերված է հիշյալ համերգի կազմակերպման ընթացքում կատարված դրամական ծախսերի մանրամասն ցուցակ, որն այսպիսի կետ է պարունակում. «Դաշնամուրի երկու անգամ տեղափոխուիլն 8 ռ[ուբլի]» (6. էջ 3): Քաղաքական ու մշակութային ուղղվածություն ունեցող «Պսակ» շաբաթաթերթը Երևանի առաջին պարբերականն էր, այն ընդհատաբար լույս է տեսել 1880-1884 թվականներին՝ Վասակ Պապաջանյանի խմբագրությամբ (7. էջ 13, 44-45):

Արդեն XX դարասկզբին դաշնամուրը վստահաբար երևանցիների շրջանում ամենից գնահատված երաժշտական գործիքն էր: Քաղաքում դաշնամուրի նկատմամբ ձևավորված համընդհանուր հետաքրքրվածության մասին փաստում են «Эриванские объявления»\*

\* («Երևանի յայտարարություններ» մեջբերենք, որ 2005 թ. դեկտեմբերից լույս է տեսնում ԵՊԿ պաշտոնական մամուլ «Երածիշտ» ամսաթերթը, որտեղ ամսաթերթի հիմնադիր Գոհար Ծագոյանի հեղինակությամբ փոխառվել է վերոհիշյալ թերթի անունով խորագրով հայտարարությունների էջ. -խմբ.):

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանի 20.5.2021 թ., ընդունվել տպագրության՝ 10.6.2021 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 26.4.2021 թ.

թերթի 1906-1917 թթ. համարները: Հարկ է նշել, որ 1883-1885 թթ. լույս էր տեսնում քաղաքային հայտարարությունների այդ թերթի հայալեզու տարբերակը («Երևանի յայտարարություններ»), որտեղ դաշնամուրների վերաբերյալ հաստուկենտ հաղորդումներ կային միայն (տե՛ս, օրինակ, 8. էջ 2): Հետագայում թերթը գրաքննչական աղճատման է ենթարկվել ու 1900-ից մինչև 1917 թ. հրատարակվել ռուսերեն (մասամբ հայերեն)՝ շաբաթական 1-3 անգամ (թերթի թե՛ հայալեզու, թե՛ ռուսալեզու տարբերակի հիմնադիրն ու խմբագիրը Էմին Տեր-Գրիգորյանցն էր) (7. էջ 73, 80-82, 91): Ու սհա ռուսալեզու համարները թերթելիս անընդհատ տեսնում ենք դաշնամուրների և ռոյալների առքուվաճառքին վերաբերող հայտարարություններ: Պարզ է դառնում, որ զգալիորեն աճել էր տներում պահվող գործիքների թիվը. վաճառքի էին հանվում «J. Becker», «C. M. Schröder», «F. Mühlbach», «Smidt & Wegener», «Diederichs Frères», «Offenbacher» ու այլ ֆիրմաների արտադրության դաշնամուրներ: Ի դեպ, այդ հայտարարություններից շատերը բավականին զավեշտական են. մի դեպքում գործիքի հետ մեկտեղ վաճառվում էր «մեծ արմավենի» (9, էջ 2), մյուսում՝ «խալիներ» (10. էջ 1), երրորդում, գուցե նկատի ունենալով ստեղնաշարային գործիքի հետ զուգահեռը, վաճառողը նշել էր. «դաշնամուր և գրամեքենա» (11. էջ 1): Դաշնամուր լարող վարպետների և դաշնակահար-մանկավարժների շրջանակում էլ աստիճանաբար առաջացավ մրցակցային մթնոլորտ, թեև այդ մասնագետներից շատերի այցը Երևան կարծես թե դիպվածական բնույթի էր: Հաճախ «Эриванские объявления»-ի միևնույն համարում զետեղված է գովազդային ռճի երկու տեղեկություն քաղաքում դաշնամուր լարող-նորոգող վարպետների գտնվելու առթիվ (թիֆլիսցի և պետերբուրգցի) կամ երկու երեք մանկավարժի հայտարարություն: Հետաքրքիր է 1910-ին Երևանում հաստատված երաժիշտ Ռուդոլֆ Շպերլինգի գրությունը գուգահեռաբար դաշնամուրի, ջութակի, մանդոլինի, կիթառի ու բալայայկայի մասնավոր դասեր անցկացնելու մասին (12. էջ 1) (գերմանացի Շպերլինգների երաժշտական հանրահայտ գերդաստանի այդ ներկայացուցիչը Ռուսական կայսերական բանակի զինծառայող-կապելմայստեր էր. 1910-1914 թթ. նա ղեկավարում էր Երևանի կայագործի ու քաղաքի ամենախոշոր ուսումնական հաստատության՝ արական դասական գիմնազիայի փողային նվագախմբերը) (13. էջ 6-7): Որոշ ուսուցիչներ լրացուցիչ վարձատրության դիմաց դասավանդում էին նաև օտար լեզուներ կամ երաժշտատեսական առարկաներ, մեկն անգամ «մեղր ու ընկույզի հրաշալի մուրաբա» էր վաճառում (14. էջ 33):

1920 թ. Հայաստանում մեկնարկեց ակադեմիական երաժշտական կրթությունը: Հակիրճ ասենք, որ դեռ 1920 թ. փետրվարից Հայաստանի Հանրապետության նախարարների խորհուրդը քայլեր էր ձեռնարկում կոնսերվատորիա հիմնելու համար: Այդ նպատակով հանգանակություններ էին կատարվում, որոնց հաշվին, մասնավորաբար, գնվել էր երկու դաշնամուր (15. էջ 145): 1920 թ. օգոստոսի 9-ին նախարարների խորհուր-

դը հաստատեց հանրային կրթության և արվեստի նախարարի օրինագիծը «երաժշտական բարձր դպրոցի շտապի մասին» (16. էջ 535), սակայն հաստատության բացումը կայացավ Հայաստանի խորհրդայնացումից հետո միայն: 1921 թ. դեկտեմբերի 22-ին կոմպոզիտոր Ռոմանոս Մելիքյանը Երևանում կազմավորեց երաժշտական ստուդիա, որը երկու տարի անց՝ 1923 թ. հոկտեմբերի 1-ին վերածեց պետական կոնսերվատորիայի (17. էջ 1, 3): Երաժշտական նոր հաստատության գոյացումը խորթին էր թերևս որակյալ երաժշտական գործիքների, մասնավորապես՝ դաշնամուրների պակասության պատճառով նաև: Բազմաթիվ են ժամանակակիցների հուշերն այն մասին, թե ինչպես էր ստուդիայի համար Ռ. Մելիքյանն անձամբ դաշնամուրներ հավաքագրում քաղաքի հարուստ տներից: Կոմպոզիտոր, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Միքայել Միրզայանի համաձայն «[...] Ռոմանոսը զանազան տեղերից իրեր էր հավաքում, բայց շատ բան պակասում էր: Նրան տեսնողը վախենում էր, թե սհա իրենից էլ մի բան պետք է վերցնի: Երևանում 1921 թ. առանց այն էլ քիչ դաշնամուր կար, եղածն էլ նա էր բռնագրավում» (18. էջ 143-144): Արձակագիր Ստեփան Ջորյանի հուշերից էլ պարզ է դառնում, որ Մելիքյանն այդ հարցում չէր խնայում անգամ ֆիզիկական ջանքերը. «[...] Նա այդ գործով խանդավառ էր այն աստիճան, որ բեռնակիր մշակների հետ անձամբ ոչ միայն մանր իրեր, այլև դաշնամուր, սեղաններ ու աթոռներ էր տեղափոխում իր դպրոցը... և կարճ ժամանակում ստուդիան դարձրեց ամենաօրինակելի հաստատությունը Երևանում՝ իր կաավորումով, մաքրությամբ, կարգապահությամբ» (19. էջ 308): Ինքը Մելիքյանը պնդում էր. «Չորս ամիս պայքարել եմ սրանց [դաշնամուրների] համար, հանել եմ մասնավոր տներից: Այժմ ունեմ չորս դաշնամուր՝ քաղաքում եղած բոլոր պիտանի դաշնամուրների 25 տոկոսը» (20. էջ 177): Պարզաբանման համար հարկ է նշել, որ 1920 թ. դեկտեմբերի 31-ին ՀԽՍՀ լուսավորության ժողովրդական կոմիսար Աշոտ Հովհաննիսյանը հրաման էր արձակել, որի համաձայն հանրապետության տարածքում գտնվող բոլոր երաժշտական գործիքները պետք է ցուցակագրվեին, սպա հաշվառվեին գալատական հեղկոմների լուսավորության բաժանմունքների կողմից: Հաշվառված գործիքները կարող էին բռնագրավել «բացառապես հիմնարկությունների ու միությունների կարիքների համար»: Ընդ որում, առաջնահերթ բռնագրավվում էին սեփականատերերի կողմից չօգտագործվող գործիքները, սպա նաև այն գործիքները, «որոնց տերերը զբաղում են երաժշտութեամբ որպես սուս սիրողներ», իսկ պրոֆեսիոնալների ու երաժշտության ուսուցիչների գործիքները չէին բռնագրավվում (21. էջ 45): Երևանում բռնագրավումն ու բաշխումը տեղի էր ունենում բացառապես ՀԽՍՀ լուսավորության ժողովրդական կոմիսարիատի արվեստի բաժնի թույլտվությամբ (22. էջ 73):

1926 թ. կոնսերվատորիայի ռեկտոր դարձավ կոմպոզիտոր, հետագայում ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը: Տեր-Ղևոնդյանը հանձն առավ կոնսերվատորիան նոր ու բարձրորակ

երաժշտական գործիքներով համալրելու գործը. իր նախաձեռնությամբ արտասահմանից գնվեցին փողային (23. էջ 43) և լարային (24. էջ 6) գործիքներ, դաշնամուրներ (25.): Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի (ԳԱԹ) Ռ. Մելիքյանի ֆոնդում պահպանվող որոշ անտիպ նյութերի բովանդակությունից կարելի է եզրակացնել, որ դաշնամուրների ձեռքբերման հարցում Տեր-Ղևոնդյանին Թիֆլիսից աջակցել է Մելիքյանը: Մելիքյանին ուղղված 1927-ի փետրվարի 16-ի նամակում Տեր-Ղևոնդյանը գրում է. «Կուլտուրայի տան համար անհրաժեշտ է լավ համերգային ռոյալ, իսկ մերը տեղափոխում ենք Կոնսերվատորիա: [...] Մեզ պետք է «Սթենվել» կամ «Բեխշտայն» ֆիրմայի համերգային ռոյալ, զուցե կարելի է գտնել Թիֆլիսում, օգնեք մեզ այդ հարցում» (26. էջ 1): Ա. Տեր-Ղևոնդյանի դուստրը՝ անվանի դաշնակահարկոնցերտմայստեր, ՀԽՍՀ վաստակավոր արտիստ Հեղինե Տեր-Ղևոնդյանը հիշում էր (27. էջ 140), որ իր հայրը կոնսերվատորիայի դահլիճի համար ձեռք էր բերել «Բեխշտայն» («C. Bechstein») գործարանի արտադրության ռոյալ, որը «պատկանել էր Ռոմանովների արքայական ընտանիքին և գտնվել նրանց գեղեցիկ պալատում՝ Բորժոմի կուրորտի մոտակայքում տեղակայված գեղատեսիլ այգու կենտրոնում» (14. էջ 40): Նշված նամակում, հավանաբար, խոսքը հենց այս գործիքի մասին էր (Հ. Տեր-Ղևոնդյանը հիշատակում է 1926 թ., սակայն, ըստերևույթին, ռոյալը Երևան են բերել 1927-ին): Գերմանական «Բեխշտայն» գործարանը կոտ հարաբերություններ ուներ Ռուսական կայսերական տան հետ: Ու, փաստորեն, Երևանի այդ նշանավոր «Բեխշտայնը»՝ ոսկեզույն մեղալիոններով ու երիզվածքով զարդարված սպիտակ ռոյալը, նախքան քաղաք տեղափոխվելն, արդեն իսկ օժտված էր հարուստ կենսագրությամբ: Հ. Տեր-Ղևոնդյանի պատմածից բխում է, որ գործիքը պատկանել էր մեծ իշխան Նիկոլայ Միխայլովիչին (Նիկոլայ I-ի թոռն էր ու Նիկոլայ II-ի հորեղբայրը) և տեղադրված էր իշխանի համար կառուցված պալատի սրահներից մեկում: Գեղարվեստի կայսերական ակադեմիայի ակադեմիկոս Լեոնտի Բենուայի նախագծած մավրիտանական ճարտարապետության այդ նմուշը Վրաստանում է՝ Բորժոմի քաղաքի արվարձանում գտնվող Լիկանի ավանում, Կուր գետի ափին (պալատի նախագիծն իրականացվել է 1892 թ. մայիսին, իսկ կառուցումը՝ 1893-1894 թթ.) (28. էջ 150-151): Հետաքրքրական է, որ Բենուաների ընտանիքի հետ բարեկամական կապ ուներ ՀԽՍՀ ժողովրդական ճարտարապետ Ալեքսանդր Թամանյանը: Թամանյանի կինը՝ Կամիլյա Էդվարդս-Բենուան թոռնուհին էր անվանի ռուս ճարտարապետ Նիկոլայ Բենուայի (29. էջ 573): Վերջինիս որդիների՝ ճարտարապետ Լեոնտի Բենուայի ու նկարիչ և արվեստաբան Ալեքսանդր Բենուայի հետ էլ առանձնակի մտերիմ էր Թամանյանը: Այսպես, 1914 թ. հունվարի 27-ին Լեոնտի Բենուան (համատեղ Ալեքսեյ Շչուսևի և Ֆյոդոր Բերենշտամի հետ) Գեղարվեստի կայսերական ակադեմիայի ժողովի ժամանակ ակադեմիկոսի կոչմանն արժանացնելու համար ներկայացրել էր Թամանյանի թեկնա-

ծությունը (Թամանյանն ակադեմիկոս ընտրվեց 1914 թ. հոկտեմբերի 27-ին) (30.): Իսկ 1924 թ. հունվարի 17-ին Լ. Բենուան ՀԽՍՀ կենտրոնական գործադիր կոմիտեին նամակ էր ուղղել, որտեղ հայտնում էր իր պատրաստակամությունը մասնակցելու հանրապետությունում (մասնավորապես՝ մայրաքաղաք Երևանում) կառուցվելիք խոշոր շինությունների նախագծման և շինարարության գործընթացների ղեկավարման աշխատանքներին (29. էջ 583):

Ամենայն հավանականությամբ հիշյալ իշխանական պալատում անվանի երաժիշտների մասնակցությամբ միջոցառումները հազվադեպ չեն եղել: Ճանաչված ռուս բանաստեղծ, արձակագիր Անդրեյ Վոզնեսենսկին մի քնարական բանաստեղծություն է գրել Նիկոլայ Միխայլովիչի լիկանյան սիրավեպի մասին, որտեղ արտացոլված է իշխանի հակվածությունը հատկապես դաշնամուրային երաժշտության հանդեպ: Վոզնեսենսկու տողերում հիշատակվում է նաև Պյոտր Չայկովսկին, սակայն դա բանաստեղծական երևակայության արգասիք կարելի է համարել, քանի որ մեծանուն կոմպոզիտորը վախճանվել էր մինչև պալատի կառուցումը (1893 թ.): Բերենք բանաստեղծության բնագիրն ամբողջությամբ (31. էջ 71-72):

**Два дворца в Ликани**

Здесь князь пьянел от фортепяно.  
 Поньше вспоминает сад  
 и замок в накладных румянах  
 его романа аромат.  
 Он пренебрег державным саном  
 во имя женщины простой.  
 Он рядом ей построил замок  
 над все смыывающей Курой.  
 В халатах красных и ковровых  
 они прощались на заре.  
 И призрак сломанной короны  
 горел над ними на горе.  
 За это царь его чихвостил.  
 И останавливался бал.  
 И очарованный Чайковский  
 на подоконнике играл.  
 И попадаем мы невольню,  
 идя из дома во дворец,  
 в волшебно-силовое поле  
 меж красных каменных сердец.  
 Пред этой силою влюбленной,  
 что выше власти и молвы,  
 за неизмением короны  
 снимаю кепку с головы.

Այսպիսով, 1926 կամ 1927-ից սպիտակ «Բեխշտայնը» Երևանի պետական կոնսերվատորիայի դահլիճի հիմնական համերգային ռոյալն էր: Հայտնի է, որ 1921-ին այժմյան Արամի 44 հասցեում գտնվող շենքի երկրորդ հարկի երեք սենյակների բնակիչներն ազատել էին իրենց կացարանը և տարածքը տրամադրվել էր նոր կազմավորվող երաժշտական ստուդիային (23. էջ 12): Այնուհետև ստուդիան աստիճանաբար զբաղեցրեց ամբողջ շենքը (այն կառուցվել էր 1910-1911 թթ. և ի



**Նվիրվում է ԵՊԿ հիմնադրման 100-ամյա հորելյանին**



Երևանի կոնսերվատորիայի դահլիճը, 1930-ական թվականներ (Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի ֆոնդերից)



«Բեխտայն» այժմ պահպանվում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ռեկտորի աշխատասենյակում



Առնո Բարաջանյանն ու սպիտակ Բեխտայնը, 1951 թվական (լուսանկարը «Սովետական Հայաստան» ամսագրի 1951 թվականի 7-րդ համարից)



Դասախոս Աննա Անթակույանն և ուսանողուհի Բրինա Մանուկյանը (2-րդ կուրս) Երևանի կոնսերվատորիայում, 1953 թ.



Թավջութակահար Յուրի Եղիզարյանն ու դաշնակահար Յուրի Հայրապետյանը Երևանի կոնսերվատորիայում, 1955 թվական (լուսանկարը «Սովետական Հայաստան» ամսագրի 1955 թվականի 10-րդ համարից, հեղինակ՝ Վ. Սևոյան)

սկզբանե պատկանել Երևանի քաղաքային դումայի իրավասու, վաճառական Ֆադեյ Թադևոսյանին) (32. էջ 79): 1923-ին հիմնադրվեց կոնսերվատորիան. այդ առիթով նախատեսվում էր վերակառուցել երկհարկ շինությունը, ավելացնելով երրորդ հարկ (20. էջ 179): Մակայն, ինչ-ինչ պատճառներով, վերակառուցումը հետաձգվեց մոտ տասը տարով ու երրորդ հարկն ավելացվեց 1930-ական թվականների սկզբին միայն (33.): Սպիտակ «Բեխշտայնը» երրորդ հարկի անկյունային մասում տեղակայված դահլիճում էր: Այս տեղադրությունը երևում է Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի տրամադրած եզակի լուսանկարում՝ դահլիճի պատուհանների ուրվագծերը շենքի ճակատի լուսանկարի հետ համեմատելիս (34.): Փաստորեն քաղաք էր ժամանել մի ռոյալ, որն ակներևաբար առանձնանում էր մնացած գործիքներից՝ մի քանի ցուցանիշներով: Նախ և առաջ, անկասկած, տպավորիչ էին նրա գույնն ու շքեղ արտաքին տեսքը: Բացի այդ, բացառիկ էր գործիքի ձայնային հատկությունների որակը. հնչողությունը հարթ էր, գուրկ անհարմարություն առաջացնող էֆեկտներից (14. էջ 40): Բնական է, որ տարբերվող գործիքն իսկույն երաժիշտների համար ոգեշնչման աղբյուր պետք է դառնար: Այս առումով առավելապես հետաքրքիր են դաշնակահար, մանկավարժ, ՀԽՍՀ վաստակավոր ուսուցիչ Յակով Չարգարյանի հուշերը, ամփոփված «Белый роан» պատմվածքում, որ Չարգարյանը պատմում է այն մասին, թե ինչպես իրեն՝ պատանի դաշնակահարին սպիտակ «Բեխշտայնը» լուրջ հաջողություն բերեց 1939 թ. սպրիլի 21-ին կոնսերվատորիայի դահլիճում կայացած դպրոցական մրցույթի ժամանակ (35.):

Կոնսերվատորիայի գլխավոր ռոյալը գործի էր դրվում քննությունների (տես, օրինակ, 36. էջ 22), տարատեսակ մրցույթների, փակ և բաց, ցուցադրական համերգների, նաև հատուկ միջոցառումների ժամանակ: 1920-1950-ական թվականներին Երևան էին ժամանում ինչպես Խորհրդային Միությունում, այնպես էլ արտասահմանում ճանաչում ձեռք բերած դաշնակահարներ: Նրանց երևանյան համերգների մասին ժամանակի պաշտոնական մամուլից քաղված համապարփակ տեղեկատվությունն ամփոփված է երաժշտագետ Ռուզաննա Մազմանյանի հեղինակած «Սովետահայ երաժշտական կյանքի տարեգրության» երկու հատորներում (37., 38.): Հաճախ այդ նշանավոր դաշնակահարներն այցելում էին նաև կոնսերվատորիա: Այսպես, 1938 թ. հունվարի 31-ին կայացավ Դաշնակահարների համամիութենական առաջին մրցույթի երրորդ մրցանակի նորաթուխ դասիներին, Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ուսանող Արամ Թաթուրյանի հանդիպումը Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսորադասախոսական կազմի և ուսանողության հետ, ինչից հետո Թաթուրյանը հանդես եկավ մենահամերգով (39.): 1941 թ. փետրվարի 21-ին (40. էջ 4), 23-ին և 24-ին (41. էջ 4) Հայկական պետական ֆիլհարմոնիայի հրավերով Երևանում երեք մենահամերգ ունեցավ լեհ անվանի դաշնակահար Լեոպոլդ Մյունցերը, զուգահեռաբար ելույթ ունենալով նաև կոնսերվատորիայի դահլիճում (14. էջ 40): Կոմպոզիտոր,

ՀՀ ժողովրդական արտիստ Վլադիլեն Բայլանը կոնսերվատորիայի կոմսորգն էր (կոմերիտ-կազմակերպիչը) 1940-ական թվականների վերջին: Իր օրագրում Բայլանը պատմում է, թե այդ տարիներին ինչպես էր հաջողվում նախաձեռնել Երևան հյուրախաղերի եկած դաշնակահարների այցը կոնսերվատորիա: Արտիստները երբեմն հեշտ չէին համաձայնում ու համոզելու կարիք էր լինում: Այնուամենայնիվ հանդիպումները հետաքրքիր ու հաճելի էին թե՛ լսարանի, թե՛ կատարողի համար: Բայլանի համաձայն, ՌԽՖՍՀ վաստակավոր արտիստ Մարիա Գրինբերգի այցի ժամանակ (հավանաբար 1947 թ. հունիսին) (42. էջ 4, 43. էջ 4) աշխույժ մթնոլորտ էր լեւի-լեցուն դահլիճում դաշնակահարուհին պատասխանում էր ուսանողների հարցերին, սպա երկար նվագում (27. էջ 140-141): Այսերպ սպիտակ «Բեխշտայն» դաշնամուրով նվագեցին խորհրդային խոշոր դաշնամուրային դպրոցների հիմնադիրներ, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Կոնստանտին Իզումնովը (1942 թ. Իզումնովը տարհանվել էր Երևան ու մինչև 1943 թ. հոկտեմբերը դասավանդում էր Երևանի կոնսերվատորիայում) (44. էջ 33) և ՌԽՖՍՀ ժողովրդական արտիստ Հենրիխ Նեյխաուզը, սպա նաև սպազա ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստներ Լև Օրորինը, Յակով Ֆլիերը, Սվյատոսլավ Ռիխտերը (հավանաբար 1953 թ. փետրվարին) (45.), Էմիլ Գրիլլան ու Վիկտոր Մերժանովը (14. էջ 40):

Ահա այսպես արդեն իսկ հարյուրամյակից ավելի ձգվող կենսագրություն ունեցող ռոյալն իր դերակատարումն ունեցավ երևանյան երաժշտական կյանքում: Իսկ ժամանակի հետքը, ցավոք, անխուսափելի է: Բազում տասնամյակներ Երևանի կոնսերվատորիային ու հայ երաժշտական մշակույթին ծառայած սպիտակ «Բեխշտայնն» այժմ պահպանվում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ռեկտորի աշխատասենյակում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Գիլինա Ե. Բ., Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան, Եր., Հայպետհրատ, 1962 թ., 117 էջ: Gilina E. I., Anushavan Ter-Ghevondyan, Yer., Haypethrat, 1962 th., 117 ej.
2. Apoyan III. A., Из истории фортепианной культуры Армении /Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա. երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, գիրք Բ, Եր., 2003 թ., էջ 65-76: Apoyan Sh. A., Iz istorii fortepiannoj kul'tury Armenii /Yerevani Komitasi anvan petakan konservatoria. Erashshtagitakan ashkhatuthtyunneri zhoghovatsu", girq B, Yer., 2003th., ej 65-76.
3. Հակոբյան Թ. Խ., Երևանի պատմությունը (1801-1879 թթ.), Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1959 թ., 672 էջ: Hakobyan Th. Kh., Yerevani patmuthyun' (1801-1879 thth.), Yer., Yerevani hamalsarani hrat., 1959 th., 672 ej.
4. Հակոբյան Թ. Խ., Երևանի պատմությունը (1879-1917 թթ.), Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1963 թ., 607 էջ: Hakobyan Th. Kh., Yerevani patmuthyun' (1879-1917 thth.), Yer., Yerevani hamalsarani hrat., 1963 th., 607 ej.
5. Ափոյան Ը. Հ., Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն (1850-1920). դասագիրք, Եր., ԵՊԿ հրատ., 2006 թ., 168 էջ: Aphoyan Sh. H., Haykakan dashnamurayin arvesti patmuthyun (1850-1920). dasagirq, Yer., YPK hrat., 2006 th., 168 ej.
6. //Պսակ, 1882 թ., 1 մայիսի, թիվ 10: //Psak, 1882 th., 1 mayisi, thiv 10.

7. Նազարյան Ս. Ս., Երևանի պարբերական մամուլը (1880-1917 թթ.), Եր., ՀՍՍՀ ԳՄ հրատ., 1986 թ., 205 էջ: *Nazaryan S. S., Yerevani prberakan mamul' (1880-1917 thth.), Yer., HSSH GA hrat., 1986 th., 205 ej.*
8. //Երևանի լայտարարություններ», 1883 թ., 3 սեպտեմբերի, թիվ 60: //Yerevani yaytararuthiunner, 1883 th., 3 septemberi, thiv 60.
9. //Эриванскія объявленія, 1910, 24 июля, #56. //Erivanskiya ob'yavleniya", 1910, 24 iyulya, #56.
10. //Эриванскія объявленія, 1909, 13 мая, #28. //Erivanskiya ob'yavleniya, 1909, 13 maya, #28.
11. //Эриванскія объявленія, 1914, 29 апреля, #35. //Erivanskiya ob'yavleniya", 1914, 29 aprelya, #35
12. //Эриванскія объявленія, 1910, 9 октября, #72. //Erivanskiya ob'yavleniya, 1910, 9 oktyabrya, #72.
13. *Будяган А. Г., Машлян Г., Вильгельм Шперлинг, Եր.: Артдрук, 2016, 128 с. Budagyan A. G., Mailyan G., Vil'gel'm Shperling, Yer.: Artdruk, 2016, 128 s.*
14. *Апоян Ш. А., Страницы истории фортепианной культуры Армении /В кн.: Апоян Ш. А., Незабываемые имена, очерки о пианистах-армянах, Եր.: Изд-во ЕГК, 2008, 228 с. Aroyan Sh. A., Stranitzki istorii fortepiannoj kul'tury Armenii /V kn.: Aroyan Sh., Nezabyvaemye imena, ocherki o pianistakh-armyanakh, Yer.: izd-vo YGK, 2008, 228 s.*
15. *Վարդանյան Գ. Վ., Մշակույթը Հայաստանի առաջին Հանրապետությունում (1918-1920 թթ.), Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2003, 156 էջ: Vardanyan G.V., Mshakuyth' Hayastani arajin Hanrapetuthyunum (1918-1920 thth.), Yer., NH GAA "Gituthyun" hrat., 2003, 156 ej.*
16. Հայաստանի Հանրապետության կառավարության նիստերի արձանագրություններ. 1918-1920 թթ., Եր., Հայաստանի ազգային արխիվ, 2014, 628 էջ: Hayastani Hanrapetuthyan kar'avaruthyan nisteri ardzanagruthyunner. 1918-1920 thth., Yer., Hayastani azgayin arkhiv, 2014, 628 ej.
17. *Յերեմյան Ա., Հ.Ս.Ս.Հ. Կոնսերվատորիան (հնգամյակի առթիվ) //Արվեստ, 1927 (Բ տարի), հունվար-փետրվար-մարտ, թիվ 3-4, էջ 1-5: Yeremyan A., H.Kh.S.H. Konservatorian (hngamyaki ar'tiv) //Arvest, 1927 (B tari), hunvar-phetrv-ar-mart, thiv 3-4, ej 1-5.*
18. *Միրզայան Մ., Ռոմանոսը, /Ռոմանոս Մելիքյան. հոդվածներ, նամակներ, հուշեր, Եր., ՀՍՍՀ ԳՄ հրատ., 1977, էջ 142-144: Mirzayan M., Romanos', /Romanos Meliqyan. Hodvatsner, namakner, husher, Yer., HSSH GA hrat., 1977, ej 142-144.*
19. *Ջորյան Ստ., Հուշերի գիրք, Եր., Հայպետհրատ, 1958, 345 էջ: Zoryan St., Husheri girq, Yer., Haypethrat, 1958, 345 ej.*
20. *Աթանասյան Ա. Ն., Հուշեր /Ռոմանոս Մելիքյան. հոդվածներ, նամակներ, հուշեր, Եր., ՀՍՍՀ ԳՄ հրատ., 1977, էջ 177-190: Athanasyan A. N., Husher /Romanos Meliqyan. Hodvatsner, namakner, husher, Yer., HSSH GA hrat., 1977, ej 177-190.*
21. Հրաման թիվ 70 «Երաժշտական գործիքների ցուցակագրման, հաշվառման և բռնագրաման մասին» /Հ.Ս.Ս.Հ. դեկրետների և հրամանների ժողովածու, պրակ I. 1920 թ. նոյեմբերի 29-1921 թ. փետրվարի 18, Էջմիածին, 1921, էջ 45: Hraman thiv 70 "Erzhshhtakan gortsiqneri tzutzakagrmn, hashvarqi ev br'nagravman masin" /H.Kh.S.H. dekretneri ev hramanneri zhoghovatsu, prak I. 1920 th. Noyemberi 29 - 1921 th. Phetrvari 18, Ejmiatsin, 1921, ej 45.
22. Հրաման թիվ 100 «Երաժշտական գործիքների բռնագրաման մասին» /Հ.Ս.Ս.Հ. դեկրետների և հրամանների ժողովածու, պրակ I. 1920 թ. նոյեմբերի 29 - 1921 թ. փետրվարի 18, Էջմիածին, 1921, էջ 73: Hraman thiv 100 "Erzhshhtakan gortsiqneri br'nagravman masin" /H.Kh.S.H. dekretneri ev hramanneri zhoghovatsu, prak I. 1920 th. Noyemberi 29 - 1921 th. Phetrvari 18, Ejmiatsin, 1921, ej 73.
23. *Բերկո Մ. Ա., Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիա, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1973 թ., 168 էջ: Berko M., Komitasi anvan konservatoria, Yer., "Hayastan" hrat., 1973 th., 168 ej.*
24. *Սպենդիարյան Ա. Ա., Յերևանի պետ-կոնսերվատորիայի սիմֆոնիկ որկեստրը, //Արվեստ, 1927 թ. (Բ տարի), հունվար-փետրվար-մարտ, թիվ 3-4, էջ 5-6: Spendiaryan A., Yerevani pet-konservatoriayi simfonik orkestr', //Arvest, 1927 th. (B tari), hunvar-phetrv-ar-mart, thiv 3-4, ej 5-6.*
25. Կրավսին, Յերաժշտական գործիքների և նոտաների հարցը //Խորհրդային Հայաստան, 1928 թ., 10 ապրիլի, թիվ 84, էջ 4: Klavesin, Yerzhshhtakan gortsiqneri ev notaneri hartz' //Khorhrdayin Hayastan, 1928 th., 10 aprili, thiv 84, ej 4.
26. ԳԱԹ, Ռոմանոս Մելիքյանի ֆոնդ, թիվ 1137, 2 էջ: GATH, Romanos Meliqyani fond, thiv 1137, 2 ej.
27. *Бальян В., И все они были..., Եր.: Амротз груп, 2016, 312 с. Balyan V., I vse oni byli..., Yer.: izd-vo "Amrotz grup", 2016, 312 s.*
28. *Лисовский В. Г., Леонтий Бенуа (Архитекторы Санкт-Петербурга), СПб.: Белое и Черное, 2003, 352 с. Lisovskij V. G., Leontij Benua (Arkhitektory Sankt-Peterburga), SPb.: izd-vo "Beloe i Chernoe", 2003, 352 s.*
29. Ալեքսանդր Թամանյան (փաստաթղթերի և նյութերի ժողովածու), Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, 684 էջ: Aleqsandr Thamanyan (phastathghtheri ev nyutheri zhoghovatsu), Yer., NH GAA "Gituthyun" hrat., 2000, 684 ej.
30. Предложение членов академии А. В. Щусева, Ф. Г. Беренштама, Л. Н. Бенуа в академическое собрание Академии художеств об избрании А. Таманяна академиком архитектуры (27.01.1914, С.-Петербург) /Российский государственный исторический архив, ф. 789, оп. 12, д. И-19, л. 69. Predlozhenie chlenov akademii A. V. Shchuseva, F. G. Berenshtama, L. N. Benua v akademicheskoe sobranie Akademii khudozhestv ob izbranii A. Tamanyana akademikom arkhitektury (27.01.1914, S.-Peterburg) /Rossijskij gosudarstvennyj istoricheskij arkhiv, f. 789, op. 12, d. I-19, l. 69.
31. *Вознесенский А. А., Прорабы духа, М.: Советский писатель, 1984, 496 с. Voznesenskij A. A., Proraby dukha, M.: izd-vo "Sovetskij pisatel'", 1984, 496 s.*
32. *Гаспарян М. А., Архитектура Еревана XIX — начала XX века, Եր.: Միարձան, 2008, 200 с. Gasparyan M. A., Arkhitektura Yerevana XIX — nachala XX veka, Yer., izd-vo "Ushardzan", 2008, 200 s.*
33. Պետկոնսերվատորիայի աշխատանքները //Խորհրդային Հայաստան, 1930, 15 հունվարի, թիվ 13, էջ 4: Petkonservatoriayi ashkhatanqner' //Khorhrdayin Hayastan, 1930, 15 hunvari, thiv 13, ej 4.
34. ԳԱԹ, Երաժշտության բաժնի լուսանկարների ֆոնդ, թիվ 220/7: GATH, Yerzhshshluthyan bazhni lusankarneri fond, thiv 220/7.
35. *Заргарян Я., Белый роля /В кн.: Заргарян Я., По прочтении "Фрагментов" ЭММ (Эдварда Михайловича Мирзояна): мемуары, Եր., 2008, с. 31-43. Zargaryan Ya., Belyj royal? /V kn.: Zargaryan Ya., Po prochtenii "Fragmentov" EMM (Edvarda Mikhajlovicha Mirzoyana): memuary, Yer., 2008, s. 31-43.*
36. *Мирзоян Э. М., Фрагменты, Եր.: Амротз груп, 2005, 400 с. Mirzoyan E. M., Fragmenty, Yer.: "Amrotz grup", 2005, 400 s.*
37. *Մազմանյան Ռ., Սովետահայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն, 1920-1945, Եր., ՀՍՍՀ ԳՄ հրատ., 1979, 321 էջ: Mazmanyan R., Sovetahay erzhshhtakan kyanqi taregruthyun, 1920-1945, Yer., HSSH GA hrat., 1979, 321 ej.*
38. *Մազմանյան Ռ., Սովետահայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն, 1946-1960, Եր., ՀՍՍՀ ԳՄ հրատ., 1986, 449 էջ: Mazmanyan R., Sovetahay erzhshhtakan kyanqi taregruthyun, 1946-1960, Yer., HSSH GA hrat., 1986, 449 ej.*
39. *Տարաձյուլի [Կ.], В Госконсерватории., //Коммунист, (Եր.), 1938, 2 февраля, # 26, с. 4. Saradzhyun [K.], V Goskonservatorii., //Kommunist, (Yer.), 1938, 2 fevralya, #26, s. 4. Aпоян Ш. А., Памяти Арама Татуюляна., //Музыкальная армения #1(46)2014, С. 48-56. Aroyan Sh. A., Pamyati Arama Tatulyana., //Muzykal'naya Armeniya #1(46)2014., С. 48-56.*
40. //Коммунист, (Եր.), 1941, 21 февраля, N 43. //Kommunist, (Yer.), 1941, 21 fevralya, N 43.
41. //Коммунист, (Եր.), 1941, 23 февраля, N 45. //Kommunist, (Yer.), 1941, 23 fevralya, N 45.
42. //Коммунист, (Եր.), 1947, 29 июня, N 150. //Kommunist, (Yer.), 1947, 29 iyunya, N 150.
43. //Սովետական Հայաստան, 1947, 29 հունիսի, թիվ 150: //Sovetakan Hayastan, 1947, 29 hunisi, thiv 150.
44. *Գրամով Կ. Ն., Խոսք՝ ճանապարհի կեսին //Սովետական արվեստ, 1973, թիվ 10, էջ 32-33: Igumnov K. N., Khosq` dchanaparhi kesin //Sovetakan arvest, 1973, thiv 10, ej 32-33.*

45. Барсамян А. А., Концерты Святослава Рихтера //Коммунист (Ер.), 1953, 20 февраля, N 43, с. 4. *Barsamyan A. A.,*

Kontzerty Svyatoslava Rikhtera //Kommunist (Yer.), 1953, 20 fevralya, N 43, s. 4.

**Բանալի-բաներ.** Երևան, դաշնամուրային արվեստ, ռոյալ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա, Ռոմանոս Մելիքյան, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան, Նիկոլայ Միխայլովիչ Ռոմանով, «Բեխտայն»:

**Ключевые слова:** Ереван, фортепианное искусство, рояль, Ереванская государственная консерватория имени Комитаса, Романос Меликян, Анушаван Тер-Гевондян, Николай Михайлович Романов, “Бехштейн”.

**Keywords:** Yerevan, Piano Performance, Grand Piano, Yerevan State Conservatory after Komitas, Romanos Melikyan, Anushavan Ter-Ghevondyan, Nicholas Mikhailovich Romanov, “Bechstein”.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԱՐԱՄ ՍՈՒՐԵՆԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ (ծ. 18.05.1999, Երևան): Մասնագիտությամբ ֆիզիկոս-տեսաբան է: 2016-ին ավարտել է Հայաստանի ազգային պոլիտեխնիկական համալսարանի Երևանի ավագ դպրոցը, 2020-ին՝ Երևանի պետական համալսարանի ֆիզիկայի ֆակուլտետը, ուսումնառությունն անցնելով ավադեմիկոս Գ. Սահակյանի անվան տեսական ֆիզիկայի ամբիոնում: Մի շարք հրատարակումների ու հոդվածների հեղինակ է, որոնց զգալի մասն ուղղված է հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմության ուսումնասիրմանն ու քննադատի հանրայնացմանը: Հրատարակումները տեղ են գտել ինչպես էլեկտրոնային տիրույթում, այնպես էլ տպագիր մամուլում:

**Сведения об авторе:** АРАМ СУРЕНОВИЧ АРУТЮНЯН (род. 18.05.1999, Ереван), физик-теоретик. Окончил: Ереванскую старшую школу Национального политехнического университета Армении (2016), физический факультет Ереванского государственного университета, кафедры теоретической физики имени академика Г. Саакяна, (2020). Автор ряда публикаций и статей (как электронных, так и вышедших в свет в печатной прессе), в частности посвященных исследованию истории армянского фортепианного искусства и популяризации этой области.

**Information about the author:** АРАМ СУРЕНОВИЧ АРУТЮНЯН (born 18.05.1999, Yerevan). Specializing in theoretical physics. In 2016 graduated from the Yerevan High School of the National Polytechnic University of Armenia, in 2020 – from the Faculty of Physics of the Yerevan State University (Chair of Theoretical Physics after Academician G. Sahakyan). Author of a number of publications and articles (both electronic and published in the press), in particular, devoted to the study of the history of Armenian piano art and the popularization of this area.

## **Резюме**

Магистрант Ереванского государственного университета **Арам Суренович Арутюнян.** - *Ереванский «Бехштейн» Романовых: история белого рояля в контексте развития фортепианных традиций в городе.*

В страници новейшей истории Армении третьье десятилетие XX века вписано, в частности, как период основания академического музыкального образования в республике. В 1926 году третьим ректором в ту пору еще молодой Ереванской консерватории стал композитор Анушаван Тер-Гевондян. Перед новоназначенным руководителем, помимо множества забот, стояла также задача приобретения качественных музыкальных инструментов. В начальный период своего руководства, Тер-Гевондян приобрел для зала консерватории концертный рояль фирмы «Бехштейн», уникальный по своему «княжескому» прошлому, внешнему виду, а также, конечно, и качеству. В настоящем исследовании представлена история рояля, вместе с тем, для объективной оценки значения появления этого высококачественного инструмента в Ереване 1920-х годов, указаны некоторые аспекты предыстории – развития фортепианных традиций в городе, начиная с 70-х годов XIX столетия. Из ранее неопубликованных материалов фондов Музея литературы и искусства имени Егише Чаренца следует, что в деле приобретения рояля А. Тер-Гевондян помогал композитор, основатель и первый ректор Ереванской консерватории Романос Меликян. Рояль долгие годы был основным концертным инструментом главного музыкального учебного заведения Армении. Таким образом, принадлежавший ранее Великому князю Николаю Михайловичу Романову и привезенный из его Ликанского дворца (в поселке Ликани близ города Боржом, Грузия) особый белый «Бехштейн» сыграл ключевую роль в музыкальной жизни Еревана.

## **Summary**

Graduate student at the Yerevan State University **Aram Suren Harutyunyan.** - *“Romanov’s “Bechstein” - the History of the White Piano in the Context of the Development of Piano Music Traditions in Yerevan”.*

In the modern history of Armenia, the third decade of the twentieth century, in particular, has become a period of the establishment of academic music education in the newly established Republic of Armenia. In 1926 composer Anushavan Ter-Ghevondyan became the third Rector of the young Yerevan Conservatory. In addition to his numerous concerns, the newly appointed director was also confronted with the task of acquiring high-quality musical instruments. During the initial period of his rectorate, Ter-Ghevondyan purchased a Bechstein concert grand piano for the Conservatory hall, unique instrument in its “princely” past, appearance, and, of course, in terms of its quality. The present study introduces the history of the grand piano. However, to objectively evaluate the significance of the arrival of this high-quality instrument in Yerevan in the 1920s, some aspects of its prehistory are indicated, particularly the development of piano traditions in Yerevan, starting from the seventies of the 19<sup>th</sup> century. The previously unpublished materials from the funds of the Yeghishe Charents Museum of Literature and Art show that Romanos Melikyan, composer, founder, and first rector of Yerevan Conservatory, helped A. Ter-Ghevondyan to acquire the piano. For many years the grand piano has been the main concert instrument of Armenia's main music educational institution. Thus, the white Bechstein that previously belonged to Grand Duke Nikolai Mikhailovich Romanov and was brought from his Likani Palace (in Likani village, near Borjomi, Georgia) has played a significant role in the musical life of Yerevan.

**ШУШАНИК ОГАНЕСОВНА  
БАБАЯН**

*Пианистка, профессор Ереванской государственной консерватории им. Комитаса*  
E-mail: barmenak@gmail.com

**ЖИЗНЬ В МУЗЫКЕ**

*(к юбилею профессора Вилли Вагановича Саркисяна)*

**З**аслуженный артист Армении, профессор Вилли Ваганович Саркисян принадлежит к плеяде замечательных армянских музыкантов, которая составляет гордость армянской фортепианной школы. Во всех сферах, – в исполнительстве и педагогической деятельности, в композиторском творчестве и музыковедческих исследованиях, – проявляются особые свойства его многостороннего таланта, необычайная глубина знаний и эрудиция. Стремление к постоянному глубинному изучению своего искусства – отличительная черта характера Вилли Вагановича. Подчеркнем, речь идет не о бесконечном совершенствовании мастерства, что вполне естественно для творческого человека, а именно о вечном поиске, постижении сути исполнительского искусства. Возможно, эта особенность определила масштаб и разнообразие его интересов в музыкальной деятельности.

Юбилейные даты очерчивают этапы пройденного пути, кроме того, в них заключена некая магия прошлого, вынуждающая нас оглянуться назад, вопреки библейской истории, предостерегающей от этого. Но 90–летие В. В. Саркисяна соседствует с другой юбилейной датой – со 100–летием со дня основания Ереванской консерватории имени Комитаса (1921). Более 70 лет, с момента поступления в консерваторию в 1948 году, жизнь Вилли Вагановича связана с консерваторией, и таким образом у нас есть двойной повод к традиционному обзору – воспоминаниям некоторых ярких или дорогих сердцу юбиляра событий.

Вилли Ваганович Саркисян – воспитанник армянской школы, и интересные биографические факты его ранних лет тесно связаны с процессом развития музыкального профессионализма в Армении. Так, одно из ярких воспоминаний детства – первая группа одаренных детей при консерватории 1935–36 гг. Группа была отобрана удивительно точно: Амалия Байбуртян, Вилли Саркисян, Софья Самвелян, Рафаэль Степанян, Нина Степанян, Ирина Костанян, Акоп Вартамян, Алда Закарян и др.

Первым учителем Вилли Вагановича после матери, с момента поступления в детскую группу, т. е. с пяти лет, стала Анна Михайловна Мнацаканян. У Анны Михайловны учились многие будущие замечательные музыканты. Вилли Саркисян вспоминал: *“Анна Михайловна прививала своим ученикам настоящую музыкальную культуру, любовь к свободному, непридуманному музицированию. <...> Она также навсегда передала мне бескорыстную любовь и уважение к искусству и культуре. Сама она несла в себе во всей полноте большую культуру – и в силу общей одаренности, и в силу того, что жила и дышала в атмосфере высокой духовности”* (1. С. 167–168).

Потребность сочинять, почти обязательная сопутствующая примета талантливого музыканта–исполнителя, проявилась у Вилли Саркисяна с ранних лет. Возможно, здесь сказалось влияние матери. Анетта Сергеевна Хаханян–Саркисян, пианистка, воспитанница Тбилисской консерватории по классу известного педагога Л. Л. Трусовского. По словам Вилли Вагановича, она “немного сочиняла”. Но и отец, Ваган Осипович, получил музыкальное образование в духовной семинарии Эчмиадзина, пел в хоре под управлением Комитаса, играл на кларнете. В семье рассказывали, что Комитас тепло относился к отцу, называя его ласково «ղոպուկչի». Мать, заметив одаренность сына, начала с ним серьезно, по особой системе, заниматься.

Напомним, что и младшая сестра В. В. Саркисяна, Зузе, также одаренный музыкант, скрипачка; училась у Дмитрия Николаевича Леггера, была одной из его лучших и любимых учениц, окончила Ленинградскую консерваторию по классу Ю. И. Эйдлина (школа Л. С. Ауэра).\*

О детских сочинениях В. Саркисяна сохранилось интересное свидетельство – бесхитростные строчки из письма 13–летнего Вилли Константину Николаеви–

\* Профессор Зузе Вагановна Саркисян (1933–2015) – прекрасный педагог Ереванской консерватории и ССМШ имени П. И. Чайковского. Незабываем яркий и мужественный “почерк” ее преподавания.

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Սերգեյ Գեորգիի Սարաջյանի՝ 5.9.2021 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 10.9.2021 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 28.8.2021 թ.

чу Игумнову: *“Недавно со мной познакомился Х. С. Кушнарев <...>, который, прослушав мои сочинения, назвал меня своим приятелем и поцеловал”* (1. С.171).

Надо заметить, что с детских лет Вилли Вагановича его призвание музыканта, увлеченность музыкой были очевидны выдающимся музыкантам, с которыми он встречался. Они сразу замечали бескорыстную, чистую любовь к музыке, исключительно тонкий, поэтический музыкальный талант В. Саркисяна, безошибочно выделяя среди сверстников, из всего его окружения. Памятные встречи с большими музыкантами, их слова одобрения, поощрения или просто поддержки, столь необходимые таланту, что греха таить, в любом возрасте, остались в памяти Вилли Вагановича, как самые ценные и дорогие награды.

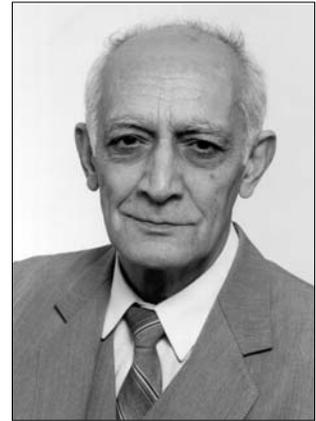
Безусловно, встреча с К. Н. Игумновым в годы его эвакуации в Ереване – одна из самых впечатляющих и запоминающихся. Так как об этом событии писала Ш. А. Апоян в очерке *“Выдающийся русский пианист К. Н. Игумнов и Армения”*, а в книге А. Г. Будагяна приведены подробные воспоминания самого Вилли Вагановича, мы не будем возвращаться вновь к описанию встречи (напомним только, что Вилли Саркисян играл тогда, в 1943 году, К. Н. Игумнову *“Детские сцены”* Шумана). Обратим внимание лишь на следующий штрих. Хорошо известная игумновская сдержанность и скупость на похвалы в отношениях с учениками и коллегами, в данном случае незаметна: он не только отвечает 13-летнему мальчику на письмо, но и посылает свою фотографию с весьма символической дарственной надписью: *“В память моего пребывания в Ереване в 1942–43 гг. Вилли Саркисяну с пожеланием [вырасти] из маленького музыканта (подчеркнуто мной. – Ш. Б.) в большого”*. Интересно, что Игумнов увидел в мальчике то, что впоследствии станет определяющим в творческом облике В. В. Саркисяна: он разглядел в нем музыканта. Невольно вспоминается аналогичное, пророческое, столь же раннее, предвидение Теодора Лешетицкого относительно Артура Шнабеля, которому он неоднократно говорил: *“Ты никогда не будешь пианистом. Ты – музыкант”* (2. С. 27).

Разносторонняя одаренность, стремление к более широкому и глубокому охвату музыкальных проблем проявились и в том, что В. Саркисян оканчивает с отличием Ереванскую консерваторию по двум специальностям – специальное фортепиано (по классу профессора К. А. Малхасяна) и музыковедение (руководитель – профессор А. А. Барсамян).

Пианистическая родословная Вилли Вагановича своеобразна сочетанием в ней двух школ: николаевской (Р. Х. Андриасян)\* и игумновской (К. А. Малхасян). Заметим, что единение двух русских школ, изначально характерное для армянской фортепианной школы, наглядно отражает ее родовые особенности.

В годы учения В. В. Саркисяна в Ереванской консерватории курс лекций по эстетике читал выдающийся ученый, второй, после Романоса Меликяна,

директор Ереванской консерватории (1924–1926) Аршак Абгарович Адамян – уникальная личность, напоминающая по разносторонности дарований и творческих проявлений в различных областях искусства о талантах эпохи Возрождения. Как писал Вилли Ваганович, *“судьба даровала мне счастье: обучаться эстетике у Аршака Абгаровича Адамяна. Однако милость судьбы проявилась и в том, что я был допущен к его благосклонной дружбе”* (3.).



Вилли Саркисян

Для В. Саркисяна встреча с А. А. Адамяном оказалась решающей. В этом удивительном человеке высокой культуры и энциклопедических знаний, музыканте и философе, он встретил идеал, к которому интуитивно и сам стремился: *“С первой же лекции захватила волнующая особенность адамяновской эстетики, которая сыграла решающую роль в моем ееприятии. Об этом можно сказать так: мое чувственное эстетическое постижение художественной истины оказывалось в согласии с научно-эстетическим ее познанием. Иначе говоря, переживаемое мною в исполнительском творческом процессе подтверждалось в эстетическом учении Адамяна с достоверностью истины и, если так можно выразиться, с научной правдивостью”*.

Многое, очень многое роднило и объединяло учителя и ученика и, прежде всего, любовь к музыке. Склонность Вилли Вагановича к философии и эстетике, то есть к научному познанию внутренних закономерностей искусства, и исполнительского, в частности, в общении с А. А. Адамяном, получив необходимое направление и развитие, расцвела и окрепла.

Карен Свасьян в музыкальном эссе *“Вилли Саркисян: портрет музыканта”* удивительно точно подметил основные свойства натуры Вилли Вагановича. Трудно цитировать из этого литературного этюда отдельные строки, так как он должен читаться от начала до конца без всяческих купюр одним духом (как музыкальное произведение). И все же рискнем привести некоторые его наблюдения: *“Нет никакого сомнения, что магическая атмосфера, исходящая от педагога Вилли Саркисяна и засвидетельствованная многочисленными его учениками, коренится в специфике его личности... Я вообще никогда не воспринимал его, как только пианиста...”*

Говоря о *“философе”*, сидящем в Вилли Саркисяне, К. Свасьян пишет: *“Я не знаю, кем бы стал Вилли Саркисян, променяй он свое музыкальное первородство на ремесло философа, но я знаю, что это было бы нечто очень значительное, и еще я знаю, что на такой обмен он все же не решился бы, хотя от соблазна ему никуда не уйти”*.

Вилли Ваганович не написал сочинения по философии или музыкальной эстетике, не осуществил сво-

\* В классе Р. Х. Андриасяна В. Саркисян учился в десятилетке с седьмого класса и в консерватории. Окончил консерваторию по классу К. А. Малхасяна.

ей мечты. И тем не менее в этой сфере Вилли Вагановичу Саркисяну принадлежит значительный труд по эстетике, которым он в полной мере воздал должное памяти своего учителя, имеем в виду книгу: А. Адамян. «Статьи по эстетике» (сост. В. Саркисян, Ер.: Айастан, 1967). Это издание, считающееся «выдающейся по своему значению публикацией» (А. Фарбштейн), созданное на основе архивных материалов Аршака Адамяна, имеет особую ценность, так как «включает двенадцать неопубликованных работ автора, в том числе семь (около половины) глав из «Истории эстетических знаний» – одного из главных капитальных трудов Адамяна, законченных еще до войны» (4. С. 11).

... Дружеское общение с А. Адамяном продолжалось до самой кончины Аршака Абгаровича в 1956 году, Вилли Ваганович остался верен учителю и в тяжелый период преследований, настоящей травли А. Адамяна. Неудивительно, что сразу после смерти Аршака Абгаровича Нина Степановна Адамян, его жена, с полным доверием передала В. Саркисяну весь огромный архив ученого, в том числе, неоконченные статьи, исследования и т. д. Дальнейшее показало, насколько она не ошиблась в выборе человека, которому можно доверить рукописи.

Вилли Ваганович долго и кропотливо работал над материалами архива, процесс растянулся на годы, ведь объем был очень велик, около 100 папок! И незадолго до завершения труда над книгой произошла еще одна знаменательная встреча, из тех, которые никогда не забываются и остаются в памяти живыми и яркими.

В 1950–е гг. на государственные экзамены в Ереванскую консерваторию приезжали крупные музыканты. Так, государственные экзамены у музыковедов, теоретиков, композиторов принимал выдающийся музыковед, композитор Юрий Николаевич Тюлин (1893–1978), автор множества трудов в области гармонии, полифонии, музыкальной формы и т. д.

Ю. Н. Тюлин обратил внимание на В. Саркисяна. Обаятельный облик музыканта, тонкая, чуткая музыкальность, заметная даже в мимолетных, точных замечаниях обычной беседы, притягивали к нему не только коллег и учеников, но и тех, кто встречал его впервые. После некоторого знакомства и дружеского общения Ю. Н. Тюлин пригласил как-то Вилли Саркисяна в Дилижан, в свой коттедж на отдых. Напомним, что Тюлин хорошо знал Адамяна в годы жизни и деятельность Аршака Абгаровича в Ленинграде (1936–1943, включая и годы ташкентской эвакуации), и работа В. Саркисяна над архивом А. Адамяна вызывала у него большой интерес. В Дилижане, наблюдая Вилли Вагановича в процессе подготовки книги к изданию, отмечал его редкое дарование исследователя и работоспособность. В это же время (июль 1963 года) в Дилижане отдыхал и работал Д. Д. Шостакович, и жил он совсем недалеко от коттеджа Ю. Н. Тюлина. Обстоятельства, при которых состоялась встреча В. Саркисяна и Д. Д. Шостаковича, интересны и характерны для дилижанского Дома композиторов тех лет.

Тот, кто бывал в Дилижане, знает, что летом, при

открытых окнах, музыкальные занятия очень хорошо слышны, а Вилли Ваганович играл тогда Сонату (h) Листа. Ю. Тюлин рассказал Шостаковичу о В. Саркисяне и его книге. Шостаковича заинтересовал труд по эстетике: Аршака Абгаровича он знал, ценил и относился к нему с глубоким уважением. Интересен был ему и исполнитель Сонаты (как оказалось, Шостакович внимательно слушал игру Саркисяна), так как услышанная интерпретация, пояснил он, близка его пониманию листовского произведения.

Великий композитор пригласил Вилли Вагановича в свой коттедж. Трудно описать чувства и переживания человека при общении с гением, пожалуй, точнее всего удалось передать эти ощущения М. Л. Ростроповичу. При встречах, по словам В. Саркисяна, они говорили о фортепианном исполнительстве, об Аршаке Абгаровиче. Сборник статей по эстетике Шостакович внимательно просмотрел. В очерке об А. Адамяне (3.) Вилли Ваганович пишет об этом: «Я же могу свидетельствовать об искреннем уважении Д. Шостаковича к Адамяну... Узнав от Ю. Н. Тюлина, что я работаю над архивом Адамяна, и что при мне имеется... книга, он попросил дать ему на прочтение. Возвращая ее, он с особой теплотой выразился о личности Адамяна. Он ведь знал его по Ленинградской консерватории!»

От тех встреч у Вилли Вагановича остались автограф Д. Д. Шостаковича в нотах и память о величайшем композиторе XX столетия. Через четыре года (1967) В. Саркисян впервые в Армении сыграл Сонату № 2 ор. 61 Шостаковича.

Начиная с 1948 года, с первого сольного концерта выпускника средней специальной музыкальной школы имени П. И. Чайковского Вилли Саркисяна в Малом зале филармонии и до 2017, когда Вилли Ваганович, представляя свой первый сборник фортепианных переложений Песен Комитаса (издан в 2014 году), исполнил их в Музее-институте Комитаса, а затем в других городах Армении, его концертная деятельность никогда не прерывалась на длительный срок.

Интенсивная концертная жизнь, в которой равномерно чередовались сольные концерты, выступления в ансамбле (дуэты, трио, квинтет и т. д.) и с оркестром, а также лекции-концерты интересна и разнообразна. Партнерами В. Саркисяна в ансамбле были замечательные музыканты: Медея Абрамян, Жан Тер-Мергерян, Левон Мамиконян, Джон Геворкян, Арташес Мкртчян, Феликс Симонян и многие другие.

Вилли Ваганович концертировал в Армении, в Тбилиси, Москве, Петербурге (и Ленинграде), за рубежом.

Играл фортепианные концерты с Микаэлом Малунцяном, Эмином Хачатуряном, Михаилом Тэрьяном, Валерием Гергиевым, Ваагном Папяном, Кареном Дургаряном и др.

1957–1960 гг. для В. В. Саркисяна – годы фестивалей и конкурсов. В то время в Советском Союзе была принята особая форма конкурсов – фестивали молодежи, которые проходили в два этапа, сначала в отдельных республиках, а затем во Всесоюзном масштабе. В. В. Саркисян – лауреат фестивалей в Армении (1–й степени) и в Москве (3–й степени). Но, думаем,

необходимо всегда помнить, что победителем (I премия) Первого Закавказского конкурса музыкантов–исполнителей в 1960 году, в Баку, стал Вилли Саркисян. На концерте лауреатов он играл Третий Концерт Рахманинова с известным дирижером Ниязи.

Даже краткий обзор почти 70–летней концертной деятельности В. Саркисяна потребовал бы многих страниц, но мы остановимся на отдельных, лейтмотивных линиях исполнительства, которые можно проследить с самых ранних концертов.

В. В. Саркисян много играет Шопена, Шумана, Скрябина (от ранних опусов до Шестой сонаты ор.62), а из армянских композиторов – Комитаса, его Танцы он включает почти во все концерты. В музыке этих композиторов наиболее полно раскрывается исполнительская индивидуальность В. Саркисяна, ее особые привлекательные качества – тонкость и благородство, которое отличает некоторая сдержанность, словно оберегающая от преувеличений в выразительности. Не случайно московские и ереванские музыканты замечали в нервном, поэтическом облике В. Саркисяна, в его концертном поведении (особая сдержанность, собранность), исполнительской манере сходство с В. В. Софроницким. Напомним, что среди любимых исполнителей Вилли Вагановича – С. Рихтер, В. Софроницкий, Г. Гульд, А. Бенедетти Микеланджели.

В 1950 году Вилли Ваганович сыграл в Большом зале филармонии Концерт для фортепиано с оркестром Вагаршака Котояна, дирижировал Михаил Малунцян.

Возможно, с этого времени определилось основное направление В. Саркисяна в исполнительстве: музыка армянских композиторов будет всегда занимать значительное место в его концертных программах. Неподдельный интерес к творчеству современников, творческое и дружеское общение со многими авторами, глубокое изучение и знание их творчества приносили в концертную деятельность В. Саркисяна оттенок просветительства, целый ряд произведений были исполнены впервые в Ереване в его концертах. Напомним Сонату С. Барбера, Вторую Сонату Н. Мяскового, уже упоминавшуюся Вторую Сонату Шостаковича. В исполнении Вилли Саркисяна впервые на радио были записаны фортепианные пьесы Т. Чухаджяна. Не будет преувеличением сказать, что Вилли Саркисян играл фортепианные сочинения почти всех своих современников–композиторов.

Об “армянстве” Вилли Саркисяна пишет Карен Свасьян (5), и, конечно, в исполнительстве приверженность национальному, неотъемлемая черта облика Вилли Вагановича, проявляется самым естественным образом. (Заметим, что в молодые годы В. Саркисян в данном вопросе порой доходил до крайности. Аршак Абгарович, переубеждая, немного подшучивал по этому поводу.)\*

Творчеству армянских композиторов В. В. Саркисян иногда посвящал целые концертные программы; постоянны были и выступления в авторских вечерах, чаще всего в зале ереванского Дома композиторов,

\* В. В. Саркисян описывает обсуждение “национального” вопроса в очерке об А. Адамяне.

где он нередко являлся первым исполнителем представленных произведений. Так В. Саркисян – первый исполнитель “Полифонической сонаты” и “Шести настроений” А. Арутюняна. Напомним, что “Шесть настроений” и “Фортепианный триптих” Сергея Агаджяна посвящены первому исполнителю этих произведений – Вилли Вагановичу Саркисяну. Хочется отметить и запись фортепианных произведений Гаяне Чеботарян на пластинку (фирма “Мелодия”).

И в репертуаре удивительно гармоничного ансамбля фортепианного трио Арм. концерта: Вилли Саркисян – Левон Мамиконян (скрипка) – Джон Геворкян (виолончель) можно заметить ту же направленность. В концертах регулярно звучали сочинения армянских авторов – трио А. Бабаджяна, Г. Чеботарян, С. Нагдяна, а также обработки для трио А. Долуханяна, А. Сатунца и др.

Трио Бабаджяна, одно из лучших армянских произведений данного жанра, они исполняли на авторском вечере композитора в 1981 году, совсем незадолго до его кончины (1983). Вилли Ваганович с восхищением вспоминает, как прекрасно играл Арно Арутюнович в том концерте свою скрипичную сонату с Рубеном Агароняном, отмечает удивительный, природный пианизм Бабаджяна. Поражало, как всегда, необычайное звучание роаяля, особое, только ему присущее туше, когда руки свободно погружаются, как бы прорастают (игумновское? – Ш.Б.) в клавиатуру.

Если говорить о композиторах – “вечных спутниках” (Д. Мережковский) Вилли Саркисяна, то это, безусловно, И.С. Бах.

Музыка Баха – бесценный дар музыкантам, приносящий радость в бесконечном познании его уникального искусства, дарующий силы и утешение во всех тяготах жизни.

Глубокое и содержательное искусство Баха побуждает к мысли, и не случайно, что к его творчеству обращаются художники особого склада, склонные к наблюдениям и размышлениям о музыке, музыкальном исполнительстве. С баховскими программами В. Саркисяна связаны интереснейшие страницы концертной жизни Еревана.

Так, в 1969 году в зале Ереванской консерватории В. Саркисян сыграл в два вечера “Хорошо темперированный клавир” – все 48 прелюдий и фуг. Как говорит Вилли Ваганович, рассказывая об этом событии, “мы все преклоняемся перед гением Баха и, постоянно изучая его творения, стремимся к познанию мастера, а единственный путь к познанию – осуществить его замысел во всей полноте”, и добавляет: “Я ощущал себя вполне счастливым, играя все прелюдии и фуги “Хорошо темперированного клавира”».

Глену Гульду принадлежит замечательное высказывание об историческом выдающемся значении уникального баховского цикла: “... Бах написал для всевозможных сочетаний инструментов буквально сотни фуг... Эталон для всего этого множества фуг, как и для всех последующих усилий в этой области, служат 48 прелюдий и фуг из двух томов “Хорошо темперированного клавира”» (6. С. 29).

Хочется отметить, что подобное исполнение “Хорошо темперированного клавира” Баха оказалось уникальным примером в армянском исполнительстве и состоялось в первый и последний раз (разумеется, до сегодняшнего дня).

Баховские программы камерной музыки также интересны, представляя определенное законченное единство. Партнерами В. В. Саркисяна в этих концертах были замечательные артисты, выдающиеся музыканты – Жан Тер–Мергерян и Медея Абрамян. В Большом зале филармонии, в 1980 году, Вилли Саркисян с Жаном Тер–Мергеряном сыграл шесть сонат Баха для клавира и скрипки, а позднее, в 1983, в Малом зале филармонии с Медеей Абрамян были исполнены три баховские сонаты для клавира и виолончели. Таким образом, в концертах прозвучали (за исключением трех сонат для флейты с чембало) все камерно–инструментальные сочинения, созданные Бахом. Интересную картину барочной камерно–инструментальной музыки дополняет еще один концерт: в Доме камерной музыки имени Комитаса (декабрь, 1985) в исполнении В. В. Саркисяна и заслуженного артиста Армении Феликса Симоняна прозвучали все шесть сонат А. Вивальди для виолончели и *basso continuo*.

Все сонаты Баха для клавира и скрипки в концертах играют не так часто. Воплощение столь масштабного замысла требует широкой музыкальной культуры, предполагающей глубокое знание стилевых особенностей музыки барокко, и, музыки Баха, в частности, а также художественный вкус.

Привлекает внимание еще одна программа, посвященная Баху (1996, Дом камерной музыки имени Комитаса), когда В. В. Саркисян с певцами Мкртычем Мкртчяном, Лианой Вартанян и Суреном Зурабяном представили дуэты и терцеты из двадцати кантат Баха. Осуществление подобного замысла вполне в духе просветительской творческой направленности В.Саркисяна.

Баховские кантаты, где слово, поясняя, приоткрывает многие тональные, образные, мотивные, ритмические секреты музыкального языка великого мастера, каждая нота которого наполнена глубоким смыслом, имеют особое значение при изучении и осознании всех его сочинений, и клавирных в том числе\*.

Вполне закономерно, что музыкант – пианист “в своем стремлении к познанию мастера” неизбежно приходит к подробному и внимательному изучению кантат.

Мыслящему музыканту свойственно размышлять над великими произведениями гениальных композиторов. При этом нередко возникает желание поделиться своими наблюдениями, открытиями, обобщениями. Иногда в результате длительных наблюдений рождаются книги, статьи, эссе выдающихся пианистов, редакции великих исполнителей. Есть и такая форма высказываний как *Masterklass* и лекции.

В 1993–1995 годах, в Доме–музее А. И. Хачатуряна,

\* Напомним слова Г.Г. Нейгауза: “Я часто говорил..., что до тех пор, пока наши юные исполнители не смогут слушать каждое воскресенье кантату Баха... они не научатся “хорошо” играть ни прелюдии и фуги, ни партиты, ни сюиты, ни токкаты...”.

Вилли Ваганович Саркисян провел ряд лекций–концертов для студентов свободного университета гуманитарных наук. В лекциях, с историческим экскурсом и комментариями, исполнялись: Гольдберг–вариации Баха, “Времена года” Чайковского и “Песни без слов” Мендельсона.

Гольдберг–вариации, как и “Искусство фуги”, занимают в творчестве Баха особое место, а в фортепианной литературе, пожалуй, не имеют аналога. Обращение к этому уникальному, необычному по масштабам сочинению, оригинальному и полному разнообразию, таит для музыканта множество авторских неожиданностей, новизны в области формы, фактуры, техники и т.д. Этим объясняется неослабевающий интерес к Гольдберг–вариациям Баха, который во временной перспективе (если принять за точку отсчета историческое исполнение Глена Гульда в 1957 году) неуклонно возрастает. “Времена года” Чайковского связаны с ярчайшим впечатлением детских лет об исполнении К.Н. Игумнова. В письме к Игумнову, о котором мы упоминали выше, тринадцатилетний Вилли Саркисян писал: “После Вашего концерта, чтобы не забыть Ваше исполнение, я стал разбирать “Времена года” Чайковского, которые после Вашего концерта показались мне чудесными”. (1. С.170). Музыканты знают, как сложны для исполнения эти пьесы, требующие высокого мастерства, художественной точности, убедительности при передаче неуловимой образной тонкости.

Мендельсон, современник Шопена и Шумана, создал абсолютный шедевр – цикл “Песни без слов”. Песни без слов (заметим, Вилли Ваганович во время лекций сыграл все 48 (!) песен) формируют музыканта, развивают художественный вкус и чувство меры, воспитывают понимание прекрасного, гармонии в музыке.

Исполнительская линия армянской музыки была продолжена в творческих работах В. В. Саркисяна (2005–2020) – в переложениях вокальной, инструментальной музыки армянских композиторов для фортепиано. Именно в сфере композиторского творчества просветительская направленность всей деятельности Вилли Вагановича обозначилась ярче всего.

Избранная форма транскрипции (переложение) отражает отношение и творческие намерения В. Саркисяна при создании композиций данного жанра, а именно: сохранить в фортепианном изложении своеобразие авторского музыкального языка и художественное обаяние вокального произведения.

Избранные страницы из балетов “Гаяне” и “Спартак” А. Хачатуряна в концертном переложении для фортепиано В. Саркисяна, изданные в 2005 году (издательство ЕГК) неоднократно исполнялись и хорошо известны.

Думаем, что и яркие, красочные Танцы из балета Григора Егиазаряна “Севан” в переложении В. Саркисяна для двух фортепиано (особенно ценном, так как в фортепианном репертуаре недостаток армянских произведений для двух фортепиано всегда ощущается), изданные в чрезвычайно тяжелом 2020 году\*, вскоре найдут своих исполнителей.

\* Издательство “Комитас”, гл. редактор Рузанна Есяян.

Обращение Вилли Саркисяна к вокальной лирике А. Спендиарова и Р. Меликяна, в искусстве которых фортепиано оставалось вне сферы творческих интересов,\* интересно и поучительно, так как переложения В. Саркисяна песен и романсов для фортепиано, дополняя фортепианный репертуар пьесами неброской, тонкой красоты, открывают возможности для изучения музыкального языка, национального стиля их создателей, выдающихся армянских композиторов.

Фортепианные переложения В. В. Саркисяна своеобразны. Несмотря на кажущуюся простоту, они тем не менее вызывают трудности особого рода. Отсутствие привычных технических форм и фактуры ставит перед исполнителем сложные художественные задачи. Так, вокальная линия, вплетенная в аккомпанемент, не сливаясь с аккомпанирующими голосами, должна быть непрерывной, выразительной и гибкой (наподобие поющего голоса!). Кроме того, каждая пьеса – это целостный образ, который пианист должен отчетливо представлять, чтобы не утратить в фортепианном исполнении живое чувство и выразительность интонирования голоса.

Возможно, наиболее значительная работа В. В. Саркисяна в этой области – переложения 35 (!) Песен Комитаса. Имя Комитаса для Вилли Вагановича свято и дорого с детских лет (напомним, что отец Вилли Саркисяна пел в хоре Комитаса). Обширные знания жизни и творчества Комитаса, глубокое понимание его музыкального стиля в полной мере проявились в фортепианных переложениях песен, где нашли воплощение мельчайшие особенности фортепианного стиля великого композитора.

2 мая 2017 года в зале Музея–института Комитаса Вилли Ваганович Саркисян исполнил все 17 песен Комитаса первого сборника фортепианных переложений. Пожалуй, трудно представить более глубокое и проникновенное исполнение, более поэтичное и тонкое толкование этих пьес. В исполнении Вилли Саркисяна, воспитанника двух русских школ, всегда поражает искренность, непосредственность исполнительской манеры, – качества, которые представители старейшей русской школы ценили выше всего, что, разумеется, не отменяет глубокой продуманности интерпретации. И в тот вечер некоторая отрешенность от какого бы то ни было исполнительства, высочайшая сосредоточенность и спокойствие Вилли Вагановича, которые как бы отстраняли фигуру пианиста (чтобы остался только Комитас) – все это было в полной гармонии с музыкой. И, конечно, красочное, глубокое звучание рояля, в то же время очень разнообразное в передаче тончайших оттенков настроения, характера каждой песни. Нельзя не сказать и об ответной реакции слушателей, об абсолютной тишине в зале, где звучала только музыка, песни Комитаса, его вдохновенные, бессмертные образы.

У Марселя Пруста в последнем романе многотом-

ного цикла “В поисках утраченного времени” есть интересные и верные размышления об обязательности страдания для творчества. *“Можно почти утверждать, что произведения искусства, подобно воде в артезианских колодцах, поднимаются тем выше, чем глубже страдания пробурили сердце”*. – и далее: *“Счастливые годы – потерянные годы: чтобы работать, необходимо дожидаться страдания”*.

Тяжелые годы болезней, карантина и горестных, трагических событий в стране (2020–21), Вилли Ваганович Саркисян провел в напряженном труде над фортепианным концертом\* своего учителя, Роберта Христофоровича Андриасяна.

Фортепианный концерт, созданный в 1955 году, Роберт Христофорович неоднократно исполнял со своим учеником Ваге Агароняном, и тем не менее концерт не был оркестрован. Как пишет Вилли Ваганович в предисловии, *“об авторских намерениях в этой области свидетельствует рукописный клави́р, где партия второго рояля (оркестра) изложена многострочно, по принципу дирекциона”*. (То есть оркестровая партия записана на трех–четырёх строчках, с указанием вступлений инструментов оркестра.) Таким образом становится приблизительно ясен объем работ: надо подготовить клави́р – вариант для двух фортепиано, на основе которого уже можно думать об оркестровке. Обратим внимание, Вилли Саркисяну пришлось работать в направлении, обратном обычному творческому пути, когда композитор сначала пишет концерт для фортепиано с оркестром, а уже затем создает клави́р–переложение для двух фортепиано\*\*.

Оркестровку концерта Р. Андриасяна осуществил профессор Михаил Артемьевич Кокжаев.

Широкая педагогическая деятельность В. В. Саркисяна (он работал с 1954г. в музыкальном училище имени Романоса Меликяна, в школе–десятилетке имени П. Чайковского, в Ереванской консерватории имени Комитаса, а в 1992–2000 гг. заведовал кафедрой специального фортепиано) заслуживает особого внимания и более детального рассмотрения; мы же ограничимся лишь некоторыми наблюдениями и воспоминаниями.

Разумеется, Вилли Ваганович Саркисян – прирожденный учитель. Как можно заметить, во всей музыкальной деятельности, в исполнительстве, теоретических исследованиях, творческих работах В. Саркисяна проявляются черты, соответствующие духовному облику истинного учителя: необычайный, разнообразный талант, мастерство, широкие знания и эрудиция, глубокая культура. Но есть и нечто большее, имеем в виду нравственные, удивительные этические качества. Обратим внимание, Вилли Саркисян прежде всего учитель музыки, а не учитель игры на фортепиано. Различие, проведенное Г. Нейгаузом, в данном

\* Фортепианный концерт Р. Андриасяна совсем недавно был издан в издательстве “Комитас”, Ер., 2021.

\*\* Разумеется, в этом благородном, очень нелегком деле у В. В. Саркисяна были верные помощники, и, в первую очередь, Рузанна Есяян, пианистка, ученица К. А. Малхасян, главный редактор издательства “Комитас”.

\* Несколько фортепианных пьес А. Спендиарова, как и шопеновские нефортепианные произведения, лишь подтверждают основные привязанности авторов: к симфоническому оркестру (А. Спендиаров) и фортепиано (Ф. Шопен).

случае в высшей степени уместно. Исходный принцип педагогики В. Саркисяна, по его словам, “вовлечь в поиски образа, идеи музыкального произведения”, “вовлечь в музыкальный мир композитора”, “втянуть в чисто музыкальную атмосферу произведения”.

Естественно, что восприятие и формирование художественных представлений у каждого ученика происходит совершенно различно. Вилли Ваганович настаивает на индивидуальном подходе: с одним студентом необходимы подробные и длительные занятия, другого – достаточно “подтолкнуть”: привести какое-нибудь сравнение или указать на важную деталь (к примеру, на то, что Григор Егиазарян любил музыку Дебюсси и Равеля, отсюда и удивительная красочность его оркестра) – и фантазия ученика начинает работать.

При широчайшей эрудиции Вилли Саркисяна арсенал музыкальных, художественных ассоциаций, поэтических аналогий, очень велик; привлекаются и воспоминания, исторические, биографические подробности выдающихся исполнителей, композиторов и т. д. Насколько интересны образные художественные ассоциации В. Саркисяна хотелось бы пояснить примером из личного общения: как-то раз мы говорили с Вилли Вагановичем о Шуберте, о его произведениях... Запомнились его слова о самом начале первой части (фантазии) Сонаты ор. 78 *G-dur* в исполнении Святослава Рихтера: “Как будто космос распаивается...”. При этом представляешь не только исполнение Рихтера, но и космический образ первой части шубертовской сонаты.

Притягательная сила педагогики В. В. Саркисяна заключается в его увлеченности музыкой, которая не может не “заражать” студентов, учеников, окружающих, создавая особую творческую атмосферу в об-

щении с ним. Увлеченность музыкой ограждает Вилли Вагановича от мелких, суетных, псевдомузыкальных забот, позволяет ему и в солидном возрасте сохранять энергию и молодость духа, открывать каждый день что-то новое, не известное ранее в его любимом фортепианном искусстве и делиться своими открытиями с окружающими\*.

Необычайное воспитательное воздействие оказывает духовный облик Музыканта, каждый день подтверждающего, что “искусство – самый прекрасный, самый строгий, самый радостный и благой символ извечного, неподвластного рассудку стремления человека к добру, к истине и совершенству...” (7. С. 271).

**ПРИМЕЧАНИЯ**

1. *Будагян А. Г.*, Анна Мнацаканян., в документах, высказываниях и фотографиях., Ер., 2017. Budagyan A. G., Anna Mnatzakanyan., v dokumentakh, vyskszyvaniyakh i fotoграфoуakh., Yer., 2017.
2. *Шнабель А.*, “Ты никогда не будешь пианистом!”. М.: Классика – XXI., 1999. *Shnabel’ A.*, “Ty nukogda ne bude’ pianistom!”. М.: Klassika-XXI., 1999.
3. *Саркисян В. В.*, Очерк об Аршаке Адамяне “Светоч духовности”. /Из истории эстетической мысли в Армении., (Сост. и отв. ред. Я. Хачикян)., Ер., 2004. *Sarkisyan V. V.*, Oчерk ob Arshake Adamyane “Svetoch dukhovnosti”. /Iz istorii esteticheskoy mysli v Armenii., (sost. i red. Ya. Khachikyan)., Yer., 2004.
4. *Фарбштейн А.*, Аршак Адамян., Монография., Ер.: Советакан грох., 1989. *Farbshtejn A.*, Arshak Adamyan., Monografiya., Yer.: Sovetakan grokh., 1989.
5. *Сваесьян К. А.*, Вилли Саркисян., Портрет музыканта, рукопись. *Svas’yan K.*, Villi Sarkisyan., Portret muzykanta., rukopis’.
6. *Гулд Глен.* Избранное. Книга 1. М., 2006. *Gul’d Glen.* Izbrannoe., Kniga 1., M., 2006.
7. *Мани Томас.* Статьи., т.10., М., 1961. *Mann Tomas.* Stat’i., t.10., M., 1961.

\* Вилли Ваганович обратил мое внимание на интересную, неожиданную “Школу виртуоза” Черни, ор.365, за что я ему благодарна.

**Բանալի-քառեր.** տարեդարձ, մանկավարժ, ուսուցիչ, հետազոտող, երաժիշտ, Վիլլի Սարգսյան:

**Ключевые слова:** юбилей, просветитель, учитель, исследователь, музыкант, Вилли Саркисян.

**Key words:** anniversary, educator, teacher, researcher, musician, Villi Sargsyan.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ՇՈՒՇԱՆԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ԲԱԲԱՅԱՆ (ծ. 15.11.1947 թ., ք. Երևան): Ավարտել է՝ 1972-ին Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. Լենինգրադի (Ս. Պետերբուրգ) կոնսերվատորիան՝ պրոֆեսոր Ն.Ն. Պոզնյակով-սկու դաշնամուրի դասարանը: Աշխատել է՝ 1972-1986 թթ. որպես մեթոդիստ Հայաստանի մշակույթի նախարարության հանրապետական մեթոդական կաբինետում, 1972-1975 թթ. Ա.Ա. Սպենդիարյանի անվ. ՄԵՂ-ում, 1975-ից առ այսօր՝ Երևանի Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵՂ-ում, 1979-2013 թթ. դասավանդել է Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կատարողական արվեստի տեսության և պրակտիկայի ամբիոնում: 2003 թվականից՝ դոցենտ, 2010-ից՝ պրոֆեսոր: Մեմբերությունների հեղինակ է՝ «Դաշնակահար ուսանողների պոլիֆոնիկ մտածողության ձևավորման մասին» (Եր., «Լույս», 1991 թ.), «Գեորգի Սարաջև» (Եր., 1997 թ.), «Մարջան Մխիթարյան» (Եր., 2002 թ.): Ավանդների հեղինակ է՝ «Ն. Ն. Պոզնյակովսկայի դասարանում (հին դպրոցի հուշեր)», «Նաստայա Պոզնյակովսկայա: Հուշեր: Հոդվածներ» գրքում: «Կոմպոզիտոր», Սանկտ Պետերբուրգ, 2014 թ., «Էզոն Պետրի», Ե., Կոմիտաս, 2020 թ.: Հրատարակել է հոդվածներ /Կոմիտասի անվան Երևանի պետական կոնսերվատորիայի ուսումնամեթոդական աշխատանքների ժողովածու՝ «Բարոկկոյի ազատ ձևերը և նրանց դերը երիտասարդ դաշնակահարների պոլիֆոնիկ մտածողության ձևավորման գործում», Պրակ. 4/2007 թ.: «Մեղեդային գծերի զարգացման որոշ օրինաչափություններ Ի.Ս. Բախի պոլիֆոնիայի մեջ», Պրակ. 5/2008 թ.: Հրատարակել է հոդվածներ «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրում: Կազմել է հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների երկացանկ՝ դպրոցների, կոնսերվատորիաների, երաժշտական ուսումնարանների համար (Շ. Հ. Ափոյանի հետ համատեղ), Եր., 1983: Կազմել է մանկական երաժշտական դպրոցների համար պոլիֆոնիկ ստեղծագործությունների ժողովածուներ, 1-ին թողարկում՝ I-IV դասարաններ, Եր., Վան Արյան, 2011 թ., 2-րդ թողարկում՝ V-VII դասարաններ, Եր., Վան Արյան, 2012 թ.:

**Сведения об авторе:** ШУШАНИК ОГАНЕСОВНА БАБАЯН (род. 15.11.1947, Ереван). Окончила с отличием Ленинградскую консерваторию имени Н.А. Римского-Корсакова по классу фортепиано профессора Н.Н. Позняковской (1972). Работала: методистом в Республиканском методическом кабинете Министерства культуры Армении (1972-1986); в музыкальной школе имени А.А. Спендиарова (класс фортепиано, 1972-1975), преподаватель кафедры теории и практики исполнительского искусства ЕГК имени Комитаса (1979-2013). Читала курс лекций по методике игры на фортепиано; с 2003г. – доцент, с 2010г. – профессор; с 1975 по настоящее время – преподаватель (класс фортепиано) Ереванской ССМШ имени П. И. Чайковского. Автор монографий: “О формировании полифонического мышления учащихся-пианистов” (Ер.: Луйс, 1991), “Георгий Сараджев” (Ер., 1997), “Марджан Мхитарян” (Ер., 2002). Автор очерков: “В классе Н.Н. Позняковской (Воспоминания о старой школе)”. В книге: Наталия Позняковская. Воспоминания. Статьи. Санкт-Петербург: Композитор, N 2014.; “Эгон Петри”, Ер. Комитас, 2020. Автор статей в сборнике учебно-методических работ ЕГК: “Свободные формы барокко и их роль в формировании полифонического мышления юных пианистов”. Вып. 4/2007; “Некоторые закономерности развития мелодических линий в полифонии И.С. Баха”. Вып. 5/2008; Автор статей в журнале “Музыкальная Армения”. Составитель перечня фортепианных произведений армянских композиторов для школ, музыкальных училищ, консерваторий (в соавторстве с Ш. А. Апоян). Ер. 1983. Составитель сборников полифонических произведений для детских музыкальных школ: I вып. I-IV классы, Е., Ван Арьян, 2011, II вып. V-VII классы, Ер.: Ван Арьян, 2012.

**Information about the author:** SHUSHANIK HOVHANNES BABAYAN (born 15.11.1947, Yerevan). In 1972 graduated with honors from the Leningrad (Petersburg) Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov (piano class of Professor N.N. Poznyakovskaya). 1972-1986 worked as a methodist in the Republican Methodical Office of the Ministry of Culture of Armenia. 1972-1975 - worked at the musical school named after A.A. Spendiarov. Since 1975 to this day - teacher (piano class) of the Tchaikovsky Specialized Secondary Music School. 1979-2013 - lecturer at the Yerevan state conservatory named after Komitas at the Chair of Theory and Practice of Performing Arts. Since 2003 - Associate Professor, since 2010 - Professor. Author of monographs: "On the Formation of Polyphonic Thinking of Pianist Students" (Yerevan, "Luys", 1991), "Georgy Saradzhev" (Yerevan, 1997), "Mardzhan Mkhitarayan" (Yerevan, 2002). The author of the essays: "In the class of N.N. Poznyakovskaya (Memories of the Old School)". In the book: Natalia Poznyakovskaya. Memories. Articles. Pub. "Composer", St. Petersburg, 2014., "Egon Petri". Pub. Komitas. Yerevan, 2020. Author of articles in the educational and methodical collection of the Yerevan state conservatory after Komitas: "Free forms of the Baroque and their role in the formation of polyphonic thinking of young pianists." Volume 4/2007. "Some regularities in the development of melodic lines in the polyphony of I.S. Bach". Volume 5/2008. Author of articles in the journal "Musical Armenia". Wrote a list of piano works by Armenian composers for schools, musical colleges, conservatories (in collaboration with Sh.A. Apoyan). Yerevan, 1983. Compiled collections of polyphonic works for undergraduate music schools: I issue - I-IV grades. Yerevan, Van Aryan, 2011; II issue - V-VII grades. Yerevan, Van Aryan, 2012.

## Ամփոփում

**Դաշնակահար, պրոֆեսոր, մանկավարժ Շուշանիկ Հովհաննեսի Բաբայան.- «Կյանքը երաժշտության մեջ: Պրոֆեսոր Վիլլի Վահանի Սարգսյանի հոբելյանի առթիվ»:**

ՀՀ վաստակավոր արտիստ, դաշնակահար, պրոֆեսոր Վիլլի Վահանի Սարգսյանը պատկանում է հայկական դաշնամուրային դպրոցի հպարտություն հանդիսացող հրաշալի երաժիշտների շարքին: Հոդվածում ուսումնասիրվում է նրա բազմակողմանի երաժշտական գործունեությունը՝ կատարողական, հետազոտական, ստեղծագործական, մանկավարժական: Ընդգծվում է դաշնակահարի լայն երաժշտական գործունեության լուսավորչական կողմնորոշումը, հայկական մշակույթի հետ կապը, նշվում են երաժշտի կերպարին բնորոշ ինքնանվիրումի հատկանիշները, ինչը Վ. Վ. Սարգսյանի ստեղծագործական գործունեությանը տալիս է հատուկ արժեք և բարձր իմաստ:

Հոդվածի նյութը ընդլայնված ծավալով ներկայացված է հեղինակի ակնարկում:

## Summary

Pianist, professor, teacher *Shushanik Hovhannes Babayan*. - "Life in Music. To the anniversary of Professor Willi Sarkisian."

Professor Villi Sarkissian, Honored artist of Armenia, pianist, was one of those outstanding musicians who make up the glory of the Armenian piano school. The article presents the multifaceted musical activity of V. Sarkisian as a performer, researcher, artist, and pedagogue. The author emphasizes the educational orientation of his extensive musical activity, its connection with Armenian culture, and also highlights the features of his dedication, thus giving the creative activity of V. Sarkisian special importance and high significance.

A more detailed version of the article is presented in the author's essay.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՊՈՍ-պատմավավերագրություն

**ԾՈՎԻՆԱՐ ՀՐԱՅՐԻ  
ՄՈՎԱՍԻՍՅԱՆ**

**Արվեստագիտության թեկնածու,  
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ,  
ԵՊԿ Գիտական գծով պրոռեկտոր  
E-mail: tsmovsisyan@yahoo.com**

**« Ս Ա Ս ՈՒ Ն Յ Ի Դ Ա Վ Ի Թ » Է Պ Ո Ս Ը  
Հ Ա Յ Կ Ո Մ Պ Ո Ջ Ի Տ ՈՐ Ա Կ Ա Ն Ա Ր Վ Ե Ս Տ ՈՒ Մ**

**Է** պոսթ ժողովրդի ամենամվիրական զգացմունքների, ազատատենչ ոգու հերոսական դրսևորումների արտացոլումն է: Պատմական անցյալի իրողությունները գեղարվեստական ընդհանրացման միջոցներով բացահայտվում ու հարյուրամյակների ընթացքում պատմվում, երգվում ու սերնդե-սերունդ փոխանցվելով, ստանում են նոր գեղարվեստական մարմնավորումներ: Սակայն, ի տարբերություն գոյություն ունեցող բազմաթիվ գրական-բանաստեղծական մեկնաբանությունների, «Սասունցի Դավիթ» էպոսին երաժշտության մեջ անդրադարձերը մեծ թիվ չեն կազմում: Դժվար է միանշանակ պատճառաբանել հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական դպրոցի ներկայացուցիչների կողմից էպոսի հանդեպ նման վերաբերմունքը «անտարբերությամբ»: Ավելի ճիշտ, առանձնահատուկ պատասխանատվության, պատկանանքի զգացումն է, որ հավանաբար ստիպել է կոմպոզիտորներին դրսևորել նման երկյուղածություն էպոսի նյութի հանդեպ:

Ինչևէ, պատմատեսական ու գրական տարբեր աղբյուրներից տեղեկանում ենք, որ «Սասունցի Դավիթ» էպոսին դիմելու գաղափարը տարիներ շարունակ փայփայել է հայ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության հիմնադիր Կոմիտասը: Կոմպոզիտորի կյանքի ու ստեղծագործական գործունեության ուսումնասիրություններում բազմիցս հանդիպում ենք այն հիշատակումը, որ դեռևս պատանի հասակից Կոմիտասը մեծ ցանկություն է ունեցել գրելու օպերա «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հիման վրա: Հիշատակումները հիմնականում հենվում են մեծ դասականի ժամանակակիցների, մասնավորապես Մանուկ Աբեղյանի հուշերի վրա: Ցավոք, առ այսօր գոյություն չունեն օպերայի մտահղացումն իրագործելու փաստացի ապացույցներ կամ թեկուզ սևագիր նշումներ:

Ժամանակագրական առումով առաջին երաժշտական անդրադարձն էպոսի գրական հիմքին վերաբերում է XX դարի առաջին կեսի սփյուռքահայ հայտնի մանկավարժ, երաժշտագետ, կոմպոզիտոր, խմբավար, փիլիսոփա, գեղագետ Շահան Ռեթեոսի Պերպերյանին (1891 թ., Կ. Պոլիս – 1956 թ., Փարիզ): Պերպերյանի «Սասունցի Դավիթ» քննարկատու (լիրիկական դրա-

մա) ստեղծվել է Երուսաղեմի Ժառանգավորաց վարժարանում դասավանդելու տարիներին: Բեմադրվել է հեղինակի և Հակոբ Օշականի ջանքերով վարժարանի աշակերտների մասնակցությամբ 1935-1940 թվականների ընթացքում:

Պերպերյանի կյանքին ու գործունեությանը նվիրված ուսումնասիրության հեղինակը՝ Արտաշես Տեր-Խաչատուրեանը Երուսաղեմում անցկացրած տարիները ամենաբեղուն շրջանն է համարում Պերպերյանի ստեղծագործական կյանքում. «Իր միաթիբ հոգին կարծէք կը գտնէ իր բնական առազանը: Վանական խաղաղ մթնոլորտը, տնօրէնութեան տաղտկալից եւ մաշեցնող պաշտոնէն գերծ ըլլալը, Յ.Օշականի հետ պաշտօնակցութիւնը, Սիոն ամսաթերթին ներկայութիւնը եւ իր տարիքին լիութիւնը դաշնակցելով զինք կը մղեն ստեղծագործական աշխատանքի» (1. էջ 42): Հ. Օշականի հետ միասին Երուսաղեմի Հայ երաժշտական միության հիմնադիրը հանդիսանալով՝ նրանք նպատակ ունեին հայ և օտարազգի հանրությանը ծանոթացնել հայ երգն ու երաժշտությունը: Պատահական չէ, որ Միության առաջին գործը եղավ Կոմիտասի մահվան առիթով կազմակերպված սգո հանդեսը 1935 թ. նոյեմբերի 17-ին, որի ընթացքում բանախոսությամբ հանդես եկավ Շ. Պերպերյանը՝ արժեվորելով Կոմիտասի դերն ու նշանակությունը հայ հոգևոր ժառանգության համատեքստում: Օտար միջավայրում ծնված երիտասարդների հայեցի դաստիարակությունը և սեփական մշակութային արժեքների հետ ծանոթացնելը նպատակ ունեն. «խանդավառել անով, ժառանգորդը ընել հարստութեան, եւ առաջնորդել զանոնք այդ ժառանգութեան վրայ բան մը անելցնելու ճամբուն մէջ» (1. էջ 44):

«Սասունցի Դավիթ» քննարկատուը Հ. Օշականի հետ համագործակցությամբ ստեղծված երեք գործերից մեկն է: Բանաստեղծի գրական հիմքով են ստեղծվել նաև «Երբ մեռնիլ գիտեն...» քննարկատուը և «Աստուծոյ շունչով» օրհնատիւրները: Քննարկատուի ձեռագիրը վերջնական տեսքով հրատարակվել է Թորգոմ արք. Մանուկյանի ջանքերով՝ 1978-1983 թթ. ընթացքում: Մինչ այդ պահպանվել էին 1940-ական թվականներին Պերպերյանի նախկին սաների՝ Վահրամ Մավյանի, Տէր Առնակ քին. Գասպարեանի, Տէր Սահակ քին. Վրբ-

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ալինա Աշոտի Փահլևանյանի՝ 1.10.2021 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 5.10.5.2021 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 5.9.2021 թ.

թանկացանի և այլոց գրառած տարբերակները:

Պերպերյանի քննարկառաջարկները կազմված է Նախերգանքից և երեք պատկերներից: Երաժշտական համարներն ընդհանուր առմամբ 22-ն են: Նախերգանքում գերիշխող մեծամասնությամբ խմբերգային համարներ են կամ պարզապես օրհնության բացականչություններ, Առաջին պատկերում երաժշտական համարները բացակայում են, Երկրորդում ներմուծվում են երեք աշուղների մենահամարները, Երրորդ պատկերում՝ խմբերգեր, այդ թվում՝ աղջիկների խմբերգը, աշուղի գովքը և քննարկատչի վերջին՝ հաղթական, հանդիսավոր խմբերգը:

Երաժշտական համարները գրված են պարզ, հոմոֆոն-հարմոնիկ, ակորդային շարադրանքով: Մեղեդին և տենորի ձայնաբաժինը մեծ մասամբ հնչեցնում են հիմնական մեղեդին, մյուս ձայները՝ համապատասխան հարմոնիկ ներդաշնակումը: Բաս-բարիտոն ձայնաբաժինն հատուկ են կլինտա ինտերվալով ձայնառությունները՝ առավել ընդգծելով լադի հիմնական և դիմող ձայները: Յուրօրինակ է ակորդային կառուցվածքը, որում ակնառու է Կոմիտասի հարմոնիկ մտածողության անվիճելի ազդեցությունը: Այն դրսևորվում է կվարտային, սեկունդային ակորդների կառուցվածքներում՝ երաժշտական հյուսվածքի ուղղահայացներում նույնպես արտահայտելով հայկական լադերի տեսրախորդային մտածողությունը: Մեղեդիական գիծը հարազատ է ժողովրդական էպիկական-ասերգային բնույթի երգերին (Մոկաց Միրզա, հորովելներ)՝ փոքր ձայնասահմանում, հիմնականում կրկնվող հնչյունների համաչափ ռիթմական պատկերով, երբեմն խոսքի տաղաչափական առանձնահատկություններից ելնելով, հայտնվում են կետագծային, արագացված յամբ, տրիոլային ռիթմական դարձվածքներ: Չափը մեծ մասամբ կանոնավոր է (3/4, 4/4): Բացառությամբ Առաջին պատկերի վերջին խմբերգերի, որոնց չափը հեղինակը նշել է 12/8 և 5/8: 12/8 չափով է շարադրված նաև վերջին պատկերի եզրափակիչ խմբերգը՝ թեմատիկ և ռիթմական կամար հանդիսանալով Նախերգանքի հետ: Մեղեդիական և հարմոնիկ բազմազանությամբ ու հարստությամբ առանձնանում են Նախերգանքի վերջին համարները (8., 9.), Առաջին պատկերի միակ խմբերգը (10.) և Երրորդ պատկերի եզրափակիչ խմբերգերը, այդ թվում՝ Աղջիկների խմբերգը, որում ակնառու են կոմիտասյան ծիսական, հարսանեկան պարերգերի ռիթմահնտոնացիոն դարձվածքները: Երկրորդ պատկերի երաժշտական համարների առանձնահատուկ գունային լուծումները կապվում են երեք աշուղների մենահամարների հետ: Արտահայտիչ մեղեդիական գիծը մենակատարի ձայնաբաժնում ուղեկցվում է երգչախմբի թափանցիկ «գործիքային» նվագակցությամբ: Աշուղական երգարվեստին բնորոշ էլեկտրային հարստությունը և ռիթմական ազատությունը առավել չափով արտահայտվել է Երրորդ աշուղի թեմայում՝ շնորհիվ մանր տևողություններով շարադրանքի, կետագծային ռիթմական պատկերների, ֆերմատայով հնչյունների ազատ արտաբերման, նվագակցության մեջ ներմուծված գլխանդոլով արպեջոյացված ակորդների:

Այսպիսով, Շահան Պերպերյանը հայկական էպոսի երաժշտական մարմնավորման բարդագույն գեղարվեստական խնդիրն իրագործել է ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության ավանդույթներին հավատարիմ, իր համար անգերազանցելի օրինակ ունենալով իր ուսուցչապետի՝ Կոմիտասի խմբերգային արվեստի բազմաձայնության և ռիթմահնտոնացիոն առանձնահատկությունները:

Խորհրդային շրջանում Էպոսի երաժշտաթատերական մարմնավորման առաջին լուրջ փորձը Հարո Ստեփանյանի՝ 1939 թ. ստեղծված «Սասունցի Դավիթ» օպերան է (լիբրետտոյի հեղինակ՝ Դերենիկ Դեմիրճյան): Ազգային օպերային արվեստում էպիկական բովանդակությամբ օպերայի ստեղծմանը նախորդել էին պատմահերոսական բովանդակությամբ Տիգրան Զուխաճյանի «Արշակ Երկրորդը», Քրիստափոր ԿարաՄուրզայի օպերային փորձերը, ավելի ուշ՝ Արմեն Տիգրանյանի «Դավիթ Բեկը»: Նշված հեղինակների փորձերը դեռևս հեռու էին օպերային ժանրի լիարժեք նմուշներ լինելուց, սակայն անհնարին է ժխտել դրանց կարևոր դերակատարումն ազգային էպիկական-հերոսական օպերայի կայացման ընթացքում: Դրանք մեծ մասամբ դեռևս դրամատիկական ներկայացումների համար ստեղծված երաժշտական բեմականացված հատվածներ էին: Նման հատվածների հիման վրա հետագայում, օրինակ, ստեղծվեց Տ. Զուխաճյանի «Արշակ Երկրորդը»: Սակայն բոլոր դեպքերում ակնհայտ է կոմպոզիտորների ձգտումը՝ ստեղծել մեծակտավ երաժշտաթատերական ներկայացումներ՝ հիմնված ժողովրդական ռիթմահնտոնացիոն դարձվածքների վրա՝ ակադեմիական ժանրի դրամատուրգիական կառույցում կիրառելով ազգային մեղեդայնության առանձնահատկությունները:

Այս համատեքստում Հարո Ստեփանյանի «Սասունցի Դավիթ»-ը առաջին հայկական էպիկական օպերան է, որտեղ ուրույն կերպով միահյուսվել են ազգային ավանդական ռիթմահնտոնացիոն դարձվածքները, ժամանակի ոգուն համահունչ, նորարարական ռեչիտատիվ-դեկլամացիոն վոկալ արտահայտչաբանակը, անշտապ, պատմողական, գրեթե ստատիկ բեմական արարի դրամատուրգիական գիծը:

Օպերան ժամանակին չհաջողվեց բեմադրել, սակայն նրա առանձին խմբերգային-սիմֆոնիկ հատվածները բազմիցս հնչել են համերգային ծրագրերում: Օպերայի հատվածներից կազմված կլավիրո հրատարակվել է 1939 թ. Մոսկվայում: Ստեղծման օրվանից ավելի քան յոթ տասնամյակ անց, 2017-ի սեպտեմբերին հայ հանդիսատեսին ներկայացվեց Հ. Ստեփանյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերան: Այս բեմականացումը մշակութային-քաղաքական կարևոր նշանակություն ունեցող ծրագրի հերթական փուլն էր: 2014-ին Արցախի Հանրապետության Անկախության օրվա կապակցությամբ Շուշում իրականացվեց ծրագրի առաջին ներկայացումը՝ Անդրեյ Բաբանի «Արժվարեղ» օպերան, 2015-ին՝ Ավետ Տերտերյանի «Կրակն օղակում» օպերա-բալետը, 2017-ին՝ Հ. Ստեփանյանի «Սասունցի Դավիթ»-ը: Ջեկուցման շրջանակներում տեղին չենք

համարում բեմականացման որակի, գեղարվեստական արժանիքների գնահատումը:

Անկախ բեմադրության վիճելի և ակնհայտ թերացումներից, հարկ է նշել, որ իր ստեղծումից գրեթե յոթ տասնամյակ անց բեմադրված օպերան, լինելով առաջին լուրջ երաժշտաթատերական անդրադարձը ազգային էպոսին, դրսևորել է ժամանակի օպերային գեղագիտության բնորոշ առանձնահատկությունները՝ ռեչիտատիվ-արտասանական երգելատճը, բեմական գործողության անշտապ, էպիկական ծավալումը, պատմական անցյալի հերոսական պատկերների վերստեղծումը: Մինևույն ժամանակ, օպերայի երաժշտական լեզուն խոր արմատներով սերում է ժողովրդական, աշուղական երգերի, տաղերի ու շարականների, գուսանների էպիկական ասքերի ռիթմահետոնացիոն հարուստ ակունքներից: Վստահաբար, այն կարևոր ընդօրինակելի փուլ էր հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական արվեստում էպոսի երաժշտական մարմնավորման հետագա փորձերի իրականացման ճանապարհին:

Էպոսի քնարական բովանդակության երաժշտական մարմնավորման ուրույն օրինակ է «Խանդութ» բալետը, որը բեմադրվեց մայր թատրոնի բեմում 1945-ին: Լիբրետտոյի հեղինակներն էին ռեժիսոր Արմեն Գուլակյանը, բեմադրիչ պարուսույցներ Լ. Լավրովսկին և Վ. Վարկովիցին: Բալետային ներկայացման համար դիրիժոր Գևորգ Բուդաղյանն ընտրեց երաժշտական հատվածներ Ա. Սպենդիարյանի հայտնի և անհայտ գործերից: Այս ստեղծագործության գլխավոր արժանիքը կարելի է համարել այն փաստը, որ սա առաջին փորձն էր խորեոգրաֆիկ միջոցներով վերստեղծելու էպիկական պատումի քնարական էջերը: Ժամանակակիցների վկայությամբ, ներկայացումը չափազանց գունեղ էր ու տպավորիչ, սակայն երաժշտության մեջ ներառված հատվածներն ի սկզբանե այլ ստեղծագործական մտահաղացման, այլ կերպարային ոլորտի, անգամ այլ ծրագրային բովանդակությամբ երկերից էին համադրվել, ուստի այս բալետային ստեղծագործության լեզվաճանաչական առանձնահատկությունների մասին խոսելն ավելորդ է: Այն ուշադրության է արժանի զուտ որպես ևս մի անդրադարձ էպոսին, այս անգամ խորեոգրաֆիկ միջոցներով:

Էպոսի երաժշտական առ այսօր հայտնի և իրենց գեղարվեստական արժանիքներով նշանակալի երկու նմուշներն ստեղծվել են գրեթե նույն ժամանակահատվածում: 1976-1977 թվականներին:

1977-ին Ալեքսանդր Աճեմյանը գրեց իր հինգերորդ՝ «Սասունցի Դավիթ» սիմֆոնիան՝ սիմֆոնիկ մեծ նվագախմբի, երգեհոնի և քառամայն երգչախմբի համար: Նույն թվականին սիմֆոնիան հնչեց Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի, Երաժշտական ընկերության երգչախմբի (գեղարվեստական ղեկավար՝ Էմմա Ծատուրյան) կատարմամբ, դիրիժոր Դավիթ Խանջյանի ղեկավարությամբ:

Ժանրային իմաստով սիմֆոնիան կարելի է բնորոշել որպես օրատորիալ սիմֆոնիա, և դրանով իսկ այն լիիրավ համարում է ներկա գեղուցման մեջ ուսումնասիրվող երաժշտաթատերական գործերի շարքը, որպես

օրատորիալ և սիմֆոնիկ ժանրերի սինթեզի օրինակ: Երաժշտագետ Սվետլանա Սարգսյանը, ոճերի սինթեզի դրսևորումը համարելով XX դարի երաժշտության առաջնային բնութագրերից մեկը, նշում է երեք հատկանիշ. – «1) որ XX դարում այն պայմանավորված է ամբողջ գեղարվեստական գործունեության նոր բնույթով: Այդ բնույթը սահմանելի է իբրև գեղարվեստական տարասեռ սկզբունքներ համադրելու միտում, ընդամին համադրվող բաղադրիչներից յուրաքանչյուրն ամբողջի կառուցվածքի մեջ ֆունկցիոնալ-գործաձևական է: 2) Այդ համադրման մեջ ներառվում են գեղարվեստական ստեղծագործության բոլոր ոլորտները՝ իրենց տարատեսակներով՝ գրականություն, թատրոն... 3) Տարբեր ժանրային ոճերի գործուն փոխազդեցությունն է, հաշվի առնելով, որ դրանք բնավ միանշանակ չեն» (2. էջ 83-89):

Ա. Աճեմյանի սիմֆոնիան մեկնասանի է, սոնատային-սիմֆոնիկ ցիկլի ազատ մեկնաբանությամբ՝ ենթարկվելով գրական-բանաստեղծական տեքստի ընթացքին: Տեքստի հեղինակը բանաստեղծ Լյուդվիգ Դուրյանն է, որի հետ կոմպոզիտորը երկարամյա ստեղծագործական համագործակցություն է ունեցել: Լիբրետտոն կազմված է չորս հիմնական մասերից: Առաջինում նկարագրվում է Սասնա երկիրը, գովերգվում են նրա բնությունն ու քաջերը: Երկրորդում փառաբանվում է Դավիթի կերպարը՝ որպես ժողովրդի ամենամիլիրական արժեքների կրող: Կերպարն առավել արտահայտիչ դարձնելու նպատակով Դավիթին համեմատում են արևի հետ, որը կենսատու ուժի և ջերմության խորհրդանիշն էր: Նրան հակադրվում է Մորա Մելիքը՝ արևախում վիշապի կերպարանքով, որպես խավարի, չարության ու դաժանության խորհրդանիշ: Երրորդ մասում Դավիթի և Մելիքի բախումն է, Չորրորդ մասը նկարագրում է Դավիթի ժամանակավոր անկումը և դրան հաջորդող փառավոր հաղթանակը, որը ձեռք է բերվում Սասնա ժողովրդի անսպառ հավատի ու հաստատականության շնորհիվ: Սիմֆոնիայի ծավալման ընթացքում զարգանում և լիարժեք դրսևորվում է ժողովրդի կերպարն՝ ի դեմս երգչախմբի, որն իրադարձությունների զարգացման գլխավոր մասնակիցն ու մեկնաբանողն է:

Սոնատային-սիմֆոնիկ կառույցի բաժինների եզրագծերը ենթարկվում են գրական հիմքի ենթաբաժինների՝ Նախաբան, Էքսպոզիցիա, Մշակում, Ռեպրիզա, որոնք միմյանց հաջորդում են շղթայման սկզբունքով. նախորդ մասի վերջը հանդիսանում է հաջորդի սկիզբը: Դինամիկ զարգացման այս հնարքն իրականացվում է բանաստեղծական տեքստի բովանդակության իմաստային նշանակության և երաժշտական կառույցների ֆունկցիաների համատեղման արդյունքում:

Սիմֆոնիայի թեմատիզմը հագեցած է հայ երաժշտության ինտոնացիոն և լադային մտածողությանը բնորոշ արտահայտչամիջոցներով՝ փոքր և մեծ սեկունդաներով քայլերը, փոքրացված կվարտայով թռիչքը, թեմայի ծավալումը կվինտայի ձայնասահմանում, դամի հնարք հիշեցնող ձայնառությունները: Դրա հետ մեկտեղ կոմպոզիտորն առատորեն կիրառում է XX դարի երաժշտությանը բնորոշ հնարքներ. պոլիհարմոնիա,

պոլիտիքմիա, հազեցած խրոմատիզմ, եռատոների սահմանում ծավալվող սուր ռիթմահնտոնացիոն դարձվածքներ ևն: Բրադարծությունների գլխավոր մեկնաբանողի և անմիջական մասնակցի՝ ժողովրդի կերպարը, նրա անմիջականությունն ու անկեղծ ապրումները վերստեղծելու համար կոմպոզիտորը կիրառել է խմբերգային երգեցողության արտասանական ոճը, ինչպես նաև «երգչախմբային սոնորիստիկայի» հնարքներ:

Ա. Աճեմյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների ինքնատիպ մտածողությունը, գունային վառ երանգապնակն առավելապես դրսևորվում է նվագախմբային միջոցների բազմազան կիրառման շնորհիվ: Անդրադառնալով այս ժամանակահատվածի նվագախմբային մտածողությանը, Ս. Սարգսյանը պարզաբանում է, որ յուրաքանչյուր հեղինակի յուրօրինակ մտածողությունը դրսևորվում է նրա գործիքային երևակայության մեջ «նվագախմբում մտածելու» նրա ինքնօրինակ ընդունակությամբ, պլաստիկայի զգացողությամբ, տեմբրային-գործիքային շարժման օրինաչափությամբ (3. էջ 20): Մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբը, երգեհոնի և երգչախմբի ներմուծումը, որպես գործիքային լրացուցիչ տեմբր, ստեղծում են տեմբրային գունախաղեր, իսկ հեղինակի ձգտումը առանձին գործիքների տեմբրային հնարքների թատերականացմանը նպաստում են սիմֆոնիկ և օրատորիալ ժանրերի սինթեզին:

1976-ին Էդգար Հովհաննիսյանն ավարտեց «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետը, որը նույն տարում էլ բեմադրվեց Սպենդիարյանի անվ. օպերայի և բալետի թատրոնում՝ դառնալով հեղինակի հերթական անվիճելի ձեռքբերումը երաժշտաթատերական ժանրում, դիրիժորն էր Հակոբ Ոսկանյանը, Դավթի դերում Վիլեն Գալստյանը, որը նաև բեմադրող պարուսույցն էր, Խանդութի դերում՝ Նադեժդա Դավթյան, Իսմիլ Խաթուն՝ Աննա Մարիկյան, Ձենով Օհան՝ Հենրի Ալավերդյան:

Դյուցազնավեպին դիմելը բոլորովին էլ անսպասելի էր կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության այս փուլում: Գաղափարը հասունացել էր դրան նախորդող ժամանակահատվածում և, կարելի է ասել, ողջ ստեղծագործական ուղու ընթացքում: Դեռևս 60-ականներին, Թ. Ալթունյանի անվան Երգի-պարի անսամբլում աշխատելու տարիներին խմբի երկացանկի ժանրային ու ոճական հարստացման նյութը Է. Հովհաննիսյանը տեսնում էր հայկական բազմադարյա մշակույթի հնամենի խորքերում՝ սկսած հեթանոսական երգերից մինչև ժողովրդական ու աշուղական արվեստը: Երգերի մատուցման բարենորոգման հիմքում կոմպոզիտորը տեսնում էր հնագույն սինկրետիկ արվեստների՝ միմոս-գուսանների, վարձակների, ձայնարկուների, կաքավիչների պլաստիկ արվեստի սկզբունքներում: Ժողովրդական բանահյուսության անզին նմուշները մոռացությունից փրկելու, հարատևելու լավագույն միջոցը Հովհաննիսյանը տեսնում էր «հայ ժողովրդական էպոսի, բանահյուսության, երաժշտական ֆոլկլորի, պարարվեստի թատրոն ստեղծելու գաղափարում» (4. էջ 58): Առանձնահատուկ վերաբերմունքը էպիկական բնույթի ժողովրդական ստեղծագործություններին՝ կոմպոզիտորը բացատրում էր նրանում առկա սիմֆոնիզմի տարրերով:

Երգի-պարի անսամբլում նրան նույնիսկ հաջողվում է բեմադրել «Դավիթ և Խանդութ» պատկերը՝ հիմնված էպոսի քնարական հատվածների հիման վրա:

Դյուցազնավեպի հիման վրա մեծակերտ երաժշտաթատերական երկ ստեղծելու գաղափարը կոմպոզիտորը հայտնում է արվեստակից ընկերոջը՝ Սերգեյ Փարաջանովին՝ ի դեմս նրա տեսնելով ոչ միայն գրական նախահիմքի հեղինակին, այլև երաժշտաթատերական այդ որմնանկարի բեմադրող ռեժիսորին: Թեև Փարաջանովի լիբրետոն մերժվում է խորհրդային գաղափարախոսության արգելքների պատճառով, այնուամենայնիվ որոշ բաներ օգտագործվում են լիբրետոյի վերջնական տարբերակում՝ առաջին հերթին պոեզիայի, թատրոնի, մնջախաղի, կինոյի գուտ «փարաջանովյան» աշխարհընկալումը, ինչը հուզում էր Հովհաննիսյանի երևակայությունն ու բանաստեղծական էությունը:

Երաժշտագետ Կարինե Խուդաբաշյանի գնահատմամբ, հեղինակը «ճիշտ է ընտրել ձևը, որի նախատիպն է մեր միջնադարյան գուսանական թատրոնը, ճիշտ է ընտրել երաժշտական ասքի ձևը, որը հասուկ է հենց էպոսին: Ձև, որի մեջ ասմունքը, մեներգը, խմբերգը (ապա նաև պարերը) վիթխարի գործողություն են կազմում... Հովհաննիսյանի երաժշտությունն արտահայտում է ժողովրդի ոգու դյուցազնական կողմը՝ վիմակերտ ծանրությունը, հաստատուն կեցվածքը, խոր մարդասիրությունը» (5.):

«Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետը այն ուղու տրամաբանական շարունակությունն է, որը սկիզբ էր առնում իր ուսուցիչների՝ Գրիգոր Եղիազարյանի և Արամ Խաչատրյանի բալետային ավանդույթներից և մարմնավորվում սեփական երաժշտաթատերական երկերում՝ «Մարմար», «Հավերժական կուռք», «Անտունի» և այս ամենի զագաթնակետը հանդիսացող «Սասունցի Դավթում»:

Ստեղծագործության մեջ ցայտուն դրսևորվել է կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկությունների ամենաբնորոշ կողմը՝ էպիկականությունը, որը «լսելի է նրա երգերի անշտապ ու հպարտ հնչող մեղեդու մեջ, ասես մի շնչով երգվող սիմֆոնիկ լայն պլանների ծավալման մեջ, որոնք էլ դարձան նրա բալետային կոմպոզիցիայի հենքը» (6.):

Դյուցազնավեպի երաժշտաբեմական մարմնավորման դեպքում ինքնին ենթադրվում է գրելաոճի, արտահայտչանշանակի էպիկական շունչը «Սասունցի Դավթի» դրամատուրգիայի հիմքում խոշոր երաժշտական պատկերների համադրման սկզբունքն է, զարգացումը ծավալվում է վեհաշուք ու անշտապ, դրա հետ մեկտեղ, այն հազեցած է ներքին դիմամիզմով ու լարվածությամբ: Նախաբանը, Առաջին և վերջին տեսարանները յուրօրինակ կամարի սկզբունքով երաժշտական կտավին ամբողջական սիմֆոնիկ կառույցի ավարտունություն են հաղորդում:

Կոմպոզիտորի ոճական մեկ այլ առանձնահատկությունն էլ ժողովրդական երաժշտության ամենալայն ու խորը շերտերի ռիթմահնտոնացիոն արտահայտչամիջոցների ընդգրկումն է: Ձգտելով հասնել առավելագույն գեղարվեստական ճշմարտացիության՝ կոմպոզիտորը

երկար տարիներ ուսումնասիրում էր էպոսի պատմությունը, ակադեմիական գրառումները, Հովհ.աննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Նաիրի Չարյանի գեղարվեստական մեկնաբանությունները, նաև ժողովրդական ասացողների տարբերակները: «Ես հնարավորինս ձգտում էի դուրս բերել «արխիվային» վիճակից ժողովրդական երգերը» (7).- պատմում է կոմպոզիտորը: Կոմիտասի, Սյպիրիդոն Մելիքյանի, Արամ Քոչարյանի ձայնագրությամբ պահպանված էպոսի երաժշտական հատվածները, վիպերգուների կատարումները կուտակեցին այն պաշարը, որը հիմնանյութ դարձավ օպերա-բալետի համար: Իր իսկ՝ հեղինակի խոստովանությամբ, «Երգի-պարի անսամբլում աշխատելու չորս տարիները նույնպես իրենց նշանակալի հետքը թողեցին: Ֆոկլորի հետ շփումն ինքնին ստեղծագործաբար հարստացրեց ինձ, հնարավորություն տվեց հագենալու նրա ինտոնացիոն մթնոլորտով» (7.):

«Սասունցի Դավիթում» Էդգար Հովհաննիսյանը իրագործել է երկու տիպի գեղագիտական խնդիր: Դրանցից մեկը կապված է պատմական-գեղարվեստական ժամանակի լուծման հետ: «Պատկերելով անցյալը՝ կոմպոզիտորն այն լուսաբանում է ներկայի, արդիականության դիտանկյունից և հակառակը, այդ անցյալը նպաստում է սպազան ճիշտ իմաստավորելուն» (8. էջ 34):

Ժանրերի սինթեզի խնդիրը դրսևորվել է ոչ միայն օպերային, բալետային և կանտատ-օրատորիալ ժանրերի արտաքին միաձուլման գաղափարում, այլև երաժշտական դրամատուրգիայի ներքին կառույցներում, սիմֆոնիկ, պոլիֆոնիկ և սոնատային զարգացման սկզբունքներում: Դրանց թվում՝ երաժշտական կերպարների վառ ու տպավորիչ լայտթեմաների լայն կիրառումն է, որը երաժշտական հյուսվածքին միաձույլ ու ամբողջական տեսք է հաղորդում:

Կոմպոզիտորը խոսափում է «դիտավորյալ» արխայիկ գոյացումներից, արտաքին ոճավորումից: Հնագույն դարձվածքները կամ դրանց ոգով ստեղծված հեղինակային թեմաները կյանք են ստանում ժամանակակից կոմպոզիտորական գրելաճճը, այլևայլ տեխնիկական հնարները, պլեստորիկական, սոնորիստիկական, պոլիտոնայնությունը, բնական դիատոնիկայի համադրությունը սերիալ տեխնիկայի հետ և այլն:

Մյուս կարևոր գեղագիտական խնդիրը, որն առաջանում է օպերա-բալետում, Արևելք-Արևմուտք մշակութային փոխառնչության խնդիրն է, որը դրսևորվում է բարդագույն և բազմազան կապերի, ազգային, աշխարհագրական, կրոնական, հոգեբանական և այլ մակարդակներում: Նույն բժայնորությունը, որ դրսևորում էր կոմպոզիտորը հայրենի ֆոկլորի հանդեպ, տաժում է արարական ֆոկլորի հանդեպ՝ առավելագույն արտա-

հայտչական ճշմարտացիության հասնելու նպատակով: Այլ մշակույթի հանդեպ ակնածալի, նրբանկատ վերաբերմունքի ավանդույթը նույնպես զայիս է հայկական բալետի հիմնադիրներից՝ իր մեծ ուսուցիչներից, որոնց բալետներում հակամարտող ուժերը ներկայանում են ոչ թե իրրև միանշանակ բացասական կերպարներ, այլ հատնում են իրենց ողջ հզորությամբ, վեհաշուք ու ինքնատիպ կերպարայնությամբ: Ուշագրավ են կոմպոզիտորի մտքերը դրամատուրգիական նման լուծում կիրառելու մասին. «Ինչ վերաբերում է Մարա Մելիքի կերպարին, ապա այն պետք է լուծվի ոչ թե մնջախաղային ու դրամատիկական միջոցներով, այլ պետք է լինի խիստ ակտիվ, պարային ու դինամիկ: Ընդգծվում է Մելիքի ուժը, կամքը, որպեսզի ընդգծվի Դավթի հաղթանակի նշանակությունը» (9. էջ 34): Հենց դա է երաժշտական կերպարի լուծման բանալին:

Էդգար Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետն առ այսօր ազգային վիպերգի երաժշտաթատերական մարմնավորման դժվարին գեղարվեստական խնդրի լուծման ամենահաջողված օրինակներից է:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Տեր-Խաչատուրեան Արտաշէս, Շահան Ռ. Պերպրեան. Կենսագրութիւն եւ մատենագիտութիւն, Պէրրոթ, 1969 թ.: Ter-Khachturean Aratashes, Shahan R. Perperean. Kensagrutiwn ew matenagituthiwn, Peyruth, 1969 th.
2. Մարգսյան Մ. Կ., Դյուցազնավայրի օպերայի և բալետի լեզվով, //Գարուն, N 3, էջ 83-89: Sargsyan S. K., Dyutznavepni operayi ev baleti lezvov, //Garun, N 3, eij 83-89.
3. Саркисян С. К., Вопросы современной армянской музыки (60-е годы), Ер., 1983. Sargsyan S. K., Voprosy sovremennoj armjanskoj muzyki (60-e gody), Yer., 1983.
4. Անսամբլ լայն առումով, Է. Հովհաննիսյանի հարցազրույցը Կ. Մարկոսյանի հետ, //Սովետական արվեստ, N 10, 1970 թ.: Ansambl layn arumov, E. Hovhannisyani hartazruytze K. Markosyani het, //Sovetakan arvest, N 10, 1970 th.
5. Խոնարաշյան Կ. Է., Երաժշտական հարստ լեզվով, //Երեկոյան Երևան, 11 մայիսի Եր., 1976 թ.: Khudabashyan K. E., Yerazshtakan harust lezvov, //Yerekoyan Yerevan, 11 mayisi, Yer., 1976 th.
6. Ռուխկյան Մ. Ա., Դավթի նոր ծնունդը, //Սովետական արվեստ, N 4, 1977 թ.: Rukhkyan M. A., Davti nor tsnund', //Sovetakan arvest, N 4, 1977 th.
7. Котоян Г., Эпос в сценическом воплощении., //Коммунист, 1976, 8 августа. Kotoyan G., Eijos v stzenicheskom voploshchenii., //Kommunist, 1976, 8 avgusta.
8. Тигранов Г. Г., Армянский музыкальный театр., т. 4., Ер.: Советакан грох, 1988. Tigranov G. G., Armyanskij muzykal'nyj teatr., t. 4 Yer.: Sovetakan grokh, 1988.
9. Մովսիսյան Ծ. Հ., Է. Հովհաննիսյանի կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները, Եր., Իրանագիտական կովկասյան կենտրոն, 2012 թ.: Movsisyan Ts. H., E. Hovhannisyani kamerayin-gortsiqayin ev simfonik steghtsagortsuthyunner', Yer., Iranagitakan kovkasyan kentron, 2012 th.

**Բանալի-բառեր.** էպոս, քնարական դրամա, բալետ, օպերա, Սիմֆոնիա:  
**Ключевые слова:** эпос, лирическая драма, балет, опера, симфония.  
**Key words:** Epic, The lyrical drama, Ballet, Opera, Symphony.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ ԾՈՎԻՆԱՐ ՀՐԱՅՐԻ Ավարտել է 1989-ին ԵՊԿ երաժշտագիտության բաժինը (ղեկավար, պրոֆեսոր, արվեստագիտության թեկնածու Ա. Բուդաղյան), 1992-1994-ին՝ Մոսկվայի համամիութենական արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրան (ղեկավար՝ պրոֆեսոր, արվեստագիտության դոկտոր Իզաբելլա Յոլյան): 2011-ին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում պաշտպանել է թեկնածուական ատենախոսություն «Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունները» (ղեկավար՝ պրոֆեսոր, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆ. Կ. Ա. Չաղազյանյան): Դասավանդում է՝ 1994-ից ԵՊԿ երաժշտության տեսության ամբիոնում, 2004-ից դոցենտի պաշտոնում, 2012-ին դոցենտի կոչում է

ստացել: 2018-ից նշանակվել է ԵՊԿ գիտական գծով պրոռեկտոր: Աշխատել է «Արվեստ» ամսագրում, Հայկական Հանրագիտարանի խմբագրություններում: Հեղինակ է մենագրությունների՝ «Էդգար Հովհաննիսյան. կյանքս հուշերում», (կազմող, տեքստի հեղինակ, Ե., «Տիգրան Մեծ», 1998 թ.), «Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները» (Եր., Իրանագիտական կոմիտայան կենտրոն, 2012 թ.), «Յուրի Հարությունյան. Կյանքի զուգահեռներ» (Ե., Կոլլաժ, 2014 թ.), կազմել և ծանոթագրել է Նո-վախի Դերոյանի «Երկեր» ժողովածուն (Ե., Գիտություն, 2015 թ.), ավելի քան 30 գիտական և տասնյակ հրատարակատարական հոդ-վածների (//Музыкальная академия, //Արվեստ, //Երաժշտական Հայաստան, //Պատմաբանասիրական հանդես, //Հանդես, //Հայագիտական հանդես (Բեյրութ)): Խմբագրել է ԵՊԿ պրոֆեսորներ Ի. Ջոդոտովայի «Գաղանմուրային արվեստի պատմություն» (Ե., 2017 թ.) և Ն. Պողոսյանի «Կիբրաի կատարողական արվեստի պատմություն» (Ե., 2017 թ.), Մ. Տերյանի «Հայ խմբերգային գրականու-թյուն» (Ե., 2020 թ.), Ն. Դերոյանի «Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն» (Ե., 2020 թ.) դասագրքերը: Ձեռագրումներով հան-դես է եկել միջազգային, հանրապետական գիտաժողովներում՝ Հայաստանում և արտերկրում (Երևան, Գյումրի, Մոսկվա, Օդեսա, Բա-րսել, Փիֆա):

**Сведения об авторе:** **МОВСИСЯН ЦОВИНАР ГРАЙРОВНА.** Окончила: отделение музыковедения ЕГК, научный руководитель канд. иск., проф. А. Будагян (1989); Московский всесоюзный институт искусствознания, руководитель доктор иск., проф. Изабелла Еолян (1992-1994). Защитила кандидатскую диссертацию на тему "Стилевые особенности камерно-инструментальных и симфонических произведений Эдгара Оганесяна", рук. д-р иск., проф. К. А. Джагацпаян (2011), кандидат искусствознания (2012). Работала: в редакции журнала "Арвест", в издательстве Армянской Энциклопедии. Проректор ЕГК по науке (с 2018). Автор монографий: "Эдгар Оганесян. Моя жизнь в воспоминаниях" (автор текста и редактор Ц. Мовсисян) Ер.: Тигран Мец, 1988; "Камерно-инструментальные и симфонические произведения Эдгара Оганесяна", Ер.: Кавказский центр иранистики, 2012; "Юрий Арутюнян: жизненные параллели", Ер.: Коллаж, 2014, а также более тридцати научных статей в периодических изданиях //Арвест, //Музыкальная Армения, //Патмабанасиракан андес, //Андес ЕГИТК, //Айагитакан андес (Бейрут), //Музыкальная академия и в сборниках материалов международных научных конференций.

**Information about the author:** **MOVSIKYAN TSOVINAR HRAYR** graduated in 1989 from the Department of Musicology at the YSC (Research supervisor A. Budaghyan, Ph.D. in Arts, Prof.). In 1992-1994 she completed her postgraduate studies at the Moscow All-Union Institute for Art Studies under the guidance of Doctor of Arts, prof. Isabella Yolian. She worked in the editorial office of "Arvest" magazine, and in the Armenian Encyclopedia Publishing House. Since 1989 she is working at the YSC. In 2018 she was appointed Vice-Rector for Science of the YSC. In 2011 Ts. Movsian defended her Ph.D. thesis on «Stylistic Characteristics of Edgar Hovhannisyany's Chamber Instrumental and Symphonic Works» (the guidance of Doctor of Arts, prof. K. A. Jaghatspanyan), for which the HAC of the RA awarded her the scientific degree PhD of Art, and in 2012 she received the academic title of Associate Professor. She is the author of three monographs: "Edgar Hovhannisyany. My Life in Memories" (the text was written down and edited by Ts. Movsian) Yerevan, Tigran Mets, 1988; "Chamber Instrumental and Symphonic Works by Edgar Hovhannisyany", Yerevan., Caucasus Center for Iranian Studies, 2012; "Yuri Harutyunyan: Life Parallels", Yerevan, Collage, 2014. She has also published over thirty research articles in "Arvest", "Yerazhshtakan Hayastan", "Patmabanasirakan Handes", "Handes" EGITK, "Hayagitakan Handes" (Beirut), and "Musikalnaya Akademiya" periodicals, as well as in proceedings of international scientific conferences.

## Րեզյումե

Музыковед, кандидат искусствоведения, доцент Ереванской государственной консерватории Цовинар Грайрловна Мовсисян. - "Эпос «Давид Сасунский» в творчестве армянских композиторов".

Существует не так много музыкальных обращений к эпосу "Давид Сасунский". Вместе с тем, различные историко-теоретические и литературные источники свидетельствуют о том, что основатель армянской профессиональной музыки Комитас в течение долгого времени мечтал о создании оперы на основе армянского эпоса. К сожалению, никаких документов или черновиков, свидетельствующих о подобном замысле композитора, по сей день не обнаружено. Хронологически первое музыкальное обращение к эпосу связано с именем Шаана Ретеоса Перперяна. Лирическая драма Перперяна "Давид Сасунский" на либретто Акона Ошакана была создана в 1935-1940 годы в Иерусалиме.

Первая значительная попытка музыкально-сценического воплощения эпоса в советский период была осуществлена Аро Степаняном в 1939 году (либретто Дереника Демирчяна). Особым примером музыкального обращения к лирической линии эпоса является балет "Хандут" (1945). Геворг Будагян, дирижер постановки, создал спектакль на основе как популярных, так и малоизвестных произведений А. Спендиаряна. Два наиболее значимых по своим художественным качествам образца музыкального обращения к эпосу, известные по сей день, были созданы почти одновременно – в 1976-1977 годах. Это – Пятая симфония Александра Аджемяна "Давид Сасунский" для симфонического оркестра, органа и четырехголосного хора и опера-балет "Давид Сасунский" Эдгара Оганесяна. В статье рассматриваются стилистические особенности указанных произведений, а также их художественная ценность в хронологическом контексте армянской профессиональной музыки.

## Summary

Musicologist, PhD in Arts candidate, Docent of YSC Tsovinar Hrayr Movsian. - "David of Sassoun" the epic in Armenian compositional art.

There are very few musical versions of Armenian national epic David of Sassoun.

Nevertheless, various historical, theoretical and literary sources stated that Komitas, the founder of the Armenian professional music, dreamed of creating an opera based on the epic. Unfortunately, to this day no documents or a rough draft have been found, confirming Komitas's plans of writing the opera.

Chronologically, the first musical resort to the epic was associated with the name of Shahan Reteos Berberian. The lyrical drama "David of Sassoun" (libretto by Hakob Oshakan) was written during the 1935-1940 in Jerusalem. The first serious attempt of musical and dramatic embodiment of the epic was written in the Soviet era by Haro Stepanyan in 1939 (libretto by Derenik Demirehyan). One particular example of the musical embodiment of the lyrical line of the epic was "Khandut" ballet (1945). The music for the ballet performance was compiled by Gevorg Budaghyan, conductor, who adapted some fragments from Alexander Spendiaryan works, both popular and unknown.

The two most significant, due to their artistic values, musical versions of the epic that are known to this day, were created almost simultaneously, in 1976-1977- Alexander Adjemian's Fifth Symphony for a symphony orchestra, organ and four-part choir entitled "David of Sassoun", and Edgar Hovhannisyany's opera-ballet "David of Sassoun".

The study reviews the stylistic features of the mentioned works, as well as their artistic value within the chronological context of the Armenian professional music.

**АРМЕНИИ СЕРЕЖАЕВНА  
БАЗИНЯН**

*Певица, доцент Ереванской государственной консерватории им. Комитаса*  
E-mail: bazinyan77@mail.ru

**ИСТОКИ АРМЯНСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО  
ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА.  
АЙКАНУШ ДАНИЕЛЯН**

Երբ նա երգում է, թվում է քնքուշ  
Վարդերի միջով առուն է անցնում  
Թվում է զարնան վարդերից անուշ  
Բուրմունքն է հովի երգով բարձրանում...

...Բոլոր սոխակներն ինչպես մի գերի  
Կրեն՝ երբ նա երգի քնքշորոր  
Այդ քո բլրովն Երկիր Նաիրի  
Այդ և քո վարդն է, հին աշխարհ իմ նոր...

*Հովհ. Շիրազ  
Հարգանքներով՝ ընկ. Հ. Դանիելյանին*

Один из чудеснейших даров природы - это голос певческий, данный человеку. Это редкий дар, потому что поющих людей много, но певцов в подлинном, истинном смысле слова, очень мало.

*А. Б. Даниелян*

**Д**ля того, чтобы носить и оправдывать высокое звание "певец", помимо голоса нужен целый комплекс необходимых данных. В ряду крупнейших представителей советского исполнительского искусства первого поколения, сыгравших выдающуюся роль в становлении и развитии музыкальной культуры, достойное место заняла Айкануш Даниелян. Пение А. Б. Даниелян стало целой эпохой в истории армянского театра, являясь олицетворением его замечательных художественных завоеваний. Творческая деятельность А. Б. Даниелян имеет большое значение в развитии армянской вокальной школы. Она внесла неоценимый вклад в формирование советского армянского искусства, в становление и развитие вокального исполнительства Советской Армении, долгие годы посвятив себя служению оперному искусству.

А. Б. Даниелян – первая из армянских деятелей искусства, была удостоена высокого звания Народной артистки СССР. Даниелян была гордостью оперного театра: восхитительное лирико-колоратурное сопрано, легкий, нежный, ласкающий тембр, гибкое и ровное звукоизвлечение... *“Очень красивый голос, соеди-*

*нивший в своем тембре яркость и металл с задушевной мягкостью и теплотой, голос со свободной легкостью звука, гибкий, подвижный, послушный всем нюансам”,* – так писала тбилисская пресса по поводу ее первого камерного концерта.

В исполнительском искусстве А. Б. Даниелян органично взаимодействовали итальянское бельканто, французская вокальная школа, традиции русской вокальной школы и черты, идущие от армянской народной музыки.

Влияние итальянской вокальной культуры на русскую вокальную школу ощущается на протяжении XVIII–XIX веков, то есть в период оформления основных характерных черт русской вокальной школы. На русских сценах блистали певцы, которыми славилась оперная Италия и Европа.

Итальянское бельканто – непрерывно льющееся прекрасное пение, имеющее беспредельное дыхание – вот непревзойденный донине процесс пения. Б. В. Асафьев определяет оперное бельканто как *“...превращение гласных и согласных, ассонансов и алитераций человеческой речи в мелодию – как метаморфозу управляемой дыханием интонации в эмоциональное длительное звучание, в волнующее нас своим душевным теплом пение, волнующее безоговорочно и глубоко человечно...”* (1).

На формирование исполнительского стиля русских певцов оказывало влияние также исполнение ими французского оперного репертуара. Еще в середине XVIII века французская труппа (также, как и итальянская), приглашенная в Россию, знакомит двор с произведениями французских композиторов. Артисты французской оперы пользовались характерной исполнительской манерой – декламационностью, умением рельефно преподнести слово, декламационность являлась отличительной особенностью французской школы пения. Р. Роллан характеризует вокальную школу Франции того времени как школу великолепной актерской игры и декламации. Понимание итальянского и французского языка делают оперу популярной в России. Таким образом за столетний период русское вокальное искусство прошло сложный и важный этап своего развития. Русские певцы, вос-

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանի՝ 1.10.2021 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 5.10.5.2021 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 5.9.2021 թ.

приняв технику и культуру в основном итальянской, а также французской школ, сумели остаться глубоко национальными. Русские певцы взяли у них и принцип оперного льющегося звучания голоса, технику и культуру, владение колоратурой и другими техническими приемами.

Таким образом большинство первых вокальных педагогов русских консерваторий, получив свое вокальное воспитание у итальянцев и французов, сумели приспособить свое мастерство к запросам русской оперы.

В течение всех лет обучения в консерватории самым дорогим для А. Б. Даниелян были занятия у Н. А. Ирецкой. А. Л. Доливо, характеризуя музыкальное развитие певцов в дореволюционных консерваториях, пишет, что *“только немногие педагоги, как, например, Мазетти в Москве и Ирецкая в Петербурге, занимались развитием музыкальности и артистичности у своих питомцев”* (2.).

Н. А. Ирецкая была основоположником петербурго-петроградской вокальной школы, ведущим педагогом вокального отделения Петербургской консерватории, одной из первых учащихся по классу Г. Ниссен-Саломан.

Вокальный класс Петербургской консерватории в 1860–е годы возглавила Г. Ниссен-Саломан – ученица величайшего педагога М. Гарсиа, представителя французской школы пения, получившего воспитание в Италии. Г. Ниссен-Саломан в своей методике сочетала высочайшие достижения европейской певческой культуры с задачами, ставившимися русской вокальной литературой и русским исполнительским стилем. Вся педагогическая многолетняя плодотворная деятельность Г. Ниссен-Саломан прошла в России, поэтому ее называют представителем русской вокально-педагогической мысли.

Н. А. Ирецкая была одной из лучших учениц и П. Виардо. По окончании консерватории на протяжении нескольких лет совершенствовалась в Париже у Полины Виардо-Гарсиа: дочь и ученица испанского певца – тенора и педагога М. Гарсиа. Занятия у П. Виардо оказали благотворное воздействие на формирование педагогических принципов Н. А. Ирецкой. Благодаря постоянному общению с П. Виардо ей довелось близко знать Гуно, Бизе, Делиба, Мопассана, Сен – Санса, Тургенева, и эта атмосфера насыщенной музыкально – художественной жизни Парижа оказала благотворное воздействие на формирование педагогических принципов Н. А. Ирецкой, по праву признанных выдающимися.

*“Н. А. Ирецкая занималась не только выработкой вокальной техники учениц: как большой художник, она уделяла много внимания и прохождению репертуара, и развитию художественной интерпретации ”* (3.). Особое внимание уделяла развитию ровности, подвижности, гибкости голоса, интонационной выразительности, разработке художественной интерпретации.

Таким образом, школа Н. А. Ирецей, черпая из вышеречисленных источников, оставила большой

след в истории вокальной педагогики в России.

На редкость плодотворными оказались занятия А. Б. Даниелян по оперному классу под руководством выдающегося русского певца, гордости русского оперного искусства И. В. Ершова. Среди замечательных русских певцов начала XX века следует назвать выдающегося исполнителя героико-драматических теноровых партий И. В. Ершова. Он принадлежал к числу тех русских талантов, в творчестве которых всегда чувствуется необыкновенная широта, размах, сила и страстность. Его артистическое мастерство было столь же велико, как и вокальное. Таким образом, творческий, исполнительский и педагогический облик А. Даниелян сформировался под воздействием выдающейся представительницы петербургской вокальной школы Н. А. Ирецкой, которая в свою очередь являлась представителем итальянской школы бельканто, а также воспитанницей великой Полины Виардо. Немаловажную роль в сценической биографии певицы оказали занятия со знаменитым оперным певцом И. В. Ершовым.

А. Б. Даниелян родилась в 1893 году в городе Тифлисе (Тбилиси) в семье Б. Тер-Даниеляна. Этот древний, богатый художественными традициями город являлся неисчерпаемым источником музыкальных впечатлений. В Тифлисе, где прошли детство и юность будущей певицы, сформировался музыкальный мир А. Б. Даниелян, созрело непреодолимое желание посвятить себя музыке. *“Я помню в детстве целыми днями распевала народные песни, любила их моя мать и сама пела задушевным голосом”*\*.

Вторая женская гимназия дала ей серьезное общее образование, и благодаря урокам пения (педагог и композитор А. Манукян) в мир А. Даниелян впервые вошли обработки армянских песен, профессиональная армянская музыка. 18 декабря 1911 года стало судьбоносным для Даниелян: Кавказское Армянское Благотворительное общество в програму своего вечера включило выступление 18-летней девочки, и она спела, *«Հով արեք, արեք ջան»*, Комитаса. *“Вечер, на котором решила моя судьба – поездка в Ленинград”* – вспоминала она много лет спустя.

Учеба в Петроградской консерватории была на редкость плодотворна, дала не только фундаментальные знания, но и служила обогащению камерного и оперного репертуара Даниелян. Свое образование в Петроградской консерватории А. Б. Даниелян завершила в 1920 году. По воспоминаниям В. В. Барсовой, А. К. Глазунов, вручая диплом, сказал: *“За пятьдесят лет существования консерватории вы первая, кто вышел из этих стен, взяв все, что консерватория могла дать”*.

Широк и многообразен был исполнительский диапазон певицы. Она выступала как в камерных концертах, так и в оперной труппе Комической оперы К. Марджанова.

Разнонаправленность деятельности певицы в эти годы, а именно работа над камерным репертуаром и

\* Личный архив А. Б. Даниелян.

партиями комических опер, помогла обрести необходимую гибкость – высокая культура камерного исполнительства определяла отточенность, мастерство фразировки, что было свойственно оперным партиям итальянских композиторов, работа над оперными партиями внесла в исполнение камерных произведений артистизм и образную наполненность...

Важнейшей областью постоянных творческих исканий и замечательных завоеваний А. Б. Даниелян было камерное пение. 1920-е годы – прекрасные годы признания большого дарования певицы ценителями искусства Тбилиси. *“Камерная певица в полном смысле этого слова. Тбилиси не много знал таких певиц”*, – писал С. Чемоданов. Искусство камерного пения наиболее сложное искусство, требующее богатого красками голоса и серьезного образования, исключительного дара понимания стиля и эпохи. Высокая культура камерного пения А. Б. Даниелян была развита и обогащена в годы самостоятельной, неустанной работы над камерными произведениями различных эпох и стилей...

Специфика камерного пения, исполнение романсов, песен различных жанров и форм требуют максимальной концентрации внимания. А. Б. Даниелян была на редкость обязательной в отношении авторского текста. *“Хорошо произнесенное слово – три четверти хорошего пения”* А. Б. Даниелян. Благородство, высокая простота, плавность и мягкость фразировки, эмоциональная наполненность, безупречное владение бельканто отличали исполнение произведений Баха, Шуберта, Листа. Особо пристрастным было отношение А. Б. Даниелян к камерным произведениям русских композиторов. Она отдавала предпочтение вокальным произведениям Чайковского, Римского – Корсакова, Рахманинова, Рубинштейна, Танеева, Глазунова. В отличие от западноевропейской, русской камерной музыки, в исполнении камерных произведений армянских композиторов, певица руководствовалась исполнительскими традициями армянской музыки. Внутренняя строгость, сосредоточенность, драматизм, сдержанность в выражении глубинных чувств – эти особенности, характерные для народного армянского искусства, выявляла А. Б. Даниелян в своем исполнении. Камерное искусство А. Б. Даниелян было для любителей музыки источником подлинного эстетического наслаждения...

Примечательную страницу петроградского периода составили выступления А. Б. Даниелян на оперной сцене. На сцене петроградского театра Комической оперы К. Марджанова с особым энтузиазмом шла тщательная работа молодой певицы, всем существом своим стремящейся к новым творческим исканиям. Насыщенная творческая работа, многообразные художественные впечатления, работа над оперными партиями, возможность приобщения к богатой музыкальной жизни Петрограда доставили А. Б. Даниелян несказанное наслаждение....

*“Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, то есть вокальным, музыкальным и сценическим... Все три искусства должны быть сли-*

*ты между собой и направлены к одной цели”* (4). Пластичность движений, благородство поведения, органичное слияние музыки и сценического рисунка, логика трактовки образа и внутренний артистизм служили образной неповторимости ее исполнения. Оперные партии, исполняемые певицей, отличала безупречная инструментальная точность интонации.

1920-е годы – это прекрасные годы признания большого дарования певицы ценителями искусства Тбилиси. Это были годы испытания собственных возможностей, время осознания ответственности профессионала в искусстве. На сцене постоянно переполненного Тбилисского оперного театра блистали Ф. Шаляпин, А. Давидов, Н. Папаян и многие другие замечательные исполнители. Здесь значительно обогатился репертуар А. Б. Даниелян, здесь пришли к ней необходимые для оперного исполнительства опыт, мастерство, чувство сцены. Войдя в сильную по своему творческому составу труппу Тбилисского оперного театра, А. Б. Даниелян вскоре стала одним из ее украшений.

На сцене Тбилисского оперного театра А. Б. Даниелян создавала такие образы, как Маргарита (*“Фауст”* Гуно); Тамара (*“Демон”* Рубинштейна); Джильда (*“Риголетто”* Верди); Королева Маргарита (*“Гугеноты”* Мейербера); Лейла (*“Искатели жемчуга”* Бизе); Виолетта (*“Травиата”* Верди).

Для А. Б. Даниелян бесконечная преданность искусству являлась смыслом существования, она была певицей мыслящей, с высоко развитым интеллектом, несомненно владела секретом многомерности исполнительской манеры. Богатая эмоциональная палитра, предельная собранность, умение увлечь слушателя, завоевав его внимание, было характерно для каждого спектакля с ее участием.

Искусству певицы был подвластен и глубочайший драматизм, и тонкий лиризм, и трагедийность, и властное величие. Требовательность к себе, к художественности исполнения, к трактовке образа, его жизненной правде – это определяло ее позицию художника, ее отношение к музыке. Так были рождены целостные образы в их логическом соотношении с ведущими партиями опер, в которых она пела.

В 1923 году впервые приехав в Ереван с концертами, она была покорена поистине восторженным приемом, интересом к музыке. Для любителей музыки были настоящим открытием произведения западноевропейской и русской классики. Встретив в Армении истинных ценителей искусства, А. Б. Даниелян ощутила духовную ответственность в деле строительства новой Армении. Время блистательного расцвета искусства А. Б. Даниелян совпало со временем возрождения духовной жизни армянского народа. Люди с особой силой испытывали стремление к прекрасному. Советская Армения нуждалась в специалистах, деятелях культуры. А. Б. Даниелян и ее современники – А. Исаакян, Е. Чаренц, А. Таманян, М. Сарьян, Р. Меликян, А. Хачатурян и др. преодолевая трудности, вдохновенно творили... И никто не мог себе представить, как велик будет вклад, какую высокую миссию

предстоит выполнить им в этом деле.

Если в Тбилисском оперном театре А. Б. Даниелян с честью продолжила линию своих предшественников, то в Ереванском оперном театре именно ей принадлежала роль в создании действенных оперных традиций, во многом определивших пути его становления, развития и расцвета.

Первой партией, с которой А.Б. Даниелян выступила на сцене Ереванского оперного театра, была партия Розины в "Севильском цирюльнике", затем Джильда в "Риголетто", Маргарита в "Фаусте"... Спектакли с участием певицы становились художественным событием в жизни города.

Исключительным явлением была постановка оперы А.Тиграняна "Ануш". Шедшая с 1912 года, она была популярна уже до постановки в оперном театре. В 1935 году опера "Ануш" была исполнена на профессиональной сцене. Ануш – было суждено стать первой партией певицы в армянских операх. Глубина и содержательность мастерства А. Б. Даниелян раскрылась с неотразимой силой. Богатая интуиция певицы позволила создать образ редкой правдивости и внутренней цельности. Певица нашла поразительную точность интонационного звучания, создав впервые на профессиональной сцене ценнейшие исполнительские традиции. Ее исполнительское мастерство и огромный опыт сочетались со сценической целостностью и безукоризненным владением всеми ресурсами вокального звукоизвлечения. Пение А. Б. Даниелян было отмечено богатейшими нюансами... и в конечном итоге в образе Ануш певица безошибочно выразила душевную красоту армянской девушки, ее мастерство музыканта позволило использовать многообразие мельчайших нюансов мелодического языка оперы. Естественность и непринужденность, характерные для певческой манеры певицы, помогли донести до слушателя всю прелесть и очарование широко льющейся песенности. Участие А. Б. Даниелян в создании спектакля оказалось пророческим; своим исполнением певица определила для молодого театра высокий уровень интерпретирования произведения национального оперного репертуара... "Меня особенно волнует до слез опера "Ануш". Она первая национальная опера в моем репертуаре. Опера "Ануш" представила меня перед Москвой, перед партией и правительством в незабываемые исторические дни Декады армянского искусства в Москве в 1939 году", – А. Даниелян.

28 мая 1936 года в Ереване был погребен Комитас. В эти ужасные дни А.Б. Даниелян пела песни Комитаса... Начав свою комитасиану на заре творческого пути, когда композитор был в расцвете многосторонней творческой деятельности, она завершила свой путь в 1949 году, опять исполнив песни Комитаса. "Каждый раз, когда я приступаю к работе над песнями Комитаса, чувствую особую внутреннюю собранность. Так чувствую я себя и тогда, когда работаю над произведениями Баха, Моцарта, Глюка... Каким звуком ясным, чистым надо исполнять эти песни, чтоб не нарушить кристальную чистоту мелодики? Моей за-

*дачей всегда было возможно точно исполнять то, что написано Комитасом, не пропустить ни одного штриха, им самим зафиксированного. Песни его непревзойденные, любимы всем армянским народом, ценимы всем музыкальным миром"* (5. С. 42).

В годы Великой Отечественной войны, при огромном энтузиазме людей в оперном театре была возможность осуществить девять новых постановок всего за восемнадцать месяцев. Эти годы в творческой биографии А. Б. Даниелян явились вершинами, в эти годы с особой силой раскрылся ее потенциал музыканта-художника. Ставили "Царскую невесту", "Пиковую даму", "Риголетто", "Отелло". В эти годы каждый спектакль оперного театра с участием А. Б. Даниелян становился значительным художественным событием для любителей музыки. Эта замечательная пора в жизни великой певицы совпала со временем идейно – художественного роста театра. Велико было искусство перевоплощения и артистизма певицы, заставляющее зрителя глубоко сопереживать героиням. – А. Б. Даниелян покоряла умиротворением и гармонией глубоких чувств, пластичностью, полной внутренней музыкальностью.

Формы служения певицы своему народу были многообразны. Это были и публикации в прессе, и педагогика, и общественная работа – с большой энергией и увлеченно она выполняла свои депутатские обязанности.

С 1933 года Даниелян была назначена педагогом вокального мастерства оперного театра, оказала неоценимую помощь в годы становления творческого коллектива. Владея прекрасной школой, она занималась воспитанием молодых исполнителей. "Создание сценического образа, правильная музыкальная интерпретация партий требует не только хорошей профессиональной школы, но и высокой общей культуры" (5. С. 43). В годы отечественной войны работа по воспитанию молодых певиц и певцов приняла более серьезную форму в Ереванской консерватории, с которой А. Даниелян связала свою судьбу и в будущем, бережно храня традиции школы Н. Ирецкой. "Консерватория обязана выпускать совершенно готовых певцов с прекрасно разученным в специальном оперном классах необходимым репертуаром. Студент должен проходить в классе и камерный, и оперный репертуар. В классе Ирецкой в Петербургской консерватории, где я училась, вся работа велась самим профессором" (5. С. 14). Педагогические принципы А. Б. Даниелян в ЕГК продолжили Т. К. Шахназарян, М. А. Арутюнян. А. М. Сараджева и др. Руководя кафедрой сольного пения, она добивалась расширения репертуара молодых певцов. "Одним из важнейших вопросов является учебный репертуар. Необходимо начинать с итальянской классики, способствующей развитию благородной, свободной, красивой манеры пения" (5. С. 13). Возглавив спец. муз.школу им. Чайковского, она считала, что "охрана голоса – очень важная задача. Существует целая система воспитания, оберегающая детей от того, чтобы в том возрасте, когда они так любят подражать знаменитым певцам, они

не сорвали себе голос” (5. С. 12). Горячий энтузиазм, целеустремленность, неиссякаемая творческая энергия, присущие А. Б. Даниелян, ее непревзойденная высокоэстетическая манера пения и по сей день передаются из поколения в поколение, продолжая лучшие традиции национальной вокальной школы, в истоках которой неизгладимый след оставила великая певица Айкануш Даниелян.

Айкануш Даниелян одна из самых талантливых певиц нашего времени, созданные ею замечательные традиции вокального исполнительства укоренились в фундаменте развития вокального искусства. Горячий энтузиазм, целеустремленность, неиссякаемая творческая энергия характеризуют исполнительскую деятельность Даниелян, являясь могучим источником высокоэстетического наслаждения. Ее непревзойденная высокохудожественная вокальная культура, ценные педагогические принципы и творческие устрем-

ления стали основополагающими для создания и становления национальной академической вокальной школы.

**ПРИМЕЧАНИЯ**

1. Асафьев Б., Об опере., Л.:Музыка., 1985. Asaf'ev B., Ob opere ., L.: Muzyka., 1985.
2. Доливо А., Подготовка концертных и камерных певцов (материалы всесоюзной конференции по вокальному образованию), М.: Музгиз., 1941. Dolivo A., Podgotovka kontzertnykh i kamernykh pevtzov (materialy vsesoyuznoj konferentzii po vokal'nomu obrozovaniyu), М.: Muzgiz., 1941.
3. Ежедневник ПГАТ., 1922 г., N 3, 4. Yezhednevnik PGAT., 1922 g., N 3, 4.
4. Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве., М.: Academia., 1936. Stanislavskij K. S., Moya zhizn' v iskusstve., М.: Academia., 1936.
5. Арутюнян М. Г., Айкануш Даниелян., Ер., 1988. Arutyunyan M. G., Ajkanush Danielyan., Yer., 1988.

**Քանախ-քաներ.** Հ. Բ. Դանիելյան, Ն. Ա. Իրեցկայա, բելկանտո, կատարողական վարպետություն, հնչյունարտարքուն, երգչական տեխնիկա, կամերային երգեցողություն, օպերային ավանդույթներ:

**Ключевые слова:** А. Б. Даниелян, Н. А. Ирецкая, бельканто, исполнительское мастерство, звукоизвлечение, вокальная техника, камерное пение, оперные традиции.

**Keywords:** H. B. Danielyan, N. A. Iretskaya, Bel canto, performance skills, sound production, voice technic, chamber singing, opera traditions.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԱՐՄԵՆՈՒՀԻ ՄԵՐՅՈՒԺԱՅԻ ԲԱԶԻՆՅԱՆ (ծ. 21.6.1972 թ. ք. Երևան): Ավարտել է՝ 1993-ին Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժինը, 1999-ին Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիան՝ որպես օպերային, համերգային երգչուհի, 1999-2001 թթ. սովորել է ասպիրանտուրայում՝ մեներգեցողություն մասնագիտացմամբ: 1999-2001 թթ. աշխատել էմ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կոնցերտմայստերական պատրաստման ամբիոնում՝ որպես իլյուստրատոր: Դասավանդել է՝ 2002-2003 թթ. Քանաքեռականի արվեստի դպրոցում, երգեցողության ուսուցչուհի, 2003-ին ԵՊԿ մեներգեցողության 2-րդ ամբիոնում, ասիստենտ, 2005-ից՝ դասախոս: Երևանի պետական կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդի 29.06.2016-ից դոցենտ, 2017-ից համատեղության կարգով նաև Երևանի Պ. Չայկովսկու անվ. միջնակարգ մասնագիտական դպրոցում:

**Сведения об авторе:** АРМЕНИИ СЕРЕЖАЕВНА БАЗИНЯН (род. 21 июня 1972 года, Ереван). Окончила: фортепианное отделение Ереванского музыкального училища им. Р.Меликяна (1993); Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса по специальности оперная и концертная певица (1999); аспирантуру ЕГК им. Комитаса по специальности «сольное пение» (2001). Работала: иллюстратором на кафедре концертмейстерской подготовки ЕГК им. Комитаса (1999 – 2001); учителем по вокалу в художественной школе Канакераван (2002-2003); ассистентом на кафедре №2 сольного пения ЕГК им. Комитаса (с 2003); преподавателем на той же кафедре (с 2005); по совместительству в Ереванской специальной музыкальной школе им. П. И. Чайковского (с 2017). Доцент ЕГК (с 2016).

**Information about the author:** ARMENUHI SERJOZHA BAZINYAN (b. 1972, Yerevan). In 1993 graduated from Piano department at Yerevan Romanos Melikyan Music College. In 1999 graduated from Department of Opera and Stage Singing at the Yerevan State Komitas Conservatory. In 1999-2001 she took postgraduate courses in solo singing. In 1999-2001 she worked as an illustrator at the Department of Accompaniment at the YSC. In 2002-2003 was a voice teacher at Kanakeravan School of Arts. Since 2003 she worked as an assistant at the Department of Solo singing at the YSC, and since 2005 as a pedagogue at the same department. Since 2016 she has been an associate professor at YSC. Since 2017 she is a part-time teacher at the Tchaikovsky Specialized Music School in Yerevan.

**Ամփոփում**

Երգչուհի, ԵՊԿ դոցենտ **Արմենուհի Սերյոժայի Բազինյան.** - «Չայկովսկան մասնագիտական երգչական արվեստի ակունքները. Հայկանուշ Դանիելյան»:

Մույն հոդվածը նվիրված է հայկական երգչական դպրոցի հիմնադրողներից՝ Հայկանուշ Դանիելյանի գործունեությանը: Որպես ԵՊԿ ամբիոնի ավանդույթները զարգացնողի և ստեղծողի ներդրումը հայ արվեստում և առավելապես մշակութային կյանքում: Վառ արվեստագետի կերպարը բնութագրվում է և որպես հանրապետության՝ միաժամանակ Խորհրդային միության, ակադավոր օպերային երգչուհի և զուգահեռաբար ԵՊԿ-ում դասավանդող պրոֆեսոր:

**Summary**

Singer, Docent at YSC Armenuhi Serjozha Bazinyan. - “The Beginnings of Armenian Professional Vocal Art. Haikanush Danielyan”.

The article presents the work of Haikanush Danielyan, one of the founders of the Armenian school of singing, who created the traditions of the Armenian vocal art. H. Danielyan is introduced as a bright individual who made a significant contribution to the development of both republican and Soviet opera and chamber vocal schools. Along with performing, Danielyan was involved in teaching as a professor at Yerevan Komitas State Conservatory.

ՋԱՎԷՆ ԹՈՐԳՈՄԻ  
ԿՆԵԱԶԵԱՆ

Երաժշտագետ, Բունոս-Այրես, Արգենտինա  
E-mail: zavenkniasian@yahoo.com.ar

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱԻԱՆԴԱԿԱՆ ԿՐՕՆԱ-ԾԻՍԱԿԱՆ  
ԿՈՉՆԱԿՆԵՐԸ

ԳՐԱԿՐԱՆՆԵՐԻ ԿՐԻՍՏՈՍՈՒԹՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՄՈՒՄԻ

Հայկական երաժշտական գործիքադարանի հետաքրքրական օրինակներէն են կրօնա-ծիսական ինքնահունչները\*, որոնցմէ կոչնակները ընդգրկուած են Հայաստանեայց Առաքելական Եկեղեցոյ զանազան արարողութիւններու մէջ, անբաժանելի մաս կազմելով եկեղեցական բազմադարեայ ծիսակարգին: Կոչնակները երկար փայտէ տախտակներ կամ երկաթէ ձողեր են, անցեալին շատ տարածուած՝ ներկայիս հազուադէպ, որ ձեռքի թակիչներով հարուածելով հաւատացեալները եկեղեցի կը կանչեն:



Երուսաղէմի Չայոց Պատրիարքարանի փայտէ կոչնակը, հնչեցման ժամանակ

Անցեալին կոչնակներուն մասին զբաղողները երեք անձնատրոփիւններ եղած են. նախ Մաղաքիա Արք. Օրմանեան (1.), որ իր «Ծիսական Բառարան»-ին մէջ կ'ակնարկէ նիւթին, երկրորդը՝ Հայր Վարդան Հացունին, որ իր «Պատմութիւն Հայոց Աղօթամատոյցին» ուսումնասիրութեան մէջ կը քննէ պատմական գրատր աղբիւրներ, ուր յիշատակուած են այս գործիքները (2. էջ 14-15) եւ երրորդը՝ Արամ Քոչարեան\*\* (3. էջ 62-64), որ իր «Հարկանային եւ շնչական երաժշտական գործիքները Հայաստանում» գործին մէջ հետաքրքրական տեղեկութիւններ կու տայ:

\* ինքնահունչ = idiophone:  
\*\* Այս աշխատութիւնը հեղինակի թեկնածուական ատենախօսութիւնն էր 1963 թուականին:

Պատրիարքութեան Սրբոց Յակոբեանց Վանքի Մայր Տաճարի Կոչնակները, իրենց բոլոր տարբերակներով, դարեր շարունակ գոյատեւեցին, բայց յանկարծակի 1915-1930 թուականներու ընթացքին անհետացան հայկական կեանքէն: Կոչնակներու անյայտացման հիմնական պատճառն եղաւ հայոց ցեղասպանութիւնը, հայկական բնօրրանի ատերմով: Անշուշտ պէտք է ակնարկել, որ հայաշխարհը Առաջին Համաշխարհային Պատերազմին զինուորական գործողութիւններու թատերաբեմ ալ դարձաւ, վրայ եկաւ Ռուսաստանի յեղափոխութիւնը, ապա խորհրդայնացումը իր կրօնահալածութեանը: «Անյայտացում» բառի գործածութիւնը փոխաբերական իմաստով չէ ըսուած, այլ իր բուն առմամբ: Կոչնակները փայտէ շինուած ըլլալուն, հրոյ ճարակ դարձան եկեղեցիներու կողոպտման ժամանակ, գործածուելով նոյնիսկ իբրեւ վառելանիւթ: Պատահական չէ, որ պահպանուած օրինակները կը գտնուին հայաշխարհէ հեռու տեղեր:

Աստիճանաբար յառաջացաւ Սփիւռքը, ուր վերականգնուեցաւ հայկական էութիւնը, աշխուժացաւ կրօնական կեանքը, կառուցուեցան հարիւրաւոր եկեղեցիներ: Բայց այս եկեղեցիները չունեցան կոչնակներ, այլ միայն զանգակներ, որովհետեւ այս վերջինները տարածուած էին ամենուրեք եւ դիւրաւ կարելի էր ձեռք բերել հիւրընկալող երկիրներուն մէջ: Այս հոլովոյթի արդիւնքն է, որ այսօր, պարզ հայտրդի մը, ըլլալ սփիւռքահայ թէ՛ հայաստանցի պատկերացում անգամ չունենայ թէ՛ ինչ է կոչնակ մը:

1) Ընդհանուր նկարագրութիւն  
Կոչնակները՝ ժամահար գործիքներու կարգին կը պատկանին: Ունին շատ պարզ կառուցուածք. ընդհանրապէս երկարատուն փայտէ տաշուած տախտակ մը, կամ երկաթէ ձող մը երկու ծայրերէն կախուած, որ ձայն հանելու համար կը բախեն՝ նոյն նիւթէն պատրաստուած երկու թակերով: Կախուած երկաթը կամ փայտը մօտաւորապէս 0,50 մ. մինչեւ 2,50 մ. երկայնութիւն կրնայ ունենալ եւ պէտք է, որ ամուր ու ձայնեղ ըլլայ:

Դժբախտաբար, պատմական իրողութիւններու պատճառաւ, չեն պահպանուած մեծ թիւով կոչնակներ: Մենք կարողացանք ցուցակագրել միայն վեց օրինակ, որոնցմէ չորս հատը Երուսաղէմ կը գտնուին, մին Նոր Զողայ իսկ վեցերորդը Նիւ Եորք: Կոչնակներու կարե-

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կառլենի Շագոյանի՝ 20.11.2021 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 8.11.2021 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 10.10.2021 թ.

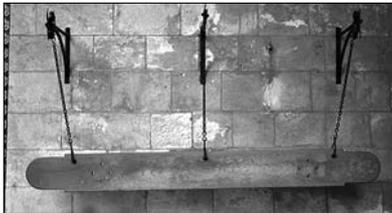
# Մշակութային կապեր Սփյուռք (Արգենտինա)

լի է հանդիպի նաև Սուրիոյ հիւսիս արևմտեան շրջաններու քանի մը հայկական գիւղերուն մէջ, որոնց վիճակը անորոշ է վերջին տարիներու ռազմական գործողութիւններէ վերջ\*:

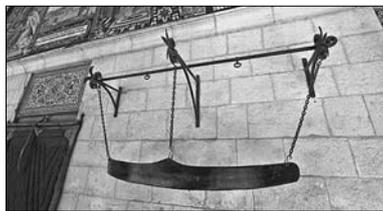
Այս ուսումնասիրութեան համար, չսահմանափակուեցանք գոյութիւն ունեցող օրինակներով, այլ օգտուեցանք նաև տարեց, մեծաւ մասամբ ցեղասպանութենէն վերապրող արևմտահայերու հաղորդած բանատր տեղեկութիւններէն, որոնք մանրամասն կերպով նկարագրեցին գործիքը: Ընդհանրապէս տեղեկութիւններուն, կարողացանք նախ վերականգնել կոչնակներու շատ մը գաւառական/տեղական տարբերակներու բնական տեսքն ու կառուցուածքը, ինչպէս նաև իրենց յատուկ օգտագործման առանձնայատկութիւնները\*\*:

## 1) Երուսաղէմի կոչնակները

Երուսաղէմի չորս օրինակները տեղադրուած են՝ երկու հատը Հայոց Պատրիարքութեան Սրբոց Յակոբեանց Վանքի Մայր Տաճարի մուտքի քովնտի պատերուն վրայ, իսկ միւս երկուքը, Սուրբ Յարութեան եկեղեցոյ մէջ: Երկու տեղերուն գոյգ կոչնակներէն մին փայտէ է, իսկ միւսը մետաղէ\*\*\*:



Պատրիարքութեան Սրբոց Յակոբեանց Վանքի Մայր Տաճարի փայտէ կոչնակը



Պատրիարքութեան Սրբոց Յակոբեանց Վանքի Մայր Տաճարի երկաթէ կոչնակը

Բարեբախտաբար, մինչ կոչնակներէն հետք մը անգամ չէ մնացած այլ տեղեր, այս չորս օրինակները գոր-

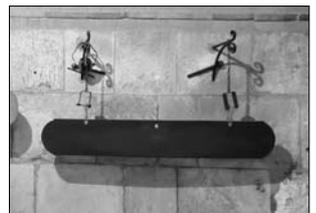
ծածական են ըստ հնաւանդ կարգ ու կանոնի: Ընդհանրապէս Երուսաղէմի Միաբանութեան աւանդապահութեան, այսօր կարելի է շատ մանրամասնութիւններ քաղել կոչնակներուն մասին, թէ գործածութեան պարագաներու, թէ կատարողական եւ թէ կառուցուածքային առանձնայատկութիւններուն մասին. եւ զարմանքով տեսնել, թէ շատ բաներ կը զուգահիւսին մեզմէ հազար տարի առաջ գրուած Գրիգոր Նարեկացիի վկայութիւններուն հետ:

Այս կոչնակներէն առաջինը ուղղանկիւնածն էրկարաւուն փայտէ տախտակ մըն է, որուն երկայնքը 2,16 մ է եւ լայնքը 23 սմ, վերի եւ վարի զուգահեռ կողմերու երկայնքը 1,70 մ է, որոնք կ'աւարտին չորս ուղիղանկիւններ (90°) կազմելով, հազիւ 2,5 սմ ունեցող ուղղահայեաց հատուածներու հետ: Գործիքը կ'աւարտի կիսաշրջանակաձև վերջատրութեամբ, որ ունի 18 սմ տրամագիծ: Վերի եզերքին մօտ տեղադրուած են երեք ծակեր կոչնակը կախելու համար: Տախտակին հաստութիւնը 5 սմ է:

Երկրորդը, երկաթէ շինուած եւ թեթեւօրէն դէպի ետեւ կորացած օրինակն է: Գործիքին երկարութիւնը 1,60 մ է եւ լայնքը 11 սմ, վերի եզերքէն մօտ 1 սմ հեռաւորութեան վրայ տեղադրուած են կոչնակը կախելու երկու ծայրերու ծակերը: Մէջտեղին կը գտնուի գործիքին գրեթէ կեդրոնի եզրագիծէն դէպի վեր բարձրացող 4 սմ ելուստի ծայրը: Գործիքի երեսին վրայ, գրեթէ կեդրոնը, կը նշմարուի խաչի քանդակ մը եւ արձանագրութիւն մը ուր մաս մը կը կարդացուի՝ «ՎԵՐՍՏԻՆ ՇԻՆԵՅԻ Ի ՅԻՇԱՏԱԿ ՋԱՐՊ ..... ԻՅԻՆ»: Մաս մըն անընթերցելի է որովհետեւ մետաղը հարուածներէն շատ տուժած է:

Երրորդը՝ Սուրբ Յարութեան Տաճարի փայտէ կոչնակն է, որ գրեթէ չի տարբերի նախորդ փայտէ օրինակէն\*:

Իսկ չորրորդը՝ Սուրբ Յարութեան Տաճարի մետաղէ օրինակն է, որ իր չափերով եւ ընդհանուր ձեւով նման է փայտէ կոչնակին, բայց շինուած է երկաթէ\*\*:



Սուրբ Յարութեան Տաճարի փայտէ եւ երկաթէ կոչնակները

Բեթղեհէմի Սուրբ Ծննդեան եկեղեցոյ փայտէ եւ երկաթէ կոչնակները Երուսաղէմի Միաբանութեան անդամները իրենց առօրեայ խօսակցական հայերէնի մէջ հիմնէն ի վեր կը գործածեն տախտակ\*\*\* (4. էջ 22, 26) իբրեւ կոչնակի անուանում, այս անուան մէջ առկայ է

\* Եզակի օրինակ մըն ալ է Արժանթինի, Պուէնոս Այրես մայրաքաղաքի Սուրբ Գրիգոր Լուսաւորիչ Հայոց Մայր Տաճարի կոչնակը, որ զետեղուեցաւ այս աշխատութեան հեղինակի՝ Ջաւէն Կնեազեանի նախաձեռնութեամբ եւ Արժանթինահայոց Թեմի Առաջնորդ Գիսակ Արք. Մուրատեանի հովանաւորութեամբ: Կոչնակը Երուսաղէմի փայտէ մեծ կոչնակներուն նմանօրինակն է եւ օրինուեցաւ եւ գործածութեան յանձնուեցաւ 1999 թուականի, Կիրակի Օգոստոս 8-ին:

\*\* Նիւթերու հաւաքման դժուար գործին անգնահատելի մասնակցութիւն ունեցած է եղբայրս Ռուբէն Կնեազեան, նախկին ուսանող Կոմիտասի անուան Երաժշտանոցի, ծնած Արժանթին 1962-ին, ներկայիս հաստատուած Ֆրանսա:

\*\*\* Տեղւոյն վրայ (Երուսաղէմ) ստուգեց, լուսանկարեց եւ տեսագրութիւններ պատրաստեց Տէր Ղեւոնդ վրդ. Յովհաննիսեան:

\* Լուսանկարեց Գիսակ Արք. Մուրատեան, Առաջնորդ Արժանթինահայոց, Երուսաղէմի Սրբոց Յակոբեանց Միաբանութեան անդամ:

\*\* Տեղւոյն վրայ (Երուսաղէմ) լուսանկարեց Յակոբ Ճոնազեան, ծնած Երուսաղէմ, 2000-ին:

\*\*\*Բանաւոր տեղեկութիւն Գիսակ Արք. Մուրատեանի, Առաջնորդ Արժանթինահայոց, Երուսաղէմի Սրբոց Յակոբեանց Միաբանութեան անդամ:

# Մշակութային կապեր Սփյուռք (Արգենտինա)

«փայտե տախտակ» նշանակությունը եւ պարզ է, միայն կը գործածուի փայտե կոչնակներուն համար: Երուսաղէմի մէջ փայտե կոչնակներուն համար կը գործածուի նաեւ տախտակ-կոչնակ (4. էջ 100): Ի հակադրութիւն մետաղե կոչնակներուն երկաթ\* կ'անուանեն, իսկ տեղ-տեղ մետաղե-կոչնակ (4. էջ 100):

2) Նոր Ջուղայի կոչնակը

Պահպանուած հինգերորդ օրինակը կը գտնուի Նոր Ջուղայ:

Նոր Ջուղայի Չարսու թաղին մէջ, Սուրբ Յովհաննէս եկեղեցիին կից, 1623թ. կառուցուած է Սուրբ Կատարինեան Մենաստանը, որ եղած է կուսանաց վանք: Մենաստանի եկեղեցոյ արեւմտեան մուտքին առջեւ կայ պատշգամբ, ուր փայտե գերանէ մը կախուած է նոյնպէս փայտե շինուած կոչնակ մը (5. էջ 107-110): Այս օրինակը լաւ պահպանուած է, բայց այժմ անգործածական է, միայն երբեմն-երբեմն գայն կը հնչեցնեն նշանաւոր հիւրեր, հայ ուխտաւորներ կամ գրօսաշրջիկներ:

Այս կոչնակը ուղղանկիւնածնու երկայն փայտե տախտակ մըն է, որուն սուր անկիւնները հեռացուած են ապահովութեան համար. գործիքը փաստօրէն երկարատուն ութանկիւնի վերածելով: Իր երկու ծայրամասերը, չորսական կլոր անցքերու խումբեր գետեղուած են, այնպէս որ երկու խաչեր կը ձեւացնեն: Վերի եզերքի ամենամօտիկ երկու ծակերէն կ'անցնին գործիքը կախուած պահող գոյգ շղթաները:



**Նոր Ջուղայ - Սուրբ Կատարինեան Մենաստան: Գաղութագիրու հին լուսանկարներ կոչնակահարութեան պահուն երբ դեռ կը գործէր կուսանաց վանքը:**

Լուսանկարներու հեղինակ՝ Էռնեստ Հոլցեր - Ernst Hoeltzer, 1892-1896 ժամանակամիջոցին:

Սուրբ Կատարինէ կուսանաց վանքը «... Աշխարհական կանանցից ունեն մէկ դոնապան ու մէկ խոհարար, եւ բացի այդ երկուսից ուրիշ ծառայ կամ աղախին չունեն: Փոքր լուսարարը գիշերն արթնանալով՝ կոչնակ է զարնում, որ յայտնի եւ հոշակաւոր է ձայնով եւ երկարածամ խփելով: Միաբանութիւնը կոչնակի ձայնի հետ հաւաքում է եկեղեցու մէջ եւ գոյգ-գոյգ կանգնելով Սեղանի առջեւ՝ սաղմոսերգութիւն են կատարում ...»

Կոչնակը «տախտակ» կ'անուանէին նաեւ Սալմաստի Դրիշկ գիւղի բնակիչները:

Տեղեկատու N 26, Յովհաննէս Ղուկասեան, ծնած է 1919-ին Թավրիզ (Հիւսիսային Իրան), բայց մեծցած է Սալմաստի Դրիշկ գիւղը: Հաստատուած Հայաստան:

\* Բանաւոր տեղեկութիւն Գիսակ Արք. Մուրատեանի, Առաջնորդ Արժանթինասայոց, Երուսաղէմի Սրբոց Յակոբեանց Միաբանութեան անդամ:

(6. էջ 566):

Հին ժամանակ Նոր Ջուղայի բոլոր եկեղեցիները ունեցած են կոչնակներ որոնք աստիճանաբար փոխարինուեցան զանգերով\*:



**Նոր Ջուղայի կոչնակը այժմ անգործածական է, միայն երբեմն գայն կը հնչեցնեն նշանաւոր հիւրեր, հայ ուխտաւորներ կամ գրօսաշրջիկներ:**



**Նոր Ջուղայի կոչնակի ընդհանուր պատկերը, փայտե գերանէն կախուած (ներկայ վիճակ):**

«Սուրբ Աստածածին եկեղեցին «մինչեւ 1848 թականը կոչնակ ուներ, իսկ 1848 թին Տէր Բարսեղ Գալստանեանը, երբ վերադարձաւ Հնդկաստանից, զանգակներ բերեց եւ այդ ժամանակից զանգակները կախեց փոքրիկ զանգակատանը, որ եկեղեցու առաստաղի վրայ է կառուցած:» (6. էջ 548):

Սուրբ Յովհաննէս Մկրտիչ (Սուրբ Յովհաննու Կարապետ) եկեղեցին «1841 թին, պարոն Պօղոս Անդրէասեանի ծախսով եւ օժանդակութեամբ կառուցեց զանգակատունը, որ նոյն եկեղեցու ժողովրդից եւ Ջաւայում հոշակաւոր վաճառական էր. այդ ժամանակից կոչնակի փոխարէն զանգն եղաւ ժողովրդի հրաւիրողը:» (6. էջ 554):

Այս աշխատութեան համար շատ կարեւոր են 1892-1896-ի ժամանակամիջոցին՝ գերմանացի Էռնեստ Հոլցերի (Ernst Hoeltzer) լուսանկարները որորնք իրականացուած են երբ տակաւին կը գործէր Սուրբ Կատարինեան Մենաստանը: Լուսանկարիչը երեք նկարներ աւանդած է միաբանութեան կոչնակահարութեան պահեքուն:

2021-ին Նոր Ջուղայի մէջ բացուեցաւ հայկական երաժշտութեան թանգարան՝ «Նոր Ջուղայի հայերի երաժշտական գանձարան»ը: Թանգարանի նպատակն է ծանօթացնել ընդհանրապէս հայկական երաժշտութիւնը, որուն շարքին՝ հայկական խազագրութիւնը, եկե-

\* Շատ շնորհակալ ենք Ս. Ամենափրկչեան Վանքի, Արխիատան պատասխանատու՝ պր. Թովմա Գալստանեանին, որ սիրայօժար տրամադրեց թէ լուսանկարներ եւ թէ արժեքաւոր տեղեկութիւններ:

# Մշակութային կապեր Սփյուռք (Արգենտինա)

ղեցական երաժշտությունը, շարականները, Նոր Ջուդայի երաժշտական գործիքներու պատմությունը, հայ երաժիշտները, աշուղները, հոգևոր երաժշտությունն զարգացումը, տեղական աշուղական դպրոցը, լուսագոյն երաժշտական գործիքներ արտադրողները եւ վերջապէս Նոր Ջուդայի ճարտարապետութեան ու երաժշտութեան միջեւ գոյություն ունեցող կապերը:



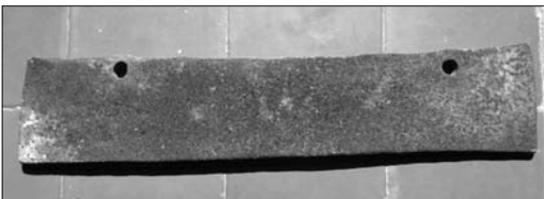
Նոր Ջուդայի հայկական երաժշտութեան թանգարանի կոչնակը

Երաժշտութեան թանգարանի եզակի ցուցանմոյշ մըն է Սուրբ Կատարինեան Մենաստանի կոչնակի կրկնօրինակը, որ քիչ մը աւելի փոքր չափերով պատրաստուած է:

### 3) Մուսալեռ/Քեսապ շրջանի կոչնակները

Քեսապի Հայ Կաթողիկէ Պատրիարքական Թեմի «Ս. Միքայէլ» վանքին ժողովրդապետ Գերապատի՝ հայր Նարեկ վրդ. Լուիսեան կը հաղորդէ. «Գտնուեցաւ Քեսապի Հայ Կաթողիկէ «Ս. Միքայէլ» եկեղեցոյ կոչնակը: Ծաբար՝ 9 Հոկտեմբեր 2021-ին, երեկոյեան ժամը 5:00-ին. բարձրացայ վանքին զանգակատունը նորոգելու մեր զանգակներու մաշած ջուաները որով ետք սկսեայ մաքրել ու ժողվել վանքին տանիքին վրայ նետուած կղմինտրներու փշրանքները ու պատահմամբ նշմարեցի անոնց տակ վանքին հնամեայ կոչնակը: ...Դժբախտաբար սոյն թանկարժէք եւ հազուագիտ կոչնակը մեր վանքէն կորսուած էր մօտաւորապէս 25 տարիներ առաջ»:

Ներկայիս կոչնակը կախուած է մօտակայ ծառի մը ճիւղէն:



Սուրիոյ հիւսիսը եւ մանաւանդ երկրի հիւսիս-արեւմտեան շրջանը, գոյություն ունին բոլլ մը հայաբնակ գիւղեր եւ աւաններ, որոնց կեդրոն կրնանք համարել Քէ-

սապ հայահոծ քաղաքը: Թուրքիոյ հարաւ-արեւմուտեան՝ Սուրիոյ հետ սահմանամերձ տարածքն այլ իր կարգին կը ծաղկէր հայկական Մուսալեռը իր գիւղերով եւ աւելի փոքր բնակավայրերով:

Այս շրջաններու բոլոր եկեղեցիները անցեալին, իրբեւ ժամահար միջոց կը գործածէին ոչ թէ զանգակներ այլ կոչնակներ, որոնցմէ քանի մը օրինակներ մինչեւ այսօր պահպանուած են եւ նոյնիսկ գործածական են: Այս կոչնակները միշտ երկաթէ պատրաստուած են, ընդհանրապէս երկարութիւնը՝ 50-80 սմ, լայնութիւնը՝ 12-15 սմ եւ հաստութիւնը 1-2 սմ: Իսկ կը հնչեցնեն նոյնպէս երկաթէ մուրճիկներով, ինչ որ շատ զօրեղ ձայն կ'արտադրէ, գրեթէ 15 վարկեան տետղ զնգզնգոց մը որ կը լսուի շատ հեռու, զանգակի մը պէս:



Սուրբ Աննա եկեղեցոյ կոչնակը, Եսքուպիէ

«Բերանացի վկայություններու համաձայն ... եկեղեցիներէն շատերը զանգակատուն չեն ունեցած զոնէ մինչեւ դարավերջ, գործածած են եկեղեցոյ պատին կամ բակի ծառին կախուած մետաղեայ կոչնակները: Փայտեայ կոչնակներու մասին վկայություններ չունինք: Վկայություններ ունինք, որ կոչնակի փոխարէն գործածուած են նաեւ պղնձեայ մեծ ամաններու յետնամասը»\*: Ներկայիս կոչնակ ունի Եսքուպիէ գիւղի Սուրբ Աննա Եկեղեցին, որ պատին ամրացուած է: Կոչնակ ունի նաեւ Քեսապի մօտակայ Գարատուրան գիւղի Սուրբ Ստեփանոս մատուռը: Կոչնակ ունէր Ճարապլուս գիւղի եկեղեցին, բայց տեղադրուած էր ճիշտ քովը կառուցուած Մերոպեան Վարժարանին տանիքը, եւ այլն:

«Մեր օրերուն տակաւին կոչնակներ կը գործածէին Գարատուրանի եւ Էքիզօլոքի Անետարանական եկեղեցիները եւ Գարատուրանի Ս. Ստեփանոս մատուռը»\*\*:

Ս. Ստեփանոս մատուռը վերանորոգուեցաւ ֆրանսահայ «Հող եւ Մշակոյթ Կազմակերպութեան» կողմէ իսկ կոչնակի համար աւանդական ցած, փայտեայ կախարան մը տեղադրուեցաւ 1987-ի օգոստոսին: «Կոչնակը նախապէս միշտ կախուած կ'ըլլար մատուան մուտքին քով գտնուող սրբացուած դափնի ծառէն: Մատուռը ունեցաւ նաեւ հիւսիսային պատին ամրացուած

\* Այս տեղեկությունները մեզի փոխանցեց ծանօթ բանահաւար, լեզուաբան եւ ազգագրագէտ Յակոբ Չոլաքեանը, ծնած Քէսապ 1947ին: Ներկայիս հաստատուած է Հայաստան եւ դասախօս է Երեւանի Պետական Համալսարանի:

\*\* Տեղւոյն վրայ (Գարատուրան) ստուգեցին եւ լուսանկարեցին Մհեր Ա. Ղազարեան եւ Ճորճ Սաղաթեան:

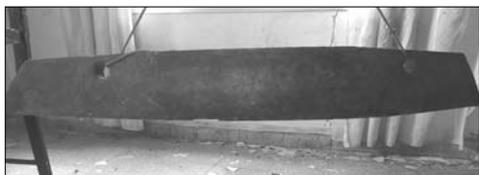
# Մշակութային կապեր Սփյուռք (Արգենտինա)

միջակ մեծությամբ զանգ: Վերջին ներխուժումին երկուքն ալ կորսուած են, վարի քարքարուտներուն մէջ գտնուած են կոչնակի կախարանին փայտէ կտորները»\*(տես՝ նախորդ էջում):



**Գարատուրանի Սուրբ Ստեփանոս մատուռին կոչնակը, 1987-ի օգոստոսին: Լուսանկարները՝ Organisation Terre et Culture - Երկիր եւ Մշակոյթ Կազմակերպութիւն**

«Էքիզիուքի աւետարանական եկեղեցւոյ կոչնակը քառանկիւն երկաթէ կտոր է՝ գրեթէ Սուրբ Ստեփանոսի կոչնակին չափով ու ձեւով: Կախուած կը մնար եկեղեցւոյ բակին մէջ, թթենի ծառէն: Կոչնակը հոն կը մնար նաեւ եկեղեցին զանգով մը օժտելէ ետք: Վերջին բարեգարդումներուն ընթացքին բակին թթենին հանեցին: Կոչնակը եւ հին եկեղեցւոյ քարէ արձանագրութիւնը այժմ պահ դրուած են նախկին դպրոցի, այժմ՝ գրադարանի շէնքին մէջ:»\*(տես՝ նախորդ էջում):



**Էքիզիուքի աւետարանական եկեղեցւոյ կոչնակը, ներկայիս պահպանուած գրադարանին շէնքին մէջ**

«Նշանաւոր էր Գարատուրանի Աւետարանական եկեղեցւոյ կոչնակը, որ կախուած էր երիցատան արեւմտեան պատին: Ան իր ձեւով բոլորովին տարբեր էր քառանկիւն կոչնակներէն: Ան օղակաձեւ երկաթեայ կոչնակ էր: Ունէր երկաթեայ երկու թակիչ: Անոր ձայնը կը հասներ վերի եւ վարի թաղերուն, մինչեւ Ծովու թաղ, նոյնիսկ Գարատուրանը եզերող լեռներուն խորքերը: 1980-ականներուն եկեղեցին ունեցաւ զանգ: Կոչնակը պատէն հանեցին»\*(տես՝ նախորդ էջում): Միայն վերջերս պատահմամբ գտնուեցաւ կորսուած կտոր կոչնակը, որ եկեղեցւոյ մատանին մէջ էր\*(տես՝ նախորդ էջում): Ներկայիս կախուած է բակի թթենիէն\*: Յատկանշական է որ կոչնակը իր մակետետոյթի վրայ ունի չորս հատ չորսական ծակերու խումբեր:

\* Թրքերէն “չang - չանկ” կը նշանակէ զանգակ:



**Քահանան կոչնակը հնչեցնելու պահուն: Այնճար, թուականը անձանօթ**



**Գարատուրանի Աւետարանական եկեղեցւոյ հւրօրինակ կտոր կոչնակը գոր կը հնչեցնէր ժողՖ Սաղտըճեան**



**Գարատուրանի կտոր կոչնակի ներկայ վիճակը թթենիէն կախուած, ետեւը եկեղեցին**

Նոյն վիճակի էին Մուսալերան գիւղերը, բոլորն ալ կը գործածէին մետաղէ կոչնակներ, որոնց կ'անուանէին տեղւոյն բարբառին յատուկ՝ «ժումպր - տոմր» ձեւով: Նոյնքան հետաքրքրական են «ժումպրիլ» բայը՝ «եկեղեցիին կոչնակը զարնել» նշանակութեամբ: Կոչնակները նաեւ կ'անուանէին չանդ/չանկ ձեւերով\*:



Իսկ «չանկ»էն ծագած է «չընկրտիլ» բայը՝ «չանկ»ը զարնել, «զանգահարել» նշանակութեամբ:

**Թրքահայոց Պատրիարք Սահակ եպս. Մաշալեան եւ տեղւոյն մշակութային գործիչ ճեմ Զափար, նոր կոչնակին թով**

**Մուսալերան Կազըֆըզ գիւղին Սուրբ Աստուծածին եկեղեցւոյ նոր կոչնակը**



# Մշակութային կապեր Սփյուռք (Արգենտինա)

1939-ին, Ֆրանսայի եւ Թուրքիոյ միջև կնքուած համաձայնագրի համեմատ, Ֆրանսան Աղեքսանդրեոսի զաւարը յանձնեց թուրքերուն: Իբրեւ յետեւանք՝ Մուսալերան գիւղերու հայերը արտագաղթեցին, միայն Վաքրֆլը գիւղի բնակիչները նախընտրեցին մնալ: Ներկայիս Վաքրֆլըն Թուրքիոյ միակ հայկական գիւղն է:

1939-ին Մուսալերան գիւղերէն հեռացած հայերու մեծամասնութիւնը Լիբանան գաղթեցին, որ հիմնեցին Այնճար քաղաքը, որ զուտ հայկական բնակչութիւն ունի բաղկացած բացարձակաբար մուսալեացիներէ: Սկզբնական շրջանին, Այնճարի մէջ ալ կոչնակներ գործածուեցան, բայց աստիճանաբար զանգակներով փոխարինուեցան:

Կոչնակ ուներ նաեւ, մինչեւ '90-ական թուականները, Մուսալերան Վաքրֆլը գիւղին Սուրբ Աստուծածին եկեղեցին, որ վերանորոգումէն ետք փոխարինուեցաւ զանգակով մը\*: Վերջերս, մեր աջակցութեամբ վաքրֆլըցիները վերականգնեցին\*\* աւանդական կոչնակը որ 2020-ի օգոստոս 15-ին օրհնուեցաւ եւ գործածութեան հանձնուեցաւ Թրքահայոց Պատրիարք՝ Գերաշնորհ Սահակ եպս. Մաշալեանի կողմէ:

Վաքրֆլը գիւղի մէջ նաեւ հիմնուեցաւ նոյն տարին «Մուսա լեռ Թանգարան»ը որ տեղադրուած է, ի միջի այլոց, կոչնակին կրկնօրինակը ճիշտ եկեղեցոյ նախկին զանգակին քով

### 4) Թանգարանային օրինակ մը

Կոչնակի հազուագիւտ օրինակ մը պահպանուած է, կոչնակներու բնօրրանէն շատ հեռու՝ Նիւ Եորքի Արուեստի Քաղաքային Թանգարանի մէջ (Metropolitan Museum of Art): Այս օրինակը կը պատկանի John Crosby



Brown-ի երաժշտական գործիքներու նշանատր հաւաքածոյին, որ գոյութիւն ուներ արդէն 1889 թուականին, երբ իբրեւ նուիրատուութիւն յանձնուեցաւ թանգարանին (7.):

211516Թանգարանին այս ցուցանմոյշի սկզբնական հաւաքածոյին մաս կազմելու մասին, գոյութիւն ունին մատչելի երկու արժեքատր աղբիւրներ. հաւաքածոյի գրացուցակին հրատարակութիւնը 1901-ին (8. էջ 79) եւ նոյնի վերահրատարակութիւնը 1903-ին (9. էջ 79): Թուականներէն յայտնի է կոչնակին նախատեղեւնեան շրջանէն ըլլալը:

Այս փայտէ ուղղանկիւնաձեւ կոչնակի չափերն են՝

\* Վաքրֆլըյի կոչնակի առաջին տեղեկութիւնները պատմեց Ճանիկ Չափար - Canik İparar (Penenyan), ծնած Անտաք - Antakya, 1941-ին; Ներկայիս հաստատուած Պերլին, Գերմանիա:

\*\* Վաքրֆլըյի կոչնակը իրականացաւ Ռուբէն Կնեագեանի (Ֆրանսա), այս աշխատութեան հեղինակ՝ Չաւէն Կնեագեանի (Արժանթին), Ճէմ Չափարի (Վաքրֆլը) եւ Վաքրֆլըյի Սուրբ Աստուծածին եկեղեցոյ Թաղական Խորհուրդի համագործակցութեան շնորհիւ:

26 x 66.7 սմ իսկ թակերունը՝ 30.5 սմ եւ կը ցուցադրուի Gotchnag վերտառութեամբ իսկ գրացուցակներուն մէջ մատնանշուած է Armenian այսինքն՝ հայկական ըլլալը:

Շետարքրական է, որ իբրեւ աշխարհագրական ծագում արձանագրուած է՝ Սուրիա: Գրացուցակներու հրատարակման թուականներուն, ապագայի Սուրիական Պետութեան հողատարածքը կը գտնուէր Օսմանեան Կայսրութեան տիրապետութեան տակ, բաժնուած զանազան վարչական միաւորներու՝ վիլայէթներու (Հալեպ, Դամասկոս, Պէյրութ, Տէր Ջօր): Ուրեմն «Սուրիա» հասկացութիւնը այդ թուականներուն քիչ մը անորոշ է, բայց եթէ նկատի ունենանք, որ Հալեպի վիլայէթին մաս կը կազմէին հիւսիսէն՝ Քիլիս, Այնթապ, Մարաշ, Ջէյրուն, եւ այլն, իսկ հիւսիս - արեւմուտքէն Աղեքսանտրեթ, Անտիոք, Սուլտիա, եւ այլ հայահոծ շրջանները, կրնանք որոշ վստահութեամբ եզրակացնել, որ այս կոչնակի աշխարհագրական ծագումը արեւելեան Կիլիկիան է:

Չենք կրնար նկատի չունենալ նաեւ Հալեպ քաղաքը իբրեւ հաւանական աշխարհագրական ծագման վայր, իր նախատեղեւնեան նշանակալից հայ բնակչութեամբ:

### 5) Տրապիզոնէ կոչնակ

Նշանատր ռուս լուսանկարիչ Դմիտրի Երմակովի (Дмитрий Иванович Ермаков (1846 - 1916)) հաւաքածոյին մաս կը կազմէ հազուագիւտ օրինակ մը, որ կը տեսնենք ժամկոչ մը



ձեռքերը թակեր բռնած, կոչնակի մը առջեւ: Կոչնակը իւրայատուկ տրապիզոնաձեւ վեցանկիւնի մըն է, որուն մօտաւոր չափերն են՝ հիւսքը կամ վարի կողմ 70 սմ, վերի կողմ 40 սմ., ուղղահայաց

կողմերը 16 սմ, դէպի վերի կողմը ուղղուած շեղակի կողմերը 20 սմ: Այս կոչնակը կախուած է վերի կողմի եզերքին մօտ եղած երկու քառակուսի ծակերէն: Աջ ու ձախ ուղղահայաց կողմերուն եզրին երկուական կլոր ծակեր կան եւ ճիշտ մէջտեղը, վերի եզրին մօտ ուրիշ չորս հատ կլոր ծակեր, խաչ ձեւացնելով:

Յայտնի է թէ լուսանկարը Սեւանայ լիճի կղզիին (ներկայիս թերակղզիի վերածուած) վանքին կը պատկանի: Մանաւանդ ժամկոչը «Սեւանայ լիճի Միաբանութիւն» վերնագիրը կրող լուսանկարին մէջն ալ է (10.):

### 6) Վասպուրականի ցից-կոչնակը

Ընդհանրապէս ծանօթ երկու տարբերակներէն՝ ձեռքի եւ անշարժ կոչնակներէն զատ գոյութիւն ունեցած է երրորդ, բոլորովին տարբեր ձեւ մը Վասպուրականի մէջ:

Այս կոչնակը կը բաղկանար փայտէ երկու տախտակներէ, շուրջ 2 մ. երկարութեամբ, 10-15 սմ. լայնութեամբ եւ 3 սմ. հաստութեամբ:

Երկու տախտակները, երեսները հանդիպակաց՝ քովեքովի, խռուած եւ ամրացուած էին հողի մէջ մօտ 40

# Մշակութային կապեր Սփյունք (Արգենտինա)

ամ. խորությամբ, այսպես ազատ կը մնար 1,60 մ. գետնէն վեր: Միս կոչնակներուն պէս այս ալ կը հարուածէին երկու փայտէ թակերով: Ըստ տեղեկատու Բարեղամ Յովնանեանի\*, երբ թակով հարուածէին մէկ կողմը՝ ձայնը կ'ուղղուէր դէպի հակառակ կողմը, ուրեմն փոխելով կողմը նաեւ կը փոխուէր արտահանում ձայնի ուղղութիւնը: Երբ լուսարացին սկսէր կոչնակահարութիւնը, ժամկոչը փոխն ի փոխ կոչնակի երկու կողմերը կը հարուածէր, որպէս զի ազդարարութիւնը հաւասարապէս լսուէր զիւրի երկու կողմերը:

Կոչնակի այս տարբերակը կը գործածուէր Հայոց Ձորի Խորզոմ գիւղին մէջ եւ տեղադրուած էր եկեղեցիին կից գտնուող գոմի մը բարձր տանիքին վրայ\*\*:

7) Այլ տեսակի կոչնակներ

Վերոյիշեալ կոչնակները, այսինքն Երուսաղէմի, Նոր Ջուղայի, Նիւ Եորքի, նաեւ Սուրիոյ հիւսիս արեւմտեան շրջաններու կոչնակները, կրնանք անուանել դասական կոչնակներ: Ատոնցմէ կ'առանձնանան շարք մը օրինակներ, որոնց արտաքին ձեւը չստիպազանց տարբեր է դասական անուանումներէն:

Յեղասպանութենէն վերապրող, մարաշցի Լուսինէ Շատարեւեանի շնորհիւ, տեղեկացանք հազուագիւտ օրինակի մը գոյութեան մասին՝ փայտէ կտր կոչնակ մը մասին է, որ պատուած էր անասունի ստամբսիս մաշկով\*\*\*:

Այսպիսի կտր, երկաթէ կոչնակ մը կը գտնուէր Ատանա Քեմի-ին\*\*\*\* մէջ, եկեղեցւոյ դուռը, շրթայով կախուած: Տրամագիծը մօտ 30 սմ էր եւ երկու շրթաներով զերանէ մը կախուած էր\*\*\*\*\*:

Այս օրինակներուն մաս կը կազմէ նաեւ վերոյիշեալ Գարատուրանի կտր մետաղէ կոչնակը:

Ըստ Արսէն Թորոսեանի՝ Եօզղաթի Պուրուն Քըշլա գիւղին մէջ, իբրեւ կոչնակ կը գործածէին պրոնզէ եռանկիւն մը, զոր կը հնչեցնէին եկեղեցւոյ բակը, ձեռքէն կախուած\*\*\*\*\*:

II) Կատարողական առանձնայատկութիւններ

Խոր անցեալէն սկսած՝ կոչնակները հնչեցնելու պարտականութիւնը յանձնուած է ժամկոչներուն, որոնք կը հետեւէին հնչման որոշ կարգի մը, որ կարելի է ամփոփել հետեւեալ ձեւով՝

- 1.-կոչնակահարութեան գործողութիւնները կը սկսէին մօտաւորապէս առաւօտեան ժամը հինգին,
- 2.- ժամկոչը նախ կը խաչակնքէր,
- 3.- յետոյ կոչնակը կը հնչեցնէր երեք անգամ,
- 4.- որմէ յետոյ կը սկսէր բուն կոչնակահարութիւնը,
- 5.- վերջաւորութեան՝ կոչնակը կը հնչեցնէր նորէն երեք անգամ:

Հնչեցման այս կարգը, առանց նկատելի մեծ տարբերութեամբ, պահպանուած է ցայսօր Երուսաղէմի Հայոց Միաբանութեան կողմէ:

Երբ կոչնակը մեծ չափեր ունենար կրնային զայն հարուածել երկու հոգի: Այսպէս, երբ հնչեցնողները երկու հոգի ըլլային, մէկը կը կանգնէր կոչնակին աջ կողմը, իսկ միւսը ձախ կողմը ու հերթով համաչափ կը հարկանէին գործիքը: Ուրիշ տարբերակ մըն էր այն, երբ մէկը կը կանգնէր կոչնակին դիմացը, իսկ միւսը ետեւը\*:

Ըստ տարածուած դարատուր արտադրութեան, երբ հաւատացեալները՝ թէ՛ աշխարհական եւ թէ՛ հոգեւորական լսեն կոչնակին հարուածները, պէտք է խաչակնքեն: Նարեկացին այսպէս կը սահմանէ զայս՝

«... յիշատակ մեծ տեսրմագրութեան յերեսս կերպիս Հոգւով սրբով զնշան խաչիդ:» (II. էջ 244):

Կոչնակահարութեան սկիզբի եւ վերջաւորութեան երեք հարուածները Սուրբ Երրորդութիւնը կը խորհրդանշեն: Նարեկացին այսպէս կ'արտայայտուի այս նիւթի մասին՝

«...Ընդ Երրորդութեանդ գծագրութիւն զկապ երեք կիւն իմ վնասակարին

Ի կատարածին սովիմբ կրկնեցեր» (II. էջ 244): Այսինքն «ժամահարութեան սկիզբի երեք կոփումները վերջն ալ կրկնելով, Երրորդութեան խորհուրդին նշանակութիւնը հասկցուցիք զիս»:

Գրիգոր Սկեւրացին ալ, ԺԲ դարուն, նոյնը կը հաստատէ՝ թէ խաչակնքելու մասին եւ թէ նշանակութեան. «... Յորժամ հոգեւոր փողն հարկանի եւ դու արթնանաս (անոր ձայնէն), իսկ եւ իսկ կնքես զքեզ նշանալ խաչին յիշելով զամենասուրբ Երրորդութիւնն: ...եւ յարուցել՝ աղօթելով երթիցես ի տեղի աղօթիցս:» (2. էջ 15):

Կոչնակները կը հարուածէին մուրճի նմանող կամ ծայրը գնդաձեւ գլխով գործիքով՝ թակ-ով, այս անուամբը տարածուած էր ամենուրեք նոյնիսկ գրական հայերէնի մէջ եւ կը ծագի գրաբարի թակն ձեւէն: Աճառեան կը նշէ ուրիշ երկու օրինակներ եւս՝ թակաղ «կոչնակի թակ» եւ թակաղակ «կոչնակի փոքր թակ»: Հաճընի բարբառով կ'ըսէին թակօղ (12. էջ 307):

Մեր հաւաքած բանաւոր նիւթերը կ'ապացուցեն, թէ Վասպուրականի որոշ շրջաններ՝ ինչպէս Արտամետ, Շատախ (Ճնուկ, Միլտիկ գիւղերը), Հայոց Ձոր (Հնդստան, Կեմ, Խորզոմ գիւղերը) կը գործածէին օթակ բարբառային ձեւը, զոր արձանագրած է Աճառեան ընդհանուր «Վան» անուան տակ: Ան կ'աւելցնէ նաեւ, որ օթակ կը գործածուէր Մակուի, Ոզմի եւ Մալմաստի մէջ իսկ Ազուլիսի մէջ կը հնչէին թօկ:

\* Տեղեկատու N' 38, Բարեղամ Յովնանեան, ծնած 1900-ին, Հայոց Ձորի Խորզոմ գիւղը (Վասպուրական), դուրս եկած 1915-ին: Հաստատուած Հայաստան:

\*\* Անցեալին գիւղական տուները եւ այլ շինութիւններ ունեցած են բարդ կառուցուած ծածկոյթ: Իրարայաջորդ գանգան նիւթերը (փայտ, յարդ, եղէգ, եւ այլն) կ'աւարտէին անջրանցիկ հողէ հաստ շերտով:

\*\*\* Տեղեկատու N' 42 Arg. Լուսինէ Շատարեւեան, ծնած է Մարաշ, 1908-ին: Հաստատուած Արժանիքին:

\*\*\*\* Ատանա Քեմի-ը ցեղասպանութենէն վերապրողներու ճամբար մըն էր (Պէլրուս, Լիբանան):

\*\*\*\*\* Տեղեկատու N' 30 Arg. Աղանի Պօղոսեան, ծնած 1908-ին, Ատանա վիլայէթի Խարնըլը գիւղը, դուրս եկած 1915-ին: Հաստատուած Արժանիքին :

\*\*\*\*\* Տեղեկատու N' 7 Uruguay - Արսէն Թորոսեան ծնած 1912-ին, Եօզղաթի Պուրուն Քըշլա գիւղը: Հաստատուած Ուրուկուայ 1928-ին:

\* Տե՛ս Նոր Ջուղայի Կատարիկեան Մենաստանի հին լուսանկարները:

# Մշակուիթային կապեր Սփյուռք (Արգենտինա)

Գրական հայերէնի մէջ որոշ ժամանակ գործածուած է նաեւ թաթ (1. էջ 94):

Անշարժ կոչնակները կը հարուածէին երկու թակերով, որոնք պատրաստուած էին կոչնակի նիւթէն, այսինքն, երբ կոչնակը փայտէ էր՝ թակերն ալ փայտէ էին, իսկ եթէ կոչնակը երկաթ էր նոյնպէս թակերն ալ երկաթէ էին: Այսպէս է նաեւ ներկայիս Երուսաղէմի գործածական չորս կոչնակներուն թակերը:

Թակերուն երկու հաստ ըլլալը կը նշէ արդէն Գրիգոր Նարեկացին՝ «յընդոստ զարկուած երկուց միջնորդաց ...» (11. էջ 343), այսպէս ալ նկարագրած են մեր կողմէ հարցաքննուած բոլոր տեղեկատուները:



Կոչնակահարութեան երկու օրինակներ՝ այսպէս կը հնչեն Գայոց Պատրիարքութեան Երուսաղէմի մետաղէ կոչնակը (ծախ) եւ փայտէ կոչնակը (աջ):

## ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Օրմանեան Մաղաքիա Արք., Ծիսական բառարան, (արեւելահայերէնի վերածում), Եր., 1992 թ.: *Ormanean Maghaqia Arq.*, Tsisakan bararan, (arewelahayereni veratsuats), Yer., 1992 th.

2. Հացունի Վարդան, Պատմութիւն Հայոց Աղօթամատուցին, Բազմավէպ, 1965 թ., Յունուար-Մարտ: *Hatzuni Vardan*, Patmuthyun Hayotz Aghothamatoytzin, Bazmavep, 1965 th., Yunuar-Mart:
3. Քոչարեան Ա. Կ., Հարկանային եւ շնչական երաժշտական գործիքները Հայաստանում, Եր, 2008 թ.: *Qocharean A.K.*, Harkanayin ew shnjakan yerazhshtakan gortsiqner' Hayastanum, Yer., 2008 th.
4. Թորգոմ Արք. Մանուկեան, Արարողութիւնը Երուսաղէմի Սրբոց Յակոբեանց Տաճարի եւ Սուրբ Տեղեաց մէջ, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1995 թ., եւ այլն: *Torgom Arm. Manukean*, Araroghuthiunq Yerusaghejmi Srbotz Yakobeantz Tadchari ev Surb Tegheatz mej, Mayr Athor S. Ejjmiatsin, 1995 th., ev ayln.
5. Լեւոն Մինասեան, Նոր Ջուղայի եկեղեցիները, Նոր Ջուղա, 1992 թ.: *Levon Minasean*, Nor Jughayi yekeghetziner', Nor Jughha 1992 th.
6. Յարութիւն Թ. Տէր Յովհաննեան, Պատմութիւն Նոր Ջուղայի, աշխարհաբար Բ հրատարակութիւն, Հատոր Բ, Գլուխ 2: *Haruthiwn Th. Ter-Yovhanean*, Patmuthiwn Nor Jughayi, ashkharhabar B hratarakuthiwn Hator B, Glukh 2.
7. Metropolitan Museum of Art, New York, Accession Number: 89.4.2215.
8. Catalogue of the Crosby Brown Collection of Musical Instruments: Gallery 27. 1. Metropolitan Museum of Art. New York, 1901, vol I.
9. Catalogue of the Crosby Brown Collection of Musical Instruments: Gallery 27. 2. Metropolitan Museum of Art. New York, 1903, vol II.
10. "Ermakov-Armenia 1910", photography NԵ 8, 1982, S. Lazzaro, Venezia.
11. Գրիգոր Նարեկացի, Նարեկ - Մատեան Ողբերգութեան, գրաբար բնագիր եւ աշխարհաբար թարգմանութիւն Գարեգին եպս. Տրապիզոնի (Խաչատուրեան), Պուէնոս Այրէս, Արժանթին, 1948 թ.: *Ogrigor Narekatzi*, Narek - Matean Voghberguthean, grabar bnagir ev ashkhahabar thargmanuthiwn Garegin eps. Trapizoni (Khachaturean), Puejnos Ayrejs, Arzhanthin, 1948 th.
12. Պողոտեան Յ. Պ., Հանրի ընդհանուր պատմութիւն, Լոս Անճէլըս, 1942 թ.: *Poghosean Y. P.*, THadch'ni 'ndhanur patmuthiwn, Los Andchejl's, 1942 th.

**Բանալի-բառեր.** կոչնակ, ինքնահունչ, ժամահար, կրօնա-ծիսական գործիք, կոչնակահարութիւն, Երուսաղէմ, Քէսապ, Գրիգոր Նարեկացի:

**Ключевые слова:** Кочнак, самозвучающий инструмент, звонарь, религиозно-обрядовый инструмент, колокольный звон, Иерусалим, Кесаб, Григор Нарекаци.

**Key words:** Kochnak, self-sounding, bell-ringer, religious-ritual instrument, bell ringing, Jerusalem, Kessab, Grigor Narekatsi.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԿՆԵԱԶԵԱՆ, ԶԱԻԷՆ ԹՈՐԳՈՄԻ (ծ. 15.01.1959 թ. ք. Քուէնոս Այրէս, Արգենտինա): Գաստուո Հայկական Մշակոյթի եւ Հայոց Պատմութեան՝ Սուրբ Գրիգոր Լուսատրիչ Կրթական Հաստատութեան: Հիմնադիր եւ ղեկավար Հայկական «Մասիս» Պարախումբի: Անդամ Արգենտինայի Երաժշտագէտներու Միութեան: Հիմնական գրադմունքը հայկական աւանդական երաժշտական գործիքներու մասին է: Հեղինակ է շարք մը գործիքագիտութեան աշխատութիւններու՝ «Հայկական կրօնա-ծիսական երաժշտական գործիք՝ քշոցը» (Էջմիածին, Օգոստոս, 2000 թ.), «Մատուցի Դալիթի «սագ», «թարխան սագ» եւ «ջոջ սագ» նուագարանները» (Բազմավէպ, Վենետիկ, 2008 թ.), «Հայկական աւանդական ձեռքի կոչնակները» (Բազմավէպ, Վենետիկ, 2007 թ.), «Հայկական աւանդական «շառառ» աղեղնային նուագարանի մասին» (Բազմավէպ, Վենետիկ, 2009 թ.), «Հայկական աւանդական անշարժ կոչնակները» (Բազմավէպ, Վենետիկ, 2013 թ.), «Միջնադարեան Հայաստանի «Գուռի» ջութակ» նուագարանի մասին» (Հայկազեան Հայագիտական

Հանդես, Պէրոն, 2017 թ.), «Գրարարի «յորելեան փող», «աւագափող» եւ «ազդարարութեան փող» նուագարաններու մասին» (Հայկազեան Հայագիտական Հանդես, Պէրոն, 2018 թ.), «Բարաշամբի գաւաթի շեփորներուն առեղծուածին բացատրումը» (Հայկազեան Հայագիտական Հանդես, Պէրոն, 2019 թ.), «Հին Հայաստանի “փանդիր/բամբիր” նուագարանի մասին» (Հայկազեան Հայագիտական Հանդես, Պէրոն, 2020 թ.):

**Сведения об авторе:** КНЯЗЯН ЗАВЕН ТОРГОМОВИЧ (род. 15.1.1959. г. Буэнос-Айрес, Аргентина). Преподаватель армянской культуры и истории Армении в Образовательном учреждении Святого Григория Просветителя. Основатель и руководитель армянского танцевального коллектива "Масис". Член Аргентинской ассоциации музыковедов. Сфера научных интересов: армянские традиционные музыкальные инструменты. Является автором ряда трудов: "Армянский религиозно-ритуальный музыкальный инструмент: рипида" (/ /Эчмиадзин, август 2000), "Инструменты Давида Сасунского: «саз», «тархан саз» и «джодж саз»" (/ /Базмавеп, Венеция, 2008) "Традиционные армянские церковные ручные гонги" (/ /Базмавеп, Венеция, 2007), "Об армянском традиционном смычковом инструменте «шавар»" (/ /Базмавеп, Венеция, 2009), "Армянские традиционные неподвижные церковные гонги" (/ /Базмавеп, Венеция, 2013), "О средневековом армянском инструменте «Двинская скрипка»" (Арменоведческий журнал / /Айказян, Бейрут, 2017), "О встречающихся в grabare инструментах: «труба юбилейная», «труба великая» и «труба возвещающая»" (Арменоведческий журнал / /Айказян, Бейрут, 2018), "Раскрытие загадки изображенных на Кубке Карашамб труб" (Арменоведческий журнал / /Айказян, Бейрут, 2019), "О древне-армянском инструменте «пандир / бамбир»" (Арменоведческий журнал Айказян, Бейрут, 2020).

**Information about the author:** ZAVEN TORGOM KNIASIAN (b. 1959, Buenos Aires, Argentina). Teaches Armenian Culture and History at St. Grigor Lusavorich School. Founder and Director of the Masis Armenian Dance Ensemble. Member of the Argentine Union of Musicologists. The professional research area is Armenian traditional musical instruments. Zaven Kniazian is the author of a number of works on organology: Armenian Religious and Ceremonial Instrument Qshots (Flabellum) / /Etchmiadzin, 2000; Musical Instruments in David of Sassoun Epic: Saz, Tarkhan Saz, and Joje Saz / /Bazmavep, Venice, 2008; Kochnak, Armenian Traditional Hand Bell / /Bazmavep, Venice, 2007); Shavar - Armenian Traditional Bowed String Instrument / /Bazmavep, Venice, 2009; Armenian Traditional Stationary Bells / /Bazmavep, Venice, 2013; The 'Dvin Violin', A Medieval Musical Instrument from Armenia / /Haigazian Armenological Review, Beirut, 2017; About Trumpets of Jubilee, Trumpets for Signaling, and Big Trumpets in Grabar / /Haigazian Armenological Review, Beirut, 2018; Solving a Mystery of Karashamb Goblet Trumpets / /Haigazian Armenological Review, Beirut, 2019; Pandir / Bambir, A Musical Instrument from Ancient Armenia / /Haigazian Armenological Review, Beirut, 2020.

## Резюме

Музыковед *Завен Торгомович Князян* (Буэнос Айрес, Аргентина). - "Армянский традиционный религиозно-обрядовый инструмент кочнак (гонг)".

Научно-исследовательская статья аргентинского музыковеда армянского происхождения, известного исследованиями в области армянских традиционных музыкальных инструментов Завена Князяна посвящена армянским традиционным религиозно-обрядовым гонгам.

Примерно до X века, прежде, чем колокола получили широкое распространение, в армянской церкви использовался кочнак (или гочнаг, рус. клепало, лат. semantron), представлявший собой длинную деревянную или металлическую доску, служившую для призыва верующих к богослужению и иным религиозным церемониям. Таким образом, кочнак выполнял функцию колокола.

Появление колоколов не привело к отказу от употребления кочнаков, которые продолжали использоваться вплоть до XX века, исчезнув со сцены лишь в период между 1915-1930 годами. На сегодня сохранилось лишь несколько образцов, в том числе четыре, принадлежащие Армянскому патриархату Иерусалима. Они представляют особую ценность, поскольку это единственные инструменты, по-прежнему используемые по назначению. Кочнаки также используются в некоторых армянских селениях на северо-западе Сирии, в районе Кесаба и его окрестностях.

В своей "Книге скорбных песнопений" Григор Нарекаци, мистик X века, посвятил этому инструменту отдельную главу (92).

В Армянской церкви существует специальный обряд освящения кочнака перед введением его в пользование.

## Summary

Musicologist, *Zaven Torgom Kniasian* (Buenos Aires - Argentina). - "Armenian traditional "gochnag/kochnak" for ritual-religious use".

Until around the X century, when the use of bells was widespread, the Armenian Church use of the gochnag (or kochnak) which was a long wooden or metallic board, used for calling the worshippers to mass or other religious ceremonies, that was why they had bell-like function.

The adoption of bells did not mean the disappearance of the gochnags, which went on to be used until the XX century, disappearing from the scene between 1915-1930 years.

Today there are just a few samples among which there are four, belonging to the Armenian Patriarchate of Jerusalem, that are particularly relevant because they are the only ones that are still in actual use.

The gochnags are also used in some Armenian villages of north-west of Syria, in the region of Kessab and its surroundings.

The mystic Grigor Narekatsi of X century has dedicated an ode (N 92) to that instrument in his in his Book of Prayer, also called the Book of Lamentations.

The Armenian Church has a special ceremony for blessing and putting into use of the gochnag.

**ГРАНТ ОГАНЕСОВИЧ  
ХАЧИКЯН**

*Певец, искусствовед, медиевист  
(Женева, Швейцария)  
E-mail: hrantkha@yahoo.com*

**РЯД ПУБЛИКАЦИЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ НЕКОТОРЫМ  
ДУХОВЫМ МУЗЫКАЛЬНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ  
В АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Н**стоящая работа, состоящая из четырех самостоятельных статей, объединенных под общим заглавием, посвящена разбору ряда публикаций на тему некоторых духовых музыкальных инструментов в армянской культуре. Это две статьи Арама Кочаряна: “Одноствольный сринг (свирель)” и “Музыкальные инструменты в Армении (группа духовых)”, статья Феликса Тер–Мартirosова “Каменная свирель Пана V века до Р. Х. из Драсханакерта” и статья Саркиса Оганесяна “Армянский народный духовой музыкальный инструмент дудук”.

Статья Арама Кочаряна “Одноствольный сринг (свирель)” (1 С. 67–78), опубликованная в 1962 г. на армянском языке, состоит из 12 страниц А5 и включает ряд нотных примеров (вкпе около 4 страниц). Статья имеет две основные части, которые отделены друг от друга тремя астерисками. В свою очередь, каждую из этих двух основных частей можно подразделить на несколько условных частей. В связи с тем, что сринг (свирель) еще с древних времен настолько отличался своим чарующим звучанием, что был мифологизирован, автор статью начинает фригийской мифологической историей об Аполлоне и Сириге, а также легендой, связанной с Александром Македонским и свирелью, на основании которой персидский поэт XII в. Низами написал рассказ “Искандар и пастух”. Пытаясь представить какое важное место свирель занимала в культовой и повседневной жизни древних народов, автор приводит мифологические и историко–культурологические факты из жизни ассиро–вавилонян, финикийцев, фригийцев, мидийцев, египтян, а также свидетельства таких армянских средневековых авторов, как Фавстос Бузанд (V в.) и Григор Нарекаци (X в.). В связи с тем, что свирель все же была пастушьим инструментом, автор приводит свидетельства о пастухе Эн–Люлим, играющем на “ги”, изготовленном из тростника (предположительно свирель), и о том, что пастухи играли на свирели еще в III тысячелетии до н.э. в Вавилоне.

Переходя к теме свирели в рамках армянской культуры, автор отмечает, что примеры изображения свирели можно встретить в армянских рукописях XIV,

XV, XVII вв. и, ссылаясь на Э. Ханзадян, пытается представить свирели из берцовой кости, найденные в XX в. в результате археологических раскопок. Он пишет, что таких свирелей – 4 и что они из Двина и Гарни. Автор отмечает, что свирель из Гарни относится к античному периоду, в то время, как остальные 3 – к более позднему. Таким образом, получается, что одна свирель из Гарни, а остальные 3 – из Двина, что не соответствует действительности (в статье Э. Ханзадян подобной неправильной информации нет). Отметим, что информация о том, что 1 свирель относится к периоду Античности, а остальные 3 – к более позднему периоду, также не соответствует действительности. Далее, автор, противореча своей предыдущей мысли о количестве свирелей, приводит свирель из берцовой кости лебедя, найденную в захоронении пастуха в Мцхерте и датируемую XIV в. до н.э. Таким образом, получается, что свирелей из берцовой кости не 4, а 5. Чтобы внести ясность, отмечу, что на самом деле разговор в статье идет о 4–х свирелях из берцовой кости разных птиц (3 из них, согласно предположению Р. Габриеляна – из берцовой кости аиста). Это: 1) свирель из берцовой кости аиста (5 звуковых отверстий), найденная в Двине в 1949 г.; 2) свирель из берцовой кости аиста (5 звуковых отверстий) из Гарни, найденная в 1952 г. (датируется периодом Античности); 3) свирель из берцовой кости аиста (5 звуковых отверстий) из Гарни, найденная в 1955 г.; и 4) свирель из берцовой кости лебедя (3 звуковых отверстия) из Мцхета (датируется XIV вв. до Р. Х.).

Далее, автор проводит параллель между внешним обликом этих свирелей с изображенными свирелями в рукописях и предполагает, что рисунки многих свирелей в армянских рукописях являются изображениями свирелей из кости. Таким образом, как отмечает автор, “со II тысячелетия до н.э. до позднего Средневековья мы встречаем свирели, изготовленные из кости”. Заметим, что эта мысль несколько вводит читателя в заблуждение. На самом деле, автор хочет сказать, что со II тысячелетия до н.э. до позднего Средневековья мы встречаемся с феноменом свирели из кости, т.е., сначала с самими несколькими древними свирелями из кости, а затем с их изображениями

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կառլենի Շագոյանի՝ 20.9.2021 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 23.9.2021 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 23.7.2021 թ.

в рукописях. Однако, не можем согласиться с идеей о том, что рисунки свирелей из рукописей являются отображением свирелей из кости. Для того, чтобы миниатюристы изобразили в рукописях свирели из кости, самое малое, они должны были их видеть в своей бытовой жизни. А если учесть тот факт, что кость не подвержена гниению, а также результаты археологических раскопок, то можно сказать, что свирели из кости в период Средневековья не фигурировали. Единичные случаи никак не могли стать причиной изображения подобных свирелей в таком количестве в течение нескольких столетий. А если бы распространение свирелей из кости было таким широким, чтобы получить художественное отображение в рукописях, то они дошли бы до нашего времени в достаточно большом количестве. Миниатюристы не могли задаваться целью изобразить в рукописях свирели из кости. Более того, изучение особенностей иконографии музыкальных инструментов в древних армянских рукописях показывает, что большей частью музыкальные инструменты имеют символическое изображение и что зритель эти инструменты распознает, чаще всего, благодаря их общим контурам, а не деталям. В этой связи считаем, что некоторое сомнительное “сходство” рисунков свирелей со свирелями из кости несут чисто случайный характер.

Далее, автор, ссылаясь на Григора Нарекаци (X в.), отмечающего, что “новая свирель не имела языческого звучания”, предполагает, что с первой половины II тысячелетия до н.э. вплоть до X и даже XII вв. в армянской культуре использовалась свирель с 5-ю звуковыми отверстиями, а так называемая новая свирель с 6-ю, 7-ю звуковыми отверстиями возникла в Армении в период Григора Нарекаци (X в.). Говоря о свирелях с 5-ю и 7-ю звуковыми отверстиями, автор раскрывает символику этих двух чисел. Он также отмечает, что две свирели, купленные Комитасом (XX в.), имели 6 звуковых отверстий.

Далее, автор предлагает вниманию читателя информацию о разной длине свирели, о материалах ее изготовления, об особенностях звучания свирели в зависимости от ее длины и материала и об особенностях тембра. Первая часть статьи завершается представлением особенностей исполнения на музыкальном инструменте.

Вторая часть посвящена особенностям звуковой системы и звукоряда свирели. Для определения этих особенностей, многие специалисты проводят специальные измерения и подсчеты, связанные со строем инструмента, ибо убеждены, что звуковая система и звукоряд определенного инструмента зависят от его строения. Однако автор считает, что при таком подходе к делу многие нюансы ускользают из поля зрения исследователей. Автор убежден в том, что звуковая система того или иного духового музыкального инструмента определяется не столько самим инструментом, сколько слухом, национальным происхождением и специфическими особенностями – характерными чертами исполнителя. Для того, чтобы обосновать свои доводы, он приводит ряд аргумен-

тов: 1) Автор отмечает, что исполнители на зурне часто заменяют инструмент кларнетом. И несмотря на то, что кларнет является темперированным инструментом, он своей звуковой системой в руках музыканта становится народным. 2) Автор также рассказывает о том, что при работе над “Интернационалом” с хором из китайских студентов, он столкнулся с большими трудностями из-за того, что китайцы, не будучи привыкшими к европейским ладам, исполняли интервалы произведения под влиянием ладов их музыкальной культуры – в пентатонике. 3) Автор приводит из своих воспоминаний тот факт, что в предреволюционный период, когда сазандары (участники народного ансамбля) исполняли фрагменты из оперетты Кальмана “Сильва”, то от себя добавляли мелизмы и делали некоторые изменения по своему вкусу (приведен нотный пример этих изменений). Здесь автор отмечает: *“Вывод в том, что звуковая система того или иного инструмента в большей мере связана с музыкальным мышлением исполнителя”*. 4) Автор говорит, что если исполнители армянской свирели попытаются сыграть на китайской, то они на ней используют звуковую систему армянской свирели, независимо от того будет ли китайская свирель иметь или нет те же возможности, что и армянская. К мыслям автора также принадлежит то, что те музыкальные звуки, которые органичны для слуха европейцев, непривычны для слуха восточных людей и наоборот.

Далее, автор объясняет технические возможности свирели и методы исполнения на ней, еще раз “доказывает”, что путем измерений и подсчетов никак невозможно получить достоверную картину звуковой системы инструмента. Автор считает, что единственный путь для правильного определения звуковой системы свирели – это исполнение разных мелодий на данном инструменте. В связи с отсутствием информации о звуковой системе армянских исторических свирелей и произведениях для свирели, автор, основываясь на публикации В. Беляева “Музыкальные инструменты Узбекистана”, где рассматриваются особенности свирелей народов Средней Азии, приводит звуковую систему свирелей с 3-мя, 4-мя, 5-ю и 6-ю звуковыми отверстиями и объясняет разницу и характерные черты этих систем. Считает, что звуковая система свирелей, бытующих в армянской музыкальной традиции, должна была подчиняться тому же принципу.

Обращаясь к современной армянской свирели, имеющей 7 звуковых отверстий, автор приводит нотные примеры 7-ми пастушьих мелодий, раскрывающих звуковую систему инструмента, и рассматривает их характерные особенности. Это: 1) мелодия, исполняющаяся тогда, когда пасется скот; 2) мелодия, посредством которой пастух зовет собаку в случае нападения волков на стадо; 3) игривая мелодия танца ягнят; 4) мелодия под названием “Выйди джейран”; 5) мелодия, исполняющаяся при желании пастуха выразить свои чувства к любимой девушке “Зов любви”; 6) мелодия, выражающая грустное состояние души “Печаль пастуха” и 7) курдская мелодия.

В завершение рассмотрения статьи А. Кочаряна, независимо от приведенных выше замечаний, хочется отметить, что, к сожалению, у автора не совсем правильное представление о понятии звуковой системы инструмента. Дело в том, что любой инструмент, в данном случае каждая свирель и каждый тип, к которому относится свирель, имеет свою звуковую систему, на самом деле зависящую от многих параметров: длины, толщины, материала, расположения звуковых отверстий и пр. Каждый инструмент, в своем роде, является некоей субстанцией, несущей в себе те или иные качества, звуковую систему и определенные возможности, неподверженные изменению исполнителем. Каким бы искусным ни был исполнитель, если звуковая система и возможности инструмента не позволяют исполнить то или иное произведение на данной свирели, то ему необходимо выбрать такой инструмент, который бы подошел для исполнения этого произведения. Неслучайно, что музыканты, имеющие большой репертуар, владеют несколькими свирелями с разной звуковой системой и звукорядом. Все 5 приведенных автором аргументов ничего общего не имеют со звуковой системой свирели. То, что исполнитель на зурне играет на кларнете в той же манере, что на зурне – вполне нормально, ибо он свои профессиональные навыки переносит на родственный, но другой инструмент. Другое дело, позволяют ли возможности кларнета музыканту исполнить произведение с тем же успехом, что и на зурне. Аналогично, если органист сыграет органное произведение на фортепиано, то это произведение получит свое полноценное развитие только в том случае, если это позволят возможности фортепиано. Если же для раскрытия этого органного произведения необходимы профундовые звуки и разные регистры, то музыкант никогда не сможет исполнить его на фортепиано, имеющего более ограниченный звуковой строй и возможности. Таким образом, как мы понимаем, произведение, исполняющееся на инструменте со сложным или богатым звуковым строем, не может быть исполнено с тем же успехом на инструменте с более простым или скудным звуковым строем. Поэтому, в зависимости от произведения делается или нет переложения на другие инструменты. То, что китайские артисты хора при разучивании “Интернационала” в своем пении склонялись к пентатонике, тоже не имеет ничего общего с проблематикой звуковой системы. Подобное пение обусловлено тем, что китайские исполнители не привыкли к европейским ладам, и их слух не был скоординирован с профессиональной работой гортани. Однако, привыкнув к новому ладу и адаптировавшись, они все же исполнили это произведение. Что же касается того, что сазандары исполняли фрагменты из оперетты Кальмана “Сильва”, от себя добавляя мелизмы и вводя некоторые изменения по своему вкусу, то это скорее всего связано с особенностями внутренней культуры и с эстетическими ценностями исполнителей. Более того, если учесть, что оперетта Кальмана “Сильва” появилась лишь в 1915 г. – в год геноцида армян и в период I мировой войны (1914 – 1918), а революция

имела место двумя годами позже, в 1917 г., то несколько трудно поверить в то, что за такой короткий срок (1 – 2 года) и в такое сложное время оперетта могла получить столь широкое распространение, что ее фрагменты уже исполнялись в Армении сазандарами предреволюционного периода. А если еще и учесть то, что А. Кочарян родился в 1903 г., то можно определить, что в предреволюционный период мальчику было 12 – 14 лет. С трудом верится в то, что мальчик уже в этом возрасте так владел музыкой Кальмана и особенностями музыки вообще, что мог определить что относится к перу композитора, а что является модификацией сазандаров. То, что исполнитель армянской свирели станет играть на китайской в той же манере, что и на своей родной свирели, это естественно, т.к. многолетний опыт игры на армянской свирели определенной звуковой системы, мышечная память пальцев, скоординированная с профессиональным слухом, и прочие навыки будут автоматически перенесены на новый предмет. Однако, если звуковая система и возможности китайской свирели не позволят армянскому музыканту исполнить свое произведение так, как он это делает на армянской свирели, то он никак не сможет это осуществить. Таким образом, как мы понимаем, это не музыкант, кто своим исполнением строит звуковую систему инструмента, а это звуковая система и звукоряд свирели, которые своими возможностями позволяют музыканту исполнить то или иное музыкальное произведение.

Статья А. Кочаряна имеет историко-культурологический и музыковедческий характер. Она не лишена ни профессиональных недочетов, ни невежественных умозаключений.

Другая статья Арама Кочаряна “Музыкальные инструменты в Армении (группа духовых)” (2. С. 163–174), опубликованная в 1963 г. на армянском языке, состоит из 11 страниц А5 и включает ряд нотных примеров (всего 1.5 страницы). В связи с тем, что данная работа посвящена духовым музыкальным инструментам, автор статью начинает с небольшого очерка, в котором говорится из каких материалов изготавливаются духовые музыкальные инструменты и какую эволюцию они претерпели. Даются названия духовых (ехджерарох, ехегнапох, авагапох, галарапох, стварапох и др.), встречающиеся у армянских средневековых авторов: Агатангелос (V – VI вв.), Мовсес Хоренаци (V в.), Фавстос Бузанд (V в.), Аристаке Ластивертци (XI в.), Товма Арцруни (XI в.) и др. Объясняется, что первоначально все духовые назывались одним словом “пох” – ‘труба’, а примыкающие к корню “пох” приставки указывали на вид или материал, из которого сделана труба. Так, ехджерарох – ‘ехджур’ + ‘пох’ – это труба из рога животного, ехегнапох – ‘ехегн’ + ‘пох’ – это труба из камыша, галарапох – ‘галар’ + ‘пох’ – гнутая труба, стварапох – ‘ствар’ + ‘пох’ – густая или басовая труба и т.д. Приводятся названия духовых музыкальных инструментов у народов Ближнего Востока. Объясняется, что феномен примыкания разных приставок к одному общему корню для определения типов духовых

музыкальных инструментов также присутствует у среднеазиатских народов. Этот феномен в данном случае связан с корнем “най” или “ней” – ‘тростник’. Сюда названия ктрнай, кошнай, сурнай и др.

Классифицируя духовые инструменты (3 основных семейства: мундштучные, флейтовые и язычковые), автор разбирает их по отдельности. Говоря об инструментах, представляющих эти различные семейства, автор дает семантику названия данного инструмента, а также название или названия этих инструментов у разных народов. Так мы узнаем, что ехджерарох или шепор (на армянском), керен или шофар (на иврите), нафир (на персидском), рог (на русском), (h)орн (на немецком) – это один и тот же духовой музыкальный инструмент.

В статье рассматриваются ехджерарох (роговая труба), медные трубы – прямые длинные и короткие, галарапох (гнутая труба), туба. Упоминаются духовые, известные под названием “зоротото” или “сазвири” у кавказских народов, “голин–буре” у бурятцев, “карнай” у узбеков. Из металлических мундштучных духовых рассматриваются прямые длинные и короткие трубы, крупные типы ехджерароха (одноколенные, двухколенные, напоминающие современный тромбон). Упоминаются современные типы труб семейства галарапох (гнутая труба), встречающиеся в современных оркестрах: корнет, труба, баритон, валторна, тромбон и т.п. Из флейтовых рассматриваются окарина, многоствольные флейты, известные в армянской культуре как ерге(h)он (т.е. орган), а также гидравлос (водный орган) и пневматический орган. Как у многих народов, так и у армян роговая труба использовалась в целях сигнала – оповещения о каком-либо событии, на охоте, ритуальных и светских процессиях, военных шествиях, мореплаваниях и т.д., и, соответственно, с разными фанфарами для каждого случая. В связи с этими различными кличками появились разные типы и наименования трубы, которые также затрагиваются в статье. Это (h)обелян пох или нвирапох (юбилейная труба, звучащая на больших торжествах), ворсордакан пох (охотничий рог), размакан пох (военный рог), навапох (корабельный или морской рог), (h)ахтуцян пох (рог, оповещающий о победе) и др.

Представляя тот или иной инструмент, автор пытается придерживаться определенной системы изложения: сначала дает исторический очерк, говорит об архаичных типах данного инструмента и отмечает в каких странах их можно встретить и как они называются, приводит результаты археологических раскопок, строение инструмента и эволюцию его формирования, на каких европейских, восточных и отдельно армянских культурно-исторических памятниках можно встретить их изображения, рассматривает инструмент с культовой точки зрения, в некоторых случаях приводит легенды, связанные с инструментом. Следует отметить, что в зависимости от имеющихся материалов, многие части данной системы изложения опускаются. Так, говоря о мундштучных прямых трубах, автор лишь приводит культурно-исторические памятники, на которых имеются изображения этих ин-

струментов. При упоминании же о наличии изображений того или иного духового музыкального инструмента в армянских рукописях, автор вообще опускает ссылки на рукописи и страницы. Наибольшая информация представлена о ехджерарох–е, (h)обелян пох–е, окарине, многоствольной флейте, гидравлосе и пневматическом органе.

В связи с тем, что сохранившихся материалов об армянских музыкальных инструментах мало, учитываемая существование единого культурного мира еще с древнейших времен, автор, через использование известных фактов о духовых музыкальных инструментах у других народов, пытается раскрыть неизвестную информацию об инструментах, бытовавших у армян. Так, например, приводя информацию о способах обработки и изготовления трубы из рога животного (выпрямление, изгибание и пр.) в Палестине и в ряде других стран, автор предполагает, что в Армении применялся тот же метод. Основываясь на фанфарах, исполняющихся в еврейской синагоге в Дрездене, и на естественных технических возможностях ехджерароха вообще, автор считает, что в рамках тех же возможностей инструмента кличи должны были исполняться в одинаковой манере как у других народов, так и у армян, с той лишь разницей, что каждый народ использовал фразы и ритмы, присущие своей музыкальной культуре. Чтобы определить возможности звучания многоствольных флейт в Армении, автор обращается к записям звуков этих флейт, имеющихся у жителей разных стран: Мекленбург, Гвинея, Грузия, Того и др.

Как уже было отмечено, в статье представлены нотные примеры. Это фанфары, исполняющиеся в дрезденской синагоге в определенные дни и праздники, фанфары (скачки в септиму), исполняющиеся узбекской трубой “карнай” (по Успенскому), фанфары (скачки в квинту), исполняющиеся узбекской трубой “карнай” (по Эйхгорну), фанфары, звучащие на трубе “карнай”, оповещающие о выходе хана (по Миронову), фанфары, исполняющиеся трубой “карнай”, сообщающие о тревоге (по Миронову). К числу нотных примеров также относятся те, которые представляют звуковой строй срингов (свирель) у различных народов по записям разных исследователей. Это звуковой строй пятиствольной флейты жителей Мекленбурга (по (h)Орнростелю), звуковой строй шестиствольной флейты жителей Новой Гвинеи (по Магиллону), звуковой строй шестиствольной флейты у грузин (по Беляеву), звуковой строй семиствольной флейты у папуасов (по Петухову), звуковой строй восьмиствольной флейты у тех же папуасов (по Петухову), звуковой строй девятиствольной флейты у жителей острова Того.

А. Кочарян в своей статье ссылается на авторов: греческие классики – Геродот (V в. до Р. X.), Платон (V – IV вв. до Р. X.), Феокрит (III в. до Р. X.), Плутарх (I – II вв.), Павсаний (II в.); армянские древние авторы – Агатагелос (V – VI вв.), Мовсес Хоренаци (V в.), Фавстос Бузанд (V в.), Аристакес Ластивертци (XI в.), Товма Арцруни (XI в.) и др.; современные авторы (XX –

XI вв.) – Е. Лалаян, Э. Науман, Т. Казанчян, А. Маслов, В. Успенский, В. Беляев, Сташенко–Куфтина, Я. Смирнова, Эйхгорн, С. Лисициан, Ф. Грабнер, Г. Гоян и др., а также на самого себя, на энциклопедические словари и атласы.

Работа А. Кочаряна имеет историко–культурологическое, в какой–то степени источниковедческое и музыковедческое значение.

Статья Феликса Тер–Мартirosова “Каменная свирель Пана V века до Р.Х. из Драсханакерта” (3. С. 12–14), опубликованная в 2004 г. на русском языке, состоит из 2 страниц А4. Она написана на основании исследования несколько поврежденной четырехствольной каменной свирели Пана, найденной в Драсханакерте (Армения) в результате археологических раскопок. Статью можно подразделить на несколько условных частей. Она начинается с небольшого очерка об истории проведения археологических раскопок на территории, где был найден музыкальный инструмент.

Далее, автор достаточно детально разбирает внешний вид, строение, длину и диаметр звуковых трубочек, высоту их тона, и пр. данной свирели. Исходя из разницы длины двух центральных сохранившихся звуковых трубочек (левая имеет длину 61 мм и высоту тона *ми* ( $e^2$ ) 2–ой октавы, а правая – длину 57.4 мм и высоту тона *фа* ( $f^2$ ) 2–ой октавы), автор отмечает, что для получения равнотемперированного полутона древний мастер удлинил трубочку на 1/15 длины. Основываясь на данный метод изготовления инструмента, автор создал полноценную копию свирели Пана из камня той же породы и получил звучание остальных двух крайних (1–ой и 4–ой) поврежденных трубочек. Было выявлено, как отмечает автор, что удлинение трубки для различных звуков – неравномерно – от 1/15 для нижних звуков до 1/17, 1/21,5 для верхних звуков. Копия свирели дает звучание хроматического тетрахорда со звуками *фа–диез* ( $f\sharp^2$ ), *ми* ( $e$ ), *фа* ( $f$ ), *ля* ( $a^2$ ) 2–ой октавы.

Далее автор говорит о свирели Пана вообще. Он отмечает, что инструмент имеет очень давнее применение и, что по некоторым сведениям он существовал еще в эпоху палеолита. Автор приводит свирель Пана с 9–ю звуковыми трубочками, представляющими звучание двухоктавной пентатонической гаммы. Она была найдена в Польше в захоронении мужчины, датируемом III тыс. до Р. Х. Отмечая, что в истории музыкальной культуры изготовления духовых инструментов из камня крайне редки, автор приводит известные по публикациям каменную блок–свирель из Перу, хранящуюся в музее Марсейсайд, нефритовую многоствольную (7 звуковых трубочек) свирель, обнаруженную в Боливии среди материалов древней культуры индейцев и хранящуюся в “Музее Человека” в Париже. Автор также приводит тот факт, что в 1803 г. по приказу Наполеона была изготовлена свирель из хрусталя и подарена музыканту Друэ.

Возвращаясь к каменной свирели из Драсханакерта и, отмечая, что она не может рассматриваться как одиночное случайное явление в древней культуре Армении, автор приводит другую каменную свирель,

найденную в 1976 г. в гарнийском некрополе и обнаруженную в археологических материалах эллинистического периода Армении. находка была определена как уникальный предмет, имеющий культовое значение, амулет или предмет для гаданий. Основываясь на археологических фактах местности, где была найдена свирель, автор относит ее к V в. до Р. Х. Автор связывает появление каменных свирелей с культом армянской архаичной богини Анаит. Он предполагает организацию духовых ансамблей при святилищах богини. Основываясь на существовании образцов музыкальных инструментов для двухоктавного воспроизводства звуков наряду с четырехствольными и двухствольными свирелями, автор высказывает предположение о наличии сложного характера оркестровки древнеармянской духовой музыки, и о том, что двухствольные свирели были призваны дополнять в каждом тетрахорде проходящие полутона, т.е. при исполнении каждым четырехствольным инструментом звуков тетрахорда, его должны были сопровождать еще две двухствольные свирели. В связи с тем, что такая форма исполнения сохранилась до наших дней у ряда народностей, стоящих на первобытном уровне развития культуры, автор предполагает, что исполнение полуоктавы производилось тремя музыкантами, октавы – шестью музыкантами, двух октав – оркестром, состоящим из двенадцати человек. Автор также отмечает, что оркестр, исполнявший музыку в храмах богини Анаит, состоял из женщин.

Ф. Тер–Мартirosов объясняет причину исчезновения флейты Пана из повседневного употребления армянской культуры и распространение более простого двойного авлоса влиянием культур греко–персидских регионов, однако, находка хронологически более поздней двухствольной каменной свирели в Гарни позволяет автору говорить, что каменные свирели продолжали бытовать в античное время как культовый музыкальный инструмент. В связи с тем, что наряду с каменной культовой свирелью сохраняла свое культовое значение и зурна, автор предполагает, что зурна служила культовым инструментом мужского верховного божества, партнера богини Анаит. Причину исчезновения свирелей типа Пана как культовых музыкальных инструментов, связанных с почитанием богини Анаит, автор связывает с Христианской Церковью, которая резко отвергла музыкальные инструменты в связи с их жесткой связью с ритуальной практикой и культовой символикой плодородия.

В статье представлены две иллюстрации: каменная флейта из Драсханакерта (Армения) и каменная флейта из Гарни (Армения), найденная в 1976 г.

Следует отметить, что у автора наблюдаются с музыковедческой точки зрения не вполне правильные определения и несколько неотчетливое выражение конкретных мыслей. Так, например, автор звуки называет нотами, в то время, как ноты – это графическое изображение музыкальных звуков, точно также, как и буквы являются графическим изображением звуков речи. Он также пишет по отношению к звукоряду данной флейты V в. до Р. Х.: “...при создании инструмента

древние для получения равномернотемперированного полутона удлинени трубочку на 1/15 длины". Однако, равномернотемперированный строй был теоретически выдуман только в XVI в. и стал применяться еще позже, в XVIII в. Поэтому древний мастер никак не мог иметь задачу создания равномернотемперированного интервала. Безусловно, найдутся те, которые нам возразят и упомянут о том, что понятие равномернотемперированного строя существует еще с Пифагора (VI в. до Р. Х.). Однако отметим, что этот строй не является тем же, что современный, на который ссылается автор (о разнице можно прочитать в профессиональной литературе). Более того, если даже автор ссылался на равномернотемперированный строй Пифагора, не думаю, что за несколько лет – с VI по V вв. до Р. Х. – открытие Пифагора получило бы такое широкое распространение, что уже в V в. в Армении инструменты изготавливались по этой системе. Безусловно, в древние времена в музыке использовались самые различные интервалы, в том числе и полутоны, однако называть их равномернотемперированными неверно. Помимо этого, автор отмечает: "Удлинение трубки для различных нот неравномерно от 1/15 для нижних нот до 1/17, 1/21,5 для верхних нот". Таким образом, для читателя остается практически непонятным от какого звука к какому относятся эти соотношения и какие звуки имеет в виду автор, называя их нижними и верхними. Для того, чтобы внести ясность, отметим, что чем длиннее трубка, а следовательно больше объем заключенного в нем воздуха, тем ниже его собственный тон. Чем короче трубка, а соответственно и меньше объем заключенного в нем воздуха, тем собственный тон трубки-резонатора выше. Если поставить перед собой каменную флейту Пана из Драсханакерта с фронтальной стороны, то звуковые трубочки слева направо будут расположены по следующей очередности: 1. фа-диез (*fis*), 2. ми (*e*), 3. фа (*f*) и 4. ля (*a*). Если учесть, что самый низкий звук – это ми (*e*<sup>2</sup>) 2-ой октавы, то его трубка – самая длинная, в то время, как самая короткая трубка относится к самому высокому звуку флейты – ля<sup>2</sup> (*a*) 2-ой октавы. Трубки звуков фа-диез (*fis*) и фа (*f*) по своей длине находятся между длиной трубок для звуков ми (*e*) и ля (*a*). Однако, если учесть, что звук фа-диез (*fis*) выше звука фа (*f*), то можно констатировать, что трубка звука фа-диез (*fis*) короче трубки звука фа (*f*). Если расположить все 4 звука от самого низкого к самому верхнему и, соответственно, от самой длинной трубки к самой короткой, то получится следующий звукоряд: ми (*e*), фа (*f*), фа-диез (*fis*), ля (*a*). Таким образом, сопоставив возрастающий звукоряд с нарастающими соотношениями удлинённых трубок, становится наглядным, что трубка звука ми (*e*) удлинена на 1/15 от длины трубки звука фа (*f*), трубка звука фа (*f*) удлинена на 1/17 от длины трубки звука фа-диез (*fis*), трубка звука фа-диез (*fis*) удлинена на 1/21,5 от длины самой короткой трубки звука ля (*a*).

Завершая рассмотрение статьи Ф. Тер-Мартirosова, хотелось бы сказать, что все приведенные выше

недочеты никак не умаляют достоинство работы автора. Хотя статья Ф. Тер-Мартirosова небольшая, но она содержит богатую информацию, имеющую аналитический, культурно-исторический, археологический, музыковедческий, инструментоведческий характер.

IV. Статья Саркиса Оганесяна "Армянский народный духовой музыкальный инструмент дудук" (4. С. 36–37), опубликованная в 2005 г. на русском языке, состоит из 1.5 страниц А4 и включает в себя небольшое изображение дудука.

Статью можно подразделить на две условные части. В первой части автор дает небольшой очерк о широком применении дудука на разных мероприятиях (свадьба, похороны), в ансамблях, концертах. Отмечает, что аналогичные инструменты бытовали в Китае, на Ближнем Востоке, в Закавказье под различными названиями и приводит их. Основываясь на том, что все трубчатые инструменты Средней Азии имели название с окончанием "най" – сурнай, гошнай, карнай и пр. – автор предполагает, что предком дудука является тростниковый кларнет, получивший распространение в Древнем Египте, который имел название "най" или "ней", что на арабском означает тростник, трубчатое тело.

Далее, автор рассматривает эволюцию становления дудука. Он предполагает, что непосредственным предком дудука была камышовая трубка, сплюснутая с одного конца. Позже, когда резонатор стал изготавливаться из дерева, камышовой осталась только трость, которая в конце имеет усеченный конус, вставляющийся в резонатор. В таком виде дудук с незначительными изменениями дошел до нас.

Автор также говорит о заслугах и о введенных новшествах таких дудукистов, как Маргар Маргарян, который, предложив модернизацию инструмента, уменьшил его в габаритах, сблизил интервалы между звуковыми отверстиями, исключив тем самым излишнюю растяжку пальцев – создал малую разновидность дудука, послужившей прототипом дудуков *in D*, *F*; Вардан Бунатян (Буни), создавший альтовую, теноровую и баритоновую разновидности дудука (последняя известна под его именем – бунифон); Енок Кочаров, создавший дудук с добавочными звуковыми отверстиями, закрывающимися кларнетными клапанами.

Автор отмечает, что диапазон дудука расширился, однако осталась проблема настройки, которая частично решилась усовершенствованием входной части резонатора. Она стала конической, что позволило устанавливать мундштук на любой уровень путем наматывания на его конический наконечник нити определенного количества. Внедрение конической входной части резонатора армянского дудука дает основное различие между армянским дудуком и подобными ему духовыми инструментами у других народов.

Первая условная часть статьи завершается рассмотрением особенностей видов, строения, звукового строя, диапазона и пр. современного армянского дудука.

Во второй условной части статьи представлены

результаты экспериментов автора в попытке усовершенствовать чистоту звуков тона инструмента. Результатом экспериментов стало выведение математической формулы, посредством которой можно построить дудук с большой точностью настройки. В связи с тем, что большинство дудуков (если не все) изготавливаются на глаз, то немало времени затрачивается на подбор правильного мундштука для точного интонирования звуков. Поэтому для определения точных частотных параметров дудука должна учитываться обязательно и длина мундштука, входящая в длину инструмента. В результате экспериментов были определены мундштуки трех стандартов – для больших (альт), средних (между альтом и сопрано) и малых (сопрано) дудуков, что приводит к отпадению необходимости длительного подбора мундштуков. Зная уже размеры и тон какого-либо мундштука, можно определить к какой из разновидностей дудука он подойдет.

Далее, автор рассказывает о незначительной модернизации резонатора инструмента, в основном, его внутреннего канала, влияющего на особенности тембра звука, и о сближении звуковых отверстий, что позволяет исполнять произведения на дудуке без излишней растяжки пальцев. Опыты были начаты с разновидности дудука *in A* (*alt*), а затем продолжены на дудуках *in H* и *in A* с узким каналом (реконструкция старого народного варианта). В завершении статьи, автор приводит имена тех лучших дудукистов, которые, несмотря на прекрасные результаты проведенных опытов, через проверку акустических и строевых данных инструментов на профессиональной практике еще раз подтвердили правильность проведенных расчетов.

В статье автор приводит также факты об использовании дудука не только в сольных номерах, но и в симфонических оркестрах.

Статья С. Оганесяна имеет историко-культурологический, инструментоведчески-реконструктивный характер. Она актуальна, ибо необходимость проведения подобного исследования и определения метода

для усовершенствования и облегчения работы мастера в создании дудука ощущалась уже давно. Благодаря предложенному методу изготовления дудука, достигается более точная интонация звуков, облегчается работа музыканта в игре на инструменте. Однако вместе с этим, не следует забывать и о том, что через исполнение на усовершенствованном инструменте, дудукисты последующих поколений не будут владеть теми же профессиональными навыками и техническими возможностями, что и музыканты более старых поколений, которые свою технику десятилетиями выработывали на дудуках, требующих от музыканта больших умений и концентрации для правильного интонирования, а также больших усилий, для того, чтобы скоординировать профессиональную работу пальцев со слухом и дыханием.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кочарян А. К., Одноствольный сринг. //Известия Академии Наук Арм.ССР., N 11., Ер., 1962., *Kocharyan A. K., Odnostvol'nyj sring., //Izvestiya Akademii Nauk Arm.SSR., N 11., Yer., 1962.*
2. Кочарян А. К., Музыкальные инструменты в Армении (группа духовых)., //Историко-филологический журнал N 3., Ер., 1963., *Kocharyan A. K., Muzykal'nye instrumenty v Armenii (gruppa dukhovyykh)., //Istoriko-filologicheskij zhurnal N 3., Yer., 1963.*
3. Тер-Мартirosов Ф., Каменная свирель Пана V век до Р. Х. из Драсханакерта., //Музыкальная Армения N 2(13) 2004., *Ter-Martirosov F., Kamennaya svirel' Pana V vek do R. Kh. iz Draskhanakerta. //Muzykal'naya Armeniya N 2(13)2004.*
4. Оганесян С., Армянский народный духовой музыкальный инструмент дудук., //Музыкальная Армения N 2(17) 2005., *Oganesyan S., Armyanskij narodnyj dukhovej muzykal'nyj instrument duduk., //Muzykal'naya Armeniya N 2(17)2005.*

---

**Բանալի-քառեր.** Միափող սրինգ, երաժշտական գործիքները Հայաստանում, Պանի քարե սրինգ, դուդուկ, փողային երաժշտական գործիքներ, հրապարակումներ:

**Ключевые слова:** *одноствольный сринг (свирель, флейта), музыкальные инструменты в Армении, каменная свирель Пана, дудук, духовые музыкальные инструменты, публикации.*

**Keywords:** *Single-barrel flute, musical instruments in Armenia, stone flute of Pan, doudouk, sring, wind musical instruments, publications.*

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ՀՐԱՆՏ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ԽԱՉԻԿՅԱՆ (արվեստաբան, միջնադարագետ): Ավարտել է՝ Երևանի Բոլորտի անվ. պետական լեզվաբանական համալսարանը (1996 թ.), մասնագիտությունը՝ անգլերեն լեզու և պատմություն, Ռուսաստանի Գնեսինների անվան երաժշտական ակադեմիան (Մոսկվա), մասնագիտությունը՝ օպերային և կամերային երգեցողություն, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան (2003 թ.), մասնագիտությունը՝ մեներգեցողություն, Ժնևի պետական համալսարանի դոկտորանտուրան (2014 թ.), մասնագիտությունը՝ արվեստաբանություն, միջին դարեր, Ժնևի պետական համալսարանը (2017 թ.), մասնագիտությունը՝ ֆրանսերեն լեզու և ֆրանսիական քաղաքակրթություն: Վոկալ և քառերակյան միջազգային մրցույթների դափնեկիր և դիպլոմակիր: Հին հայկական ձեռագրերի հետազոտող: Գիտական գեղույցներով միջազգային գիտաժողովների մասնակից: Արվեստաբանական, լեզվաբանական, երաժշտագիտական, գիտական, հանրագիտարանային, մեթոդաբանական և հրապարակախոսական հոդվածների, ուսումնական ծրագրերի, ինչպես նաև «Չայնականավորման հիմունքները երգարվեստում» բուհական դասագրքի հեղինակ: «Երաժշտական Հայաստան» գիտական ամսագրի միջազգային խմբագրական խորհրդի անդամ:

**Сведения об авторе:** ГРАНТ ОГАНЕСОВИЧ ХАЧИКЯН (искусствовед, медиевист). Окончил Ереванский государственный лингвистический университет им. Брюсова (1996г.) по специальности – английский язык и история; Российскую академию музыки им. Гнесиных в Москве (2001г.) по специальности – оперное и камерное пение, преподавание; аспирантуру при Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (2003г.) по специальности – искусство пения; докторантуру при Женевском государственном университете (2014г.) по специальности – искусствоведение, средневековье; Женевский государственный университет (2017г.) по специальности – французский язык и французская цивилизация. Лауреат и дипломант международных вокальных и театральных конкурсов. Исследователь древних армянских рукописей. Участник международных научных конференций с научными докладами. Автор искусствоведческих, лингвистических, музыковедческих, научных, энциклопедических, методических и публицистических статей, учебных программ, а также учебника «Основы звукообразования в певческом искусстве» на армянском языке. Член редколлегии международного научного журнала «Музыкальная Армения».

**Information about the author:** HRANT HOVHANNES KHACHIKYAN (art historian, medievalist). Graduated from the Yerevan State Bryusov Linguistic University (1996), specialized in English and history; Russian Gnesins Academy of Music in Moscow (2001), specialized in opera and chamber music singing, teaching; Postgraduate studies at the Yerevan State Komitas Conservatory (2003), specialized in solo singing; Doctoral studies at the Geneva State University (2014), specialized in art history, middle ages; Geneva State University (2017), specialized in the French language and the French civilization. Laureate and diploma owner at International vocal and theatrical competitions. Researcher of ancient Armenian manuscripts. Participant in International scientific conferences with scientific speeches. Author of scientific, encyclopedic, methodological and journalistic articles in art history, linguistics, musicology. Author of curricula and of the textbook for musical universities and conservatories "Bases of Sound Formation in Vocal Art" in Armenian. Member of the editorial board of the International scientific journal "Musical Armenia".

## Ամփոփում

Արվեստաբան, միջնադարագետ **Հրանտ Հովհաննեսի Խաչիկյան**. - «Մի շարք հրապարակումներ հայկական մշակույթում նվիրված որոշ փողային երաժշտական գործիքներին»:

Չորս ինքնուրույն մասերից բաղկացած այս աշխատությունը՝ միավորված ընդհանուր վերնագրի ներքո, նվիրված է հայկական մշակույթի որոշ փողային երաժշտական գործիքների թեմայով չորս հրապարակումների վերլուծությանը: Արամ Քոչարյանի երկու հոդվածներն են հայերենով՝ «Միափող սրինգ» (1962 թ.) և «Երաժշտական գործիքները Հայաստանում (փողային խումբ)» (1963 թ.), Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հոդվածը ռուսերենով՝ «Է. Մ. ա. V դարի Պանի քարտ սրինգը Գրապխանակերտից» (2004 թ.) և Սարգիս Հովհաննիսյանի հոդվածը ռուսերենով՝ «Հայկական ժողովրդական փողային գործիք դուդուկ» (2005 թ.):

Վերլուծելով այս 4 հրապարակումները՝ սույն հոդվածի հեղինակը ընդգծում է ոչ միայն այդ աշխատանքների բնույթը, նշանակությունն ու արժանիքները, այլև նշում հեղինակների մասնագիտական սխալները, թերություններն ու սխալ եզրակացությունները:

## Summary

Art critic, medievalist *Hrant Hovhannes Khachikyan*. - "A number of publications on some brass musical instruments dedicated to Armenian culture".

This article, consisting of four independent parts, united under a common title, is dedicated to the analysis of four publications on the topic of some wind musical instruments in Armenian culture. These are two articles in Armenian by Aram Kocharyan: "Single-Barrel Flute" (1962) and "Musical Instruments in Armenia (group of wind instruments)" (1963), the article by Felix Ter-Martirosov "Stone Flute of Pan of V Century BC from Draskhanakert" (2004) in Russian and the article by Sarkis Hovhannisyán "Armenian Folk Wind Musical Instrument Doudouk" (2005) in Russian. Analyzing these 4 publications, the author of this article not only emphasizes the nature, importance and merits of these works, but also notes the professional errors, shortcomings and incorrect conclusions of the authors.

**ՏԱԵՆԻԿ ԱԿՕՍՎՈՎՆԱ  
ՄԱԳԱԿՅԱՆ**

*Պիանիստկա, կոնցերտմեյստեր,  
պրոֆեսոր Երևանской государственной  
консерватории им. Комитаса*  
E-mail: sahenik@mail.ru

**ՉՏՈՒ ՍԴԻՎԻՏԵԼՅԱՆԻ ԱՐՄԵՆ ԲՈՒԴԱԳՅԱՆ  
(կ 85-լետիոյ մուզկանտա)**

**Յ**րելիք տարիքը զգուշացնում է ժամանակի անցման մասին, ինչպես նաև զգուշացնում է ժամանակի անցման մասին, ինչպես նաև զգուշացնում է ժամանակի անցման մասին...

Մուզկանտ, կանդիատ արտիստի, զարմանալի ասպետ, պրոֆեսոր Արմեն Բուդադյանը արդեն շատ տարիներ է զբաղվում իր մասնագիտությամբ, որի արդյունքում նա ստացել է բազմաթիվ մրցանակներ և արժանացել է բազմաթիվ պատվոգրերի...

Յա վերջին 50 տարիները, որոնք անցել են, և որոնք ավելի, քան երբևէ, Արմեն Բուդադյանը ցուցաբերել է իր անսովորական անհատական արվեստը, որի արդյունքում նա ստացել է բազմաթիվ մրցանակներ և արժանացել է բազմաթիվ պատվոգրերի...

Բուդադյանը — ավելի քան 20 մոնոգրաֆիայի, ռեդակտոր-ստեղծագործիչի և ավելի քան 10 գիրքի — հետազոտությունների մասին արժանացել է բազմաթիվ մրցանակների...

Արմեն Գեորգիևիչ Բուդադյանը ծնվել է ընտանիքում, որտեղ հայտնի էր իր արվեստը, որի արդյունքում նա ստացել է բազմաթիվ մրցանակներ և արժանացել է բազմաթիվ պատվոգրերի...

Մեծ հաջողություն է ունենում 5-6 տարիների ընթացքում օգտագործելու նրա խորհուրդները (որոնք շարունակվում են), որոնք շատ լավ են աշխատում — ռեդակտորի մեր գիրքի «Կոնցերտմեյստերներ Արմենի», որի ստեղծումը պատկանում է նրան. մի օր արձակուրդի ընթացքում նա հրավեր է արեց ինձի տանը, բերեց ինձի սենյակից և դրեց ինձի առջև մեծ կարտոնային արկղ, որտեղ խնամաբար պահվում էր նրա և նրա ընտանիքի անձրևային օրերի համար...

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաժշտավորությանը՝ Ալինա Աշոտի Փահլևանյանի՝ 2.9.2021 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 10.9.2021 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.7.2021 թ.



*А. Г. Будагян и С. О. Навасардян, 2018*



*А. Г. Будагян*



*А. Г. Будагян, А. А. Пахлеванян,  
С. А. Магакян, С. Г. Дадян*

доброй книги. Несмотря на большое уважение к нему, в процессе работы умудрялась спорить с ним — эрудитом, обладающим глубокими знаниями, почерпнутыми не только из прочитанной, исследуемой литературы о музыке и ее создателях, но также из развернувшейся перед его взором насыщенной творческой деятельности собственных родителей (он умел выслушать и приводил свои железные аргументы, после чего, спор либо прекращался и я принимала его советы, либо, как это ни парадоксально, вновь продолжался и находились приемлемые решения для “противоборствующих сторон”. Будагян всегда подчеркивал, что “автор Вы и Вам решать”. Вот и смело решала, не имея опыта написания книг, хотя, были изданы статьи, воспоминания, одно из которых написала по его просьбе. Думаю, с этого все и началось). Сейчас, по прошествии трех лет после издания книги о концертмейстерах, надо признаться, что в нашей деловой обстановке с его стороны не было ни разу формального, сухого отношения к работе над материалом, это был очень живой, углубленный взгляд на время, на людей и события. Многому научилась у него. Отмечу, мысль его отличается меткостью и логичностью.

За время общения открыла для себя не просто знатока истории армянского музыкального искусства, но и удивительную личность. Общаясь с ним, невольно задаешь вопрос: что вызывает глубокое уважение к нему и, порою, удивление? Сквозь призму собственного мировосприятия можно попытаться частично разгадать феномен Будагяна. Это прежде всего его христианское поведение: укоренившаяся вера в правильность и правдивость того, что он делает, ибо работа для него — это нравственное действие с огромной самоотдачей, это то, ради чего он живет, что спасает его в трудные жизненные периоды; это стремление помочь другим — и начинающим свой путь, и уже опытным специалистам — приобретенными знаниями, собранной огромной музыкальной и музыковедческой литературой (в его доме можно найти и раритетные издания, и редкие современные; маленькие заметки из газет и журналов давно прошедших лет, которых нет в библиотеках). Еще одна отличительная

черта Будагяна — это бесконечная требовательность к себе, огромная внутренняя организованность и как следствие, строго расписанный ежедневный график работы (с раннего утра до 12 и часу ночи): не прекращающиеся звонки, встречи—переговоры, передача книг, нот, журналов, газет знакомым, друзьям, знакомым друзей... во все уголки мира. И так на протяжении долгих—долгих лет. Он в своем насыщенном трудовом ритме находит время и для благотворительности, что является неотъемлемой формой его бытия, наполняющей особым смыслом его жизнь в этом сложном мире, где многим нужна поддержка и внимание, требующие личного времени и финансов. Он всегда ищет и находит тех, кто нуждается в помощи. Так, 84-летний Армен Будагян во время 44-дневной кровопролитной и загадочной (по результатам) Арцахской войны 2020 года ходил ко временно переселенным нашим соотечественникам (узнавал их местонахождение по своим источникам) и одновременно с работой психологов, помогал чем мог (ныне это продолжается в оказании материальной помощи учебным заведениям Арцаха), а еще рассказывал детям о вечном — о музыке! Таков он — великий труженик, патриот и скромнейший человек. Этот удивительный Армен Будагян!

Он уважаем и любим еще и за то, что бескорыстно тратит свою неумную энергию на подвижническую и просветительскую деятельность, направленную на сохранение национального во всех его проявлениях, начиная от организации посещения и приведения в ухоженный вид забытых могил музыкантов (иногда и помощи их родным, находящимся в бедственном положении), на распространение музыкальной литературы в учебные заведения Армении и помощь в обогащении фондов библиотек музыкальных колледжей и школ, организации новых книжных собраний. Будагян активно пропагандирует издания литературы об армянской музыке и произведениях национальных композиторов: при его посредничестве были переложены и изданы: несколько романсов Романоса Меликяна для фагота профессором ЕГК им. Комитаса, фаготистом Гарри Маилянном; разобран и творчески

осмыслен пианистом, профессором Вилли Саркисяном рукописный текст ныне забытого Фортепианного концерта известного пианиста, уважаемого профессора Роберта Андриасяна, (композитор Михаил Кокжаев по отмеченным указаниям автора переложил для оркестра) и еще много проектов осуществлено либо находится в стадии завершения. За последние годы Будагян издал книги об основателе духовой школы в Армении, известном музыканте с трагической судьбой Вильгельме Шперлинге (2016), о первых преподавателях фортепианного искусства Ереванской консерватории, основоположниках армянской фортепианной школы, блистательных пианистках — профессоре Анне Мнацаканян (2017) и первом официальном концертмейстере Радио Армении Евгении Хосровян (2019). Благодаря этим книгам, имена сподвижников Романа Меликяна — первого директора Музыкальной студии, позднее ректора Ереванской государственной консерватории, 100-летие которой отмечается в этом году — могли незаслуженно кануть в лету. А ведь так важно помнить и сохранять свою историю, передавая ее из поколения в поколение. Ныне А.Будагян готовит к изданию книгу, посвященную 100-летию Ереванской консерватории им. Комитаса (отметим, что ему же было поручено написание книги, посвященной 85-летию консерватории, изданной в 2005 году).

Сегодня профессор Будагян сетует на то, что армянские музыковеды мало пишут, почти не исследуют нашу недавнюю музыкальную историю, что нет капитальных книг о великих армянских композиторах XX

века. По его мнению, несмотря на тяжелые для нашей страны времена, не надо опускать рук и ждать благоприятных времен. Самое лучшее время для созидания — это сегодня, здесь и сейчас. Бесспорно, работы Армена Георгиевича сохраняют имя их создателя и, конечно же, имена тех, которым посвящены, для увековечения памяти и преемственности традиций, а также истории музыкальной культуры Армении.

Это маленькое эссе об уважаемом музыкальном деятеле хочется завершить словами Стефана Цвейга: “...от исполнения к исполнению, от часа к часу совершенство надо завоевывать снова и снова <...> Искусство — это вечная война, в нем нет конца, а есть одно непрерывное начало”. Армен Будагян и сегодня продолжает этот бесконечный путь совершенствования и каждый раз с новой книгой возвращается к началу...

Моя дочь — юрист, адвокат Амалия Мелконян, узнав о готовящейся статье, сказала кратко: “Армен Будагян — это Человек—энциклопедия, Человек—память, Человек—совесть!”

Дорогой, Армен Георгиевич, от души поздравляем Вас с юбилеем и очень хотим, чтобы Вы продолжали жить рядом с нами как можно дольше и радовали читателей армянского искусства своими идеями и их воплощением, а еще будущими изданиями новоиспеченных Вами авторов, материалы для которых бережно храните у себя с надеждой...

**Բանալի-քառեր.** Արմեն Բուդաղյան, Հայաստանի արվեստի վաստակավոր արտիստ, պրոֆեսոր, հոբելյան, Դպրոցականի ֆիլիալումնիա, Երևանի կոնսերվատորիա, հայ երաժշտարվեստի պատմություն:

**Ключевые слова:** Армен Будагян, засл. деятель искусств Армении, профессор, юбилей, Филармония школьника, Ереванская консерватория, история армянского музыкального искусства.

**Keywords:** Armen Budaghyan, Schoolchildren Philharmony, Yerevan Conservatory, History of Armenian Music.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ՄԱՂԱԸՅԱՆ ՄԱՀԵՆԻԿ ՀԱԿՈՒԲԻ (ծ. 26. 3. 1963): Ավարտել է՝ 1986-ին ԵՊԿ-ն (պրոֆ. Վ. Վ. Սարգսյան), ասպիրանտուրան՝ 2001-ին (պրոֆ. Ջ. Ջաքարյան): Դասավանդել է՝ 1986-2003 թթ. Ա. Հեթիմյանի անվ. ՄԵՂ դաշնամուրի, 1993-ից ԵՊԿ-ի փողային և հարվածային գործիքների ամբիոնում՝ կոնցերտմայստեր, 2003-ից՝ ԵՊԿ-ում, դոցենտ (2013): Սաներից շատերը հանրապետական և միջազգային մրցույթների դափնեկիր և դիպլոմակիր են: Որպես կոնցերտմայստեր Ս. Մաղաքյանը մասնակցել է Ա. Տերտերյանին, Ա. Խաչատրյանին նվիրված, «Վերածնունդ» միջազգային փառատոներին, փողային գործիքների հանրապետական մրցույթներին (դիպլոմներ և զովասանագրեր), ջազային մրցույթ-փառատոներին, Վ. Վ. Բարսուկայի անվ. երգիչների միջազգային մրցույթին, թեմատիկ համերգների, նվիրված Գ. Սվիրիդովին, Մ. Թարիվերդիևին և այլն: Ունեցել է մենահամերգներ փողային գործիքների մենակատարների հետ, Մոսկվայի Գնեսինների անվ. երաժշտական ակադեմիայում (մենակատար՝ երգչուհի, միջազգային մրցույթի դափնեկիր, պրոֆ. Մ. Հովսեփյան): Մ. Հովսեփյանի հետ կատարել են «Ռուսական վոկալ երաժշտություն» համերգաշարը (10 համերգ): Մաղաքյան-կոնցերտմայստերը Ս. Ազնաուրյանի վոկալ երկերի, «Հույս» մոնոպերայի առաջին կատարողն է, ՀԿՄ-ում «Չիկարելիի արկածները» մանկական օպերայից 4 պատկեր (երգերով և նվագակցերով, 2014 թ.): Հեղինակ է բազմաթիվ հոդվածների հրատարակված՝ Բանբեր Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի 2011-2012 թթ. 8-9.1, և նույն ժողովածուի /Պրակ 10/2019, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2020 թ. «Концертмейстеры Армении» հոդվածաշարի և «Концертмейстеры Армении» գրքի, Եր., Լուսակն, 2018 թ.: 2021-ին հանդես է եկել ներածական խորով պրոֆեսոր, շեփորահար Յ. Բալյանի հիշատակի համերգին:

**Сведения об авторе:** МАГАКЯН САЕНИК АКОПОВНА (род. 26 марта 1963 г., Ереван). Окончила: в 1981 году ССМШ им. П. Чайковского с Золотой медалью (класс Г. Айвазяна), в 1986 г. консерваторию (класс проф. В. В. Саркисяна), в 2001 г. аспирантуру ЕГК (класс проф. З. Закарян). Преподавала в 1986-2003 гг. фортепиано в муз. школе им. А. Экимяна. С 1993 года — в ЕГК им. Комитаса — концертмейстер на кафедре духовых инструментов. С 2003 года преподает в ЕГК, с 2013 г. — доцент, с 2021 — профессор. Среди учеников и студентов — лауреаты и дипломанты республиканских и международных конкурсов. Участвовала в качестве концерт-

մեյտերա в международных фестивалях, посвященных А. Хачатуряну, А. Тертеряну, в республиканских конкурсах духовых инструментов (удостоена дипломов и грамот), в международном конкурсе-фестивале “Возрождение” в Гюмри (все солисты-лауреаты); международном конкурсе вокалистов им. В. В. Барсовой в Сочи (Д. Аветисян стала дипломантом). Сольные концерты с солистами-духовиками, концерт в Москве в Академии им. Гнесиных (солистка—певица, проф. ЕГК, лауреат межд. конкурса М. Овсепян), тематические вечера, посвященные Г. Свиридову, М.Таривердиеву и др. Вместе с М. Овсепян исполнила цикл концертов “Русская вокальная музыка”. Первая исполнительница-концертмейстер произведений С. Азнаурян — вокального цикла на стихи М. Саркисяна и монооперы “Надежда” (солистка - М. Овсепян). В 2014 г. впервые представила в Союзе композиторов оперу С. Азнаурян “Приключения Чикарели”. Автор многочисленных статей в газете “Еражишт”, рубрики “Концертмейстеры Армении” (журнал “Музыкальная Армения”) и книги “Концертмейстеры Армении” (Ер.: Лусакн, 2018). В 2020 вышли в свет две методические статьи: “Особенности интерпретации вокального цикла Софы Азнаурян, посвященного Лусине Закарян” и “Истоки национального в вокальном цикле Левона Чаушяна на стихи А.Исаакяна”, /Сборник учебно-методических статей преподавателей Ереванской государственной консерватории им.Комитаса” 10-2019, (“Издательство ЕГК”, Ер., 2020). В 2019 году С. Магакян в качестве концертмейстера участвовала в авторских концертах композиторов Гегуни Читчян и Софы Азнаурян; в 2021 году в концертах памяти трубача Ю. Баляна и первого концертмейстера Армении А.Акопяна.

**Information about the author:** MAGHAKYAN SAHENIK HAKOB (born on March 26, 1963 in Yerevan). In 1981 she ended SSMSH after Tchaikovsky with the Gold medal (G. Ayvazyan’s class), in 1986 she graduated from conservatory (a class of the prof. V. V. Sargsyan). From 1986 to 2003 worked as a teacher of piano in the musical school after A. Eqimyan. Since 1993 in YSC she is a concertmaster at the department of wind instruments. From 1999 to 2001 she studied in postgraduate study in YSC (class of the prof. Z.Zaqaryan). Since 2003 teaches in YSC, since 2013 she is a docent. Among her pupils and students there are winners and students of republican and international competitions. Participated as a concertmaster in the international festivals devoted to A. Khachaturyan (2003), A. Terteryan (2004). In republican competitions of wind instruments she has been awarded with diplomas and certificates, repeatedly participated in international competition festival “Renaissance” in Gyumri (all soloists are winners); the international competition of vocalists after V. V. Barsova in Sochi (D. Avetisyan got a diploma). She had solo concerts with soloists-wind players, which took place in Moscow in Academy of Gnesiny (the soloist, the singer, the prof. of YSC, the laureate of international competition of M. Hovsepyan), the thematic evenings devoted to G. Sviridov, M. Tariverdiev, etc. Together with M. Hovsepyan has executed a cycle of concerts “The Russian vocal music”. The first performer concertmaster of S. Aznauryan’ works - a vocal cycle on verses of M. Sargsyan devoted to Lusine Zaqaryan and monooperas “Hope” (soloist M.Ovsepyan). In 2014 at the first time presented in the Union of composers S. Aznauryan’s opera of “Chikareli’s Adventure”. Author of articles: “About the modest person and the bright musician” ( / /Musical Armenia No. 4 (35) 2009 o p. 56-58), “A vocal cycle of V. Babayan, “Autmn in Kiso’s mountains” ( /the Bulletin of the Yerevan State Conservatory after Komitas 2011-2012, 8-9.1, p. 63-74), “Piano “images” ” in the monoopera of the Sofa Aznauryan “Hope” (in the same place, p. 74-82), the oboist’s Portrait / /Musical Armenia No. 1-2 (40-41), 2011. p. 83-86), “Stars of the Slovak opera in Armenia” ( / /Musician (Yerazhist) No. 9, 2014. p. 6), “Unfinished dialogue” ( / /Musician (Yerazhist) No. 10, 2014 p. 7).

## Ամփոփում

Դաշնակահար, կոնցերտմայստեր, ԵՊԿ պրոֆեսոր **Սահենիկ Հակոբի Մաղաքյան**. - «Այդ գարնանայի Արմենի Բուդաղյանը»:

Հոդվածը նվիրված է ՀՀ արվեստի վաստ. գործիչ, վաստակաշատ պրոֆեսոր Արմեն Բուդաղյանի 85-ամյա հոբելյանին: Հոդվածագիրը հարգանքով ու երախտագիտությամբ է գրում ճանաչված երաժշտագետի, արվեստի մեծ նվիրյալի, հայ երաժշտների մասին բազմաթիվ գրքերի հեղինակի մասին, ընդգծելով նրա անցած ուղու և կատարածի տեղն ու արժեքը հայ երաժշտագիտության ասպարեզում: Ս. Մաղաքյանը հոդվածում փորձում է սեփական տեսանկյունից նկարագրել Բուդաղյանի նաև մարդ տեսակը, նրա հայրենասեր ու ազգասեր ոգին, անհանգիստ խառնրվածքը, ինչը դրսևորվել է վերջինիս նախաձեռնություններով երկրի հասարակական կյանքում:

## Summary

Pianist, Concertmaster, Professor at YSC **Sahenik Hakob Maghakyanyan**. - “That Amazing Armen Budaghyan”.

The article is dedicated to the 85<sup>th</sup> anniversary of Armen Budaghyan, the Distinguished Art Worker of the Republic of Armenia, an outstanding professor at YSK. With great respect and gratitude, the author writes about the renowned musicologist, a man who completely devoted himself to art, who has written several books about Armenian musicians. The article is emphasizing the place and the importance of Budaghyan’s work for Armenian musicology. An attempt was made to introduce the author’s point of view on A. Budaghyan as a person fully devoted to his people, a true patriot, a tireless activist who initiated numerous programs concerning public life of Armenia.

**ԺԱՆՆԱ ՊԵՏՐՈՍԻ  
ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ**

**Արվեստագիտության դոկտոր,  
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր**

E-mail: zhannazurabyan@gmail.com

**ԵՐԱԺՇՏԱԳՔԵՏԻ ԲԵՄԱԿԱՆ ԽՈՍՔԻ ԱՐՎԵՍՏԸ.  
Գիտամեթոդական ակնարկ**

**Ե**րաժշտագետի մասնագիտությունը բազմաբնույթ ուղղվածություն ունի: Այն ընդգրկում է մանկավարժական գործունեություն, երաժշտապատմական, երաժշտատեսական առարկաների դասավանդում (երաժշտական դպրոց, քոլեջ, կոնսերվատորիա) գիտահետազոտական գործունեություն (գիտական հոդվածներ, մենագրություններ, մեթոդական ձեռնարկներ, դասագրքեր, զեկուցումներ և այլն), մատենագիտական, բանահավաքչական գործունեություն, խմբագրական, հրատարակչական, քննադատական հրապարակախոսական գործունեություն (հրապարակումներ գիտական և պարբերական մամուլում, ռադիո հեռուստատեսային հաղորդումներ և բեմական ելույթներ):

Բոլոր նշված գործերի արդյունավետ կատարման հիմքում ընկած է բուն երաժշտության, ապա և երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերի լավ իմացությունը՝ ստեղծագործական, կատարողական և գիտական ու գեղագիտական խնդիրների ընդգրկմամբ:

Այս ամենով հանդերձ, երաժշտագետի բեմական խոսքի արվեստը չի մտնում նորմատիվ աշխատանքային գործունեության տեսակների մեջ: Այլ մեծամասամբ սա երաժշտագետի հիմնական սիստեմատիկ աշխատանքի հետ զուգահեռաբար տարվող գործ է՝ ըստ պահանջարկի, տարբեր մշակութային օջախների ու կազմակերպությունների ծրագրերի հետ կապված, պլանավորված, կամ անսպասելի արագ առաջարկությամբ՝ տարբեր նշելի առիթներով (ֆիլիարմոնիա, կոնսերվատորիա, երաժշտական կրթօջախներ, Կոմպոզիտորների միություն, Երաժշտական ընկերություն, երաժշտական տուն-թանգարաններ և այլն):

Երաժշտագետի բեմական խոսքը վերը նշված գործունեության մյուս տեսակներից տարբերվում է նաև նրանով, որ այն ուղղված է ոչ թե մասնագիտական լսարանին, այլ կրում է լայն հասարակական-գեղագիտական ուղղվածություն, և ենթադրում է երաժշտագետի մասնագիտական ճյուղերից գրեթե բոլորի ճանաչողություն, նրանց տեսական գեղագիտական առանձնահատկությունների լավ իմացություն:

Այս առումով երաժշտագետի բեմական խոսքի արվեստը համարվում է ոչ դյուրին գործ, և արժանավայել

մակարդակով այն ներկայացնելը մատչելի է ոչ բոլոր, թեկուզ և բարձրակարգ մասնագետ-երաժշտագետների համար:

Հիրավի, մասնագիտական հմտություններից բացի, այստեղ պետք է տիրապետել նաև հռետորական արվեստի հնարներին: Իսկ հռետորական արվեստը դա լայն ու բազմակողմանի գիտելիքների արվեստ է, նաև՝ լեզվի ճկուն տիրապետման ու բեմական պատշաճ պահվածքի արվեստ:

Հիշենք, թե ինչ է ասում հռետորական արվեստի անմրցելի վարպետ և հիմնադիր Մարկուս Տուլիուս Յիցերոնը հռետորական արվեստի մասին, նա գրում է՝ «... ինչով բացատրել այն հանգամանքը, որ տարբեր բնագավառներում մարդկությունը տվել է մեծ թվով վատ ներկայացուցիչներ, իսկ հռետորական արվեստում՝ չափազանց քիչ: Դա բացատրվում է նրանով, որ ճարտասանությունը մի բան է, որ տրվում է մարդուն ավելի դժվար, քան թվում է, և որ դրա համար անհրաժեշտ են շատ գիտելիքներ ու ջանքեր: Այստեղ անհրաժեշտ է ունենալ տարբեր արվեստների ու գիտությունների լավ իմացություն, քաղաքական օրենքների իմացություն, չափի զգացողություն, շարժումների ցերեզմանություն, գեղեցիկ, հրապուրիչ լեզու, դերասանական որոշ տվյալներ, և այդ ամենի կողքին՝ լավ հիշողություն: Իսկ դրանցից յուրաքանչյուրը մի դժվարին բնագավառ է: Դրա համար, եկեք չգարմանանք լավ հռետորի սակավության վրա» (1. էջ 78-80):

Իրապես, ամեն լավ երաժշտագետ չէ, որ կարող է տիրապետել բեմական խոսքի արվեստին: Լավ գիտելիքներից բացի, պետք է ունենալ լավ հիշողություն, հարուստ լեզվապաշար, մտքի ու լեզվի ներդաշնակ ճկունություն, խոսքի հուզականություն, և այլ նրբին հատկանիշներ, որոնց դեռևս կանդրադառնանք: Առայժմ, նշենք այն կարևոր իրողությունը, որ դժվարություններով հանդերձ, երաժշտագետի բեմական խոսքի պահանջարկը միշտ եղել է և կա, և այդ առումով երաժշտագետն իր մասնագիտական կրթության ընթացքում պետք է թեկուզ և հնարավորին չափով ծանոթ լինի և աշխատի տիրապետել այդ արվեստի հիմնական առանձնահատկություններին:

Ի դեպ, կոնսերվատորական կրթության ծրագրերում

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կառլենի Շագոյանի՝ 2.9.2021 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 11.9.2021 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.6.2021 թ.

միշտ չէ, որ ընդգրկվում է երաժշտագետի բեմական խոսքի դասընթացը: Այդ գործը մեծ մասամբ երաժշտագետն ինքն է իրագործում՝ իր կուտակած գիտելիքների ու բնական օժտվածության և ունակությունների շնորհիվ:

Բարերախոսարար, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժնի մասնագիտական առարկաների մեջ տեղ է գտել նաև «Դասախոսական պրակտիկա» առարկան (IV կուրսի I կիսամյակում), որը կոչված է երաժշտագետին որոշ գործնական փորձ և գիտելիք տալ բեմական խոսքի տիրապետման հարցում (1.):

Ու, թեև մեկ կիսամյակը շատ փոքր ժամանակահատված է այդ առարկայի հմտությունները յուրացնելու համար, այնուամենայնիվ աշխատանքը տալիս է իր արդյունքները, և ուսանողները հասցնում են ինչ-որ չափով հասկանալ այդ գործի բնույթը, առանձնահատկությունները, իրագործման ընթացքը, ինչպես նաև՝ իրենց կարողությունները երաժշտագետի բեմական խոսքի տիրապետման հարցում:

Երաժշտագետի բեմական խոսքի հիմնական տեսակներն են՝

**Ա.** Ամբողջական ներածական խոսք՝ համերգային ծրագրի սկզբում ասվող.

**Բ.** Համերգային ծրագրի ներկայացում՝ յուրաքանչյուր բաժնից կամ ստեղծագործությունից առաջ.

**Գ.** Միջանցիկ կառուցվածքի ներածական խոսք՝ կատարվող յուրաքանչյուր ստեղծագործությունից առաջ.

**Դ.** Համերգային ծրագրի վարում՝ սեղմ անոտացիաներով:

Մրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր առանձնահատկությունները, որոնց իմացությունն ու տիրապետումը լավ նախապայման է՝ բեմական խոսքի հաջողության համար:

Խոսենք այդ տեսակների մասին առանձին-առանձին:

**Ա.** - Դա այն խոսքն է, որն ասվում է համերգային երեկոյի սկզբում, մեկ ամբողջական ընդգրկմամբ: Ներածական խոսքն իր բնույթով և բովանդակությամբ շատ բազմազան է: Ասենք՝ հոբելյանական տարեթվերի հետ կապված խոսքը սովորաբար լինում է ինչ-որ տեղ տոնական, ոգեշունչ, գովաբանական և դրական լիցքերով ներշնչված: Իսկ սովորական թեմատիկ համերգային ծրագրի ներածական խոսքին հարիր է գուսպ, պատմողական-ճանաչողական տոնը, թեկուզ և նյութի նկատմամբ ցուցաբերվող ներքին հիացումի ու զնահատության զգացողությամբ:

Կարևոր է ժամանակի խնդիրը: Սովորաբար ներածական խոսքին տրվում է 20-30 րոպե, որը բավական քիչ է՝ ամեն ինչ ասելու համար: Այդ առումով շատ կարևոր է խոսքի ճիշտ, նախապես մշակված կառուցվածքը, որպեսզի ընդգրկվեն ներկայացվող նյութի ամենանշանակալից և արժեքավոր կողմերը, տրվի նրա գեղարվեստական, պատմական նշանակության, ազգայինի ու համընդհանուրի, ավանդականի ու նորարականի և մի շարք այլ խնդիրների փոխառնչություններով պայ-

մանավորված նկարագիրը:

Եթե ներածական խոսքը որևէ կոմպոզիտորի կամ կատարող-արվեստագետի մասին է, ապա պետք է հրնարավորինս մտածված դրամատուրգիայով խոսել նրա կյանքի ու գործունեության մասին՝ ընդգծելով ամենանշանակալից փուլերն ու ձեռքբերումները: Ընդհանուրի մեջ հարկ է նկատելի տեղ հատկացնել այն ստեղծագործություններին, որոնք պիտի հնչեն այդ երեկոյի ծրագրում: Եվ, խոսքը կառուցել այնպես, որ տեղ-տեղ փոքր-ինչ կանգ առնել այդ ստեղծագործությունների, կամ դրանց կատարումների վրա՝ նրանց ինչ-ինչ հատկանիշների ընդգծմամբ, որպեսզի դրանց ունկնդրումը հետո լինի ընկալելի և սրտամոտ լսարանի համար:

Շատ կարևոր է գտնել սկզբնական ֆրագները, որոնք անմիջապես ուշադրություն կգրավեն:

Կարելի է սկսել որևէ տպավորչ «ասացվածքով» կամ այդ արվեստագետի, կամ որևէ այլ խոշոր արվեստագետի կողմից ասված, և հետո սահուն անցում կատարել դեպի հիմնական խոսակցություն:

Իհարկե որոշակի հմտություն է պահանջվում՝ տրրված ժամանակի մեջ տեղավորելու արվեստագետի գործունեության ողջ ընթացքը, ընդ որում ոչ թե փաստերի հերթական հաջորդականությամբ, այլ մի քանի նշանակալի «բարձրակետերով», ուրվագծել երաժիշտ-ստեղծագործողի, նաև՝ նրա որպես կատարողի, մանկավարժի, քննադատի, հասարակական գործչի գործունեության շերտերը՝ նրա գեղագիտական հայացքների, քաղաքական համոզմունքների, նրա արվեստի նորարական գծերի դրսևորումներով և դրանց ունեցած պատմական, կենսական նշանակությամբ: Եվ այս ամենն աշխատել ներկայացնել կենսագրական իրադարձությունների, մարդկային հարաբերությունների հետ միահյուսված:

Հաջողության գրավականը՝ տվյալ նյութի լավ իմացությունն է, որը հնարավորություն է տալիս ցանկացած ձևով ձևակերպել մտքի ընթացքն ու խոսքն ամբողջությամբ:

Հաճախ պատահում է, որ համերգային ծրագիրը կազմված է կոմպոզիտորի մեկ ժանրի ստեղծագործություններից, և երաժշտագետի ներածական խոսքը պետք է ներկայացնի կոմպոզիտորի ստեղծագործության հենց այդ բնագավառը հանգամանալից: Չնայած դրան, երաժշտագետի ներածական խոսքը պետք է չսահմանափակվի միայն տվյալ ժանրի շրջանակներով, այլ հնարավորինս սեղմ, բայց ընդգրկուն ձևով պետք է ներկայացնի կոմպոզիտորին ամբողջական նկարագրով, նրա պատմական դերի, լավագույն ստեղծագործությունների, ոճական նախասիրությունների ու նորարարական միտումների գնահատությամբ, և ապա կանգ առնի համերգի ծրագիրը ներկայացնող ժանրի ստեղծագործությունների վրա:

**Բ.** - Հանդիպում են համերգային ծրագրեր, որոնցում ներածական խոսքը կարելի է կառուցել երկու մասից. I-ը՝ համերգի սկզբում, II-ը՝ համերգի երկրորդ բաժնից առաջ: Դա լինում է հատկապես այն դեպքերում, երբ ծրագրում ընդգրկված են՝ միևնույն հեղինակի

ստեղծագործությունները, ասենք երկու, կամ երեք մեծածավալ գործ, որ ավելի արժանի են առանձին մանրամասն ներկայացվելու: Եվ այս դեպքում երաժշտագետն իր ամբողջական խոսքը կհստում է ամեն բաժնից առաջ, դրանով իսկ ավելի հասկանալի ու տպավորիչ դարձնելով կատարվող ստեղծագործությունները:

Իսկ եթե համերգի երկու բաժիններում ծրագրված են երկու տարբեր հեղինակների ստեղծագործություններ, ապա, առավել ևս, նպատակահարմար կարող է լինել յուրաքանչյուր բաժնից առաջ ասվող ներածական խոսքը՝ յուրաքանչյուր հեղինակի մասին:

Վերոհիշյալ կետերի ընդգրկման, նաև չափի ու ժամանակի մեջ ճիշտ կողմնորոշման կարողությունը կարևոր նախապայման է ներածական խոսքի հաջողության համար: Նաև կարևոր է նկատի առնել, որ թեև նման համերգների հայտագրերում մանրամասն գրվում են կատարողների անունները (կոլեկտիվ, ղեկավար, մենակատարներ և այլն), այնուամենայնիվ, անհրաժեշտ է, որ երաժշտագետն իր խոսքի վերջում ևս սեղմ ներկայացնի կատարողներին, որն ավելի ջերմ ու հարգալիք բնույթ կհաղորդի ասված խոսքին, ու կկենտրոնացնի ունկնդրի ուշադրությունը կատարվելիք երաժշտության վրա:

**Գ.** - Սա այն տեսակն է, երբ երաժշտագետը խոսք է ասում և՛ համերգի սկզբում, և՛ յուրաքանչյուր ստեղծագործության կատարումից առաջ: Երբեմն այս տեսակը անվանում ենք նաև՝ «համերգ-գրույց»: Նման համերգները սովորաբար լինում են թեմատիկ բնույթի, այսինքն՝ կատարվող ստեղծագործություններն ընտրվում են այնպես, որ նրանց միջոցով բացահայտվի համերգի հիմնական թեման: Նման համերգների թեմատիկան կարող է լինել շատ տարբեր: Օրինակ՝ որևէ կոմպոզիտորի ստեղծագործական դիմանկարը, կամ գրականություն-երաժշտություն կապին առնչվող («Հովհաննես Թումանյանը երաժշտության մեջ», «Ա. Պուշկինը երաժշտության մեջ» և այլն), ընդհանուր գեղագիտական թեմաներ («Բնությունն ու երաժշտությունը», «Հեքիաթը՝ երաժշտության մեջ» և այլն), գրույց երաժշտական գործիքների մասին, երաժշտական ժանրերի մասին որևէ կատարող կոլեկտիվի կամ մեկ կատարող երաժշտի մասին և այլն:

Միջանցիկ խոսքով ուղեկցվող համերգային ծրագրերը շատ տարբեր են լինում: Ասենք, օրինակ՝

ա) Ծրագիրը կազմված է որևէ դարաշրջանի տարբեր կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից՝ տարբեր կատարումներով՝ վոկալ, խմբերգային, գործիքային, նվագախմբային և այլն: Բնականաբար, երաժշտագետի խոսքը պետք է ասվի ամեն մի հեղինակի ստեղծագործությունից, կամ թեկուզ մի քանի ստեղծագործությունների կատարումից առաջ:

բ) Ծրագիրը կազմված է որևէ գեղագիտական ուղղություն ներկայացնող տարբեր հեղինակների ստեղծագործություններից: Օրինակ՝ «իմպրեսիոնիզմը երաժշտության մեջ» կամ «ոչ ավանդական անսամբլները XX դարի երաժշտության մեջ» և այլն, որոնցում ևս խոսքն ուղղված է և՛ հեղինակների, և՛ ստեղծագործությունների ներկայացմանը,

գ) Ծրագիրը կառուցված է որևէ ժանրի, կամ մի քանի ժանրերի ստեղծագործություններից – այնպիսի թեմատիկայով, ինչպես օրինակ՝ «Հնագույն երաժշտության ժանրերը» (այուիտ, կոնցերտ, կոնչերտո-գրոսսո, տրիո-սոնատ և այլն) կամ «բալետը և բալետային երաժշտությունը» կամ «բալետի պատմությունից»: Բնականաբար, պետք է ներկայացնել ժանրը, հետո կոմպոզիտորին և ստեղծագործությունը,

դ) Ծրագիրը նվիրված է երաժշտության որևէ արտահայտչատարրի ներկայացմանը՝ մեղեդի, ռիթմ, տեմբո և այլն: Եվ և երաժշտագետի խոսքն այս դեպքում բացահայտում է այդ արտահայտչամիջոցի բուն էությունը տարբեր հեղինակների, նաև ժողովրդական, հոգևոր երաժշտության նմուշների կատարման միջոցով:

Նման ծրագրերի հետ կապված շատ կարևոր է, որ պետք է երաժշտագետը նախօրոք անձամբ մասնակցի կատարվելիք ստեղծագործությունների ընտրությանը: Այդ դեպքում երաժշտագետի խոսքն ու հնչող երաժշտությունը կլինեն ավելի բնական ու համոզիչ կապի մեջ, և համերգի թեմատիկ բովանդակությունը կլինի առավել ցայտուն, ամբողջական ու տպավորիչ:

Իսկ եթե երաժշտագետին նախապես չի տրվում նման հնարավորություն, ապա նրա ասելիք խոսքը կշահի և կլինի ավելի հիմնավոր ու պատահական վրիպումներից զերծ, եթե նա նախապես, մինչ էլույթի օրը ժամանակ և հնարավորություն գտնի լսելու ծրագրված գործերի տվյալ կատարումները, իմանա նրանց հերթականության դասավորությունը, ընդհանուր տպավորությունը և այլ մանրամասներ, որպեսզի իր խոսքը համահունչ լինի այդ երաժշտության բնույթին:

Հայտարարված թեմայի շրջանակներում պետք է ձգտել ընտրել տարբեր ժանրի, բնույթի ստեղծագործություններ՝ տարբեր կատարողական կազմով (գործիք, ձայն, երգչախումբ, գործիքային անսամբլ և այլն), եթե դա չի կապված այդ համերգին հանդես եկող մեկ կոլեկտիվի էլույթի հետ:

Իսկ եթե համերգ-դասախոսությունը ոչ թե բեմական համերգային բնույթի է, այլ ավելի կամերային մթնոլորտում (գրադարան, ուսանողական կամ աշակերտական լսարան և այլն), քանի որ նման երաժշտական թեմատիկ հանդիպումները ևս հաճախ են կազմակերպվում, ապա այդ դեպքում հիմնականում երաժշտագետ-դասախոսն է որոշում ինչպես տեղաբաշխել խոսքն ու երաժշտությունը և ինչ ստեղծագործություններ ընտրել նյութի ավելի ցայտուն բացահայտման համար: Նման դեպքերում կարող են ընդգրկվել թե՛ կենդանի կատարող ուժեր, թե՛ երաժշտության ունկնդրում CD-ների և DVD-ների միջոցով:

Ամեն դեպքում երաժշտագետի «միջանցիկ» խոսքի կատարման հարցում պետք է հիշել, որ՝

- խոսքի ու երաժշտական նյութի կապը պետք է ունենա դրամատուրգիական ներքին տրամաբանություն՝ «Սլիզբ-բարձրակետ և ավարտ» և դրանց համապատասխան խոսքի հուզական լարվածք:

- Պարտադիր չէ, որ «Սլիզբը» համապատասխանի ներկայացվող նյութի սկզբնական շրջանին (կենսա-

գրություն, գործունեության ժամանակագրական ընթացք): Կարևոր է, որ այն լինի ուշագրավ, կենտրոնացնող թե՛ խոսքի, թե՛ երաժշտության միջոցով: Ասենք, օրինակ, հաճախ մտերմիկ մթնոլորտում համերգ-գրույցը սկսում են հենց երաժշտական ցայտուն նմուշի հնչողությամբ, որից հետո երաժշտագետի խոսքն սկսվում է հնչած երաժշտության սեղմ ներկայացումից, և ապա դրանից, սահուն անցում է կատարվում դեպի՝ այսպես ասած «Սկիզբը»:

- Յանկայի է, որ առանձին ստեղծագործությունների կատարումից առաջ ասվող խոսքն սկզբնական՝ բացման խոսքից ավելի սեղմ ու կոնկրետ լինի, և իհարկե, ուղղված լինի կատարվող ստեղծագործության կատարմանը՝ նրա ժանրային, բովանդակային, կառուցվածքային և այլ հատկանիշների ներկայացմամբ: Ընդ որում կարևոր է նաև, որ այդ խոսքը համապատասխանի կատարվող ստեղծագործության չափերին: Որովհետև, եթե խոշոր ստեղծագործության կատարումից առաջ կարելի է փոքր-ինչ ծավալուն խոսք ասել, թեև դա պարտադիր չէ և կախված է խոսքի բովանդակային խտությունից, ապա փոքրածավալ ստեղծագործությունից առաջ երկար խոսքը կարող է անհամապատասխանության զգացում առաջացնել և չնպաստել գործի ճիշտ ընկալմանը:

**Գ.** - Սա երաժշտագետի բեմական խոսքի ամենաթեթև տեսակն է, որը, կարծես թե առանձնապես դժվարություն չի ներկայացնում, սակայն, իրականում այն ևս ունի արժանավայել մակարդակն ապահովող իր մասնագիտական հմտությունները, որոնց իմացությունն անհրաժեշտ է երիտասարդ, մեծ մասամբ դեռևս անփորձ երաժշտագետին:

Ձեզ, մեկ-երկու օր առաջ (լավագույն դեպքում մի քիչ ավելի վաղ) դիմում են, որպեսզի վարեք այս կամ այն համերգի ծրագիրը: Իհնչ պետք է անել: Առաջին հերթին պետք է սկսել ծրագիրը հստակեցնելուց:

Համերգի կազմակերպիչը ձեզ տվել է այդ ծրագիրը, բայց միշտ չէ, որ այն կազմված է բոլոր անհրաժեշտ տվյալներով: Գործի ապահովության ու ճշգրտության համար, պետք է շատ չվստահել այդ նախնական ցուցակին և տանել նաև առանձին աշխատանք. այն է՝ կապվել կատարողի, կամ կատարողական կոլեկտիվի ղեկավարի հետ, ճշտելով նրա մոտ եղած ծրագիրը, կապվել կոմպոզիտորի հետ, եթե կատարվում է նրա ստեղծագործությունը, նույնիսկ կապվել համերգի յուրաքանչյուր մենակատարի հետ՝ ճշտելով թե՛ ի՞նչ գործ է կատարում, ճշտել ստեղծագործության վերնագիրը, մասերի քանակը, թե՛ ո՞ր մասը պիտի կատարվի և ի՞նչ կոչումներով պետք է ներկայացնել կատարողին, ղեկավարին, կոմպոզիտորին (պատվավոր կոչումներ, մրցանակներ և այլն): Եթե ուսանող է, ապա ո՞ր կուրսի, ո՞վ է ղեկավարը և այլն: Այս նախնական աշխատանքից բացի, արժե նաև հենց համերգից առաջ, ևս ճշտել ո՞ր գործը, ո՞ր մասը և այլ մանրամասներ, քանի որ փորձը ցույց է տալիս, որ երբեմն շատ անապաստելի փոփոխություններ են լինում ծրագրում, իսկ համերգավարին չեն հասցնում, կամ չեն մտածում զգուշացնել և ստացվում են շատ շփոթություններ և ի վնաս ունկնդրի, և իհարկե,

ամենից շատ՝ ի վնաս համերգի ծրագիրը վարող երաժշտագետի:

Համերգային ծրագիրը պետք է ներկայացնել հետևյալ կետերով.

- հեղինակի անուն, ազգանուն,
- ստեղծագործության անվանում, ժանր, վերնագիրը, և իհարկե կատարողներին:

Կա նաև համերգային ծրագիրը վարելու մեկ այլ տարբերակ. երբ կատարվող ստեղծագործությունները ներկայացվում են սեղմ անոտացիոն մանրամասներով, ասենք՝ կոմպոզիտորի ստեղծագործական դիմանկարի մի քանի կարևոր հատկանիշ, կատարվող ստեղծագործության հետ կապված մի քանի գծեր (ստեղծման առիթ, տարեթիվ, նվիրում, ձևը, բնույթը, հիշարժան կատարումներ և այլն) և տեղեկություններ կատարողների մասին:

Ի դեպ, անոտացիոն խոսքը կարող է և՛ ավելի ընդգրկուն լինել, ավելի հանգամանալից ներկայացնելով հեղինակին, նրա սեղմ դիմանկարը, ստեղծագործական ձեռքբերումները, ժառանգությունը, առավել նշանակալից ստեղծագործությունները, նկարագրել այն գործը, որը պիտի կատարվի այդ երեկո: Նման խոսքի անհրաժեշտությունը լինում է հատկապես կոմպոզիտորների միության համագումարների, պլենումների, կամ փառատոների համերգներին, երբ ծրագրում ընդգրկվում են նաև դեռևս չհնչած, առաջին անգամ կատարվող ստեղծագործություններ: Այդ դեպքում ևս երաժշտագետը պիտի նախօրոք հանդիպի հեղինակներին, ծանոթանա կատարվելիք ստեղծագործությունների հետ ոչ միայն նոտային տեսքով, այլև նախքան համերգը տարվող փորձերի ժամանակ լսի և ծանոթ լինի կատարվելիք ստեղծագործության հետ: Այդ դեպքում նրա խոսքը կլի-նի ճշմարիտ, կենդանի և մասնագիտական պատշաճ քարձրության վրա:

Երաժշտագետի բեմական խոսքի այս տեսակների, այսինքն՝ համերգային ծրագրի ներկայացման հաջողության հարցում շատ կարևոր է խոսքի արտասանության բնույթը: Համերգավարը պետք է, մի կողմ թողնելով իր հուզմունքը, արտաքին տեսքի ու պահվածքի հոգսերը, միտքը սևեռի մեկ կարևոր նպատակի վրա՝ խոսի այնպես, որ լսելի և հասկանալի լինի ունկնդրի համար:

Դրա համար, նախ պետք է ընտրել խոսքի չափավոր տեմպ, հանդարտ արագություն, բառերը արտաբերել հավասար ուժգնությամբ և հնարավորինս՝ հատուկապես, պահպանել այդ «դրվածքը» մինչև նախադասության վերջին բառը: Պետք է խուսափել ձայնի դիմամիկ վայրիվերումներից: Թե չէ, հաճախ ստացվում է այնպես, որ հաղորդավարը վառ ու լսելի շեշտի տակ սկսում է առաջին ֆրազը, բայց հետո, աստիճանաբար սահում դեպի մեղմ ու «քթի տակ» ասված վերջին բառը, անվանումը: Եվ լսարանը մինչև վերջ չի հասկանում ո՞վ, ի՞նչ... և անհանգստության ու անբավարարության զգացողություն է ձևավորվում դախիճում: Նման տպավորությունից խուսափելու համար, պետք է բառերի, ֆրազների միջև դնել ցեզուրա, փոքր, աննշան պատուգա՝ շնչառություն, և խոսքը ասել որոշ դեկլամացիոն

արտասանական ոճով:

Կարևոր է, որ ինքդ զգաս, որ մինչև վերջին բառը քո խոսքը հասավ մինչև վերջին կարգում նստած ունկնդրին: Այս ուղղությամբ պետք է աշխատել, մինչև որ դա դառնա փորձառության սովորույթ:

Փորձենք ներկայացնել բեմական խոսքի վերը նրշված տարատեսակների նախապատրաստման և իրագործման համար անհրաժեշտ այն մոտեցումները, որոնք հիմնականում ընդհանուր են և ներածական խոսքի, և միջանցիկ համերգ-գրույցի, և համերգային ծրագիրը վարելու անտաղանտ խոսքի համար:

Նախ, պետք է ասել, որ երաժշտագետի բեմական խոսքը կարելի է բնորոշել որպես երաժշտագետի բեմական-կատարողական արվեստ, որը ենթադրում է, որ այդ պարագայում երաժշտագետը ոչ թե կարդում է խոսքը (ինչպես ասենք գիտաժողովներում), այլ խոսում է բանավոր, իր մտքերի ազատ, հոսուն և կենդանի արտահայտությամբ, բեմական կեցվածքով, հանդերձանքով (թեկուզ և գուսպ, բայց փոքր-ինչ տոնական), և ձգտում է լսարանի հետ լինել հնարավորին չնփով անմիջական, տպավորիչ ու գրավիչ: Իսկ ինչպես պետք է պատրաստվել նման ելույթներին:

Բեմական խոսքի բոլոր տեսակների նախապատրաստման համար, որպես ընդհանուր պայման, առաջին հերթին հռետորական արվեստի հիմնական պահանջներն են՝ նյութի հավաքում, լավ իմացություն-յուրացվածություն և արժանավայել կատարում: Նախ և առաջ, ելույթը նախապատրաստելիս, անհրաժեշտ է կազմել ասելիքի գրավոր շարադրանքը: Դա պարտադիր պայման է՝ բանավոր խոսքի հաջողության համար: Ճշմարիտ է այն կարծիքը, որ «Ինչպես չնախապատրաստված խոսքը զիջում է նախապատրաստվածին, այնպես էլ չգրառված խոսքը զիջում է գրառվածին» -

1. Գրավոր նախապատրաստված տեքստն օգնում է մտքերն արտահայտել ամենադիպուկ, նախապես ընտրված բառակապակցություններով, գրագետ շարադրանքով, առանց միջանկյալ բառերի ու կրկնությունների, առանց հսպաղումների, այլ՝ հարթ, տրամաբանված, գրագետ ու համոզիչ արտահայտությամբ, և, ամենակարևորն, այն օգնում է ելույթի ժամանակ լինել ազատ, իմպրովիզացիոն:

2. Գրավոր տեքստն օգնում է նաև խոսքը կառուցել տրված ժամանակի շրջանակներում: Պետք է հիշել, որ խոսքի տևողության չափազանցումը մեծ մասամբ ի վնաս է գործում ելույթի տպավորչության հարցում: Լսարանը դառնում է անուշադիր, հոգնում է, կորցնում ընկալման ակտիվությունը և նկատելիորեն թուլանում է խոսնակի ու լսարանի միջև կայացած նախնական հուզական լարվածքը:

3. Բեմական խոսքը գրառելուց առաջ պետք է հավաքել և ի մի բերել թեմայի հետ կապվող նյութերը՝ մենագրություն, հոդվածներ, անձնական արխիվային նյութեր, իսկ դրանց բացակայության դեպքում՝ ունենալ կոնկրետ հանդիպում ներկայացվող արվեստագետի հետ, խոսել, ծանոթանալ նրա ստեղծագործություններին, նրա հայացքների, նրա ստեղծագործական կյանքի ուղագրավ երևույթների հետ: Կարելի է նաև կարծիքներ

քաղել նրան լավ իմացող արվեստագետներից, նրա ժամանակակիցներից կամ նրա արվեստով զբաղվող մասնագետներից: Սա կոչվում է նյութի հավաքում:

4. Միշտ օգտակար ու անհրաժեշտ է, որ հավաքվող նյութը լինի ավելի ընդգրկուն, բազմակողմանի, ծավալուն, քան նախատեսվող խոսքի շրջանակը: Հետո արդեն պետք է մտածել հավաքված նյութի, ասելիքի դրամատորգիական կառուցվածքի մասին՝ ինչից սկսել և ինչով ավարտել: Այս հարցում առաջին հերթին օգտակար կարող է լինել կատարվելիք երաժշտության, այսինքն՝ համերգային ծրագրի կառուցվածքը թե՛ ներածական խոսքի, թե՛ միջանցիկ համերգ-գրույցի դեպքում:

Շատ կարևոր է իմանալ և մեկ անգամ ևս լսել այն երաժշտությունը, որը պետք է հնչի այդ երեկոյին: Այն կարող է նոր և թարմ մոտեցումներ արթնացնել քո մեջ, նույնիսկ եթե վաղուց լավ ծանոթ ես այդ գործերին: Կարևոր է կատարվելիք գործերի ճիշտ հաջորդականությունը: Եթե այն լավ չի կազմված, պետք է միջամրտել, առաջարկել ավելի շահեկան կառուցվածք՝ բնութի, բովանդակության, կատարողական կազմի և այլ տեսանկյուններից:

5. Խոսքը վերջնականապես գրառելուց առաջ որոշ ժամանակ լավ է մտքում պահել թեման և մտորել, գրառել այն մտքերը որ այդ թեմայի հետ կապված գալիս են անցյալի, ներկայի, ապագայի շերտերից, ազգային մշակույթի, համաշխարհային մշակույթի խնդիրների հետ կապված, նաև հիշել կարծիքներ, մտքեր, թեկուզ և այլ բնագավառներից, բայց թեմայի, նյութի հետ կապվող և ինչ-որ նոր, կարևոր ու անսպասելի մտորումներ նշմարող ...

Եթե բուն թեմայի շրջանակներում պատկերացումները որոշակի են, ապա փորձիր նաև ավելի լայն մտածել, այլ չափանիշներով գեղարվեստական խնդիրների ավելի լայն եզրերով, թեկուզ և բանավիճային, կամ քննադատական մոտեցումներով, ժամանակաշրջանի, իրականության, քաղաքականության, հավատքի ու հավատամքի դիրքերից և այլն: Նաև՝ տվյալ արվեստագետի, կամ գեղագիտական ուղղության, կամ կոնկրետ ստեղծագործության գնահատության ինքնուրույն մոտեցումներով:

6. Լավ և օգտակար է, գրավոր տեքստը պատրաստել այնպես, որ ժամանակ ունենաս այն մի կողմ դնելու և միառժամանակ մի քիչ մոռանաս, հետո նորից, նոր «աչքերով», թարմ մոտեցմամբ կարդաս: Եվ, հաճախ կարող ես նկատել այնպիսի բաներ, որոնք կամ ավելորդ են, կամ կարելի է լրացնել: Այսինքն, դա ժամանակ է տալիս մի քիչ «սառեցնելու» տեքստը, հետո նորից կարդալու, որն իրոք օգտակար է և, փաստորեն դառնում է մտքի «խմբագրական» աշխատանք: (Ի դեպ, նման մոտեցումը կիրառելի է և օգտակար նաև հոդվածներ, գիտական աշխատանքներ գրելու պարագայում):

Այս մոտեցումները հնարավոր են հատկապես ամբողջական ներածական խոսքի, և միջանցիկ համերգ-գրույցի հանգամանքներում:

7. Եվս մի քանի դիտարկում, խորհուրդ՝ բեմական խոսքին հատուկ «պերճանք» է տալիս, երբ սկզբում

կամ խոսքի վերջում բերվում են բանաստեղծական տողեր՝ նյութի բովանդակությանը համապատասխան և դիպուկ: Դա հիշվող տպավորություն է թողնում և՛ բովանդակության, և՛ երաժշտագետ-հոետորի վարպետության առումով:

Անկասկած, հիմնական ասելիքը, թեման բացահայտող կարևոր մտքերը պետք է ասել խոսքի սկզբնական մասում, բայց ոչ հենց առաջին նախադասություններից, այլ մի փոքր անց, երբ լսարանն արդեն կենտրոնացրել է իր ուշադրությունը:

Շահեկան է խոսքի կառուցման «ռեպրիզայնությունը», երբ որևէ միտք, կամ փաստ ասում են սկզբում, որպես ելակետային, իսկ վերջում նույն միտքը հիմնավորում են ավելի ամփոփ, կամ ընդգրկուն՝ նախորդ ասածների հիման վրա: Դա չի խանգարում նկատի ունենալու խոշոր հոետորների փորձից բխող այն կարևոր խորհուրդը, որ կարևոր բանը պետք է ասել մեկ անգամ, մի տեղում, որն այն դարձնում է ցայտուն և հիշելի:

Խոսելով արվեստագետի կյանքի ու գործունեության մասին, լավ է դա անել ոչ միայն ժամանակագրական հերթականությամբ, այլ ստեղծագործական կյանքի ուշագրավ, նշանակալի, երբեմն նույնիսկ արտառոց փաստերով (եթե դրանք կան) ստեղծել խոսքի դրամատուրգիական բարձրակետեր, հետո զնալ դեպի միտքն ամրապնդող կամ ամփոփող վայրէջք, հանգուցալուծում, և դա կարող է լինել ոչ մեկ անգամ, այլ խոսքի ամբողջական ընթացքում:

Խոսքի կառուցման կարևոր նրբագծերից է խոսքի «տարածականության» հարցը (**пространственность речи**), որին լավ տիրապետել են անցյալի մեծ հոետորները:

Դա չի նշանակում խոսքի լայնածավալ կառուցվածք, այլ թեկուզ և սեղմ շարադրանքի մեջ, եթե բովանդակության բերմամբ դնում են վայրի, կամ ժամանակի անսպասելի (թռիչքային) համադրում, ապա խոսքիդ ներգործության մեջ հայտնվում է հենց այդ «տարածականության» զգացողությունը: Նման տպավորություն կարող է ստացվել նաև քերականական հնարներով, ասենք բայի ժամանակի կտրուկ փոփոխմամբ: Ասենք օրինակ, պատմությունը գնում է անցյալ, անցյալ-անկատար ժամանակով (նա ապրում էր, նա մտածում էր և այլն) և հանկարծ հարմար պահին փոխում են ժամանակը (...և նա որոշեց, կամ կարողացավ և այլն), բերում են ներկա ժամանակ, կամ հակառակը: Եվ դա միանգամից ոչ միայն թարմություն է տալիս խոսքին, այլև ստեղծում է յուրօրինակ «տարածականության» զգացողություն:

Երաժշտագետի բեմական խոսքում մեծ զգուշություն է պահանջվում անուններ հիշատակելու, առավել ևս՝ հայտարարելու հարցում: Պետք է հիշատակել, կամ թվարկել բոլոր արժանի անունները՝ տվյալ երևույթի հետ կապված, կամ թե նրբորեն հիմնավորել, թե ինչո՞ւ հիշատակվեցին այդ մի քանիսը: Սա միշտ ցավոտ ընդունվող հարց է:

Նաև տիտղոսների խնդիրը: Պետք է մեկ սկզբունքով մոտենալ բոլոր անուններին և նախապես պարզել այդ տիտղոսները, հակառակ դեպքում դժգոհություններն անխուսափելի են կամ հենց այդ կենդանի դեմքե-

րի, կամ թե նրանց հարազատների կողմից:

Եվս մեկ խորհուրդ՝ նախապատրաստված գրավոր տեքստի խմբագրական դիտարկման ժամանակ, եթե ուզում են մաքրել խոսքը ավելորդ կամ ոչ այնքան բնական և անկեղծ հնչող տողերից, ապա գոնե մեկ անգամ բարձրաձայն կարդա տեքստը, և կզգաս, թե ինչպես են թույլ մասերը ցցվում և դուրս ընկնում ընդհանուր համատեքստից:

Երաժշտագետի բեմական խոսքի լեզվաճանկան դրսևորումները ևս որոշակի կարևորություն ունեն, որովհետև կարևոր է ոչ միայն այն, թե ինչ եք ասում, այլև մեծ չափով այն, թե ինչպես եք ասում:

Երաժշտագետի խոսքը պետք է լինի հավաք, հրստակ, պարզ ու գրագետ: Սովորական դասախոսությունից, առարկայական դասավանդումից այն տարբերվում է առավել հղկված, փոքր-ինչ «պերճաշուք», այսպես ասած՝ «ներկայանալիք» տեսքով: Խոսքի բնույթը մեծապես կախված է նրանից, թե ինչ լսարանի համար են խոսում, ինչպիսին է դահլիճը, մթնոլորտը, ինչ տարածության վրա են լսարանի հետ: Մեծ դահլիճի բեմից խոսքը ավելի հանդիսավոր է ու արտիստական: Մտերմիկ մթնոլորտում կարելի է խոսել ավելի սրտամոտ, անմիջական:

Ամեն դեպքում խոսքը պետք է լինի սահուն, գրական-բանաստեղծական ոճով, գեղեցիկ, բայց ամենակարևորը՝ պարզ ու հասկանալի: Խոսքի պարզությունն ամենակարևոր պայմանն է՝ լսարանի ուշադրությունը կենտրոնացնելու և հասկանալի ու գրավիչ լինելու համար: Բայց և ամենաբարդ խնդիրն է, որ միանգամից քչերին է տրվում, և դա տարիների փորձի ու ամուր գիտելիքների միասնության և բարեխիղճ աշխատանքի արդյունքն է:

Խոսքի վարպետության հետ կապված, շատերն են խոսել պարզության մասին. «Я считаю, – գրում է լեհ բանաստեղծ Վ. Բրոնևսկին, – что простота является результатом мастерства, а всякая другая простота это невежество» (2. էջ 22): Նման կարծիք է արտահայտել Ա. Բլոկը բանաստեղծական խոսքի մասին. «Все только кажется простым, а на самом деле ужасно непросто. До простоты надо дожить, а когда начинаю с нее, она оказывается какой-то неживой» (3. էջ 252):

Հոետորական արվեստի, բանաստեղծական խոսքի հարցերին նվիրված իրենց աշխատանքներում լեզվի ու ոճի մասին շատ խորը և դիպուկ մտքեր են արտահայտել Արիստոտելը և Յիզերոնը:

Արիստոտելն ասում է. «Պետք է հոգ տանել ոճի մասին, որպես մի անհրաժեշտ տարրի»: Ոճի արժանիքը պարզության մեջ է, դրա ապացույցն այն է, որ երբ խոսքը պարզ չէ, այն չի հասնում իր նպատակին: Ոճը ոչ պետք է լինի շատ վերամբարձ, և ոչ էլ ցածրաթեք, այլ միշտ պիտի համապատասխանի նյութին: Օրինակ՝ պոեզիայում, պոետիկ խոսքում մարդկանց վրա ներգործում են այն բառերն ու մտքերը, որոնք օտար և արտասովոր են թվում, իսկ արձակ խոսքում, ամենասովորական, առօրեական, ընդունված դարձվածքները: Եվ, եթե հոետորն ուզում է վեհաշուք, ընտիր արտահայտություններ օգտագործի, դա նա պետք է անի շատ վարպետորեն, շատ սովորական տոն տալով դրանց:

Միևնույն ժամանակ Արիստոտելը նշում է, որ ոճը պետք է հուզական, զգացմունքային լինի: Իսկ դա կապված է լեզվի ճշմարտությունից՝ տվյալ առարկայի կամ երևույթի նկատմամբ:

Կարևոր բանի մասին չի կարելի խոսել թեթևակի, անտարբեր, իսկ թեթև բանի մասին՝ ընդգծված, հանդիսավոր: Պարզ բաների մասին պետք է խոսել պարզ բառերով, իսկ նշանակալի բաների մասին՝ ավելի ցայտուն ու տպավորչ, նույնիսկ ինչ-որ տեղ՝ բանաստեղծական բառերով:

Կարևոր է, որ խոսողի զգացմունքային լարվածքը համապատասխանի խոսքի բնույթին, բովանդակությանը, խոսքի հուզական տոնուսին:

Կարևորվում է նաև ռիթմի հանգամանքը. խոսքը պետք է ունենա կենդանի ռիթմ: Շատ համաչափությունը թմրեցնում է ուշադրությունը, իսկ անհամաչափ, ան-ռիթմ խոսակցությունն էլ ցրում է ուշադրությունը: (4., 1.):

Հետտորական խոսքի մասին շատ դիպուկ մտքեր և օգտակար խորհուրդներ կան Դեյլ Կարնեգիի գրքում (5.): Թեև նրանում շարադրված մտքերը արվեստագետի, առավել ևս՝ երաժշտագետի բեմական խոսքի մասին չէ, այլ այն գործարար հետտորի և բանիմաց բանախոսի մասին, որի համար խոսքի վարպետությունը շատ կարևոր է լսարանին գրավելու և իր մտքերն ու գործնական ծրագրերը տեղ հասցնելու հարցում, բայց իրենց հիմնական բովանդակությամբ նրանք ուղղակիորեն առնչվում են նաև բեմական խոսքի առանձնահատկություններին:

Բերենք մի քանի առավել ուշագրավ և օգտակար մտքեր, որոնք կարող են նպաստավոր լինել նաև երաժշտագետի բեմական խոսքի հաջողության համար:

ա) «Աշխատեք ելույթից առաջ հոգնած չլինել: Հազնվեք կոկիկ և նրբաճաշակ: Այն գիտակցությունը որ դուք լավ եք հագնված, ամրացնում է ինքնավստահությունը:

Ժպտացեք բեմ դուրս գալիս. և ցույց տվեք, որ ուրախ եք այդ հանդիպման համար (5. էջ 371):

բ) Ինչպե՞ս սկսել ելույթը – տարբեր ձևերով՝

- թեմայի հետ կապված ինչ-որ հետաքրքիր պատմությունից, կամ միջադեպից,

- ցույց տալ ինչ-որ գործիք, առարկա հիմնական թեմայի հետ կապված,

- լսարանին ուղղված հարցով,

- ցնցող փաստերով... և այլն:

գ) Ինչպե՞ս ավարտել ելույթը (5. էջ 390-404).

Խոսքի ավարտը ևս շատ կարևոր է լավ տպավորության համար:

- շահեկան չէ ավարտել այսպես. «Ահա, մոտավորապես այն, ինչ ես ուզում էի ասել, այնպես որ սրանով ես կեզրափակեմ իմ խոսքը»,

- լավ է նախապես պատրաստված ավարտը, որը ամփոփում է ասվածը,

- ասել նյութին համապատասխան բանաստեղծական տողեր,

- լսարանին ուղղված հաճելի ու ջերմ խոսքեր,

- ավարտել խոսքը հուզական շիկացմամբ:

Ամեն դեպքում աշխատեք ավարտել խոսքն ավելի

շուտ, քան լսարանը դա կցանկանա:

Բեմական խոսքի մեր նշած առանձնահատկություններից շատերը կիրառելի են նաև երաժշտագետի ռադիո-հեռուստատեսային հաղորդումների համար:

Կարող է զարմանալի թվալ, բայց հայ երաժշտագիտության մեջ երաժշտագետի բեմական խոսքի վարպետության մասին, որպես նրա մասնագիտական գործունեության մի առանձին ճյուղի, չի գրվել որևէ գիտական հոդված, ուսումնասիրություն և այլն: Ուղղակի հիշատակվել է, կամ թվարկվել նրա գործունեության մեջ նաև այդ մասը:

Մինչդեռ գործունեության այս շերտը բավական մեծ տեղ է գրավել հայ երաժշտագետներից շատերի մասնագիտական կյանքում, միշտ լինելով որպես հիմնական աշխատանքին ուղեկցող մի գործ, որի մեջ առաջնային մղումը դա նախ պահանջարկն է եղել, որը հիմնականում չի մերժվել այդ գործում կարող երաժշտագետների կողմից, քանի որ գիտակցվել է դրա անհրաժեշտությունը, և սիրով է արվել, քանի որ դա արվեստագետի համար լայն, հաճախ ոչ մասնագիտական լսարանի հետ հաղորդակցվելու ու երաժշտական աշխարհի «հրաշքները» ներկայացնելու, իմացածդ փոխանցելու կենդանի հնարավորություն է, որում զարմանալիորեն միահյուսվում են մարդասիրական զգացմունքները՝ մասնագիտական առաքելության ներքին ուրախության հետ:

Բայց, սա նաև այն գործն է, որն ամեն անգամ երաժշտագետից պահանջում է ոչ միայն ժամանակ՝ արժանավայել նախապատրաստվելու համար, այլև մեծ լարվածություն, հուզմունք ու անհանգստություն, հոգեկան ուժերի շիկացում՝ բեմի վրա գտնվելու, բեմական խոսքի դժվարությունները հաղթահարելու համար, որ ամեն անգամ թվում է առաջին անգամ, ճիշտ և ճիշտ ամեն տեսակի բեմական արվեստին բնորոշ:

Դրա համար, երևի սխալ չի լինի այս խոսքիս առիթով հիշել և խոնարհվել մեր այն ակնառու երաժշտագետների հիշատակի առջև, որոնց բեմական խոսքի արվեստը ոչ միայն գոհացնող էր ու բավականություն պատճառող, այլև դպրոց էր երիտասարդ երաժշտագետների համար որոնք շարունակեցին իրենց մեծերի գործը՝ սիրո ու նվիրումի զգացումներով, և անշուշտ, նաև բնատուր ձիրքի օգնությամբ:

Ամենաստեղծ շրջանակներում առնված, և մասնավորապես իմ հիշողությամբ կենդանացող այդ անունների մեջ են՝ Գ. Տիգրանովը, Ե. Գրիլնան, Մ. Հարությունյանը, Մ. Բրուտյանը, Ա. Բարսամյանը, Յ. Բրուտյանը, Գ. Գյոդակյանը, Ա. Սարյանը, Ի. Տիգրանովյան, Կ. Խուդաբաշյանը, Ա. Գրիգորյանը, Մ. Տեր-Սիմոնյանը, Թ. Արազյանը, Ջ. Տեր-Ղազարյանը: Նրանց կողքին են այսօր էլ գործող Ա. Փահլևանյանը, Ա. Բուդաղյանը, Մ. Ռուխկյանը, Ա. Արևշատյանը, Լ. Երևջակյանը, Կ. Ջաղացյանյանը, տողերիս հեղինակը Ն. Ավետիսյանը և ուրիշներ:

Լավագույն ավանդույթներն այսօր շարունակում են ավելի երիտասարդ, շնորհալի երաժշտագետներ՝ Մ. Շեյրանյանը, Գ. Շագոյանը, Ն. Ոսկանյանը, Մ. Նավոյանը, Ա. Ասատրյանը, Լ. Սահակյանը, Օ. Նուրիջանյանը, և այլք:

ՄԱՆՈՒԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ցիցերոն, Հռոմի մասին, <https://psyforums.ru/hy/novice--teachers-on-nailuchshem-rod-oratorov-ciceron-ob-oratore-tri.html> Գլխումս ամսաթիվը՝ 15.11.2021. Ժամը՝ 16.48 Tzitzeron, Hretori masin, <https://psyforums.ru/hy/novice--....> Ditman amsathiv՝ 15.11.2021. Zham՝ 16.48

2. //Вопросы литературы., 1975, N 8. //Voprosy literatury., 1975, N 8.  
 3. //Вопросы литературы., 1980, N10. //Voprosy literatury., 1980, N 10  
 4. Արիստոտել, Ոճի մասին, N 31: Aristotel, vodchi masin, N 31.  
 5. Дейл Карнеги., Как завоевать друзей и оказывать влияние на людей., Минск, Беларусь, 1989; M.: Прогресс, 1990. Dejl Karnegi., Kak zavoevat՝ druzej i okazyvat՝ vliyanie na lyudej., Minsk, Belarus՝, 1989; M.: Progress, 1990.

**Բանալի-քառեր.** երաժշտագիտություն, բնական խոսք, հոնտորություն, խոսքի իմպրովիզացիա:  
**Ключевые слова:** музыкаведение, сценическое слово, ораторское искусство, импровизация.  
**Keywords:** musicology, stage speech, public speaking, speech improvisation.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ՋՈՒՐԱԲՅԱՆ ԺԱՆՆԱ ՊԵՏՐՈՍԻ (ծնվ. 30.08.1941 թ. ք. Կիրովականում (այժմ՝Վանաձոր): 1966-ին ավարտել է ԵՊԿ երաժշտագիտության բաժինը (ղեկ.՝ պրոֆ. Ա. Ա. Բարսամյան): Գասականի է՝ 1977-ից ԵՊԿ-ի երաժշտության պատմության ամբիոնի՝ դասախոս, 1963- 1980 թթ., երաժշտության տեսություն Երևանի Սայաթ-Նովայի անվ. ՄԵԳ: 1984 թ. պաշտպանել է քեկնածուական քեզը և ստացել արվեստագիտության քեկնածուի գիտական աստիճան, 1988 թ.՝ ղոցնեո. 1996թ.՝ պրոֆեսոր: 1992-ից Ջ. նաև ԵՊԿ-ի գիտական քարտուղարն է: Պաշտպանել է դոկտորական ասենմախոսություն 2013-ին չՀ-ում: Նա հասարակական-կազմակերպչական գործունեություն է ծավալել. եղել է երաժշտական տարբեր հանձնախմբերի ու գեղարվեստական խորհուրդների, չՀ վարչապետին կից Կանանց հանրապետական խորհրդի, 1981-ից չՀ ԿՄ անդամ, 1982-1991 թթ. երաժշտագիտական սեկցիայի ղեկավար, 1982-2013 թթ. վարչության անդամ: Պարզևատրվել է չՀ Նախագահի «Մովսես Խորենացի» մեդալով (2013 թ.): Հեղինակ է՝ մենագրությունների՝ Ա. Աճեմյան, Եր., 2006 թ., Ինտոնացիոն ակունքները և քեմատիկվի ազգային ինքնատիպությունը հայ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ (1950-1960 թթ.), Եր., 2002 թ., (ռուս. լեզվով), Երաժշտության աշխարհում, (համահեղինակ՝ Ռ. Եսայան), գիրք 2, հայկական օպերա, Եր., 2006 թ., շուրջ 40 գիտական հոլվածների՝ ժողովածուներում, երաժշտական հանրագիտարաններում (Երևան, Լոնդոն, Չիկագո, Գետրոյթ և այլն) նաև պարբերական մամուլում: Հանդես է եկել հանրապետական և միջազգային գիտա-ժողովներում (Երևան, Մոսկվա, Լեհինգարդ, Տալլին, Վիլնյուս, Գուշանբե, Քեյմբրիջ-ԱՄՆ և այլն): 400-ից ավելի ներածական խոսք ԿՄ, Երաժշտական քեկնածուության, դպրոցականի ֆիլիարմոնիայի «Գլխելիք» քեկնածուության, կոնսերվատորիայի երաժշտական միջոցառումների, համերգների, հեռարձակվել է 200-ից ավելի ռադիո-հեռուստատեսախորհուրդներ, այդ քվում նաև քեմատիկ հաղորդաչարեր՝ «Հայկական ռոմանս», «Գեմիթրճյան -75», «Երաժշտական հանրագիտարան», «Ուսական երաժշտության դասականները», «Քո սիրած կոմպոզիտորները», «Հայ կոմպոզիտորների նոր երկերը», և այլն. նաև երաժշտության դասագրքերի ու մերողական ձեռնարկների մասնագիտական խմբագրումներ: Մենագրություն՝ «Մոնոլիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում», Եր., չՀ ԳԱԱ Գիտություն, 2013:

**Сведения об авторе:** ЗУРАБЯН ЖАННА ПЕТРОВНА (род. 30. 8. 1941, г. Кировакан, ныне Ванадзор). В 1966г. окончила музыкаведческое отделение Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (класс проф. А. А. Барсамян). С 1977 года преподает в ЕГК на кафедре истории музыки. С 1963 по1980 гг. преподавала теорию музыки в музыкальной школе им.Саят-Нова. В 1984 г. защитила диссертацию и получила ученую степень кандидата искусствоведения. Доцент (1988), профессор (1996). С 1992 -2017 - Ученый секретарь консерватории. Проводит общественно-организаторскую деятельность. Являлась членом различных жюри и художественных советов, Женского республиканского совета при Председателе правительства. С 1981 г. член СК РА, в 1982-1991 - руководила музыкаведческой секцией, с 1982 - 2013 - член правления СК РА. Награждена Президентской медалью РА “Мовсес Хоренаци” (2013). Автор монографий: Александр Аджемян., Ер., 2006; Интонационные истоки и национально-тематическое своеобразие армянской симфонической музыки (1950-1960)., Ер., 2002 (на русс. языке); В мире музыки (соавтор Р. Есаян), книга 2; армянская опера, Ереван, 2006. 3. автор более 40 научных статей в сборниках, музыкальных энциклопедиях (Ереван, Лондон-Чикаго, Детройт и т.д.), в периодических изданиях. Выступала с докладами на международных и республиканских конференциях (Ереван, Москва, Ленинград, Таллин, Вильнюс, Душанбе, Кеймбридж - США и т.д.). Выступала со вступительным словом в концертах и мероприятиях СК РА, в Музыкальном обществе РА, “Филармонии школьника”, обществе “Знание”, ЕГК (400). Автор радио- и телепередач, в том числе, тематических программ: “Армянский романс”, “Демирчян -75”, “Музыкальная энциклопедия”, “Классики русской музыки”, “Твой любимый композитор”, “Новые сочинения армянских композиторов” и т.д. (более 200). Профессиональный редактор музыкальных учебников и учебных пособий.

**Information about the author:** ZURABYAN ZHANNA PETROS (born 30.08.1941, Kirovakank, present Vanadzor). In 1966 graduated from the Department of Musicology at the YSC (prof. A. Barsamyan’s class). Since 1977 she is a lecturer at the Department of Music History at the YSC. From 1963 to 1980 she taught Music Theory at Yerevan Sayat-Nova Music School. In 1984, Zurabyan defended her PhD thesis, she became Docent (1988), and Professor (1996). Since 1992 she was the Academic Secretary at the YSC. She has been involved in public and administration activities and served on various jury panels and arts councils. She was a member of Women’s republican council at the Prime Minister’s Office. Since 1981 she is the member of the Union of Composers of the RA, from 1982 to 1991 as the Chair of the Section of Musicology; in 1982-2013 as a Board member of the UC. Zurabyan was awarded with the Movses Khorenatsi Presidential Medal of RA (2013). She is the author of the following monographs: Alexander Ajemjan, Yerevan, 2006; The Intonational Origins, and National and Thematic Identity of the Armenian Symphonic Music (1950-1960), Yerevan, 2002 (in Russian); In the World of Music (in co-authorship with R. Esayan), Vol. 2; The Armenian Opera, Yerevan, 2006. She is the author of more than forty articles in scientific collections, music encyclopedias (Yerevan, London-Chicago, Detroit, etc.), and in periodicals. She presented papers at various international and republican conferences (Yerevan, Moscow, Leningrad, Tallinn, Vilnius, Dushanbe, Cambridge (USA), etc.). Presented opening speeches for numerous concerts and events, organized by UC of the RA, the Musical Society of the RA, by the Schoolchildren Philharmony, the ‘Knowledge’ Society, and the YSC (400). She is the author of radio and television programs, including series of programs, such as The Armenian Romance, Demirchyan-75, Music Encyclopedia, The Russian Classics, Your Favorite Composer, New Works of Armenian Composers (more than 200 broadcasts), etc. Zhanna Zurabyan is a professional editor of music textbooks and manuals.

**Резюме**

Музыковед, профессор ЕГК им. Комитаса, доктор искусствоведения, заслуженный деятель РА **Жанна Петровна Зурабян.** - “**Искусство лекторской практики. Научно-методический очерк**”.

В научно-методической статье Ж.П.Зурабян рассматривает дисциплину “Лекторская практика” в образовательной программе музыковедов. Отмечается важность навыка работы лектора-музыковеда с широкой аудиторией. Среди необходимых профессиональных навыков автор статьи особо отмечает необходимость обладания лектором хорошей памятью, богатым словарным запасом, гибкостью мысли и подвижным речевым аппаратом.

**Summary**

Musicologist, Dr. Sci. Arts, Professor of YSC **Zhanna Petros Zurabyan.** - “**The Art of the Lecturing Technique. Scientific and Methodological Essay**”.

In her scientific and methodological article, Zhanna Zurabyan examines the discipline of Lecturing Technique as part of the educational curriculum for musicologists. The importance of the ability of a lecturer-musicologist to work with a wide audience is highlighted. Among the necessary professional skills, the author emphasizes the need for a lecturer to have a good memory, rich vocabulary, flexibility of mind, and agile speech apparatus.

## СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА САРКИСЯН

Доктор искусствоведения,  
профессор Ереванской государственной консерватории  
им. Комитаса

E-mail: svetlana.sarkisyan@mail.ru

## “Et Lux perpetua luceat...”

### Сурен Закарян. Послесловие

“И да сияет вечный свет...” – строка из начальной части католического ре-  
виема легла в название Кантаты для смешанного хора и симфонического оркестра Сурена Закаряна (1956 – 2021). Произведение, созданное в 2000 году, лишь раз было исполнено в июне 2001 года на дневном концерте в ереванском зале “Арам Хачатурян” (Филармонический хор и оркестр Армении, дирижер Рубен Асатрян). Вскоре автор сделал вторую редакцию, добавив к прежнему латинскому тексту армянские молитвы, чем усилил общий поминальный настрой произведения.

Спустя три года текст армянских молитв стал основой его нового опуса – *Epitaphios* (“Эпитафии”) для смешанного хора *a cappella*. И хотя впоследствии композитор не использовал религиозно–сакральные тексты, в ряде инструментальных опусов отчетливо ощущается присутствие традиционной эсхатологической символики. В частности, это “*Post Scriptum*” для струнного камерного оркестра (1991), “*Postludium*” для скрипки и симфонического оркестра (1992), ряд произведений 2001 года – Элегия для скрипки и струнного оркестра (есть версия для скрипки и фортепиано), посвященная Эдуарду Тадевосяну, “*The Island of Lamentation*” (“Остров скорби”) для камерного оркестра, написанный по заказу руководителя Джульядского ансамбля Джоэла Сакса, наконец Второй концерт для фортепиано и симфонического оркестра – последнее завершённое произведение, работа над которым затянулась на целое десятилетие, подтверждают приверженность автора к нравственно–искусительной проблематике.

Личность утонченного разума и чувства, Сурен Закарян склоняется к этическому оправданию своей художественной деятельности. Создание музыки для него – больше, чем творчество, это способ познания мира, но не в его сиюминутности или быстротечности, а в постоянстве процессов, круговерти вечных идей и смыслов. Закарян словно ищет таинство начала мысли, олицетворяющей собой противостояние покоя и движения, частицы и целого, случайного и закономерного, созвучной поэтической максиме Уильяма

Блейка: “В одном мгновенье видеть вечность, огромный мир – в зерне песка...”

Сказанное находит отражение у Закаряна в виде концептуальной платформы мышления. Не разбрасываясь широкими возможностями современного письма, сознательно ограничивая пространство творческого опыта, композитор концентрируется на исходной музыкальной структуре, фиксируя ее тематическую самодостаточность и формообразующий потенциал. Очевидная близость принципам строгого ортодокса не делает его адептом ортодоксальности и техницизма, поскольку наработанные каноны стиля – внешне ригористические, исключая декоративность и открытую эмоциональность, несут в себе эстетическое воздействие.

Закарян – композитор рубежа столетий. Первые опусы студента консерватории датируются 1983 – 1984 годами. Это Фуга для фортепиано, “Пять диалогов” для скрипки и фортепиано, “Семь эскизов” для хора *a cappella* (стихи армяно–французского поэта Ваге Гуделя), *Concerto grosso* для струнного камерного оркестра и дипломная работа – Первый фортепианный концерт. А последнее сочинение композитора, ставшее своего рода творческим резюме, – Второй концерт для фортепиано с оркестром, окончательно завершённый в 2017 году (преьера состоялась 28 июня 2019 года в Ереване в зале “Арам Хачатурян”, (Национальный филармонический оркестр Армении, дирижер Эдуард Топчян, солист автор). Получается, что композитор посвятил 17 лет творчества в XX веке и столько же лет в XXI–м. Но, преодолевая “хребет” столетий, Закарян сохраняет формулу развивающегося индивидуального стиля, близкую своим убеждениям систему выразительных средств, постоянно их оттачивая, совершенствуя, варьируя.

Данный факт обычно говорит об исключительно природном генезисе дарования, что присуще далеко не всем творцам (особенно в наше время). Продукт творчества воспринимается и оценивается не столько как искусственно /искусно создаваемый, сколько выявляемый внутренней природой художника. Новый опус становится органичным дополнением к прежне–

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կառլենի Շագոյանի 9.9.2021 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 20.9.2021 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 1.9.2021 թ.

му, он – новая трансляция глубинных, родовых импульсов. Закарян очень дорожит природным даром, обеспечивающим естественную эволюцию музыкального творчества, порождающим духовно смежные, но разнящиеся по решению формы. Созданные им около тридцати опусов (среди которых немало произведений крупномасштабных), при всей близости идей, стилистики, лишены тиражирования, повторного воспроизводства. Скорее обратно: композитор регулирует естественную спонтанность творческого высказывания, он переключает внимание на ведущие материальные объекты музыкальной мысли. В противовес классической тезе процесс–развитие он сосредоточен на самоценности отдельных деталей музыкального текста – интервалике, игре тембров и регистров, пропорциях, континуальности и дискретности голосов–линий, то есть на внутренней организации материала, от которого зависит форма.

Прежде чем продолжить рассуждения о музыке, напомним некоторые факты биографии. Родился в семье музыкантов, деятельность которых получила широкое признание в Армении. Мать композитора Зилине Закарян – профессор кафедры концертмейстерского мастерства Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. Ее насыщенная пианистическая деятельность была связана с такими известными мастерами, как скрипачи Жан Тер–Меркрян и Рубен Агаронян, виолончелист Варужан Бартиян. Дед Сурена – композитор и хорместр Каро Оганесович Закарян (1895–1967) был воспитанником Петроградской (Петербургской) и Тифлисской (Тбилисской) консерваторий. Обосновавшись в Ереване, преподавал в Ереванской консерватории дирижерское искусство, руководил созданным им Хором Радиокomiteта Арм.ССР. Его жена, Вардуи Александровна Закарян, вокалистка по образованию, вошла в историю как основательница Музыкальной школы им. Саят–Новы, ныне ведущей в республике.

Сам Сурен начальное музыкальное образование получил в Ереванской Специальной музыкальной школе им. П. Чайковского (класс заслуженного педагога Эльзы Арменаковны Тандилян), в 1976 – 1981 годах продолжил учебу на фортепианном факультете Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (класс профессора Льва Влащенко, далее там же в аспирантуре в 1982 – 1984 годах. Параллельно с Москвой в период с 1982 по 1985 год Закарян учился на композиторском факультете Ереванской консерватории: специализация в классе профессора Эдварда Мирзояна, курс оркестровки у профессора Авета Тертеряна, с которым сохраняет тесную дружбу до его смерти в 1994 году (любопытно, что день смерти Авета Тертеряна и день рождения Сурена Закаряна совпадают: 11 декабря).

Начиная с 1985 года Закарян, член Союза композиторов Армении, получает признание по этой профессии. Он становится лауреатом второй премии Всесоюзного конкурса молодых композиторов в Москве сразу по двум номинациям: оркестровая музыка и хоровая музыка, премированы его студенческие Концерт

для фортепиано и симфонического оркестра и “Семь эскизов” для хора. В 1990 году Закарян получает первую премию на Международном конкурсе композиторов им. Генрика Венявского в Познани (Польша) за Концерт для скрипки и симфонического оркестра (произведение создано в 1989–м)\*. Трудно переоценить факт столь значительного успеха в советские времена, когда международная премия по композиции была уделом лишь признанных мастеров. Но как это случилось, что Скрипичный концерт так и не был исполнен в Армении? Во многих отношениях он предопределил будущие сочинения композитора.

С. Закарян. Концерт для скрипки и оркестра



Впрочем, до слушателя не дошли и другие произведения, к примеру, написанная еще до Скрипичного концерта развернутая Симфония для смешанного хора и симфонического оркестра на стихи поэта XIII века Ованеса Ерзнкаци. Конечно, в сценической судьбе произведений в определенной степени виновен был сам автор: он не “проталкивал” свои опусы, рассчитывая на инициативу коллег–музыкантов. Действительно, инициативы были – от дирижера Рубена Асатряна, виолончелистки Медеи Абрамян, от Струнного квартета им. Комитаса, от дирижера Арама Карабекяна, скрипача Эдуарда Тадевосяна, от нью-йоркского *The New Juilliard Ensemble* под руководством Джозла Сакса – все эти исполнители сыграли важную роль в творческой биографии армянского композитора. Был еще один фактор, мешающий популяризации собственной музыки: педагогическая занятость За-

\* Конкурсная комиссия вторую премию никому не присудила. С. Закарян дополнительно получил Гран-при.



Սւրեն Զաքարյան

արյան, связанная исключительно с фортепиано, постоянно отодвигала на второй план сочинительство.

Как пианист, Закарян в молодости выступал с исполнением произведений классического репертуара, красноречиво общая слушателям о достоинствах приобретенной им в Московской консерватории пианистической школы Яков Флиер – Лев Власенко. Интерпретации Закаряна отличала та же черта, что и его композиторские работы – интеллектуализм. Игру ин-

теллектуальных музыкантов нельзя слушать рассеянно, поскольку она отражает непрерывное течение живой мысли, формирующей индивидуальные концепции, логические решения. Закарян унаследовал от Власенко соблюдение общей архитектурной завершенности, выявление структурного стержня формы, внешнее одяние которой составляют изощренные нюансы колорирования, гармониембров, ритмических пульсаций и при этом – всегда обязательная сохранность натурального звучания рояля. Сочетание строго продуманного плана и одновременно естественности высказывания характеризует облик Закаряна–пианиста и Закаряна–композитора. Конечно, это отразилось и в педагогической практике, результаты которой мне неоднократно пришлось наблюдать, слушая на своих лекциях игру студентов его класса.

Учить искусству игры на фортепиано Сурен Кароевич Закарян начал сразу же после окончания Ереванской консерватории. Вначале он был педагогом Музыкального училища (ныне колледжа) им. А. Бабаджаняна, а с 1987 года имел свой класс в Ереванской консерватории. В начале 1990-х годов получил ученое звание доцента, в 2004 году – профессора. В период с 2003 по 2019 год, будучи заведующим кафедрой специального фортепиано Ереванской консерватории, он подготовил большое число лауреатов республиканских и международных конкурсов, и попросту образованных музыкантов–исполнителей.

Обе профессии Закаряна взаимосвязаны. Помимо двух фортепианных концертов и ранних сочинений, в том числе фортепианной *Quasi Sonatina* (1988), композитор, вновь для Медеи Абрамян, пишет *“Metamorphosis”* для виолончели и фортепиано – своеобразное дополнение к созданной тремя годами ранее *“Монографии”* для виолончели и камерного оркестра (авторское название на английском: *“Monograph”*). Как в пианизме, сферу композиции характеризует интровертность мысли, своего рода обозрение внутреннего мира музыки, что отнюдь не есть пассивное обозрение звукового пространства. Учитывая склонность Закаряна к конструированию тембров – высотно неопределенных, глиссандирующих, смешанно–диффузных, можно судить о динамичности самого процесса обозрения. Впечатлению способствуют различ-

ные технические приемы интонирования, условно относящиеся к той или иной высотной организации (так, к свободной тональности, сериальности, микрохроматике, сонористике), участвующие в рождении звукотембровых микстов.

Эстетически сформировавшись как пианист, Закарян пришел к искусству композиции с устоявшимися творческими приоритетами. Его интересуют, с одной стороны, опыт додекафонии, особенно веберновского типа сериализм и пуантилизм, с другой стороны, сонорные свойства современной музыкальной фактуры. Совмещение различных ориентиров, тем не менее, порождает индивидуальную манеру письма с подчеркнуто рациональной трактовкой деталей музыкального текста. В мелодике первичное значение приобретает интервальный порядок и серия, в гармонической вертикали – тематическая интеграция и кластер, в ритмике – квантитативность, в тембре – резонансность, фонизм, в фактуре – пространственность, в формообразовании – принцип оппозиции.

Примечательной чертой композиторского стиля Закаряна является графический аскетизм средств. С 1990-х годов усиливается тенденция к предельному лаконизму высказывания, склонность к эмбриональным, двух–трех звуковым мотивам, их повторам, ротации, репликации, переинтонированию при соблюдении общей статичности формы. Примерами могут служить 7 миниатюр для струнного квартета *“In statu nascendi”* (“В состоянии зарождения”, 1996), 12 микропес для струнного оркестра *“Contours”* (2002), *“Metamorphosis”* для виолончели и фортепиано (1998). В своих крупных оркестровых и хоровых произведениях он использует экспрессивные свойства музыки, мастерски противопоставляя насыщенные звукокомплексы мелодико–моноподийным разделам, тематически апеллируемым к средневековым литургическим традициям, в том числе сложившимся в практике армянских церковных песнопений. Ресурсы сонорики становятся важным компонентом драматического (порой эссеистского) повествования в развернутых сольных инструментальных концертах – в скрипичном и во втором фортепианном. Однако и камерно–ансамблевые сочинения свидетельствуют о дифференцированной тембральной сфере, в которой гармонично соседствуют идеи постимпрессионизма, поствебернизма и соноризма.

В 1998 году при финансовой поддержке московской студии “Эй–Би–Эй”, руководимой кинорежиссером, сценаристом и продюсером Борисом Айрапетяном вышел в свет авторский диск С. Закаряна с записью *“In statu nascendi”* для струнного квартета, *“Dedicatio”* и *“Monograph”*. Выпуск CD с комментариями к произведениям проф. С. К. Саркисян сыграл судьбоносную роль в жизни композитора. Американский дирижер Дж. Сакс, по счастливой случайности прослушав CD, с успехом исполнил *“Dedicatio”* на концерте в Нью–Йорке 23 сентября 2000 года. В программу концерта вошли также сочинения Джека Бисона (США), Дейдре Грибина (Северная Ирландия), Ушио Торикаи (Япония), Ласло Тихани (Венгрия) и

Джона Каскина (Англия). Предлагаем комментарии к “*Monograph*” и “*Dedicatio*”. Позже нами были написаны персональные статьи о С. Закаряне для многотомных зарубежных музыкальных энциклопедий: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Rev.Ed. (London, 2001) и *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Gbr. T. 17 (Kassel, 2007).

“*Monograph*” для виолончели и камерного оркестра (флейта, гобой, кларнет, две валторны, ударные, рояль и струнные) примыкает к монологического типа концертным формам, получившим широкое распространение в музыке последних десятилетий. Инспирированный солистом “поток сознания”, воздействуя на внутреннюю динамику произведения, получает особую экспрессивную конденсацию за счет регистровых и громкостных контрастов, уплотнений и разрежений оркестровой фактуры. Одновременно с этим немаловажна роль медленных, с протяженными ритмами каденций солирующей виолончели. Интервал секунды (диатонической и хроматической), являющийся источником основных тематических образований, трансформируется в различные гармонические и кластерные структуры, влияющие на общее напряжение музыки. Секундовый гармонический остов становится эпицентром экспрессии импульсивно развивающейся одночастной композиции со строго очерченными внутренними разделами.

“*Dedicatio*” для камерного оркестра (флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, валторна, тромбон, ударные, фортепиано, струнные) завершено в 1993 году, а позже было посвящено памяти известного композитора Авета Тертеряна (1929 – 1994), с которым Закаряна связывала личная дружба. Примечателен как состав оркестра – среди медных духовых выбраны только валторна и тромбон, так и специфика его тембрового решения. Автор склонен к использованию предельно низкого регистра духовых инструментов, сближая тесситуру благодаря близкому расположению голосов и контрапунктическим сплетениям. Располагаясь на струнные и фортепиано, данная закономерность фактуры способствует созданию сумрачной и при этом немного ритуальной звуковой среды. Партитура содержит три раздела, контрастируемые по оркестровке и методу развития материала. Второй раздел, состоящий из двух этапов, вносит оживление вследствие ритмической остроты и алеаторики (первый этап) и солирующей партии фортепиано, на которой строится процесс накопления энергии и восхождение к главной кульминации (второй этап). Вытянутые контрапунктирующие линии крайних разделов “*Dedicatio*”, фактурно подчеркивающие купольное значение составной середины, основаны на интонациях армянской монодии.

Безусловно, на Закаряна оказали влияние прогрессивные идеи новой музыки, питавших композиторов различных художественных формаций. Помимо веберно-булезовской традиции, важной для армянской музыки в 1970–е годы, на формирование Закаряна существенно повлияла атмосфера московской учебы в 1980–е годы. Культовые фигуры современности – Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, София Губайдулина, Валентин Сильвестров, Арво Пярт благотворно воздействовали на развитие не только российской, но и советской музыки в целом. Закаряну ближе всего были Шнитке и Губайдулина – эскпрессивной напряженностью мысли, способностью одухотворять музыкальную материю. Названных композиторов отличал индивидуальный кодекс творца-личности, благодаря чему даже общие в их музыке технические приемы получали иное качество. Аналогичное За-

каряна нашел в Армении в лице А.Тертеряна, стремящегося осовременить интонационный код армянской ритуальной музыки, спрессовать тематизм в сигнальные попевки, воспроизвести составные частицы звука – звука-универсума, называемого им “абсолютом”.

И еще один источник влияния – Дьёрдь Куртаг, креативное мышление которого связано с расширением областей и источников звучания (того, что ныне относят к явлениям акусматике), сведением материала к материи-субстанции с градуируемым пространством. Синтезируя различные культурологические магистрали – венгерскую (Бела Барток, Эндрю Ади), австро-немецкую (Антон Веберн, Франц Кафка), французскую (Пьер Булез, Сэмюэль Беккет), Куртаг осуществляет неведомый его предшественникам прорыв в новую сюрреалистическую действительность. Характерные для сюрреализма абстрагированность, “разорванное сознание”, “метод свободных ассоциаций” (Андре Бретон) и прочие смысловые характеристики отражаются в метафизике форм, исключающих обычную диалектику связей: теперь они основаны на логике дискретности. Многословность музыкального высказывания здесь уступает место скупости речи, диалог – монологу, целое – части.

С. Закарян. *Dedicatio*

Fl. poco cresc. mf

Ob. poco cresc. mf

Cl. poco cresc. mf

Fag. poco cresc. mf

Basson poco cresc. mf

Tru-tu poco cresc. mf

V-ni I poco cresc. mf

V-ni II poco cresc. mf

V-la poco cresc. mf

Fl. poco dim. mf

Ob. poco dim. mf

Cl. poco dim. mf

Fag. poco dim. mf

Basson poco dim. mf

Tru-tu poco dim. mf

V-ni I poco dim. mf

V-ni II poco dim. mf

V-la poco dim. mf

Quasi ritmico ad libitum.

Перечисленные качества можно адресовать музыке Закаряна. О значении для него венгерского мастера, отметившего в этом году 95-летие, композитор говорил автору этих строк буквально за месяц до внезапной кончины. Собственно говоря, об этом повествует и сама музыка, явно апеллирующая к Куртагу: так, 12 микропес “*Contours*” для камерного струнного оркестра – как параллель 12 микролюдям для струнного квартета Куртага. Близость обнаруживают и инструментальные составы камерных оркестров в “*Dedicatio*” и “*Monograph*”. В них медитативная природа сущностна, но находится на переднем плане высказывания. Позже, во Втором фортепианном концерте медитативность становится профилирующей.

Понимание медитативности Закаряном не идентично расхожим европейским представлениям о медитации как явлении, связанном с осмыслением религиозно-философских и культурологических традиций Востока. В творчестве армянских композиторов медитативность не означает обязательную связь с медленным темпом и статичной формой (во всяком случае, в ее внешнем проявлении), поскольку, в отличие от европейского мышления, она воспринимается не целью, а средством познания. Компонент национальной ментальности, медитативность в армянской музыке, как правило, рациональна, аналитична, она наполнена пульсацией мысли. И способы ее выражения различны, так, – посредством исходящей из единого монодийного источника полифонической разветвленности голосов (Комитас), импровизационно-варьированного развития (А. Хачатурян), игры-противостояния метра и ритма (А. Бабаджанян), символизации музыкального языка (А. Тертерян), в свете концепта монодийности (Т. Мансурян), абстрагированности (А. Зограбян), метафизичности (Э. Айрапетян), рефлексивности (С. Закарян).

Условно начертанная классификация свидетельствует о многообразии медитативных форм, обусловивших композиторские индивидуальности в контексте единой национальной традиции. Закарян не выпадает из данного контекста. Как и названные композиторы, сохраняя свои эстетические убеждения, он эволюционирует, ищет новые комбинации прежнего опыта с настоящим, подчас меняя концепции, иначе интерпретируя стилистические приемы – пуантилизм, сериальность, алеаторику, репетитивность, педальные линии, многослойные гомогенные фактуры в оркестровой музыке. С годами, начиная с конца первого десятилетия XXI столетия, композитор сознательно сужает поле звукового конструирования, отвлекаясь от заманчивой технологии искусства колорирования в пользу подчеркнута строгого аскетизма – искусства рефлексивной направленности. Не избегая излюбленной сквозной формы с разграниченными разделами, он отказывается от проявления неожиданности, спонтанности, недосказанности. Его уже интересует мысль не “в состоянии зарождения”, а в

процессе напряженного континуального развертывания, с динамикой мутации, трансформации, взлета и падения, убеждающая своей психологической достоверностью. Таким является по своей сути исповедальный Второй фортепианный концерт – сочинение, ставшее итогом творческой жизни Закаряна.

По жанровой категории это произведение, длящееся менее получаса, трудно отнести к концерту – не по причине отсутствия торжественности и виртуозности: инструментальные концерты XX века скорее склонны к монологичной, философской интерпретации жанра. Главное несоответствие заключается в понимании роли солиста, полностью идентифицируемого с автором музыки. Аналогом такой трактовки сольного концерта является известный “*Introtitus*” для фортепиано и камерного оркестра Губайдулиной. Возможно, и Закаряну стоило бы дать программное название, тем более, что в краткой аннотации к премьере он отмечает: “Произведение имеет автобиографический характер”. Однако Вторым фортепианным концертом Закаряна – не только нарратив автора. Глубоко трагичная музыка воспринимается как обобщенное повествование об обреченности, безысходности личности в духовно опустошенном мире: настойчивая репетиция аккордового остова во вступлении, без цезуры переходящего в первый раздел Концерта, доводит музыку до мощного набата, в конце же раздела до глухого затишья на тревожной пульсации литавр.

В сквозной одночастной форме с пятью разделами Закарян сохраняет некоторые классические прототипы концертного жанра. В доминирующей по функции партии рояля он расширяет диапазон до предела, будто поглощая оркестр, с другой стороны, рояль вступает в отдельные диалоги с ударными (во всех разделах), со струнными инструментами (в третьем и четвертом разделах), с тромбонами (в пятом разделе), открыто “вопиющими” о катастрофе мироустройства. Также автором сохранены сольные каденции и импровизированного характера эпизоды, без которых немислимо себе представить инструментальный концерт во все времена\*.

Эзотерическая аура Второго фортепианного концерта проливает свет на предшествующее творчество Сурена Закаряна, объединяясь в единую, высокую по уровню художественности целостность, обогащающую армянскую музыку последних десятилетий.

\* Премьера произведения в авторском исполнении, к счастью, была записана. Вместе с “*In statu nascendi*” (Струнный квартет им. Комитаса), “*Monograph*” (Александр Чаушян, Национальный филармонический оркестр Армении, дирижер Э.Топчян) и “*Dedicatio*” (НФО, дирижер Р. Асатрян), Вторым фортепианным концертом Закаряна вошел в альбом из шести CD, выпущенный в Ереване в 2000 году к 25-летию создания Армянской музыкальной ассамблеи. Инициатор выпуска – руководитель Ассамблеи Левон Чаушян, реализация проекта при финансовой поддержке Министерства образования, науки, культуры и спорта Республики Армения.

**Բանալի-բառեր.** Մորեն Չաքարյան, հայկական արդի երաժշտություն, կոմպոզիցիայի սկզբունքները, մեդիտացիա:

**Ключевые слова:** Сурен Закарян, современная армянская музыка, принципы композиции, медитация.

**Key words:** Suren Zakaryan, Contemporary Armenian Music, compositions principles, meditation.

**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 в 72 конференциях 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 ԿՈՐՅՈՆՈՎՆԻ Ավարտել է ԵՊԿ և Ն. Ռիմսկի-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, Մայկոպ): Մասնակցել է 72 գիտաժողովների (Հայաստան, Ռուսաստան, Լեհաստան, Չեխիա, Անգլիա, Վրաստան, Ադրբեյջան, Բելառուս, Լիտվա): Հեղինակ է գրքերի՝ «Հայկական ժամանակակից երաժշտության հարցեր» (ռու. լեզուով), Եր., 1983 թ., «Հայկական երաժշտությունը XX դարի համատեքստում», ռուսամասիրություն (ռուսերեն), Մ., 2002 թ., «Արամ Խաչատրյան» գիտական տեղեկատու, Եր., 2004 թ., (ռուս., հայ., անգլ. լեզուներով), «Դարերի սահմանագծում. Երաժշտությունը և նրա դորտները» (ռու. լեզուով), Մ., 2014 թ. և շուրջ 500 գիտական հոդվածներ Հայաստանի, Ռուսաստանի, Ուկրաինայի, Վրաստանի, Լեհաստանի, Բուլղարիայի, Հունգարիայի, Գերմանիայի, Խորվաթիայի, Չեխիայի, Լիբանանի և այլ երկրների ժողովածուներում և ամսագրերում: Հեղինակ է հոդվածների հանրագիտարաններում և երաժշտական քառասուններում (Մ.). *Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980, 2001), *Grove Dictionary of Opera* (London, 1992), *Contemporary Composers* (London-Chicago, 1992), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel). ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ (2009), Լեհաստանի մշակույթի վաստակավոր գործիչ (Լեհաստան, 2013):

**Information about the author:** SARKISYAN SVETLANA KORYUN 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 20<sup>th</sup> Century. Later, in 1999, she earned the title of Dr. Hab. of Musicology from the Moscow State Conservatory with a thesis entitled "Armenian Music in the Context of the 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 72 symposia in Armenia, Russia, Poland, the Czech Republic, Great Britain, Georgia, Azerbaijan, Belarus, Lithuania. Author of books: *Problems of Contemporary Armenian Music.*, (In Russian), Yerevan, 1983; *Armenian Music in the Context of the 20<sup>th</sup> Century. Research.* Moscow, 2002; *Armenian Music and Composers.*, (In Russian), 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.** - «*Et Lux perpetua luceat...*» Սուրեն Ջաքարյան. **Վերջաբան»:**

Արվեստագիտության դոկտոր, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Սվետլանա Կորյունի Սարգսյանի վերլուծական ակնարկը նվիրված է հայ կոմպոզիտոր և դաշնակահար Երևանի Կոմիտասի անվ. կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Սուրեն Կարոյի Ջաքարյանին (1956-2021 թթ.): Հեղինակը դիտարկում է նրա ստեղծագործական ուղու գործընթացը արդի երաժշտական ոճերի և կոմպոզիտորական տեխնիկաների լույսի ներքո՝ ուշադրությունն ուղղելով կոմպոզիտորի աշխարհընկալմանը՝ էսթետիկական մտահղացման տեսանկյունից: Միևնույն ժամանակ, ռուսամասիրվում են կոմպոզիտորական գրելաձևի ամհատական առանձնահատկությունները, տարբեր տեխնիկական հնարների զուգորդումը միասնական գեղագիտական ամբողջականության մեջ: Առանձին տեղ է հատկացված մեդիտատիվ մտածողության հասկանիչներին:

## Summary

Dr. Sci. (Arts), Professor of the YSC **Svetlana Koryun Sarkisyan.** - «*Et Lux perpetua luceat...* **Suren Zakarian. Afterword**».

Analytical essay by Dr. Sci. (Arts), Professor of Yerevan State Conservatory named after Komitas Svetlana Koryun Sarkisyan is dedicated to Armenian composer and pianist, professor of Yerevan State Conservatory named after Komitas Suren Karo Zakaryan (1956-2021). The author explores Zakaryan's creative path in the light of contemporary musical styles and composition techniques, paying special attention to eschatological concept of worldview. At the same time, the article analyzes the features of the individual manner of the composer who managed to harmoniously combine the various technical means into aesthetic integrity. A special place is devoted to the characteristic of meditative musical thinking.

**АСМИК ВАЛЕРИЕВНА  
ТЕР-АНТОНЯН**

*Доцент кафедры фортепиано Ереванской государственной  
консерватории им. Комитаса*  
E-mail: amykagami@gmail.com

**ХАЧАТУРЯН В МИНИМАЛИСТИЧЕСКОМ  
ВОСПРИЯТИИ СУРЕНА ЗАКАРЯНА**

**Н**ачиная с 2003 года каждый год в столице Армении с 6 по 14 июня проводится Международный конкурс имени Арама Хачатуряна. В первый раз, в 2003 году, конкурс был приурочен к 100-летию юбилею со дня рождения великого композитора. Главная задача конкурса – выявление и поддержка молодых талантов по пяти специальностям – “фортепиано”, “скрипка”, “виолончель”, “дирижирование”, “вокал”.

В 2013 году конкурс имени Арама Хачатуряна включили в состав Всемирной федерации международных музыкальных конкурсов, что для столь юного конкурса – большая честь и весомый показатель уровня проведения. Впрочем, этого можно было ожидать: на конкурс прибывают участники со многих стран: представители стран СНГ, США, Канады, Мексики, Франции, Германии, Испании, Италии, Бельгии, Великобритании, Китая, Кореи и это еще не полный список стран, юные дарования из которых блистают на лучших сценах Еревана в рамках конкурса имени Арама Хачатуряна.

Каждый год был интересен чем-то особенным, но в данной статье мы хотели бы остановиться на конкурсе 2010 года. Именно в этом году организация конкурса предложила профессору, лауреату Всесоюзного конкурса композиторов (Москва) и Международного конкурса композиторов имени Генрика Венявского (Польша) Сурену Закарян написать специальные произведения для фортепиано, скрипки и виолончели в дань уважения музыкальному наследию А. Хачатуряна, именем которого назван конкурс.

Как правило, специальные произведения бывают оригинальным сочинением и ограничиваются лишь хронометражем. В данном же случае родилась идея связать произведение с творчеством Арама Ильича.

Такую форму, бесспорно, трудно создать. Но сложность задачи, стоящей перед С. Закаряном, обуславливалась не только этим: работа с произведениями композитора такой величины, как А. Хачатурян – огромная ответственность. Ведь как писала И. Страженкова об Араме Ильиче, “*страстная, открыто эмо-*

*циональная манера выражения в сочетании с почти зрительной яркостью и “осязаемостью” музыкальных образов, необычайное богатство мелодий при остроте ритмики и терпкости гармоний, глубоко национальное своеобразие – все это создает тот особый музыкальный колорит, по которому безошибочно угадывается музыка этого самобытного художника” (1).*

Очевидным выходом было бы создание транскрипции, обработки или поппури\*.

Однако, Закарян не импонировал ни один из этих подходов, в итоге было найдено новое творческое решение под названием “Юмореска”, не имеющее аналогов в музыкальной литературе.

Как видно из названия, атмосферу “Юморесок” можно охарактеризовать как искристую, игривую, непредсказуемую. Будто кусочки разной формы и цвета умело складываются воедино, сплетаются в причудливый узор, составляя целостную картину. Недаром сам автор называет “Юморески” мозаикой.

“Юморески” писались с разницей в один год. Первая написана для виолончели и фортепиано. Здесь автор исходил из тембровой природы солирующего инструмента (виолончели), которая предполагает плавность, бархатность подачи музыкального материала. В скрипичной и особенно фортепианной же “Юморесках” автор, напротив, обострил идею контрастной неожиданности, непредсказуемости: здесь преобладает “капризность” и “осколочность”.

Все три “Юморески” компактны, длительностью от четырех до шести минут, но в этом минималистическом лаконизме достигнута максимальная концентрация музыкальной информации. Собственно, в этом и заключается профессиональное кредо С. Закаряна:

\* Транскрипция – переложение музыкального произведения для другого инструмента или голоса (аранжировка) или его вольная виртуозная обработка.

Обработка – всякое видоизменение оригинального нотного текста.

Попурри (фр. *pot-pourri* — *мешанина*) — музыкальная инструментальная пьеса, составленная из популярных мотивов других сочинений.

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Սվետլանա Կորյունի Սարգսյանի՝ 2.5.2021 թ., ընդունվել է տպագրության՝ 5.5.2021 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 25.4.2021 թ.

в минимальном времени дать максимум содержания. Хотелось бы процитировать статью о С. Закаряне доктора искусствоведения, профессора Светланы Саркисян: “Чувство меры и высокий художественный вкус сообщают произведениям Закаряна гармоничность и цельность” (2.).

В итоге творческих поисков Суреном Кароевичем было найдено оригинальное решение, естественно гармонирующее с самой концепцией “Юморесок”: создать неожиданные метаморфозы, естественно и убедительно переходя от одного музыкального материала к другому, используя для этого от восьми до шестнадцати тактов.

“Юморески” для фортепиано, скрипки и виолончели по форме и последовательности отличны друг от друга, так как они не являются просто переложением. Например, “Танец с саблями” и “Танец Айши” исползован только в скрипичном варианте. В то время, как “Танец нимф” и в фортепианном, и в скрипичном.

Это первый случай в творчестве С. Закаряна, когда он обратился не к собственному музыкальному материалу, сохраняя свою эстетику, свой “музыкальный вкус” и ощущение формы, а к произведению другого автора. В итоге он передал именно свое видение музыки Хачатуряна, родившееся в точке соприкосновения двух творческих личностей. Он создал новый подход к преподнесению музыкального наследия Арама Ильича, собрав ярчайший букет музыкальных образов, органично переплетающихся воедино.

Произведение объединило мотивы 7-ми танцев из балетов “Гаянэ” и “Спартак” Арама Хачатуряна, а именно: “Танец девушек”, “Танец с саблями”, “Танец Айши”, “Вакханалия”, “Египетская танцовщица”, “Танец нимф”, “Битва Спартака с Крассом”.

Возникает вопрос: почему Закарян не включил в “Юморески” “Адажио” из балета “Спартак”? Ответ в том, что замысел и ключ к решению создания данной мозаики сводился к “обыгрыванию” материала, “карусели” калейдоскопной смены образов. А “Адажио” – это широта дыхания. Оно предполагает более длительное развитие, что разрушило бы первоначальную идею замысла.

Автор “Юморесок” отнесся с большим уважением к первоисточнику, сохранив авторские тональности всех используемых танцев. Более того, не изменена ни одна гармония, не добавлена и не убавлена ни одна нота.

“Творческая свобода” С. Закаряна проявилась в распределении музыкальных фраз между двумя инструментами и между регистрами. Это создало новизну в восприятии музыкального материала Хачатуряна. Другое новшество заключалось в свежем подходе к построению музыкальной формы и технике “монтажа”, при котором есть большой риск потери целостности произведения. В данном случае, форма не только не распадается, но и с убедительной пластикой поддерживает и даже усиливает драматургию.

Все переходы между танцами решены по-разному, что держит слушателя в интригующем напряжении.

Переходы от одного музыкального материала к

другому осуществляются с необходимой в данном случае естественностью, а подсказкой к средству выполнения перехода служит сам музыкальный материал. В одном случае, предоставляя возможность перейти, используя родственную интонационную связь, в другом – дать продолжение, сохранив темп, в третьем же случае – переход осуществляется посредством замедления движения и естественным переходом в очередной эпизод. Называя это не разделом, а эпизодом, хочется подчеркнуть факт нового подхода к музыкальному материалу, где обыгрывается эффект недосказанности, непредсказуемости. Складывается впечатление, что автор “Юморесок” ставит в конце некоторых музыкальных фраз неожиданные многоточия и вопросительные знаки, интригующие и завораживающие слушателя.

Возникает вопрос: сколько тактов использовать для перехода? Вся опасность данной задачи заключается в следующем:

1. В какой последовательности использовать танцы.
  2. Какие средства использовать для перехода от одного к другому танцу.
  3. Как свести все воедино, чтоб создать ощущение целостного произведения, где ни в коем случае нельзя обнажить использование абсолютно разного музыкального материала, тем самым уйти от раздробленности.
  4. Какова оптимальная длительность данного фрагмента очередного танца, который является одним из звеньев построения всего сочинения.
- Учитывая сложность задачи и разный колорит музыкального материала, Закарян разработал гибкую систему переходов, каждый из которых оптимально позволял перейти от одного танца к другому. Только благодаря столь разнообразному подходу к решению данного вопроса и удалось нанизать на одну нить столь различные по своему яркому колориту мотивы танцев А. Хачатуряна.

Каждое из найденных решений достойно отдельного внимания:

1. Пластичный переход, где важное значение имеет интонационная связь предыдущего с последующим, создающая впечатление, что первая мысль продолжается и тематически органично вплетается во вторую. Переход происходит посредством замедления и плавного вхождения в следующий танец.

пример N1



2. Обрыв и неожиданное сопоставление и по темпу, и по динамике.

пример N 2



3. Сохранение динамики, темпа и метра с происходящим сквозным “въездом” в другой музыкальный материал, что воспринимается как естественное продолжение, исходящее из близкой интонационной связи, которая создает феерический эффект единения двух танцев.

(пример N 3)



Именно благодаря разнообразным переходам Закаряну и удается создать произведение, совершенно отличное от общеизвестных попури, аранжировки и переложения. Ведь во всех вышеперечисленных музыкальных формах переходов нет априори: в переложении и аранжировке в них нет необходимости, а в попури темы резко сменяют одна другую без каких-либо дополнительных средств.

Здесь музыкальный вкус и творческая интуиция Закаряна подсказывали соразмерность калейдоскопа мозаики, где в своем минималистическом подходе он ощущал сцепку перехода от танца к танцу: естественный переход из одного музыкального материала в другой происходит посредством всего нескольких тактов. Этот подход умышленно не дает времени и возможности успеть погрузиться в музыкальный эпи-

зод, все время уводя от одного к другому, создавая легкую вязь мозаики, тем самым “склеивая” “Юморески”. Это создает решение, которое, по словам Закаряна, должно было быть новым, необычным, иначе полностью теряло бы смысл.

В драматургии и построении “Юморесок” немало важную роль приобретают не только переходы, но и коды. В “Юмореске” для виолончели произведение завершается цельным сквозным финальным разделом. В то время, как в фортепианной и скрипичной “Юморесках” присутствуют маленькие коды с оригинальным созданием мини-мозаики в “осколочном” минимализме с подытоживанием пройденного материала буквально по два такта с темповыми и динамическими изменениями. Таким образом создается эффект постскрипума.

Стоит сказать пару слов и о технических сложностях “Юморесок”. Они преобладают в фортепианной пьесе: в быстрых перебросах и скачках по всем регистрам. Здесь присутствует необходимость быстрой реакции позиционного мышления. А что касается дуэта, здесь острее обычного встает вопрос чуткости ансамбля, где неожиданные виражи требуют большой слаженности. В целом, во всех “Юморесках” от исполнителей требуется умение быстрого перевоплощения от одного образа к другому.

Создание “Юморесок” вдохновило Закаряна на создание еще одного оригинального произведения: идея “Юморесок” для трех инструментов была подытожена созданием эпилога в виде соединения всех трех инструментов в камерном жанре фортепианного трио. Основная задача автора заключалась во взаимобогащении трех инструментов, в объединении трех “шуток” воедино, не преуменьшая ценность каждой из трех пьес и учитывая природу и особенность каждого инструмента.

Обобщая, можем сказать со всей уверенностью: “Юморески” не могут не вызвать исполнительского азарта, так как в течение короткого времени исполнитель имеет возможность раскрыть ярчайшую эмоциональную палитру и проявить тонкость и чуткость игры в ансамбле.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Хачатурян А. И.*, Спартак., партитура., М.: Госмузиздательство., 1960. *Khachaturyan A. I.*, Spartak., partitura., M.: Gosmuzizdatel'stvo., 1960.
2. *Մարգարյան Ս. Կ.*, Սուրեն Զարարյանի “Dedicatio”-ի ամերիկյան պրեմիերան, //Ազգ, 27.01.2001 թ.: *Sargsyan S. K.*, Suren Zaqaryani “Dedicatio”-i amerikyan premieran, //Azg, 27.01.2001 th.

**Բանալի-բառեր.** Արամ Խաչատրյան, Սուրեն Զարարյան, բալետ, պարեր, հումորեսկեր:

**Ключевые слова:** Арам Хачатурян, Сурен Закарян, балет, танцы, юморески.

**Keywords:** Aram Khachaturyan, Suren Zakaryan, ballet, dance, humoresque.

# Նվիրվում է ԵՊԿ հիմնադրման 100-ամյա հոբելյանին

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ՏԵՐ-ԱՆՏՈՆՅԱՆ ՀԱՍՄԻԿ ՎԱԼԵՐԻԻ (ծ. 22.9.1965 թ. Երևան): Ավարտել է՝ 1983-ին Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԴ-ի դաշնամուրային բաժինը (Մ. Յ. Հակոբյանի դասարանը), 1988-ին՝ ԵՊԿ դաշնամուրային ֆակուլտետ, դասնակահար մասնագիտացմամբ (դոցենտ՝ Ի. Մ. Ծատուրյան), 1997-ին՝ ասպիրանտուրան (պրոֆ.՝ Ի. Մ. Յավրյան): Աշխատել է՝ ԵՊԿ-ում որպես կոնցերտմայստր դիրիժորության ամբիոնում ՀՄՊՀ-ում (1988-1990 թթ.), 1994-ից առ այսօր ԵՊԿ-ում լարային ամբիոնում պրոֆ. Չ. Սարգսյանի դասարանում, 1997-ից՝ պրոֆ.՝ Ի. Մ. Յավրյանի մասնագիտական դաշնամուրի դասարանում ասիստենտ, դասախոս՝ 2002-2015 թթ., ԵՊԿ լարային ֆակուլտետում կոնցերտմայստր, 2011-ից՝ դոցենտ: Հեղինակ է ուսումնամեթոդական հոդվածների՝ Անտոն ֆոն Վեբերնի Օր. 27 վարիացիաները՝ մեկնաբանման առանձնահատկությունները և նշանակությունը մանկավարժական պրակտիկայում, //Արվեստ և ժամանակ, 2009 թ., Օլիվե Մեսիանի «4 ռիթմիկական էտյուդներ», Մեթոդական ցուցումներ, Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային ստեղծագործությունների նոր անթոլոգիա և դրա կիրառումը մանկավարժական պրակտիկայում, /ԵՊԿ դասախոսների ուսումնամեթոդական հոդվածների ժողովածու, Եր., ԵՊԿ հրատ., 2010 թ.:

**Сведения об авторе:** ТЕР-АНТОНЯН АСМИК ВАЛЕРИЕВНА (род. 22 сентября 1965 в Ереване). Окончила: спец. муз. школы имени Чайковского по специальности фортепиано, класс М. Я. Акопян (1983); фортепианный факультет Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, класс доцента И. М. Цатурян (1988), аспирантуру ЕГК, класс проф. И. М. Явряна (1997). Работала в качестве концертмейстера: на кафедре дирижирования в Армянском педагогическом институте им. Х.Абовяна (1988-1990), в ЕГК им. Комитаса на кафедре струнных в класс проф. З. Саркисян (с 1994), ассистентом на кафедре специального фортепиано, класс проф. И. М. Явряна (с 1997), педагогом специального фортепиано в ЕГК им. Комитаса (2002-2015). Доцент (2011), работает концертмейстером на струнном факультете в ЕГК им. Комитаса. Автор статей: Вариации Op. 27 Антона фон Веберна: особенности интерпретации и значение в педагогической практике, //Арвест ев жаманак, 2009; "Четыре ритмических этюда" Оливье Мессиаена. Методические рекомендации, Новая антология фортепианных произведений армянских композиторов и ее применение в педагогической практике., /Сборник учебно-методических работ ЕГК, 2010.

**Information about the author:** TER-ANTONYAN HASMIK VALERI (b. 1965 in Yerevan). In 1988 she has graduated from the Department of Piano at YSC (docent I. M. Tsaturyan's class), in 1997 she completed postgraduate studies at YSC (prof. I. M. Yavryan's class). Worked as accompanist at the Department of Choir Conducting at the Kh. Abovyan State Pedagogical University (1988-1990), at the Department of String Instruments at Yerevan Komitas State Conservatory (since 1994, prof. Z. Sargsyan's class), an assistant at the Department of Piano (since 1997, prof. Yavryan's class). From 2002-2015 she was a pedagogue at the Department of Solo Piano at the YSC. She was an accompanist at numerous republican and international competitions. Since 2011 she is a Docent at Yerevan State Conservatory. H. Ter-Antonyan is the author of the following articles: "Anton Webern, Piano Variations Op.27, Interpretation Features and Importance for Pedagogical Practice" //Arvest yev Zhamanak, 2009; "Four Rhythm Studies by Olivier Messiaen. Methodological Recommendations". New Anthology of Piano Works by Armenian Composers and their Implementation in Pedagogical Practice" //YSC Collection of Educational Works, 2010. Presently H. Ter-Antonyan is an accompanist at the Department of String Instruments at the YSC.

## Ամփոփում

Դաշնակահար, ԵՊԿ դոցենտ **Հասմիկ Վալերիի Տեր-Անտոնյան.** - «Արամ Խաչատրյանը Սուրեն Ջաքարյանի մինիմալիստական ընկալումներում»:

Հոդվածում ներկայացվում է Ս. Ջաքարյանի «Հումորեսկներ» ստեղծագործության ստեղծման պատմությունը: «Հումորեսկա-խանակարի» կառուցվածքի առանձնահատկությունների մանրամասն վերլուծությունը և դրա տարբերությունը մշակման այլ ձևերից: Բալետի պարերի ակնարկ, որոնցից կազմված է «Հումորեսկները» և դրանց ձևավորման առանձնահատկությունները: Հոդվածում առկա է Խաչատրյանի տեքստի նկատմամբ մոտեցման հարցանքը և Ս. Ջաքարյանի կողմից մինիմալիստական ոճով ազատության դրսևորման մասին:

## Summary

Pianist, Docent at YSC **Hasmik Valeri Ter-Antonyan.** - "Aram Khachaturyan in Suren Zakaryan's Minimalist perceptions".

The article presents the history of the creation of "Humoresques" by Souren Zakarian. A detailed analysis of the peculiarities of the structure of the "Humoresque-mosaic" and their difference from other ways of development. The article is distinguished by a respectful attitude to Khachaturian's text. The author also emphasizes S. Zakarian's proficiency in the minimalistic style.

ԱՐՄԵՆՈՒՇԻ ԱՐՄԵՆԱԿԻ ԲԱԲԼՈՅԱՆ

Երաժշտագետ, Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, Երևանի մշակույթի և արվեստի պետական քոլեջի և Երևանի Ա. Բարաջանյանի անվան պետական երաժշտամանկավարժական քոլեջի դասախոս  
E-mail: armish.a@mail.ru

ԳԵՎՈՐԳ ԱՐՄԵՆՅԱՆԻ ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

**XX** դարի երկրորդ կեսի Հայ սովետական կոմպոզիտոր, մանկավարժ, Խորհրդային սոցիալիստական հանրապետության արվեստի վաստակավոր գործիչ, Ժողովրդական արտիստ Գևորգ Արմենյանը զգալի հետք է թողել ազգային երաժշտական մշակույթի հարստացման և զարգացման գործում: Շարունակելով պրոֆեսիոնալ և ազգային երաժշտության ավանդույթները՝ կոմպոզիտորը, զծել է իր ուրույն ստեղծագործական ուղին, դրանցում լավագույնս դրսևորելով իր մտածողության անհատական կողմերը: Վառ արտահայտված ազգային հիմքը կազմեց Գ. Արմենյանի երկերի բնորոշ առանձնահատկությունը:

Երաժշտասեր հասարակությանը Գ. Արմենյանը հայտնի է իր ֆլեյտայի և նվագախմբի Կոնցերտով, «Ասք Հայաստանի մասին» կանտատով, օպերաներով, մի շարք երգերով: Նշվածների թվում առանձնակի դեր ունի օպերային արվեստը: Լինելով ընդհամենը երեք օպերայի հեղինակ, նրանցում ընդգրկված կերպով ներկայացրել է իր ամբողջ մտորումները՝ կապված ժամանակաշրջանի, մարդկային ապրումների, խոհերի, զգացողությունների, խորը գաղափարական ներառումների հետ: Թատրոնն իր ամբողջ երաժշտական և դրամատուրգիական կառույցով միշտ եղել է կոմպոզիտորի գեղարվեստական հետաքրքրությունների կենտրոնում: Տեսնել իրական մարդկանց, դիտարկել նրանց միջև տեղի ունեցող բախումները, կիսել տառապանքը և երջանկությունը կազմել են օպերայի գործող կերպարների հիմքը:

Գևորգ Արմենյանը մանկուց հաղորդակից է եղել երաժշտությանը, կապվել Թիֆլիսի պատանի հանդիսատեսի հայկական թատրոնի հետ: Կոմպոզիտորը հիանալի էր ընկալում երաժշտաթատերական ստեղծագործությունների հիմնական սկզբունքները և պատահական չէ, որ նա սկսեց գրել օպերա, երբ դեռ նոր էր կուտակում պրոֆեսիոնալ երաժշտության իմացությունը:

Կոմպոզիտորը երեք օպերայի հեղինակ է՝ «Մարո»

(ըստ՝ Հ. Թումանյանի), «Խաչատուր Աբովյան» և «Խորտակում» (ըստ Ա. Արաքսմանյանի «Վարդեր և արյուն» դրամայի): Դրանք տարբեր են իրենց բնույթով, կերպարային կառույցներով, ինչպես նաև երաժշտա-դրամատուրգիական դրսևորումներով: «Մարո»-ն լիրիկո-դրամատիկական տիպի օպերա է, «Խաչատուր Աբովյան»-ը պատմական, «Խորտակում»-ը պատմա-հերոսական: Օպերաներում գլխավոր կերպարների գործողություններից առավել կոմպոզիտորի ուշադրության կենտրոնում է նրանց հոգեկան աշխարհը, բարդ հոգբանական բախումները, ներքին զգացողությունների պայքարը և նրանց բուժումը:

Երեք օպերաներն էլ բեմադրվել են կոմպոզիտորի կյանքի օրոք: «Մարո»-ի առաջին բեմադրությունը կայացել է Թիֆլիսի միջնակարգ դպրոցներից մեկում՝ աշակերտական ջերմ ընդունելության միջավայրում:

«Խաչատուր Աբովյան» օպերան գրվել է 1953-1958 թթ.՝ որպես դիպլոմային աշխատանք, որը հաջողությամբ կատարվեց Երևանի ռադիոյի սիմֆոնիկ նվագախմբի կողմից՝ Յուրի Դավթյանի ղեկավարությամբ, իսկ 1960թ. նոյեմբերի 25-ին մեծ դժվարություններից հետո՝ Երևանի օպերային թատրոնը բեմադրեց այն:

Լիբրետտոյի հեղինակներն են բանաստեղծ Արտաշես Պողոսյանը և կոմպոզիտորը: Ներկայացված է Խաչատուր Աբովյանի կյանքի վերջին՝ երևանյան տարիները\*: Այս օպերան թերևս առաջին խոշոր կտավի երաժշտական ստեղծագործությունն է՝ նվիրված հայ մեծ գրողին: Հասարակական գործիչ, արձակագիր, վիպագիր, դրամատուրգ, բանաստեղծ, ուսուցիչ, արևելահայ աշխարհաբար գրականության հիմնադիր Խ. Աբովյանի գործունեությամբ ձևավորված հայ գրականության զարգացման նոր փուլը, որտեղ գլխավոր

\* Վերջին շրջանի երևանյան տարիները ներառում են 1843-1848 թթ.: Այդ ժամանակահատվածում գրել է չափածո («Ջգացմունք ցավալի սրտիս», «Գարուն», «Մեր առ հայրենիս»), արձակ («Պարապ վախտի խաղալիք», Թուրքի աղջիկը», «Առաջին սեր») գործեր, ինչպես նաև մի շարք ուսումնասիրություններ, դպրոցական ձեռնարկներ («Նախաշավիղ կրթության»):

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանի 10. 11. 2020 թ., ընդունվել տպագրության՝ 15.11.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 5.10.2020 թ.

հերոսը նման չէ նախորդներին, իր հետ բերեց հակասությունների մի շղթա: Ազգային գոյի խնդիրները, մշակույթը, ավանդույթները, մարդկային կյանքի առօրեան, ճակատագիրը լուսավորչի կյանքի վերջին շրջանում դարձան քննադատական հայացքների հիմնահարցերը:

Օպերան բաղկացած է 3 գործողությունից և 7 պատկերներից: Գործողությունների ծավալման կենտրոնը Խ. Աբովյանն է: Նա մտահոգված է ժողովրդի դառը կյանքից, ծանր հարկերի բողոքներից: Նրա միակ երազանքը դառնում է հայոց երկրի վրա լույս բացվելը (1-ին պատկեր) և ուխտ է անում կյանքը նվիրելու հայ ժողովրդին (2-րդ պատկեր): Այդ պատճառով ծնվում են հակամարտությունները, բախումները կառավարող շրջանների և հոգևորականության հետ (5-րդ և 7-րդ պատկերներ):

Օպերայում տեղ գտած մենախոսությունները, արիտգոները, երգերը, զուգերգ-երկխոսությունները, խմբերգերը, նրանցում կիրառված լայտմտիվների և լայտթեմաների վառ մեղեդայնությունը վկայում են դասական օպերայի ավանդույթներին դիմելը:

«Խաչատուր Աբովյան»-ին պետք է հաջորդեր Լ. Շանթի «Հին Աստվածներ» ստեղծագործության հիման վրա գրված օպերան: Սակայն, Խորհրդային Հայաստանի պայմաններում դա արգելված թեմա էր և հանդիպեց բեմադրության խնդիրներով զբաղվող գործիչների ընդդիմությանը: Նրանք դա կապում էին տեքստի ոչ արդիական լինելու հետ:

Գ. Արմենյանը կազմելով լիբրետտոն, ներկայացնում է մշակույթի գործիչ Հակոբ Խանջյանին, որն էլ հավանության է արժանացնում, բայց խորհուրդ է տալիս չդիմել Լ. Շանթին: Մեջբերենք նրանց զրույցից մի հատված:

- Թույլ չեն տա, Շանթն արգելված է: Գուցե փորձես բալետ գրել:

Բայց զրույցի ընթացքում եկանք այն մտքին, որ այս նյութն առանց խոսքի չի կարող բացահայտվել:

-Արգելված է, արգելված չէ, գործ չունեն: Գրում եմ և վերջ (1.):

Կոմպոզիտորին ամենևին չի անհանգստացնում երկի արգելված լինելը: Նա մտադրվում է ստեղծագործության անվանումը վերափոխել «Հին հայկական առասպելի»: Գրող, արձակագիր Սերո Խանգադյանը, ծանոթացնելով քաղաքական գործիչ, գրականագետ Նիկոլ Աղբալյանի՝ Լ. Շանթին նվիրված հոդվածի հետ, կրկին խորհուրդ է տալիս չդիմել այդ թեմային: Այս անգամ Գ. Արմենյանը որոշում է լուծել դրամատուրգիական մի կարևոր խնդիր: Հաշվի առնելով, որ երկի հերոսուհի Սեդան արեղայի երևակայության արտացոլումն է, նա որոշում է կերպարը մեկնաբանել պարարվեստի միջոցներով՝ նվագախմբում պահպանելով նրա երգեցողությունը: Սա հնարավորություն կտար մեկ տեսարան ներկայացնել բալետի տեսքով: Սակայն որոշ ժամանակ անց կոլտուրայի նախարար Անդրանիկ Շահինյանը նրան առաջարկում է նախընտրած թեմայով գրել օպերա Հոկտեմբերյան հեղափոխության 50-ամյակի առթիվ: Կոմպոզիտորը չհամաձայնվելով այդ առաջարկի հետ, ստանում է բացասական վերաբերմունք:

Ա. Շահինյանը խոստանում է, որ այն չի բեմադրվի, եթե չի արտացոլում ժամանակակից թեմա:

Երկար մտորումներից հետո կոմպոզիտորը հրաժարվում է իր մտքից և արձակագիր, դրամատուրգ Ալեքսան Արաքսանյանի խորհրդով գրում է ավելի ժամանակակից սյուժեով «Խորտակում» օպերան, իսկ տարիներ անց կրկին դիմում է «Հին աստվածներ» թեմային՝ գրելով վոկալ ցիկլ:

Առանձնացնենք այս ստեղծագործությունը, քանի որ այն ամփոփում է օպերային ժանրի ավանդույթների պահպանման, ստեղծագործական նոր որոնումների ձգտման ցայտուն դրսևորումները:

Այն ստեղծվել է ըստ՝ իր իսկ Ա. Արաքսանյանի «Վարդեր և արյուն» դրամայի մոտիվների հիման վրա: Բոլոր շրջաններում էլ իրականությունն այդպես է թելադրել՝ քայլել ժամանակին ընդառաջ: Բայց կոմպոզիտորն այդքան էլ հեշտ չտրվեց նման մոտեցմամբ հասնելու օպերայի սպազա հաջողության ոգևորությանը: «Այս ձևով օպերա չի ստացվի: Առանց այն էլ օպերան ստատիկ լինելու տենդենց ունի, այս պիեսն այնքան ստատիկ է, որ չգիտեմ ինչպես կարելի է տեղից շարժել: Էլ չեմ ասում, որ ամենից ցայտուն ստացվել է բացասական կերպարը... Վերջում մնում է նրան արձան կանգնեցնել, շքանշան տալ և հանգիստ խոճով տուն գնալ», - իրեն հատուկ հումորով և երգիծանքի նուրբ երանգներով նշում է հեղինակը (1.): Յուրաքանչյուր դետալի մանրամասն ուսումնասիրության արդյունքում, նա, հիմնվեց դրամայի առանձին մոտիվների վրա. շեշտը դրվեց գործող անձանց հոգեկան ապրումների, անձնական ձակատագրերի ու դրանց զգացմունքների վրա և ստացավ «Խորտակում» անվանումը: Գ. Արմենյանի ճկուն մտքի հիանալի գաղափարի շնորհիվ ստեղծագործությունը սիրվեց բոլորի կողմից, որից հետո նրան վստահվեց օպերային թատրոնի տնօրենի պաշտոնը:

Օպերան ավարտվեց և առաջին անգամ բեմադրվեց 1968 թ. հոկտեմբերի 6-ին Երևանի Ա. Սպենդիարյանի, իսկ չորս տարի անց՝ 1972 թ. դեկտեմբերի 12-ին Պերմի՝ Պ. Բ. Չայկովսկու անվան օպերային թատրոնում. հրատարակվեց կլավիրի տեսքով՝ 1982 թ.: Լիբրետտոն գրել է կոմպոզիտորը. գրական տեքստի մշակմանը մասնակցել է նաև բանաստեղծ Ռազմիկ Դավոնյանը:

Այս շրջանում գոյություն ունեւ առողջ քննադատություն և դրանք մեր օպերային թատրոնի լավագույն տարիներն էին: Բեմադրվում էին 50-ից ավելի ներկայացումներ, օպերան գտնվում էր հասարակության ուշադրության կենտրոնում ու համարվում էր մշակույթային օջախ: Պատահական չէ, որ արվեստագետների, երաժիշտների, բանաստեղծների, նկարիչների, ռեժիսորների և այլ գործիչների նպատակը ծառայում էր մեկ գործողության և ինչ-որ կատարվում էր անմիջապես գտնում էր արձագանք, որը արժեվորում էր տվյալ երևույթը: Գ. Արմենյանի օպերան Ա. Տերտերյանի «Կրակե Օղակ»-ի կողքին համարվեց այդ շրջանում գրված արժեքավոր գործերից մեկը:

Կոմպոզիտորը շատ լավ գիտակցում էր օպերային դրամատուրգիայի խնդիրները, գործողությունների և

տեսարանների միջև կապը, դրանք մատուցում նորովի: Համաշխարհային և ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում ունեցած ձեռքբերումների հիմքի վրա կառուցել նորը, սա է Գևորգ Արմենյանի ստեղծագործական հիմնական սկզբունքներից մեկը: Դրամատուրգիայի մասին փոքր ակնարկ ունեն նաև Մ. Հարությունյանը և Ա. Բարսամյանը իրենց՝ «Հայ երաժշտության պատմություն» գրքում՝ Արմենյանին նվիրված հատվածում (2. էջ 318): Որպես օպերային դրամատուրգիայի արդիական մտածողություն, հեղինակները, իրենց վերլուծականում ընդգծում են այս հատկանիշը:

«Խորտակում» օպերան կարելի է համարել պատմա-հերոսական հոգեբանական դրամա: Գործողությունները տեղի են ունենում Հայաստանի լեռներում՝ 1920 թ.:

Ստեղծագործության առանցքում քաղաքացիական կռիվների դժվարին ընթացքն է դրա հետևանքները հերոսների ճակատագրերում: Հեռվից մոտեցող զնացքի ընթացքը օպերայում ունի խորհրդանշական իմաստ: Գնացքի շարժը ցույց է տալիս գործողությունների անակնկալ կերպով արագ զարգացումը, որտեղ իրողությունները, կերպարները, հոգեկան ապրումները բացահայտվում են տեղում, առանց նախապատրաստման՝ հիշեցնելով ֆիլմի կադրային մտածողությունը: Այն նաև ներկայացնում է մոտեցող թշնամու վտանգը: Այս իմաստով ընտրված է դրամատուրգիայի կառուցման միջանկյալ զարգացման սկզբունքը՝ զերծ մասսայական տեսարաններից և հանդիսավորություններից: Հերոսներին միավորում է զնացքը՝ դառնալով բոլորի մտորումների և գործողությունների զարգացման հիմնական կենտրոնը, որի ստվերում բացահայտվում են նաև նրանց հարաբերությունները:

Ստեղծագործությունը բաղկացած է երկու գործողությունից՝ հինգ պատկերներով: Գործող անձինք են՝ Արփենիկ՝ դրամատիկ սուպրանո  
Սահակ պապ՝ բարիտոն  
Հերիքնազ, նրա կինը՝ մեձո-սուպրանո  
Նազիկ, նրանց թոռնուհին՝ լիրիկական սուպրանո  
Ենոթ՝ բաս  
Մանվել՝ դրամատիկ տենոր  
Պարույր՝ լիրիկական տենոր  
Պարտիզաններ

Կերպարները բացահայտվում են աստիճանաբար՝ տեսարանից տեսարան և կապվում իրենց բնորոշող լայտմոտիվների միջոցով: Ընթացքի լարվածությունը կանխորոշում է առաջին գործողության փոթորիկի տեսարանը, որը նվազախմբի հմուտ արտահայտչականությամբ պարբերաբար հնչում է օպերայի ընթացքում, միևնույն ժամանակ դառնալով Արփենիկի լայտմոտիվը: Սա հիշեցնում է Վազների «Տրիստան և Իզոլդա» օպերայի դրամատուրգիական սկզբունքները, որտեղ տիպիկ երաժշտական մոտիվ ունի ոչ միայն յուրաքանչյուր անհատ, այլ նաև տվյալ իրավիճակը ցույց տվող երևույթները (գիշեր, սիրո և այլ լայտմոտիվներ): Դրամատուրգիական նման կերպը սահմանափակում է նաև երգերի, արիաների, դուետների, անսամբլների ավարտուն լինելը և այն որոշ չափով մոտեցնում վերիստա-

կան օպերային: Դրանք հաճախ լրացվում են մենախոսություններով, արիոզոներով, արիա-բալլադով: Այստեղ հարկ է նշել երգչախմբի կիրառման կերպը: Սովորաբար այն ծառայում է մասսայական տեսարանների, ժողովրդի խոսքը ասելու, համընդհանուր գաղափար փոխանցելու համար: «Խորտակում» օպերայում նման անհրաժեշտություն չկա: Երգչախմբի ներմուծումը իմաստավորում է տվյալ իրավիճակի հուզական կողմը և ձայնաբաժիններում երգվող «Ա...» հնչյունները միայն բավական են տեսարանը տպավորիչ դարձնելու համար:

Որպես այդպիսին չկա գլխավոր, առաջնային գործող անձ, որը զգալի կերպով առանձնացվում է մյուսներից: Փոխարենը յուրաքանչյուրին տրվում է իրեն հատուկ նկարագիր. թերևս առանձնանում է Մանվելի կերպարը, որի լայտմոտիվն արտահայտում է գաղտնի, ինչ-որ թշնամաձեռ թաքուն արարք: Օպերայի առաջին հնչյուններից սկսած, Արփենիկի և Մանվելի՝ երկու հակադիր կողմերի ընտրությամբ, կոմպոզիտորը, հմտորեն ցույց է տվել գլխավոր կոնֆլիկտը: Արփենիկը և իր համախոհները (օպերայի մյուս հերոսները), որոնց թվում նաև Մանվելն է, փորձում են ամեն կերպ կանխել թշնամու զնացքի ընթացքը, իսկ Մանվելը նրանցից գաղտնի դիմում է հնարների՝ գործը խափանելու համար: Օպերայում նա պարբերաբար հանդես է գալիս գործող անձանց հետ երկխոսություններով, որտեղ նա տարբեր կերպերով փորձում է ներկայանալ որպես մյուսներին համախոհ: Այստեղից էլ բխում են նրա կեղծ խոսքերը: Նա իր սխալը ընդունում է միայն օպերայի վերջին պատկերում («Մեղավոր եմ ես» հատվածում, 2-րդ գործողություն 5-րդ պատկեր): Արփենիկը փնտրում է Ենոթին: Նրա անհանգիստ ինտոնացիաներով, լարված սեկունդային հարաբերակցությամբ հնչյուններով և հստակ ուղիղ պատկերով հազեցած լայտմոտիվը, դրան հաջորդող «Ախ, որտեղ եմ ես» խոսքերով, տերցիային և կվարտային ինտերվալային հիմք ունեցող, դեպի վեր ընթացող թեմային հակադրվում է Մանվելի՝ վերը նշված թեման: Գործողությունների հետագա զարգացման ընթացքում է պարզ դառնում, որ Արփենիկը և Մանվելը ամուսիններ են: Կոմպոզիտորի հիանալի մտահղացմամբ նրանք վախի ներքո հիշում են իրենց լուսավոր անցյալը (1-ին գործողություն՝ 3-րդ պատկեր): Մեկ ակնթարթ մոռացվում է մութ, լարված, դեռ չպարզաբանված իրականությունը և մթնոլորտը պարուրում առանձնակի ջերմությամբ, որով և ավարտվում է 1-ին գործողությունը: Սակայն Մանվելի արարքը, այնուհետև Սահակ պապի սպանությունը փոխում են երբեմնի ջերմ սիրո խոստովանություններով լի մթնոլորտը և օպերայի զարգացման ուղղությունը հասցնում ողբերգական ավարտի, քանի որ հենց Արփենիկն էլ սպանում է Մանվելին:

Օպերայի մյուս գույգը Պարույրն ու Նազիկն են: 2-րդ գործողությունն սկսվում է նրանց զուգերգով, որտեղ Նազիկը խնդրում է սիրելիին չթողնել իրեն և պատրաստ է զնալու նրա հետ: Նազիկին բնութագրող մեղեդին ցույց է տալիս երիտասարդ աղջկա աշխույժ, ժիր էությունը: Ջուզերգը ծավալվում է պոլիֆոնիկ շարադ-

բանքով. ձայները լրացնում են միմյանց իմիտացիոն հնարքներով՝ հատվածաբար միանալով վերածվում հոմոֆոն գրելատճի՝ զուգահեռ տերցիաներով քայլերի: Փոխարենը երկի ամբողջ արտահայտչականությունն իր վրա վերցրած նվագախումբը տալիս է հստակ ռիթմիկ ու հարմոնիկ բնորոշում: Նրանց միաձուլումն ընդհանուր հնչողությանը հաղորդում է ինքնօրինակ գունաշին երանգ: Հետաքրքիր է Արմենյանի ընտրությունը զուգերգերի երաժշտական կառույցի հարցում: Սկզբում, երբ կերպարները (այստեղ Նազիկն ու Պարույրը) հակադրվում են իրենց կարծիքներով, խոսքային հատվածում հանդես են գալիս միաժամանակ տարբեր ասելիքներով: Իսկ, երբ գալիս են փոխհամաձայնության, ասելիքը դառնում է նույնը, երաժշտականորեն արտահայտվում ունիստ երգեցողությամբ:

Իրողությունների, գործողությունների ճշմարտացիորեն վերակերտումը երաժշտական հնչյունների միջոցով, առանց ավելորդ հնարների, խոսում են Գ. Արմենյանի կյանքի գլխավոր հատկանիշներից մեկի՝ նրբանկատության առկայության մասին: Նազիկի կերպարը ևս ունենում է ողբերգական ավարտ: Նրան սպանում է Մանվելը: Պարույրի և Նազիկի զուգերգը ամենագեղեցիկ, հուզիչ հատվածներից մեկն է օպերայում:

Օպերայի դրամատուրգիայի զարգացման գործում առանձնահատուկ դեր է խաղում Սահակ պապի կերպարը: Նրա կարևորությունը նկատվում է սկսած առաջին գործողությունից, որի նախաբանում արդեն հնչում են թեմայից ինտոնացիաներ: Թեման վերածվելով լայտմտտիվի, տարբեր երանգներով է հնչում նրա սպորումներն ընդգծող բալլադ-արիայում [2-րդ գործողություն՝ 4-րդ տեսարան՝ «Դու մահացար կոունկ իմ» (“Ты погиб, журавлик мой”)], մահվան տեսարանում (4-րդ տեսարանի ֆինալ): Գ. Գյոդակյանը իր հողվածում անդրադառնալով Սահակ պապի կերպարի զարգացմանը, վեր է հանում այն հարցը, թե ինչու մահացու վիրավորված պապը չի տալիս մարդասպանի անունը: Սա կարելի է մեկնաբանել, ելնելով գործողության ընթացքից և նրա տաքարյուն բնավորության հատկանիշներից: Մանվելը նրան վիրավորել է այն ժամանակ, երբ դեռ գնացքը չի հայտնվել: Կորցնելով գիտակցությունը՝ պապը, կատարվածի մասին անտեղյակ է և գալով գիտակցության, փորձում է հասկանալ իրավիճակը՝ անընդհատ կրկնելով՝ «...ինչու սպանվեց դժբախտ կոունկը»:

Տիպիկ հայ կնոջ հատկանիշներով է օժտված Սահակ պապի կինը՝ Հերիքնազը: Նրա հայկական ժողովրդական ինտոնացիաներով հագեցված թեման ցույց է տալիս նրա հայեցի էությունը, հոգատարությունը, անհանգստությունը, որը ամբողջությամբ արտահայտվում է վոկալ երգամասում՝ նվագախումբը մղելով երկրորդ պլան:

Դեռևս Ենոքի կերպարն է մնում անավարտ: Նրա մասին տեղեկանում ենք առաջին գործողության մեջ: Կնոջը կորցրած անձնավորություն, ով ազնիվ է և չի համաձայնում Մանվելի՝ իրեն միանալու առաջարկներին: Սակայն օպերայի վերջում նրա կերպարի ամբողջական լուծում չի տրվում:

Ընտրված գործողությունների հնարքները, կերպարների անհատական մոտեցումները եզրակացնում են, որ հերոսները բոլորն էլ բարձր արժանիքների տեր անձնավորություններ են, բայց դարձել են իրականության զոհ:

Նվագախումբը ինչպես նշվեց, զգալի դեր է խաղում ստեղծագործության մեջ: Այն իր վրա է կրում ամբողջ օպերայի ընդհանուր զարգացման, գործողությունների, պատկերների, իրար հաջորդող համարների միջև կապի ձևավորումը: Առանձին նվագախմբային հատվածներ սակավ են հանդիպում: Տպավորիչ է օպերայի բարձրակետը հանդիսացող տեսարանի նկարագրությունը, որը ստացել է «խորտակում» անվանումը: Առաջին անգամ նվագախմբի tutti-ին միանում են բոլոր գործող անձիք, որտեղ երկի գլխավոր հանգույցն է:

Հիանալի է մտածված մեղեդիների ոճային առանձնահատկությունները, որտեղ վարպետությամբ համադրված են համաշխարհային դասական երգարվեստի երաժշտա-ոճական, ժողովրդական ինտոնացիաներից բխող տարրերը: Նույն կերպ է մտածված նաև լադա-հարմոնիկ կառույցը: Կերպարների բնութագրման քնարական հատվածներում կոմպոզիտորը նշում է հստակ տոնայնություն, մյուս դեպքերում տալիս լադա-հարմոնիկ համակարգի ազատ մեկնաբանություն:

Գևորգ Արմենյանի «Խորտակում» օպերան XX դարի երկրորդ կեսի հայ օպերային արվեստի համատեքստում ուրույն տեղը զբաղեց, որպես ավանդականի և նորարարականի հետաքրքիր լուծման օրինակ: Դրանում դրսևորվել է հեղինակի ունակությունն ստեղծելու հերոսների հոգեբանական կերպարները: Դրանք ոչ թե ստատիկ, այլ պատրաստի զարգացող կերպարներ են, որոնք օպերայի ընթացքում տարբեր հանգամանքներից ելնելով անընդհատ փոփոխվում են: Նրանց անհատական կողմերը բացահայտվում են օպերայում տեղ գտած մեներգերի, զուգերգերի, արիոզոների միջոցով:

Այսպիսով՝ թեև Գ. Արմենյանի երկացանկում օպերաները կազմում են քիչ քանակ, սակայն տալիս են լիարժեք պատկերացում կոմպոզիտորի մտքերի, հայացքների ներքին կուտակումների մասին, առաջարկում դրանց լուծման իրական տարբերակներ: Ողբերգությունը առաջ բերելով ընդգծում է երջանկության կարևորությունը և այդ տեսանկյունից օպերաների ավարտը իր մեջ նշմարում է հեռվում շողացող լավատեսությունը:

**ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Արմենյան Գ., Հուշագրություններ, անձնական արխիվ: *Armenyan G., Hushagruthyunner, andzhnakan arkhiv.*
2. Հարությունյան Մ. Գ., Բարսամյան Ա. Ա., Հայ երաժշտության պատմություն, Եր., 1996 թ.: *Haruthyunyan M. G., Hushagruthyunner, Hay yerazhshtuthyan patmuthyun, Yer., 1996 th.*

**Բանալի բառեր.** օպերա, դրամատուրգիա, լիբրետո, ավանդական, նորարարական, լավատեսություն:

**Ключевые слова:** опера, драматургия, либретто, традиционный, новаторский, оптимизм.

**Key words:** opera, dramaturgy, libretto, traditional, innovative, optimism.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԱՐՄԵՆՈՒՀԻ ԲԱԲԼՈՅԱՆ ԱՐՄԵՆԱԿԻ (ծ. 18. 01. 1988 թ., Արտաշատ), երաժշտագետ: 2008 թ. ավարտել է Երևանի Առնո Բաբաջանյանի անվան պետական երաժշտամանկավարժական քոլեջը: 2008-2014 թթ. սովորել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինը (դրոգ. Ծ. Հ. Մովսիսյանի մասնագիտական դասարան): 2015 թ. առ այսօր հանդիսանում է Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ: 2014-2016 թթ. աշխատել է Արմավիրի արվեստի պետական քոլեջում, 2016-2020 թթ. Երևանի ջազային և էստրադային արվեստի պետական քոլեջում՝ որպես երաժշտա-տեսական առարկաների դասախոս: 2020 թ. առ այսօր աշխատում է Երևանի մշակույթի և արվեստի պետական քոլեջում, Երևանի Ա. Բաբաջանյանի անվան պետական երաժշտամանկավարժական քոլեջում՝ որպես երաժշտա-տեսական առարկաների դասախոս: Հեղինակ է մի շարք հոդվածների որոնց թվում են՝ Գևորգ Արմենյանի «Վարպետի սիրտը» կանտատը (Երիտասարդ հայ արվեստարանների գիտական XI նստաշրջանի նյութեր, Երևան 2017 թ.), Գևորգ Արմենյանի «Խորտակում» օպերան (Երիտասարդ հայ արվեստարանների գիտական XII նստաշրջանի նյութեր, Երևան 2018 թ.), *Слово о великом мастере* (*Научные вестники* N 1 (13), 2019 թ.) և այլն:

**Сведения об авторе:** БАБЛОЯН АРМЕНИИ АРМЕНАКОВНА (род. 18 января 1988 года, Арташат), музыковед. Окончила: Ереванский музыкально-педагогический колледж имени Арно Бабаджаняна (2008), факультет музыкаведения ЕГК имени Комитаса (класс доц. Ц.Г. Мовсисян, 2015). Работала: в Армавирском государственном колледже искусств (2014 по 2016,); в Ереванском государственном колледже джаза и эстрадного искусства в качестве преподавателя теоретических предметов (2016 по 2020); в Ереванском государственном колледже культуры и искусств (с 2020), Ереванском музыкально-педагогическом колледже имени Арно Бабаджаняна, является научным сотрудником Института искусств Академии наук (с 2015). Автор ряда музыковедческих статей, в том числе: Кантата “Сердце мастера” Геворга Арменьяна (Материалы одиннадцатой научной сессии молодых армянских искусствоведов, Ереван 2017), Опера “Крушение” Геворга Арменьяна (Материалы двенадцатой научной сессии молодых армянских искусствоведов, Ереван 2018), Слово о великом мастере (/ / *Научные вестники* N 8(13), 2019) и т.д.

**Information about the author:** ARMENUHI ARMENAK BABLOYAN (born 18.01.1988, Artashat) musicologist. In 2008 graduated Yerevan state music-pedagogical college after Arno Babajanyan. From 2008-2014 studied in Yerevan state conservatory after Komitas. From 2015-now is an applicant of Art Institute. From 2014-2016 worked in state art college of Armavir. From 2016-2020 worked in Yerevan state jazz and estrada art college. From 2020 now works in Yerevan state college of culture and art, and Yerevan state musical-pedagogical college after A. Babajanyan as a professor of music theory subjects. An author of a number of articles including: Gevorg Armenyan's "The heart of the master" cantata (Materials of eleventh scientific session art critics, Erevan 2017), Gevorg Armenyan's "Crash" opera (Materials of twelve scientific session art critics, Erevan 2018), "A word about the great master" ("Scientific news" № 8(13), 2019) etc.

## Րեզյումե

Музыковед, соискатель Института искусств НАН РА, преподаватель Ереванского колледжа искусства и культуры и музыкально-педагогического колледжа имени А.Бабаджаняна, *Арменуи Арменаковна Баблоян.* - “*Оперное творчество Геворга Арменьяна*”.

В статье представлено оперное творчество композитора, народного артиста Армянской ССР Геворга Арменьяна. Выделяя оперы композитора, автор останавливается на истории их создания, выбранной теме, идее (в частности, опера по мотивам «Древних богов» Л. Шанта) и постановке.

Из трех опер была подробно разобрана опера «Крушение» по мотивам драмы Араксманяна «Розы и кровь». Данная опера представляет собой интересный пример армянской оперы второй половины XX века, синтезирующей традиции и новаторство.

## Summary

Musicologist, postgraduate student at the NAS of the RA, lecturer at the Yerevan College of Arts and Music, lecturer at the A. Babadjanyan Music and Pedagogical College *Armenuhi Armenak Babloyan.* - “*The opera art of Gevorg Armenyan*”.

The article presents the opera art of composer, People's Artist of the Armenia Gevorg Armenyan. Separating the operas from the composer's repertoire, the author dwells on the history of their creation, the chosen theme, the content's barriers to the idea (in particular, the opera based on L. Shant's "Old Gods") and the staging. Of the three operas, the opera "Sinking" based on the drama of Araksmanyan "Blood of Roses" was analyzed in detail, since it summarizes the obvious manifestations of the preservation of the traditions of the genre and the desire for new creative searches.



Это и многожанровый сборник “Спитак (1975)”, книга I, в который включены народные песни, записанные в ходе научной экспедиции кафедры в Спитакский район Армении в 1975 году – обрядовые, фольклорные варианты духовных песнопений, трудовые, колыбельные, плачи, песни–пляски, шуточные, лирические (3).

Сборник “Спитак (1975)”, книга I, своего рода мемориальное издание, поскольку ряд его образцов записан от информантов, погибших впоследствии, в результате разрушительного спитакского землетрясения 1988 года\*.

С 2018 года Атанасян заведует кафедрой армянской музыкальной фольклористики Ереванской консерватории, сохраняя ее замечательные традиции, унаследованные от предшественников – Марго Арамовны Брутян – основателя кафедры\*\* и Алины Ашотовны Пахлеванян. Это беззаветная, безграничная преданность избранному пути – армянской монодической музыке\*\*\*, исключительная добросовестность, полная отдача сил в учебном процессе, неиссякаемая творческая, исследовательская энергия, коллегальность взаимоотношений членов кафедры.

На протяжении лет Атанасян была музыкальным консультантом и членом жюри популярной в свое время в Армении юношеской познавательной телевизионной передачи “Аай аспет” (“Армянский рыцарь”). Она выступает в концертах филармонии школьника с лекциями об армянской народной музыке. Следует

\* В настоящее время Атанасян готовит к изданию книгу II сборника “Спитак (1975)”, включающую народную инструментальную музыку и ашугские песни.

Следует отметить, что составленные Атанасян сборники, включающие целый массив известных, распространенных в армянской среде, а также новых, ранее нефиксированных образцов и их мелодических вариантов, по своей научной и художественной ценности, как и вся отмеченная выше серия “Армянские народные песни и наигрыши” являются значительным вкладом в армянскую музыкальную фольклористику и, шире, в национальную культуру, в одном ряду с классическими изданиями Комитаса, его учеников Сп.Меликяна, М.Тумаджана и др.

В том же ряду отметим серию “Армянская традиционная музыка” отдела народного творчества Института искусств Национальной академии наук РА. Серия была основана в 2008 году руководителем отдела К. Э. Худабашян. вышло в свет 13 ее выпусков, содержащих армянскую инструментальную музыку, уникальные коллекции классика армянского (и советского) музыкознания Х.С.Кушнарева, этнографо-хореографа С. Лисициан и т. д.

\*\* Кафедра была основана в 1969 году, в ознаменование 100-летия Комитаса. В начале (до 1988 года) функционировала в качестве кабинета народного музыкального творчества.

\*\*\* Следует отметить, что наряду с музыкальным фольклором на кафедре изучается и преподается весь остальной комплекс армянской монодической музыки также – гусанское, ашугское песнетворчество, средневековая духовная и светская монодия, традиционное инструментальное и вокальное исполнительское искусство, мугамат. В сущности, кафедра армянской музыкальной фольклористики давно уже переросла свои границы, став кафедрой, в то же время, единственным в своем роде, центром изучения и преподавания армянской монодической музыки.

отметить также, что в 2013–2016 годах Атанасян взяла на себя многотрудную организацию в Ереване традиционных ежегодных музыкальных фестивалей народной песни и танца.

Настоящая монография Атанасян – результат многолетнего упорного, кропотливого, целеустремленного труда музыковеда. Примечательно, что профессиональная деятельность Атанасян начиналась именно с издания творческого наследия Демурына. Вначале был его рукописный нотированный фольклорный сборник, ставший позднее основой для создания вышеупомянутого тома серии “Армянские народные песни и наигрыши”, и одновременно это был исследовательский “старт” для Атанасян в дальнейшей разработке избранной ею темы. Итогом стали кандидатская диссертация “Роль Степана Демурына в развитии армянской музыкальной фольклористики”, успешно защищенная в Институте искусств Национальной академии наук Республики Армения в 2014 году (научный руководитель А.А.Пахлеванян), и созданная на ее основе монография с привлечением новых архивных материалов, расширением круга использованной литературы, пересмотром и доработкой некоторых глав и т.д.

Личность и деятельность Степана Демурына – выдающегося армянского музыканта, певца, хормейстера, композитора, музыковеда, фольклориста, педагога, музыкально–общественного деятеля, по определению Атанасян “одного из просветителей своего времени” (4. С. 39) – конца XIX, первой половины XX веков незаслуженно преданные забвению, были осужены лишь спустя годы после его кончины в брошюре М. Брутян “Степан Демурын” (Ереван, 1969, на армянском языке), в которой впервые прослеживались жизненный путь и творчество Демурына. Однако, тема не исчерпала себя. Так, не был полностью изучен личный архив музыканта, содержащий множество разнородных по содержанию материалов\*.

В подробном и регламентированном рассмотрении нуждалась главная творческая стезя Демурына – его музыкально–этнографическая деятельность. Еще не был изучен и издан нотированный сборник “Армянские народные песни” музыковеда–фольклориста и т.д. И в совокупности всего этого, не были четко определены место, роль и значение Демурына в историческом процессе армянской музыки. Именно за решение этих задач взялась Атанасян.

Монография состоит из четырех различных по содержанию, в то же время взаимодополняющих, и неразрывно связанных между собою глав. Так, по замыслу автора, рассмотрению основной темы монографии предшествует ее вводная первая глава под названием “Первые шаги возникновения и развития армянской музыкальной фольклористики”, в трех разделах которой, озаглавленных соответственно – “XIX век, первая половина. Гевонд Алишан, Микаел Налбандян, Рафаел Патканян”; “Состояние музыкаль–

\* Личный архив Демурына сосредоточен в музыкальном отделе Музея литературы и искусства им.Чаренца в Ереване.

ного образования в Армении (XIX век, вторая половина)”; “Процесс развития армянской музыковедческой мысли в Западной и Восточной Армении (конец XIX – начало XX веков)”, последовательно в исторической перспективе, представлены предпосылки, благоприятная почва и среда, сформировавшие активную музыкально–этнографическую, педагогическую и музыковедческую деятельность Демурына. Данная глава имеет и самостоятельное значение. Это краткий очерк, научное обозрение различных областей армянской музыкальной культуры XIX века – образования, музыковедения, фольклористики, получивших развитие на гребне подъема национального самосознания данного времени.

Логическим продолжением первой главы, и в то же время еще одним самостоятельным научнымopusом Атанасян представляется вторая глава монографии – “Творческий портрет Степана Демурына”. Это панорама жизни и многогранной, плодотворной деятельности музыканта, впервые воссозданная с использованием и подробным изучением многочисленных и многообразных материалов его богатого архива. Глава состоит из жизнеописания Демурына и следующих за этим трех разделов, последовательно освещающих различные сферы его творчества. Так, в первом разделе главы (“Демурын–педагог, певец и хормейстер”) подробно рассматриваются педагогическая и хормейстерская деятельность Демурына, которые Атанасян характеризует как основные для творческого облика музыканта (4. С. 42), и не случайно. Демурын – педагог по призванию, преподавал музыку на протяжении всей своей жизни во всевозможных армянских учебных заведениях – гимназиях, епархальных, приходских и общеобразовательных школах. Постепенно отработывались методика преподавания и учебные планы предмета, в которых большое место отводилось армянской музыке (4. С. 43), и которые могли бы быть взяты на вооружение и в наши дни (5.).

Это органично сочеталось и переплеталось с созданием школьных и иных многоголосных хоров, широкая география которых охватывала Ереван, Шуши, Баку Тифлис, Гори, Владикавказ, Моздок, Пятигорск. Атанасян по праву рассматривает Демурына в ряду самоотверженных поборников создания и развития культуры многоголосного хорового пения и шире – многоголосия в армянской среде (4. С. 44).

В этом же разделе Атанасян обращается к певческой деятельности Демурына. Рассматривается репертуар певца, включающий русскую и западно–европейскую вокальную классику (П.Чйковский, А.Рубинштейн, Ф.Шуберт), армянские народные, ашугские песни и духовные песнопения. Ссылаясь на сохранившиеся рецензии концертных выступлений певца, отзывы современников, Атанасян отмечает, в частности, своеобразную, “армянскую” манеру, окраску звукоизвлечения и интонирования Демурына при исполнении национальной музыки (4. С. 45–46).

Следующий второй раздел главы посвящен композиторскому творчеству Демурына (“Демурын–творец”). Атанасян выявляет жанровые предпочтения

Демурына–композитора, закономерно связывая их с его деятельностью педагога, хормейстера и певца. Это вокальная и хоровая музыка – песни а саррелла, а также в сопровождении фортепиано, тара, каманчи, детский песенный репертуар, распространенные при жизни композитора, в 30–е годы его массовые песни, отражающие быт, идейные установки нового советского времени и т.д. Сохранились и оперные эскизы композитора.

Произведения Демурына неоднократно исполнялись в свое время, однако, почти не издавались. В связи с этим, не лишне было бы представить в рамках настоящей монографии, в качестве ее нотного приложения избранное из его композиций.

Завершает вторую главу ее третий музыковедческий раздел (“Демурын–музыковед”). С учетом многообразия научных интересов Демурына и их претворения и разработки в многочисленных статьях музыканта, данный раздел составлен Атанасян из подразделов, посвященных различным областям его музыковедческих изысканий. Это прежде всего армянская музыка – музыкальный фольклор, жизнь и творчество Т. Чухаджяна – основоположника армянской классической композиторской школы, сведения о видных константинопольских музыкантах–теоретиках XIX века – А. Ованнисяне, Г. Ераняне, Е. Тнтесяне и др., малоизвестных восточно–армянской музыкальной общности во времена Демурына, армянская нотпись, которой Демурын владел, и нередко записывал ею фольклорный материал\*.

Подвижническая деятельность Х. Кара–Мурза в деле внедрения многоголосия в национальную музыкальную культуру, воспоминания о Комитасе, М.Ек–маляне и т.д.

Автором рассмотрены также статьи Демурына о русской и европейской музыке – Глинка, Лист, Вагнер, его переводы на армянский язык научных статей русских музыковедов.

В поле зрения Атанасян и другие весьма примечательные области музыковедческого творчества Демурына – музыкальное востоковедение и сравнительное музыкознание. Это его статьи о восточной музыке – “Индия”, “Персидские музыкальные поэмы”, “Персидские классические мелодии”, “Пентатоника в индийской музыке”, “Восточные музыкальные жанры”, “О персидских мугамах” и т.д. Демурын концентрирует внимание в основном на теоретических аспектах, в частности, гласах и ладах музыки региона, рассматривая их в сравнении с гласовой и ладовой системами армянской монодической, особенно духовной музыки, находит между ними общность, совершая при этом “экскурсы” в эстетические воззрения Аристотеля, древне–индийскую поэзию. Музыкальное востоковедение и сравнительное музыкознание, как известно, традиционные области армянского музыковедения, которые с начала XIX века разрабатывались плеядой музыковедов докомитасовского периода, самим

\* См., в частности, приведенные в монографии факсимиле рукописей Демурына.

Комитасом, наконец музыковедами нового времени. Это С. Меликян, А. Кочарян, Х. Кушнарев, Н. Тагмизян, К. Худабашян, Л. Ернджакян, А. Аревшатыан, и др. В этом ряду свое достойное место и непреходящее значение имеет Демуриян, восточные “опусы” которого впервые широко представлены и подробно рассмотрены Атанасян в ее монографии.

Атанасян придает большое значение учебным программам, статьям, пособиям по преподаванию музыки, которые создавались Демурияном во множестве на протяжении всей его педагогической деятельности, по причине почти полного отсутствия методической литературы по предмету, и с целью упорядочения и систематизации музыкального учебного процесса в армянских школах\*. По справедливому замечанию Атанасян, богатое и содержательное музыкально-ведческое наследие Демурияна необходимо издать отдельной книгой (4. С. 61).

Это позволит в полном объеме выявить многогранный облик Демурияна—музыковеда, по достоинству оценить его значение в армянской культуре, и расширит существующие представления о развитии армянского музыкознания (4. С. 61).

В основе третьей главы монографии (“Собираемое наследие Степана Демурияна”) два нотированных сборника музыканта – “Кнар” (“Лири”, Санкт-Петербург, 1907) и вышеупомянутый “Армянские народные песни и наигрыши” (см. первые два раздела третьей главы соответственно озаглавленные Нотированный сборник “Кнар” и Второй сборник Степана Демурияна “Армянские народные песни и наигрыши”), ставшие замечательным итогом, “венцом” его многолетнего и самоотверженного труда по собиранию и записи фольклора. Следует отметить тщательную источниковедческую работу, проведенную Атанасян для уточнения автора, в частности сборника “Армянские народные песни и наигрыши”, который в отличие от сборника “Кнар”, при жизни музыканта не был издан, и сохранился лишь в его архиве (5. С. 82).

Авторство Демурияна отмечалось ранее в специальной литературе (М. Брутян, Степан Демуриян), однако, нуждалось в подтверждении. Изучение и сличение архивных рукописей сборника позволило Атанасян не только разрешить проблему, но и опубликовать второй демурияновский сборник спустя сто лет после его создания.

Атанасян подробно рассматривает различные побудительные мотивы создания сборников Демурияна. Это прежде всего возникновение в XIX веке в Западной и Восточной Армении под эгидой “познай себя”, исключительного интереса к собственным, в том чис-

ле и музыкальным истокам, традициям, как носителям национальной идентичности\*.

В то же время создание сборников, как пишет Атанасян, имело важное практическое значение в педагогике Демурияна, который использовал их в качестве учебных пособий, поскольку считал воспроизведение образцов фольклора одним из основополагающих компонентов преподавания музыки в армянских школах (4. С. 69).

К тому же наличие фольклорных сборников в значительной степени способствовало певческой и хоровой исполнительской деятельности Демурияна, и следовательно, распространению и пропаганде армянской народной музыки, что, собственно, и являлось, как известно, одной из главных задач и целей его творческой жизни.

В основе сборников армянской музыкальный фольклор – преимущественно крестьянский, сосредоточенный, главным образом в сборнике “Армянские народные песни и наигрыши”, городской, а также ряд ашугских песен.

Данные сборники, как и многие подобные опусы того же времени (рукописные, изданные), составлены по принципу многожанровости. Это записанные от ин-формантов, выходцев из различных районов Восточной и Западной Армении, лирические, трудовые, эпические, обрядовые, скитальческие песни, песни—пляски, немалое количество национально—патриотических песен и т.д., отразивших жанровое, стилевое, региональное многообразие армянской народной музыки конца XIX – начала XX веков, и в которых традиционные сюжетные мотивы, образы, тесно переплелись с социально—общественными и политическими реалиями своего времени.

Атанасян отмечает особенность сборников Демурияна, которыми они значительно отличаются от современных им нотированных фольклорных “собратьев”. Как известно, на начальных этапах армянской музыкальной фольклористики, народная музыка в большинстве своем записывалась армянской нотописью. Демуриян предпочел европейскую нотопись, намереваясь сделать свои сборники достоянием гораздо более широко, и не только армянского, но и иноязычного музыкального круга.

В заключительном разделе третьей главы монографии (“Сравнение и рассмотрение вариантов армянских народных песенных типов”) Атанасян отмечает вариативность (наличие вариантов) песенных образцов, зафиксированных, в частности, в сборнике Демурияна “Армянские народные песни и наигрыши”, что не случайно. Вариативность, как известно, является основополагающим способом бытования музыкального фольклора (6. С. 47).

В то же время это одна из важнейших, актуальнейших, извечно злободневных и проблемных областей музыкальной фольклористики. В процессе исследования, отмеченного ею явления, Атанасян сравнила

\* Отметим в связи с этим учебники “Музыка”, составленные А.Пахлеванян и Ю.Юзбашяном (издательство “Зангак”, Ереван, 2008–2013 гг.), включенные в обязательную учебную программу 1–7 классов общеобразовательных школ Армении, в которых армянской и композиторской музыке отведен приоритетное место и значение. Хотелось бы видеть в учебном процессе армянского юношества и отмеченное выше учебное пособие для музыкальных школ “Армянская духовная музыка” Атанасян также.

\* Как известно, схожие процессы в то же время наблюдались и в России, Венгрии, Чехии, Польше и т.д.

сборник Демурына с аналогичными сборниками в записи его современников и музыковедов более поздних времен. Это 19 изданных, нотированных опусов С. Амадуни, Комитаса, А. Брутяна, сборник “Кнар” самого Демурына, С. Меликяна, А. Арутюняна, М. Тумаджяна, М. Саргсяна, А. Пахлеванян и А. Сарьян, А. Пахлеванян (4. С. 83), охватившие столетний период истории армянской музыкальной фольклористики, вошедшие в ее золотой фонд, образцы которых, записанные от потомственных носителей традиционного фольклора выделяются особой достоверностью музыкального материала.

Сравнительное рассмотрение отмеченных сборников позволило Атанасян обнаружить целый ряд варьированных аналогов демурыновских записей (5. С. 82–93), выявить и классифицировать при этом ту или иную степень вариативности, и различные ее проявления (4. С. 84–85), и в то же время определить найденные и зафиксированные именно Демурыном новые, неизвестные образцы.

Четвертая, последняя, самая развернутая глава монографии (“Анализ песен нотированного сборника Степана Демурына “Армянские народные песни и наигрыши””) состоит из трех разделов, соответствующим различным аспектам продланной автором скрупулезной исследовательской работы над сборником. Так, в первых двух разделах главы (“Сравнение одноименных песен”, и “Народные песни определенных регионов”), детально разрабатывается тема вариативности песен сборника, заявленная автором в предыдущей главе. Сопоставляются поэтические тексты, ладо-интонационный строй, слогоритмика, форма и иные компоненты демурыновского оригинала и его вариантов в других нотированных сборниках, привлеченных Атанасян для сравнения\*.

Автор пытается выявить наиболее распространенные в период записи образцов сборника Демурына песенные типы в армянском музыкальном фольклоре, и их различные (близкие и не особенно близкие) варианты – региональные (характерные для различных этнографических районов армян) и временные (сохранившиеся в памяти народа, передающиеся из поколения в поколение).

Третий раздел (“Новоявленные образцы”) той же главы посвящен анализу песен сборника, не имеющих вариантов, которые согласно автору “выделяются рядом особенностей и содержанием (4. С. 128)”.

Так, отмечаются переменный метр, наличие песенно-воспоминания с ее речитативно-импровизационным складом, редкий для армянской народной музыки лидийский лад и т.д.

Анализ сборника Демурына, осуществленный Атанасян, лишней раз подтверждает концепцию армянской музыкальной фольклористики о существовании стойких, “кочующих” в пространстве и во времени песенных типов в армянской народной музыке, в то же время позволяет рассматривать ее как постоянно

развивающийся, обновляющийся новыми образами организм. В свою очередь это указывает на непреходящее, художественное, научное и историческое значение сборника Демурына, появившегося “на свет” благодаря целенаправленным усилиям Атанасян.

Четырем главам монографии предпослано небольшое, содержательное “Предисловие””. Это своего рода макет монографии. Демурыан представлен в лист “деятелей, стоявших у истоков формирования армянского классического искусства нового времени (4. С. 7)”.

Приведены, и в общих чертах охарактеризованы все сферы многогранной деятельности музыканта. Отмечается необходимость многостороннего и детального изучения богатого творческого наследия Демурына. Дано описание глав монографии и т.д.

Следует особенно отметить научный аппарат монографии – четкие, подробные ссылки на источники, обстоятельные подстрочные комментарии, развернутый раздел “Использованная литература”, охвативший весь обширный, многожанровый комплекс, просмотренных автором архивных, рукописных материалов, нотированных сборников, монографий, статей, периодических изданий, различных словарей и т.д.

Завершает монографию “Приложение”, составленное из нотированных Демурыном крестьянских и изданных на слова выдающихся армянских поэтов (О. Туманяна, А. Исаакяна, Р. Патканяна и других) городских песен.

Хотелось бы добавить к монографии еще одно примечание – аналитическую карту песен сборника Демурына “Армянские народные песни и наигрыши”, разработанную Атанасян по региональной, жанровой и ладовой принадлежности данных песен и включенную ею ранее в издание сборника (5. С. 79).

Авторский текст монографии “вполне уместно” дополнен различными фотографиями из архива Демурына с концертными афишами музыканта, изображающими его с организованными им же хорами, в кругу семьи и т.д.

Заслуживает особого внимания высокая культура издания монографии, ее презентабельный вид, оформленная в приятных цветовых тонах красивая твердая обложка (оформление обложки – В.Погосян), удобные для чтения формат книги, избранный шрифт, почти полное отсутствие опечаток, облегчающие восприятие текста пробелы между абзацами (издательский редактор Л. Арутюнян). издание осуществлено издательством “Амроц груп” (основатель, многолетний и бессменный директор В. С. Хачатрян), лауреатом республиканских и международных конкурсов в номинации “Искусство”, многочисленные и разнообразные по содержанию издательские выпуски которого давно уже удостоились внимания, интереса и пользуются заслуженным успехом и среди профессионалов, и среди широкой аудитории любителей искусства.

Монография Атанасян – новое ценное издание в армянском музыковедении, и, в частности, в области изучения армянской народной музыки, деятельности

\* Список данных сборников приведен Атанасян в третьей главе ее монографии (с.83), как отмечалось выше.

ее выдающихся сподвижников. В то же время монография – это дань глубочайшего уважения к творчеству и памяти Степана Демурына – музыканта, личности, гражданина, патриота.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Տաակ Ամատունի*, Нотированный сборник народных песен, /Армянские народные песни и наигрыши., том XI., Ереванская государственная консерватория им. Комитаса., кафедра армянской музыкальной фольклористики., Ер.: Амроц груп, 2014, 102 образцов. *Saak Amatuni, Natirovannyj sbornik narodnykh pesen*, /Armyskie narodnye pesni i naigryshi., tom XI., Yerevanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. Komitasa., kafedra armyanskoj muzykal'noj fol'kloristiki., Yer.: Amrotz grup, 2014, 102 obraztsov.
2. *Տեպան Դեմուրյան*, /Армянские народные песни и наигрыши., том IX., Ереванская государственная консерватория им. Комитаса, кафедра армянской музыкальной фольклористики, Ер.: Амроц груп, 2013, 100 образцов. Том посвящен памяти М.Брутян. *Stepan Demuryan, /Armyskie narodnye pesni i naigryshi., tom IX., Yerevanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. Komitasa., kafedra armyanskoj muzykal'noj fol'kloristiki., Yer.: Amrotz grup, 2013, 100 obraztsov.*
3. *Տիտակ (1975)*, книга I, /Армянские народные песни и наигрыши, том XIV., Ереванская государственная консерва-

- тория им. Комитаса, кафедра армянской музыкальной фольклористики, Ер.: Амроц груп, 2021, 148 образцов., Том посвящен 100-летию Ереванской консерватории и 50-летию кабинета народного музыкального творчества. *Spitak (1975)*, kniga, /Armyskie narodnye pesni i naigryshi., tom XIV., Yerevanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. Komitasa., kafedra armyanskoj muzykal'noj fol'kloristiki., Yer.: Amrotz grup, 2021, 148 obraztsov., Tom posvyaschaetsya 100-letiyu Yerevanskoj konservatorii i 50-letiyu kabineta narodnogo muzykal'nogo tvorchestva.
4. *Ատանասյան Ն. Ն.*, Степан Демурия. У истоков армянской музыкальной фольклористики., (Ереванская государственная консерватория им. Комитаса, кафедра армянской музыкальной фольклористики., Ер.: Амроц груп, 2020, 152 с., (на арм. языке, резюме на рус. и англ. языках). *Atanasyan N. N., Stepan Demuryan. U istokov armyanskoj muzykal'noj fol'kloristiki., (Yerevanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. Komitasa., kafedra armyanskoj muzykal'noj fol'kloristiki., Yer.: Amrotz grup, 2020, 152 s., (na arm. yazyke, rezyume na russ. i angl. yazykakh).*
  5. /Армянские народные песни и наигрыши., «Примечания». /Armyskie narodnye pesni i naigryshi., “Primechaniya”.
  6. *Քաղևանյան Ա. Ա.*, Современные проблемы армянской музыкальной фольклористики., Ер.: Амроц груп, 2018., (на арм. языке). *Pakhlevanyan A. A., Sovremennyye problemy armyanskoj muzykal'noj fol'kloristiki., Yer.: Amrotz grup, 2018., (na arm. yazyke).*

**Բանալի-բաներ** Նունե Արանասյան, Ստեփան Գեմուրյան, հայ հոգևոր երաժշտություն, ֆոլկլորագիտություն, ֆոլկլորագիտության ամբիոն, Մարգո Բրուտյան, Ալինա Քաղևանյան, մոնոդիա:

**Ключевые слова:** Нуне Атанасян, Степан Демурия, армянская духовная музыка, фольклористика, кафедра армянской музыкальной фольклористики, Марго Брутян, Алина Пахлеванян, монодия.

**Keywords:** Nune Atanasyan, Stepan Demuryan, Armenian sacred music, folklore studies, Department of Armenian Music Folklore, Margo Brutyan, Alina Pahlevanyan.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին** ԲԱԳԴԱՍԱՐՅԱՆ ԱՆԱՀԻՏ ՀՈՎՀԱՆՆԵՄԻ, երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, [ծ. 1947 թ. ք. Լենինական (այժմ՝ Գյումրի)]: Ավարտել է ԵՊԿ երաժշտագիտական բաժինը 1973 թ.: Մասնագիտացել է պոլիֆոնիայի բնագավառում, Գ. Չերոտարյանի դասարանում: Արվեստագիտության թեկնածու՝ «Նմանակումային կառույցները Կոմիտասի ստեղծագործություններում» թեզը, Մոսկվա (1990 թ., գիտ. դեկ. 4. Է. Խոդաբաշյան-Սարգսյան): Երաժշտատեսական և պատմական առարկաներ է դասավանդել Երևանի Ք. Քոչևարյանի անվ. 7-ամյա, Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԳ դպրոցներում, դասախոսել է Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանում, Խ. Աբովյանի անվ. ՀՊՄՀ (այժմ՝ ՀՊՄՀ), այժմ՝ է ԵՊԿ Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնում. «Հայ հոգևոր երաժշտություն» և «Հայկական նոտագրություն» դասընթացները: Միաժամանակ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող է: Բ. գիտահետազոտական գործունեությունը կապված է հայկական ավանդական (մոնոդիկ) երգարվեստի հետ: Հեղինակ է՝ գիտական հոդվածների հայկական ժողովրդական, աշուղական, եկեղեցական երաժշտության մասին: Նրա գրչին են պատկանում նաև Կ. Խոդաբաշյանի կենսամատենագիտությունը, //«Հայ նշանավոր կին գիտնականներ», N1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 1999 թ., «Հայկական ժողովրդական նվագարաններ» գիրքը (հայ., ռու., անգլ. լեզուներով, համահեղինակ՝ Ա. Կիրակոսյան), Եր., Կոմիտաս, 2008 թ.): «Հայկական նոտագրության ձևերի մասին» Եր., Ամրոց Գրուպ, 2010 թ.: Բ. զբաղվում է և խմբագրական աշխատանքով: Հայկական ավանդական և կոմպոզիտորական երաժշտության մասին գեկուցումներով Բ. մասնակցել է հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներին: Հայ երաժիշտների մասին և այլ բնույթի հրապարակախոսական հոդվածներով հանդես է եկել հանրապետական մամուլում (//Սովետական Հայաստան, //Երեկոյան Երևան, //Ավանգարդ, //Կոմունիստ, //Հայաստանի Հանրապետություն, //Գոլոս Արմենի, //Новое Время և այլ թերթերում, //Սովետական արվեստ, //Երաժշտական Հայաստան ամսագրերում և այլն):

**Сведения об авторе:** БАГДАСАРЯН АНАИТ ОГАНЕСОВНА (род. в 1947г., г. Ленинакан, ныне Гюмри, РА) - музыковед, кандидат искусствоведения, доцент. Окончила ЕГК им. Комитаса (1973), специализация “Полифония”, дипл. раб. “Фуга в сонатно-симфонических циклах Бетховена” (класс Г. М. Чеботарян). Канд. дисс. “Имитационные структуры в произведениях Комитаса” М., 1990. (научн. рук. К. Э. Худобашиян-Саркисян). Преподавала в музыкальных школах им. Кушнаряна, СМСШ им. П. Чайковского, муз.училище им. Р. Меликяна, в Армгоспединст. им. Х. Абовяна. Препоает на кафедре армянской музыкальной фольклористики ЕГК: “Армянская духовная музыка”, “Армянская нотопись”. Старший научный сотрудник ИИ НАН РА. Научно-исследовательская деятельность Багдасарян 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 музей геноцида армян, 2002; “Арам Кочарян и армянская ашугская музыка”. (на арм.яз.), Ер.: НАН РА Гитутюн., 2004; “Армянская ашугская национально-патриотическая песня в Александрополе” (на арм. яз.), 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-ученые” # 1., Ер.: НАН РА Гитутюн., 1999; Армянские народные инструменты (на арм., англ., рус. яз., соавтор А. Киракосян)., Ер.: Комитас, 2008; Пособие по армянской нотописии Ер.: Амроц Групп, 2010. Б. отредактированы два сборника духовных песнопений - “Избранные армянские духовные песни”., Ер.: Зангак 97., 2010, “Записанные песнопения св. Патарага”., Ер.: Амроц Групп, 2012; “Ашугские любовные сказы”, Ер.: Амроц Групп, 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 - (b. in Leninakan (Gyumri) in 1947), musicologist, Ph.D. in Arts, Docent. In 1973 she graduated from YSC with a specialization in Polyphony (G. Chebotaryan's class), with graduation work on The Genre of Fugue in Beethoven's Sonata Symphonic Cycles. In 1990 she completed her postgraduate studies under the guidance of K. Khudabasyan-Sarkissyan with thesis on The Imitation Structures in Komitas' Works. A. Baghdasaryan has been teaching at Kushnaryan Music School, Tchaikovsky Special Music School, R. Melikyan Music College, and Kh. Abovyan State Pedagogical University. Presently she is a lecturer on Armenian Sacred Music and Armenian Music Notation at the Department of Folk Music at YSC. She is a Senior Researcher at the Institute of Arts of the NAS of RA. Her field of research is Armenian traditional monodic music, in which she has numerous publications, such as Alternate Singing in Armenian Peasant Songs (Tradicii I Sovremennost, Book 2, Yerevan, 1996); Some Musical Poetical Features of Folk Songs about Armenian Genocide (in Armenian), Yerevan, 2002; Aram Kocharyan and Armenian Ashugh Music (in Armenian), Yerevan, 2004; Armenian Ashugh National-patriotic Songs in Alexandropol (in Armenian) Yerevan, 2009; The Aravot Luso Chant in Terms of Typology of Armenian Sacred Music (in Armenian), St. Etchmiadzin, 2002; Aydnian - Bohm: the Hymns of the Holy Patarag (in Armenian), Vienna-Yerevan, 2012; and many others. A. Baghdasaryan also wrote Bio-bibliography of K. Khudabashyan //Prominent Armenian Women Scientists, N1, Yerevan, 1999; Armenian Folk Music Instruments (co-authored with A. Kirakosyan), Yerevan, 2008; A Guidebook on Armenian Music Notation, Yerevan, 2010. Baghdasaryan is an editor of two collections of Armenian hymnography - Selected Armenian Sacred Chants, Yerevan, 2010 and The Recorded Hymns of the Holy Patarag, Yerevan, 2012, as well as of the Ashugh Lyrical Tales, Yerevan, 2014. Anahit Baghdasaryan is a participant in international research conferences; she takes part in television and radio broadcasts and co-operates with local newspapers (Kommunist, Golos Armenii, Novoye Vremya, etc.).

## Ամփոփում

Երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ, **Անահիտ Հովհաննես Բաղդասարյան**. - «Նոր արժեքավոր հրատարակություն»:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդի որոշմամբ լույս է տեսել արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Նունե Աթանասյանի «Ստեփան Դեմուրյան: Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ակունքներում» խորագրով մենագրությունը (Երևան, 2020, «Ամրոց գրուպ» հրատարակչություն, 152 էջ, ամփոփումը՝ ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով):

Աթանասյանը մերօրյա մեզանում առավել եռանդուն, բազմակողմանի և արդյունավետ գործող երաժշտագետներից է: Բազմիցս հանդես է գալիս զեկուցումներով գիտաժողովներում, հոդվածներ հրատարակում գիտական պարբերականներում հայ ժողովրդական, հոգևոր երաժշտության, հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության դասականների մասին և այլն: Հեղինակել է «Ձեռնարկ հայ հոգևոր երաժշտության» (Եր., 2010 թ.), վերջինիս տեսության և պատմության առաջին և դեռևս միակ դասագիրքն է հայ արդի երաժշտագիտության, որն արդեն իսկ հաջողությամբ ընդգրկվել է կոնսերվատորիայի տարբեր բաժինների ուսումնական ծրագրերում: Հեղինակել է նա «Հայ հոգևոր երաժշտություն, ուսումնական ձեռնարկ» երաժշտական դպրոցների համար (Եր., 2020 թ.): Աթանասյանը կազմում և պատրաստում է հրատարակության հայ սվանդակյան (ժողովրդական, աշուղական) երաժշտության ձայնագրյալ ժողովածուներ, ժամանակին կազմակերպել և ղեկավարել է ազգագրական երգի և պարի երևանյան ամենամյա փառատոնները, երաժշատեսական տարբեր առարկաներ է դասավանդում կոնսերվատորիայում և այլն:

## Резюме

Musicologist, PhD in Arts, Docent of YSC **Anahit Hovhannes Baghdasaryan**. - “A New Authoritative Publication”.

By a decision of the Academic Council of Yerevan Komitas State Conservatory a new book by PhD in Arts History, Docent Nune Atanasyan has been published. The book is entitled Stepan Demurian. The Origins of Armenian Music Folkloristics (Yerevan, 2020, Amrots Group, 152 pages, annotations in Russian and English). Nune Atanasyan is one of the most active, broadly educated, and productive musicologists of this day. She presents papers at conferences, publishes articles in scientific periodicals on Armenian folk and spiritual music, on Armenian folklore classics, etc. She is the author of the Manual on Armenian Sacred Music (Yerevan, 2017), the first and only textbook on history and theory in this field, which has already been successfully included in the curricula of various departments of the Yerevan Conservatory. She is also the author of the Textbook for Armenian Sacred Music for music schools (Yerevan, 2020). Atanasyan has compiled and edited collections of recordings of Armenian traditional music (folk, and ashugh). She has also organized and directed annual festivals of national song and dance in Yerevan. She teaches various music theory disciplines at the Yerevan Conservatory. The presented monograph is dedicated to the life and versatile activities of Stepan Demuryan (1872-1934), the famous Armenian folklore musician, teacher, choirmaster, singer, composer, musical and social figure, who has been undeservedly neglected for a long time. The book is the result of the author's diligent and consistent work for many years. For the first time, Demuryan's voluminous and diverse personal archive (kept at

## Ամփոփում

Ներկա մենագրությունը նվիրված է տարիներ շարունակ անարդարացիորեն մոռացության մատնված հայ նշանավոր երաժիշտ՝ երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ, մանկավարժ, խմբավար, երգիչ, կոմպոզիտոր, երաժշտական-հասարակական գործիչ Ստեփան Դեմուրյանի (1872-1934) կյանքին և բազմաբեղուն գործունեությանը: մենագրությունը հեղինակի երկարամյա, քրտնաջան, հետևողական և նվիրյալ աշխատանքի արգասիքն է: Առաջին անգամ մանրակրկիտ կերպով ուսումնասիրվել, և գործի է դրվել երաժշտի մեծածավալ, բազմաբնույթ, անձնական ամբողջ արխիվը (կենտրոնացած է Ե. Չարենցի անվ. ԳԱԹ-ում): Արխիվային ձեռագիրն նյութերի հիմքով հրատարակվել է «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» դեմուրյանական անտիպ ժողովածուն (Երևան, 2013 թ.), որը համարյեց և հարստացրեց հայ ժողովրդական երգաստեղծության ձայնագրյալ ժողովածուների դասական ֆոնդը:

Մենագրությունը բաղկացած է Առաջաբանից, նաև չորս տարբեր բովանդակության, սակայն անբակտելիորեն կապված գլուխներից: Դրանց միջոցով հաջորդաբար ներկայացվում են.

Գլուխ Ա. («Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ծագման և զարգացման առաջին քայլերը»)՝ հայ իրականության ԺԹ դարի և Ի դարասկզբին ազգային ինքնագիտակցության և բուռն վերելքի գաղափարներով տոգորված միջավայրը, որը մեծապես նպաստեց Դեմուրյան-Երաժշտի ստեղծագործական ձևավորմանը: Գլուխ Բ. («Ստեփան Դեմուրյանի ստեղծագործական դիմանկարը»)՝ Դեմուրյանի կյանքը և բազմաոլորտ երաժշտական գործունեությունը: Գլուխ Գ. («Ստեփան Դեմուրյանի բանահավաքչական ժառանգությունը»)՝ Դեմուրյանի ստեղծագործական գլխավոր՝ երաժշտաֆոլկլորագիտական ասպարեզը: Գլուխ Դ. «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» ձայնագրյալ ժողովածուի վերլուծությունն ըստ ժողովածուում ընդգրկված նմուշների տարածքային և ժամանակային երգատիպերի, նորահայտ երգերի կառուցվածքային հատկանիշների և այլն:

Հարկ է հատկապես նշել մենագրության գիտական ապարատը՝ աղբյուրների ճշգրիտ հղումները, դիտարկվող երևույթը հնարավորինս հավելող և պարզաբանող տողատակի ծանոթագրությունները, օգտագործված գրականության ծավալուն բազմաժանր շարքը (արխիվային անտիպ նյութեր, նուստային գրականության, ձայնագրյալ ժողովածուներ, մենագրություններ, հոդվածներ, պարբերականներ, բառարաններ):

Մենագրության հեղինակային խոսքը տեղին լրացնում են «Հավելվածը»՝ հայ ժողովրդական երգերի (գեղջկական, քաղաքային) Դեմուրյանի նոտագրություններով, նաք երաժշտի արխիվից քաղված լուսանկարները:

Նշելի և դրվատանքի է արժանի մենագրության հրատարակչական բարձր մակարդակը՝ գրքի գեղեցիկ ձևավորումը (հեղինակ՝ Վ. Պողոսյան), ներկայանալից տեսքը, տեքստի ընթերցելի, գրեթե առանց վրիպակների շարվածքը (հրատարակչական խմբագիր՝ Լ. Հարությունյան): Մենագրությունը հրատարակվել է «Գեղարվեստ» հանրապետական և միջազգային մրցանակաբաշխությունների մրցանակակիր «Ամբոց գրուպ» երևանյան հայտնի հրատարակչությունում (հիմնադիր և երկարամյա տնօրեն Վ. Խաչատրյան):

Նույն Աթանասյանի մենագրությունը արժեքավոր ներդրում է հայ երաժշտագիտության մեջ: Միաժամանակ, այն մեծազույն հարգանքի և երախտի դրսևորում է Ստեփան Դեմուրյանի՝ երաժշտի, անհատի, քաղաքացու և հայրենասերի գործունեության և հիշատակի հանդեպ:

## Резюме

the Charents Museum of Literature and Arts) was thoroughly studied. Demuryan's previously unpublished collection "Armenian Folk Songs and Melodies" (Yerevan, 2013) was published based on archival materials, thus enriching the classical collection. The monograph consists of a Foreword and four chapters, different in content while still inextricably linked. Thus, the chapters respectively, describe the following: Chapter I - The Beginnings and the First Steps of Armenian Music Folkloristics. The chapter describes the atmosphere of Armenian reality in the 19<sup>th</sup> and the early 20<sup>th</sup> centuries filled with ideas of national self-consciousness, and its rapid development, which greatly contributed to the creative growth of Demuryan the musician. Chapter II, Stepan Demuryan's Creative Profile, describes Demuryan's life and his manifold musical activities. Chapter III, The Ethnographic Heritage of Stepan Demuryan, is devoted to the main field of Demuryan's work. Chapter IV, Armenian Folk Songs and Melodies, presents an analysis of the recorded samples from Demuryan's collection by region and chronology, structural characteristics of the recently discovered samples, etc.

The scholarly apparatus of the monograph deserves special attention with its precise references to the sources, detailed additions and explanations to the main material provided in footnotes to the text, a voluminous list of used multi-genre literature (unpublished archival materials, musical literature, ethnographic records, monographs, articles, periodicals, dictionaries). The main text of the monograph is supplemented by Appendices, consisting of samples of Armenian folk songs (peasant and urban) notated by Demuryan, as well as photographs from the musician's personal archive. The high printing quality of the monograph, its attractive design (by V. Poghosyan) and the presentable, almost typo-free text (by L. Harutyunyan, editor) also deserve attention and praise. The monograph was published by the well-known Yerevan Amrots Group publishing house, awarded Gegharvest republican prize, along with other international prizes (the founder and long-time director of the publishing house V. Khachatryan). Nune Atanasyan's monograph is a significant contribution to Armenian musicology. At the same time, it is an expression of deep respect and appreciation for Stepan Demuryan - musician, personality, citizen, and patriot, for his activities and memory.

**ՕԼՅԱ ՅՈՒՐԻԿԻ  
ՆՈՒՐԻՋԱՆՅԱՆ**

**Երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու,  
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դոցենտ**  
E-mail: nurijanyanolya@gmail.com

**«ՕՐՓԵՈՍ ԵՎ ԷՎՐԻԴԻԿԵ» - Ն  
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻՆ**

«Պետք էր իսկական խիզախություն և խորը համոզմունք, որ գեղեցիկը՝ գեղեցիկ է, որպեսզի չերկյուղել ունայն գլուխների կանխակալ կարծիքներից, հնապաշտների նախապաշարմունքներից, ովքեր տարբեր կողմերից ըմբոստանում էին այսքան խիզախ փորձի դեմ... Ավելին սահմանափակ միջոցներով պետք էր հասնել ճշգրիտ, ոգեշունչ, կենդանի կատարմանը ...»

**Հեկտոր Բեռլիոզ «Գլուկի «Օրփեոս»-ը  
Լիրիկական թատրոնում», 1862 թ, Փարիզ**

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի 100-ամյակին ընդառաջ Ղազարոս Սարյանի անվան օպերային ստուդիան նվաճեց ամենահամարձակ ու առաջին հայացքից անիրականանալի թվացող բարձունք՝ ուսումնական ու ժամանակակից կատարողական, ստեղծագործական ուժերով ներկայացնել ամբողջական երաժշտաթատերական բեմադրություն, որը դարձավ մեր այսօրվա կյանքի մշակութային վճռական իրադարձությունը...

Հեկտոր Բեռլիոզը «Օրփեոս և Էվրիդիկե» օպերան բնորոշել էր որպես «թատերական մեծագույն երաժշտության հրաշք ու Գլյուկի վեհ երկ», որի Երևանյան բեմերը կայացավ 2021 թվականի հուլիսի 16, 17, 19 և 20-ին Ղ. Սարյանի անվան օպերային ստուդիայի (գեղարվեստական ղեկավար՝ Հասմիկ Պապյան) և Հայաստանի Ազգային ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի (գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր Էդուարդ Թովչյան) ստեղծագործական համագործակցությամբ: Հայաստան էին հրավիրվել դիրիժոր Սուրեն Շահիջանյանը (Ֆրանսիա), ռեժիսոր Վոսա Կարապետյանը (Ֆրանսիա), նկարիչ Տիգրան Ջիթոցյանը (ԱՄՆ), նախագծին միացել էր խորեոգրաֆ Արման Բալմանուկյանը:

Բեմելու չորս օրերի ընթացքում դիրիժորական երկու մեկնաբանումը, որն սկսվեց Էդուարդ Թովչյանի մուտքով (առաջին և չորրորդ օրերին) գնում էր Գլյուկին ու մինչդասական բնորոշվող ժամանակին աստիճանաբար մոտենալու ուղով: Է. Թովչյանի մեկնաբանմամբ շեշտվում էին հոգեբանական դրամայի գծերը՝ առաջին

պլան բերելով լեզենդի եղերեգական ողբն ու նուրբ ընդգծված զսպվածությունը: Սուրեն Շահիջանյանի ընթերցմամբ (երկրորդ և երրորդ օրեր) հընչում էր այուժե-ի կենսական ջերմությունը, բաբախող լարումը: Թե՛ գործիքային, թե՛ վոկալ համարներում շեշտվում էին ըստ իրավիճակների զարգացող զգացմունքներն ու կրքերը զուգորդվող թեմաներով: Հիշենք, լիբրետոիստ Ռանիերի դե Կալցարիջի հետ Գլյուկն արիաներն անվանում էր արիա-գործողություններ (*d'azione*): Ունկնդրի ուշադրությունը Ս. Շահիջանյանը բեռնում է օպերային մեծ ռեֆորմատորի երաժշտության անվրեպությունն առավել շատ մարմնավորող արտահայտչամիջոցի՝ ռիթմի վրա: Հեռացող բարրկոյի և վաղ կլասիցիզմի այս գլուխգործոցը մի քանի դար ապշեցնում է իր հզոր ոճով ու միաժամանակ խստությամբ: Այն զուսպ, կենտրոնացած ողբ է, որտեղ հաղթում է մարդկային զգացմունքի ուժը և Երևանյան պրեմիերայում այդ ամենի երաժշտական բացառիկ խորհրդանշիչը դարձավ երկրորդ գործողությունում Ելիսեյան դաշտերում հնչող թախծող Էվրիդիկեի մտորումներն արտահայտող մեղեդի-մնջախաղի տեսարանը, այստեղ բալետային ու մենակատարային փոխյուսված մեկնաբանման մեջ չորս օրում քառակի անգամ դահլիճի սիրտը շուտ բերեցին Ազգային ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի առաջին ֆլեյտահար Նարեկ Ավագյանի մենակատարումն ու պարող Օրփեոսի ու Էվրիդիկեի «երգող» աղաչոն:

Բարրկո-կլասիցիզմի եզրագծին կանգնած հսկայի՝ Քրիստոֆ Վիլբալդ Գլյուկի օպերա-ողբերգությունը կոնսերվատորիական բեմին ներկայացավ վիեննական, ֆրանսիական, **Ricordi** հրատարակչության տարբերակների միասնությամբ՝ ստեղծելով ինքնատիպ՝ երևանյան խմբագրություն: Ինչպես նշված է Լիլիթ Բլեյանի աշխատասիրությամբ հայալեզու թարգմանված լիբրետո-ուղեցույցում, ռեժիսորական լուծում է ստացել առաջին գործողությունում Օրփեոսի երազում ստվերի ձևով Էվրիդիկեի մուտքը և երրորդ գործողությունում ներառված Գլյուկի «*Die Sommernacht*» երգը (Ամռանի դերակատարմամբ):

Մեներգիչների, երգչախմբի ու բալետային խմբի պատանեկությունը թարմության նոտա է հաղորդում ամբողջ ներկայացմանը, որտեղ միգուցե որոշիչ է ռեժիսորի՝ 23-ամյա Վոսա Կարապետյանի ջանքերն ու ջինջ խառնվածքը: Վերջինս կարևորում է լուսավոր Օրփեո-

Ղ. ՍԱՐՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԵՊԿ ՕՊԵՐԱՅԻՆ ՄՏՈՒԳՐԱՅԻՆ ԲԵՄԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ-ԵՐԱՇՅՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ



Տեսարաններ Ք. Վ. Գլյուկի «Օրփեոս և Էվրիդիկե» օպերայից

սի՝ կորստից հետո, խավարի մեջ խորտակված մտորումները՝ մարդկանց աշխարհ, դժոխք, դրախտ հանգրվաններով: Ռեժիսորը նշում է, որ սիրելի Էվրիդիկեին կորցնելուց հետո աստվածների երգչի կյանքն ու հոգին մթնել է. նա չի տեսնում երկրային աշխարհը, Էվրիդիկեն տարել է իր լույսը... մինչև կգա գթության քաղցր պահը: Ք. Վ. Գլյուկի «Օրփեոս»-ը մեծ ու շքեղ տեսարանների կոթող է, հետևաբար պահանջում է մեծ տարածություն, ձգտում է վեհ ու շքեղ տեսարանների, որտեղ այսօրվա տրամադրության մեջ լուծում է ստացել ներկայացման բեմանկարչությունը:

Բեմադրության ղեկորատիվ ձևավորման գլխավոր արտահայտչաձևը երկհարկանի պոլիկարբոնատային կիրառմամբ կուլիսների ստացվող բեկված կիսադեմ սավերների պատկերային լայնմոտիվն է: Այն ամբողջ բեմադրության ընթացքում խիստ ու միաժամանակ եթերային մի «կտավ» էր հիշեցնում, որի վրա «շնչավորվում էին» Տիգրան Զիթողյանի հեղինակած տեսապատկերները: Տարիներ առաջ ժիր հրաշամանուկ նկարիչ ու այսօր սեփական, ճանաչելի ձեռագիր ունեցող արվեստագետ Զիթողյանի համար այս օպերան բեմանկարչական առաջին աշխատանքն էր, որտեղ ստեղծված էր տեսաշարային երկու առանցքային, հակադիր լուծում: Առաջինի դեպքում նա, ասես իր հուշե-

րի, մանկության շրջանի նկարչական անցյալի մեջ է. պահպանվել են հայրենիքի տաք գույները՝ մտաբերելով իր կյանքի վաղ ստեղծագործական շրջանի աշխատանքների գունային աշխարհը: Երկրորդում՝ այսօրվա Տիգրան Զիթողյանի վրձնին հատուկ՝ սև - սպիտակի համադրությամբ լուծված պարողների իմպրովիզացիայի սավառնող տեսաշարն է, ի դեպ, կարող ենք նշել, որ գունային այդպիսի սեղմ, չափավոր լուծմամբ նկարիչն արձագանքում է երաժիշտ Գլյուկի արվեստին հատուկ պարզ, բնական սկզբունքներին: «Օրփեոս և Էվրիդիկե»-ի բեմադրությունը սկսվում է Տիգրան Զիթողյանի ինքնատիպ կտավ-նախաբանով (ցանց-վարագուրի վրա նախագծվում է առաջին տեսապատկերը)... Այն «հնչում է» տեսախցիկի վեր բարձրացող հայացքով, որի կենտրոնում նկարչի աշխարհի համար առանցքային էակն է՝ կինը, այս դեպքում՝ երանելի Էվրիդիկեն, իսկ հաջորդաբար՝ երևում են խաղաղ ծովը, տաք ավազը, շարժում ստեղծող եղեգները՝ կերպավորելով գունային ու ֆակտուրային բնագիծ-պատկերներից կազմված մի կտավ: Նման սահմանանիշ է ուրվագծում նաև Գլյուկի երաժշտությունը, որտեղ հանդիպում են ու միայն բարձր թռիչքից են երևում բարրոկո - ռոկոկոկո-կլասիցիզմ գեղարվեստական ժամանակների «իզմ»-երը: Տիգրան Զիթողյանի բեմանկարչական

տեսապատկերի մյուս խմբի հերոսը Օրփեոսն է՝ չորս կուլիս-պատերին հայտնված իր մեկ կամ մի քանի ստվերով՝ բեմական մենապարհն զուգահեռ դառնալով շարժման, թռիչքի ու անվերջ մտորումի վիզուալ զուգահեռ խորհրդանիշ, իսկ գեղարվեստական ու տեխնիկական առումներով ավելի բարձրացնելով ու արդիականացնելով անտիկ թեմայով ողբերգական բալետի արտահայտչաձևը:

Բալետային բեմադրիչ Արման Բալմանուկյանին ու իր գեղարվեստական ղեկավարությամբ գործող «Բալմանուկյան պարային նախագծի» արտիստներին տեսնելով, պետք է բարձրաձայնել՝ օրհնվի այն պահը, երբ ԵՊԿ ռեկտոր Սոնա Հովհաննիսյանի վճռական առաջարկով մեծանուն երգչուհի ու եզակի հայուհի Հասմիկ Պապյանը համաձայնեց լինել Օպերային ստուդիայի գեղարվեստական ղեկավարը, ով հրավիրեց կառավարիչ ու օպերային երգիչ, այժմ արդեն օպերային ստուդիայի տնօրեն Հայկ Վարդանյանին, ով միանգամից նկատեց խորեոգրաֆիկ խմբի օժտվածությունը՝ փորձերի հարթակ տրամադրելով ապագա վերակազմվող բեմում և ...ավելին, օրհնվի այն ժամանակը, երբ 1774 թվականին ծագումով ավստրիացի Ֆրանսիայի թագուհի Մարիա Անտուանետան իր հայրենակցին՝ Գլյուկին աջակցեց հասնել Փարիզ և հատուկ ֆրանսիական բեմի համար ծնվեցին «Օրփեոս և Էվրիդիկե» օպերայի նոր հատվածները՝ Ելիսեյան դաշտերում մենանվագ ֆլեյտայի մեղեդի-պանտոմիմը և մի քանի ծավալուն բալետային համարներ, որոնց արտահայտիչ ուժն ու նրբագեղությունը «Բալմանուկյան պարային նախագիծը» փոխանցեց երևանյան բեմելի չորս օրվա ընթացքում՝ ավելի ու ավելի, օրեցօր: Բալետի արտիստները պարտիտուրն էին պատկերում, անէանում ու շատերին արցունքով թրջված ժպիտ բերում հենց հաղորդած խորեոգրաֆիկ ընթացքամբ: Ինչպիսի նազելիությամբ են զգացել, լսել, բեմադրել հիանալի անտիկ պոեմն ու հանճարեղ Գլյուկի երաժշտությունը: Նրանց բեմադրության առանցքը վեհությունն է, որը սիրո իդեալ է, այն ամբողջությամբ երկնային գեղեցկություն է, քնքշություն: Բալետ-մնջախաղի յուրաքանչյուր դրվագն օդ ու տարածություն բորբոքեց, թևերը լայն բացած՝ բարձր թռիչք ու լայն թափ տվեց բեմադրությանն ու ամբողջ օպերային: «Օրփեոս և Էվրիդիկե»-ի երաժշտական ենթատեքստը լրացվեց, հատկապես, նրանց մասնակցության բեմական իրադարձություններով՝ հաստատելով Ռոմեն Ռոլանի այն հանճարեղ գնահատականը, որ այստեղ երաժշտությունն անցավ գործողության:

Օպերային ռեֆորմատոր Գլյուկը թատերական երգչախմբի երգիչներից բարձր կատարողական պրոֆեսիոնալիզմ է պահանջում, իսկ «Օրփեոս»-ում ստիպում է երգչախմբին շարժվել, տարափոխվել՝ ստանալով ամենատարբեր կերպար-գույներ (սգացող մարդիկ, ուրվականներ ու ֆուրիաներ, Ելիսեյան դաշտերի երկնային հոգիներ, ցնձացող պալատականներ): Վռամ Կարապետյանի բեմադրությամբ դրամատիկական ամբողջականության համար երգչախումբը հնչում է բեմի ստեղծած բազմաստիճան տեսանելի ու ծածուկ հարթակներից, խմբերգային տեսարանների ցեզուրայնությունը

հնարավորություն տվեց միացնել պարային բաղադրիչը (հատկապես՝ դժոխքի տեսարանում): Խմբավար Գալանե Սահակյանի ղեկավարությամբ ներկայացած ԵՊԿ «Կոմիտաս» ուսումնական երգչախմբի մեկնաբանման մեջ կարևորվում էին բազմաձև խմբերգերի համայնապատկերի վեհ ու հանդիսավոր կերպարները, իսկ հոմոֆոն-հարմոնիկ, գլխավորապես ակորդային հյուսվածքի վրա կառուցված պարտիտուրում շատ համոզիչ էր Գլյուկի խմբերգերին հատուկ ընդգծված խոշոր կանտիլենան:

Երկրորդ գործողությունն օպերայի սիմֆոնիկականացման բարձրակետն է՝ դժոխքի ու դրախտի հակադրությունն ու հաջորդականությունն է: Այն բալետային ու ռեժիսորական լուծումների կենտրոնն է: Եթե առաջին գործողությունում գլխավոր հերոսի հետ փոխազդեցությունը «աստիճանակերպ» ղեկորացիայից հնչող երգչախումբն է, ապա երկրորդում՝ ստվերները ոչ միայն ձայնով, այլ նաև պարով են դիմադրում Օրփեոսին՝ ու այստեղ նվագախումբը դիրիժորական խիստ անհատական մեկնաբանմամբ ստանում է զգացմունքի, էմոցիայի, դրվագի կոնկրետ ենթատեքստի ու պրեկլյասիցիզմի ոճի նյարդը հաղորդելու հրաշալի հարթակ: Այստեղ է, որ խորեոգրաֆը լեզենդի գեղարվեստական չափազանց համոզիչ ընթերցմամբ նվագախումբն ամբողջությամբ ենթարկում է օպերային լիբրետտոյի դրամատուրգիական զարգացմանը: Պարը փոխակերպվում է մնջախաղի, որով և պարը դառնում է բալետային թատրոն: Գլյուկի երաժշտությունը հնարավորություն է տալիս մենակատարներին արտահայտվել ճշմարիտ մանուալ տեխնիկայով ու միմիկայով:

Հայտնի է, որ Գլյուկը հերոսներին մեկնաբանում է որպես հզոր ներքին կամային լարումով համակված անհատներ, այլ ոչ արտաքին ժանրային ֆիգուրներ: Արդյունքում ԵՊԿ օպերային ստուդիայի «Օրփեոս և Էվրիդիկե» ներկայացման երկու կազմի արտիստները դառնում են միևնույն կերպարի զգացմունքային երանգների մարմնացումներ, որոնք իրագործվում են տարբեր աստիճաններով՝ կախված մեներգչի սեփական ներաշխարհի հարստությունից:

Նեկտոր Բեռլիոզը գրել է, որ Օրփեոսն այն դերերգերից, որոնց մարմնավորումը չի ընդունում ոչ մի թերի, խղճուկ բան: «Կերպարն անձնավորելու համար անհրաժեշտ է երաժշտության խորն իմացություն, կանտիլենայի արվեստի տիրապետում, պարզ ու խիստ ոճի լրիվ տիրապետում, ուժեղ ու ազնվաբարո ձայն, զգացմունքի խորություն, արտահայտիչ միմիկա, ժեստի գեղեցկություն ու բնականություն, վերջապես Գլյուկի երկի գերազանց ըմբռնում ու իմաստավորված սեր» (1. էջ 236-237): Այսպիսի համադրությունն ամբողջությամբ ընկալելի էր կոնսերվատորիայի շրջանավարտ ու հատուկ նախագծի համար հրավիրված մեներգչուհի Սոֆյա Թումանյանի Օրփեոսի կերպարում: Նրա համար Էվրիդիկեի կորուստը մարդկային ապրումի ճշմարտությունն ուներ, Սոֆյա-Օրփեոսը գուսպ, արքայական, տղամարդկային կեցվածք է որդեգրել և սկզբից սարսափեցնող, հետո՝ աստիճանաբար փափկող ֆուրիաների խմբերգի տեսարանում առավել գորեղ էր նրա

Օրփեոսի հնազանդեցնող երգեցողությունը:

Տիգրան Քախվեջյանի Օրփեոսի մեկնաբանման մեջ առանձնանում էին սիրտ պատռող աղաչանքները, իսկ թավջութի ձայնի ու արական արտաքինով կերպարի համադրությամբ ծնված բնականությունն, անշուշտ, պետք է լրացվեր մարմնով խոսելու հմտությամբ:

Հեղինե Խաչատրյանն ու Լիլիթ Դավթյանը Էվրիդիկե կերպարի տարբերվող ընթերցում-խառնվածքներ են ստեղծել: Հեղինե Խաչատրյանի Էվրիդիկեն կամային դիցուհու մեկնաբանում էր ստանում, հիշեցնելով ռոմանտիկական օպերաների կերպարները ու ցույց տալով այն հաջորդակալությունը, որ Գլյուկի օպերային արվեստից գնում է դեպի XIX դար: Էվրիդիկեի դերը Հեղինե Խաչատրյանն անձնավորում էր հաստատակամ արտաքինով, իսկ դետալներում՝ կենտրոնացումը գնում էր դեպի վոկալ: Կարևոր է, որ ջերմություն, հուզում, շարժում հաղորդելու մեջ արտահայտումն ու ապրումը միավորվեն պարզության ջատագով Գլյուկի օպերայում:

Լիլիթ Դավթյանի Էվրիդիկեի կերպարը լուսավորում էր բնությամբ պարզ և ստացած, ունկնդրի սրտերը գերող, արտաքինն՝ արտիստական բնականությամբ: Էվրիդիկեն այս դեպքում ներդաշնակ էր Լիլիթ Դավթյան երգչուհու գողտրիկ խառնվածքին, բացի այդ նա ամբողջությամբ փոխանցում էր ռեժիսորական լուծումները և թատերական գործողությունն ապրում դարձնում, որը հատկապես ցայտուն էր երրորդ գործողությունում: Ուսանող երգչուհին գտել էր Օրփեոսի հետ սրտով խոսելու արվեստը և զգացում ու ճշմարտություն էր դնում այնտեղ, որտեղ պերճախոսություն կար:

Գեղեցկության կայսրությանը ծառայող երկու Ամոնները՝ երգչուհիներ Վարդուհի Թորոյանը և Սիրանուշ Օվսիյանը, ներկայացան կերպարի երանգային ու խառնվածքային տարրեր մեկնաբանությամբ. Սիրանուշ Օվսիյանն իր Ամոնին մեկնաբանում է խիզախ ու

պինդ կեցվածքով, իսկ Վարդուհի Թորոյանի դեպքում կերպարը հաղորդվում է սրանչելի ճշմարտությամբ: Ինչ հանձարեղ է գրել Բեռլիոզը, թե բավական չէ տիրապետել տաղանդի, որպեսզի ճշմարիտ արտահայտել Գլյուկի կանանց... այստեղ պետք է ունենալ բարձր հոգևոր հատկանիշներ, ինչպիսին են սիրտ, ձայն, կերպար ու կեցվածք, որ առանց չափազանցնելու ասել՝ այդ դերերը, բացի գեղեցկությունից, պահանջում են... հանձարեղություն:

Մասնագիտական ու մարդկային բացառիկ առաքինության մթնոլորտում ծնված այս բեմադրությունն Օպերային ստուդիայի նորագույն տարեգրության կարևոր մուտքն է, իսկ վարչական ու ստեղծագործական թիմն արդեն շարունակում է իր ճանապարհը դեպի նոր երաժշտաթատերական հանգրվաններ՝ սրտում ու սեպտեմբերի խաղացանկում պահելով Քրիստոֆ Վիլիբալդ Գլյուկի «Օրփեոս և Էվրիդիկե»-ն:

«Եթե արվեստագետն ստեղծել է գործ, որը բոլոր ժամանակներում ունակ է նուրբ ընկալմամբ ու մտքի մշակույթով առանձնացող մարդկանց հայտնի մասի սրտերում ծնել վեհ զգացմունքներ, շատ գեղեցիկ կլրքեր, այդպիսի արվեստագետը հանձար է և հիասքանչըն ստեղծելու համար արժանի է փառքի: Այդպիսին Գլյուկն էր» (1. էջ 236-237):

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 1. Берлиоз Г., “Орфей” Глюка в лирическом театре., Избранные статьи., М., 1956. Berlioz G., “Orfej” Glyuka v liricheskom teatre., Izbrannye stati., М., 1956.

**Բանալի քառեր.** Գլյուկ, Օրփեոս և Էվրիդիկե, Արման Բալմանուկյան, կոնսերվատորիա 100-ամյակ, Ղազարոս Սարյանի անվան օպերային ստուդիա, Հեկտոր Բեռլիոզ, Սուրեն Շահիջանյան, Էդուարդ Թոփչյան:

**Ключевые слова:** Глюк, Орфей и Эвридика, Арман Балманукян, 100-летие консерватории, оперная студия им. Газароса Сарьяна, Гектор Берлиоз, Сурен Шахиджанян, Эдуард Топчян.

**Keywords:** Gluck, Orpheus and Eurydice, Arman Balmanukyan, Ghazaros Saryan Opera Studio, 100<sup>th</sup> Anniversary of YSC, Hector Berlioz, Suren Shahijanyan, Eduard Topchyan.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ՆՈՒՐԻՋԱՆՅԱՆ ՕԼՅԱ ՅՈՒՐԻԿԻ (ծ. 21.04.1978, Երևան), երաժշտագետ, արվեստագիտ. թեկն. (2011): Ավարտել է Երևանի Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԴ-ի տեսության բաժինը (1996), Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինը (2001, դեկավար՝ Ջ. Տեր-Ղազարյան), նույն ԲՈՒՀ-ի ասպիրանտուրան (2004, գիտ. դեկավար՝ Ա. Արևշատյան): Աշխատել է Երևանի Պ. Չայկովսկու անվ ՄՄԵԴ-ում, վարել է Երաժշտության տեսության բաժնի առարկաները (2001-2005), 2001-ից աշխատում է ԵՊԿ Չայնադարանում, Գրադարանում: 2004-ից ԵՊԿ Երաժշտության պատմության ամբիոնի դասախոս է, կարդում է «Արտասահմանյան երաժշտության պատմություն», «Վոկալ արվեստի պատմություն», «Հայ վոկալ արվեստի պատմություն» դասընթացները: Ավարտել է Հենուստա և Ռադիոհաղորդավարների դպրոցը և ձեռք է բերել հաղորդավարի մասնագիտություն, դասընթացի դեկավար՝ Սուսաննա Ալեքսանյան (2006): 2006-2019 թթ. աշխատել է դասական երաժշտության «Վեմ» ռադիոկայանում (2008-2019թթ.՝ երաժշտական խմբագիր), վարել է «Հայ կոմպոզիտորներ և կատարողներ» հեղինակային հաղորդաշարը, աշխատել է ուղիղ եթերում (2014-2018 թթ.): Անցել է “Deutsche Welle” - Akademie-ի կազմակերպած «Ռադիո-հարցազրույց» թեմայով մարզումները (2011): Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը ներառում են հայ երաժշտության պատմությունը և արևմտաեվրոպական երաժշտությանն առնչվող հարցերը: Գիտական գեկուցումներով մասնակցել է հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում: 2019թ-ից Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի գիտական քարտուղարն է:

**Сведения об авторе:** ОЛЯ ЮРЬЕВНА НУРИДЖАНЫАН (род. 21 апреля 1978, Ереван) музыковед, кандидат искусствоведения (2011). Окончила музыковедческое отделение ЕГК им. Комитаса (2001, рук. З. Тер-Газарян), аспирантуру ЕГК (2004, научный рук. А.Аревшатян). Работала: в ереванской Специальной музыкальной школе им. Чайковского преподавателем музыкально-теоретических предметов (2001-2005), в кабинете звукозаписи, библиотеке ЕГК (с 2001). С 2004-го года преподаватель кафедры Истории музыки ЕГК. Ведет курсы “История зарубежной музыки”, “История вокального искусства”, “История армянского вокального искусства”. Окончила Школу теле-радиоведущих по специальности ведущая (руководитель курса Сусанна Алексанян, 2006). С 2016-2019 гг. Работала на радиостанции “ВЭМ” (2008-2019 гг., музыкальный редактор), вела авторскую радиопередачу “Армянские композиторы и исполнители”, работала в прямом эфире (с 2014-го). Прошла тренинг “Радио-интервью”, организованный «Deutsche Welle» - Akademie (2011). Сфера научных интересов – вопросы, связанные с историей армянской и западноевропейской музыки. Участвовала в республиканских и международных конференциях. С 2019-го года является ученым секретарем Ученого совета ЕГК.

**Information about the author:** OLYA YURI NURIJANYAN (b. in 1978 in Yerevan) is musicologist, has PhD of Arts (2011). She graduated from the Theoretical Department at the Yerevan Tchaikovsky Special Music School (1996). Graduated from the Department of Musicology at the Yerevan State Komitas Conservatory (2001, research supervisor Z. Ter-Ghazaryan), and completed her post-graduate studies at the same conservatory (2004, research supervisor A. Arevshatyan). In 2001-2005 she was teaching music theory at the Tchaikovsky Special Music School in Yerevan. Since 2001, she is working at the Sound Archive and the Library of the YSC. Since 2004 she is the lecturer at the Department of Music History at the YSC. She teaches courses on History of Foreign Music, History of Vocal Arts, and History of Armenian Vocal Arts. She graduated from the School of TV and Radio Presenters, majoring in Presenters (course instructor Susanna Alexanyan, 2006). In 2016-2019, she worked at VEM radio station (2008-2019, music editor), hosted the authored program "Armenian Composers and Performers" as well as worked on the live broadcast (since 2014). She completed a training course on radio interviewing, organized by Deutsche Welle Akademie (2011). The field of her research interests is the history of Armenian and Western European music. Olya Nurijanyan has participated in republic and international conferences. Since 2019 she is the Academic Secretary of the Academic Council of the Yerevan State Komitas Conservatory.

## Резюме

Музыковед, кандидат искусствоведения **Оля Юрьевна Нуриджанян**. – “**Орфей и Эвридика**”.

В честь славного 100-летнего юбилея ЕГК Оперная студия им. Л. Сарьяна впервые в Армении представила оперу К. В. Глюка “Орфей и Эвридика”. Премьерные спектакли состоялись 16, 17, 19 и 20 июля 2021 года. Для участия в постановке по инициативе художественного руководителя оперной студии Асмик Папян были приглашены как отечественные исполнители, так и исполнители-армяне, проживающие за границей. Для осуществления проекта были приглашены Армянский национальный филармонический оркестр и “Танцевальный проект Балманукян”. В спектаклях, подготовленных двумя составами, приняли участие хор и певцы-солисты (студенты и выпускники) ЕГК.

## Summary

Musicologist, PhD of Art, Docent of YSC **Olya Yuri Nurijanyan**. - “**Orpheus and Eurydice**”.

Honoring the glorious 100<sup>th</sup> anniversary of the Yerevan State Conservatory, the Lazar Saryan Opera Studio presents for the first time in Armenia Orpheus and Eurydice by C. W. Gluck. The premiere performances were held on July 16, 17, 19, and 20, 2021. Hasmik Papyan, Artistic Director of the Opera Studio, had invited both singers from Armenia and Armenians living abroad to take part in the production. The Armenian National Philharmonic Orchestra and Balmanukyan Dance Project were invited to collaborate on the project. Two casts took part in the performances, produced by the choir and soloists (students and graduates) of the Yerevan State Conservatory.



«Ռոստամ և Ջոհրաբ»-ի հիմքը «Շահնամե»-ի ամենահայտնի ողբերգական պատումներից է, որտեղ առկա է առասպելական մտածողության շերտերում ձևավորված արխետիպային մոտիվներից մեկը՝ հոր և որդու ճակատագրական հանդիպումը և որդու ողբերգական մահը: Այն մոտիվին ներհյուսված է նաև դյուցազուն Ռոստամի և գեղեցկուհի Թեհմինեի սիրո պատմությունը:

«Ռոստամ և Ջոհրաբ» օպերայի վրա կոմպոզիտորն ընդմիջումներով, նոր խմբագրումներով ու նոր սկզբունքներով աշխատել է 2ուրջ 30 տարի և ավարտել 2004թ.: Այն բազմիցս բեմադրվել և համերգային կատարումներով հնչել է Թեհրանում և Երևանում: Նշենք, որ կոմպոզիտորի հետ ունեցած հարցազրույցի ժամանակ նա ընդգծել է նաև իր մեծ հետաքրքրությունը իրանական դյուցազնավեպի՝ «Շահնամե»-ի և դրա ավանդական կատարումների, մասնավորապես, Ջուրխանայի ավանդույթի նկատմամբ: «Սա Իրանում առաջին օպերան է, որը ես սկսել եմ գրել 1961 թվականին: Հիշում եմ, որ երիտասարդ տարիքում ավելի շատ էի տարված Ջուրխանայի արվեստով, Ջուրխանայի երաժշտությամբ և մշտապես հետևում էի Թեհրանի ռադիոյով հեռարձակվող Շիրխողայի կատարումներին Ջուրխանայում: Անչափ շատ էի ուզում լավ ընկալել և պատկերացնել ժողովրդական, ինչպես նաև իրանական հոգևոր երաժշտությունը, այդ պատճառով աստիճանաբար սկսեցի գրի առնել տարբեր մեղեդիներ ու ռիթմեր...»: Անշուշտ, դրանք իրենց անդրադարձն են գտել օպերայի երաժշտական լեզվի մեջ: Ժողովրդամասնագիտացված կատարողական ավանդույթի, տիպական մեղեդային ու ռիթմական կառույցների լուրջ ուսումնասիրության արդյունքում կուտակված գիտելիքը մեծապես օգնել են կոմպոզիտորին իր կարևոր նախաձեռնության՝ Իրանի առաջին օպերայի իրականացման գործում: Այս պարտավորեցնող և պատվաբեր գաղափարի նկատմամբ ունեցած խստապահանջ մասնագիտական մոտեցման վկայականն են օպերայի 8 մշակված և վերախմբագրված տարբերակները: Օրինակ՝ Ռոստամի և Ջոհրաբի կովի տեսարանում մի դեպքում հեղինակը կիրառել է միայն հարվածային գործիքի զարկերն ու «գուրխանայի» տիպական ռիթմական դարձվածքները, իսկ մեկ այլ խմբագրված տարբերակում օգտագործել է նաև ձայներ:

Օպերայի լիբրետտոյի հիմքում ընկած է Ֆիրդուսու «Շահնամեի» բանաստեղծական տեքստը: «Շահնամեի» երգվող հատվածներից, ինչպես նշել է հեղինակը, չկան ուղղակի մեջբերումներ. կերպարային ու բովանդակային արտահայտչականությունը պայմանավորված է իրանական ավանդական երաժշտության բնորոշ ինտոնացիոն, ռիթմական տարրերի կիրառությամբ:

Օպերան ունի 2 գործողություն՝ յուրաքանչյուրը բաղկացած 4 տեսարաններից: Մեզ չի հաջողվել ձեռք բերել այս օպերայի կլավիրը և մեր դիտարկումները հիմնականում հիմնված են օպերայի ձայնագրությունների և առանձին հրատարակված փոխադրությունների պատահիկների վրա: Օպերայի լիբրետտոն ծավալվում է էպիկական ոճով՝ ներկայացնելով դյուցազուն Ռոստամի

հերոսական արարքները, նրա համբավը, Ռոստամի և Թեհմինեի սիրո պատմությունը և ճակատագրական հանդիպումն իր որդու՝ Ջոհրաբի հետ ճակատամարտի դաշտում, որը ստեղծագործության վերջին և ամենադրամատիկ տեսարանն է: Այն ներկայացնում է գլխավոր հերոսների մենամարտը: Ջոհրաբն ուզում է իմանալ հակառակորդի անունը, սակայն անպատասխան է մնում: Կովի ավարտին Ռոստամին հաջողվում է տապալել Ջոհրաբին, որը մահվան գրկում ասում է. որ իր հայրը՝ Ռոստամը, վրեժխնդիր կլինի: Դաժան ճըշմարտությունը բացահայտվում է Ռոստամի համար և նա ողբում է որդու մահը: Լուրը հասնում է Ջոհրաբի մորը՝ Թեհմինեին, նա գալիս է մարտի դաշտ և, վշտին չդիմանալով, նույնպես մահանում է:

Օպերայի տարբերակներից բացի, Լ. Ճզնավորյանն ստեղծել է նաև «Ռոստամ և Ջոհրաբ» օպերայի 7 մասանի նվագախմբային Սյուիտը:

Ընդհանուր առմամբ, լսելով օպերայի ձայնագրությունը, կարելի է ասել, որ կոմպոզիտորի երաժշտական լեզուն օրգանապես միահյուս է իրանական ավանդական երաժշտությանը: Թեև իր իսկ հավաստմամբ, ուղղակի մեջբերումներ և փոխառություններ իրանական ժողովրդական, հոգևոր կամ ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտությունից չկան, այսուհանդերձ այն ներթմված է իրանական ազգային ելեկտրոնով: Հատկանշական է, որ օպերան սկսվում է հենց «Շահնամե»-ի առաջին տողով: Իրանական էպոսին բնորոշ չափը II վանկանի մութաքարիբն է, որը պահպանվում է ողջ պոեմի ընթացքում: Հեղինակը հիմնականում առաջնորդվել է I հնչյուն 1 վանկ սկզբունքով, ասես ընդօրինակելով Շահնամե-խվանի՝ Շահնամե ասացողի կատարողական ոճը (3. էջ 68-77) :

Օրինակ

The image displays a musical score for the opera 'Rostam and Sohrab'. It features a vocal line with lyrics in Armenian and English, and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Be na-me kho-da van-de dja-no kha-rad, ka'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'Eng. Hn.' and is numbered with '9' and '13'.

Երաժշտության հիմքում ընկած է ազգային պատմողական ավանդույթում հաստատված նաղդայի (պատմող, ասացող) ասերգային սկզբունքը: Ինչպես վկայում են գրավոր աղբյուրները, Իրանի պատմողական արվեստում առանձնանում են հստակ մասնագիտական

թեքում ունեցող կատարողներ: Եթե նաղդալ տերմինը կիրառվում է ասացողների նկատմամբ, որոնք հատուկ առողջանությանը են ներկայացնում էպիկական պատմությունները, ապա Շահնամեն ունի միայն իրեն հատուկ վարպետ-կատարող՝ Շահնամե-խվան, որ այդ էպիկական ժանրի կրողն ու պահպանողն է:

Օպերայի երաժշտաճական առանձնահատկությունները բնութագրելիս, բացի իրանական ազգային մեղեդային մտածողությունից, անհրաժեշտ է նշել նաև հայ դասական կոմպոզիտորական արվեստում ձևավորված ազգային մելոսի մեկնաբանություններն ու կառուցվածքային սկզբունքները. մասնավորապես, նկատի ունենք մոնոդիկ նմուշների հիմնական ռիթմա-ելեկտային (ինտոնացիոն) տարրերի տարբերակային ստեղծագործական զարգացումներն ու փոխակերպումները թեմատիկ նյութի շարադրման ընթացքում (5. էջ 27-49) : Մեղեդիական գծերի հիմքում ընկած են գերազանցապես հարմոնիկ, փոյուզիական ձայնակարգերին բնորոշ ելեկտային դարձվածքները, մաժոր-մինոր հարաբերակցությունները՝ հատկապես պարային բնույթի հատվածներում: Օպերայի առաջին գործողության գործիքային նախասնվագում՝ պրելյուդում գերիշխում են հարմոնիկ ձայնակարգի կամ դրա համարժեք իրանական չարգահի երկարաշունչ մեղեդային ծավալումները, որոնք մերթ ընդ մերթ փոխակերպվում են միևնույն ձայնակարգում ընթացող Շալախտ պարի տիպական մեղեդիական և ռիթմական դարձվածքների: Երաժշտությունը որոշակիորեն մտազուգորդվում է Արմեն Տիգրանյանի, Անուշե օպերայի հնչյունային ոլորտին և մեղեդու ծավալման սկզբունքներին: Օպերայի բազմաշերտ հյուսվածք-ներում զգալի դեր են կատարում նաև գործիքային օստինատոների ֆոնին հնչող մեներգիչների և երգչախմբի համատեղ ծավալում դրվագները՝ ստեղծելով հարուստ հնչողություն:

Օպերայի մեղեդային հենքի ու թեմատիկ նյութի զարգացման սկզբունքներն ընդհանուր առմամբ կարելի է դիտարկել որպես արևելյան դասական պրոֆեսիոնալիզմի դրսևորում՝ խարսխված ազգային երաժշտալեզվական միասնական կառուցվածքին:

Եթե «Ռոստամ և Ջոհրաբ» օպերայից որոշ հատվածներ հասանելի են նուսային փոխադրություններով, ապա «Սիմորդ» բալետի վերաբերյալ մեր նկատառումներն ամբողջությամբ հիմնված են ձայնագրությունների վրա:

«Սիմորդ» բալետի հիմքում նույնպես ընկած է իրանական առասպելական մոտիվներից մեկը՝ առաջին անգամ արտացոլված Ֆիրդուսու «Շահնամե»-ում: Բալետը Լ. Ճգնավորյանն սկսել է գրել 1961-ին: Այդ շրջանում կոմպոզիտորն առանձնապես տարված էր իրանական երաժշտական ֆոլկլորի ուսումնասիրությամբ, ինչպես նաև ազգային երաժշտական նվագարաններով, որոնք հավաքել և ներկայացրել էր իր կազմակերպած ցուցահանդեսում: Կոմպոզիտորի հետաքրքրությունը ազգային նվագարանների նկատմամբ

ցայտուն արտահայտություն է ստացել «Սիմորդ» բալետում: Այն գրվել է հատկապես ազգային նվագարանների անսամբլի համար և հիմնված է իրանական երաժշտության մեղեդային-ելեկտային և ռիթմական տարրերի վրա՝ որպես ավանդական պատումին համարժեք և հարազատ երաժշտարտահայտչական նկարագիր: Ազգային ինտոնացիայի արտահայտչականությունն ընդգծված է նաև որոշակի երաժշտառիթմական տարրերի կիրառությամբ: Այս երկում, կոմպոզիտորի վկայությամբ, իրանական ազգային գործիքներն առաջին անգամ ստացել են նվագախմբային պոլիֆոնիկ և կոնտրապունկտային հնչողություն\*:

Ստեղծագործությունը գրելիս, հեղինակը չի բավարարվել Ֆիրդուսու «Շահնամե»-ի տարբերակով: Կոմպոզիտորն օգտագործել է նաև գրական այլ աղբյուրներ, այդ թվում անվանի միստիկ բանաստեղծ, մտածող Աթթար Նիշապուրի (XII դ.) «Թռչունների գրոյցը» (Բոլբոլ-նամե) պոեմից, պարսկական զրադաշտական ու սուֆիական գրականությունից և այլն:

«Սիմորդ» բալետն առաջին անգամ բեմադրվել է Ռուդաքի համերգասրահում 1973-ին, ինչպես նաև ձայնագրվել է Արվեստի և մշակույթի նախարարության ստուդիայում, ապա ցուցադրվել նաև հեռուստատեսային էկրանավորմամբ: Բալետի տեսարանների համար ստեղծվել են շուրջ 30 բեմանկարներ, որոնց հեղինակը նկարչուհի, բանաստեղծուհի Սաֆա Մոյանին է: «Սիմորդ» բալետի հայերեն լիբրետտոն գրել է Լյուդվիգ Դուրյանը:

Լորիս Ճգնավորյանի այս երկը հաջողությամբ բեմադրվել է Լոնդոնում, Հոնգկոնգում, բազմաթիվ այլ քաղաքներում: 1983-ին ներկայացվել է նաև բալետային պոլիտր՝ փողային սեսայտետի, դաշնամուրի և կոնտրաբասի համար:

Բալետը կազմված է 12 պատկերավոր տեսարաններից՝ նվիրված սիրո փառաբանմանը և չարի կործանիչ ուժին: Ահրիմանը՝ սատանան սիրահարվում է գեղեցկուհի Փարիին, սակայն անպատասխան սիրուց խենթացած ոչնչացնում է նրան: Ահրիմանի երկատված կերպարում պայքարում են չար և բարի ուժերը: Իր կործանիչ ճանապարհին Ահրիմանը փորձում է ոչնչացնել նաև «Վարդի ու Սոխակի», «Թիթեռի ու ճրագի» ռոմանտիկ սիրերգը սիրո, որոնք Արևելքի բանաստեղծական ավանդույթում կայունացած այլաբանական մոտիվներից են: Այդ ավերիչ ուժի արդյունքում վարդը պատվում է փշերով ու սպանում սոխակին, իսկ կուրացած թիթեռն այրվում է կրակի լեզուներում: Ի վերջո, Ահրիմանը ճանաչում է իրական սիրո զգացմունքը, որի դեմ անգոր է որևէ չարություն գործել: Նա տեսնում է Փարիի տեսիլքը դրախտում և հասկանում, որ հավերժ կորցրել է իր սերը: Սրանով ամփոփվում են սիրո խոհերի, չարի ու բարու հավերժ պայքարի և կյանքի իմաստի որոնման տեսարանները:

\* Լորիս Ճգնավորյանի խոսքը ներառված է օպերայի սկավառակների հետ թողարկված ընդգրկուն գրքույկում (պարսկերեն), որը լույս է տեսել 2011 թ., հեղինակ և խմբագիր՝ դիփոմ-երաժշտագետ Ռ-ազմիլ Օհանյան:

\* Այդ մասին գրված է Լ.Ճգնավորյանի երկերի խոսակալականների ժողովածուին կցված գրքույկում:

«Գյուղացիների մահը» կոչվող իններորդ մասում Ահրիմանի տառապանքի արցունքները լցվում են աղբյուրի մեջ և թունավորում բոլոր գյուղացիներին: Ահրիմանը, տեղեկանալով, որ ինքն այդքան մարդկանց մահվան պատճառ է դարձել՝ որոշում է ինքնասպան լինել: «Կրակի պարը» կոչվող 11-րդ մասում խենթացած Ահրիմանն իր դիվային պարով հրդեհում է ամբողջ աշխարհը և կործանում բոլորին:

«Վերածնունդ մոխրից» եզրափակիչ տեսարանը բալետի խորհրդանշական ավարտն է: Այստեղ, կոմպոզիտորը ելնելով պարսկերենում («սիմորդ») բառի երկակի նշանակությունից, հնարամիտ լուծում է գտել. սիմորդը փյունիկն է՝ մեռնող և հարություն առնող թռչունը, որը բառացի նշանակում է նաև 30 թռչուն: Բալետի վերջին մասում մոխիրներից դուրս են ելնում հրդեհից փրկված 30 թռչունները և միավորվելով ընդունում են սիմորդի կերպարանքն ու թռչում դեպի լույս:

**ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Ջանաբի Ա. Վ., Ֆիրդուսու «Շահնամե»-ի մարմնավորումներն Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում, //Երաժշտական Հայաստան, Եր., 2021թ.: Janabi A. V., Firdusu “Shahname”-i marmnavorumnern Irani profesional yerazhshtarvestum, //Yerazhshtakan Hayastan, Yer., 2021 th.
2. Երնջակյան Լ. Վ., Աշուղական սիրավեսպը Մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնությունների համատեքստում, Եր., Գիտություն, 2009 թ., էջ 64–66, նաև Ջանաբի Ա. Վ., «Շահնամե»-ի երաժշտականարողական ավանդույթը Ջուրխանայում, /Կանթեղ, Գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., 2016 թ., էջ 263–270: Yernjakyan L. V., Ashughakan siravep’ Merdzavorarevelyan yerazhshtakan pokharnchuthyunneri hamatextum, Yer., 2009 th., ejj 64–66., naev Janabi A. V., “Shahname”-i yerazhshtakataroghakan avanduyth’ Zurkhanayum, /Kanthegh, Gitakan hodvatsneri Zhoghovatsu, Yer., 2016 th., ejj263–270.

3. Ериджакян Л. В., О бытовании иранских эпических мотивов в Армении и музыкальной традиции исполнения “Шахнаме”. Тraditcii i sovremennost’, Voprosy arмянской музыки, книга 2., Ер., 1996, сс. 68–77: Yernjakyan L. V., O bytovanii iranskikh epicheskikh motivov v Armenii i muzykal’noj traditzii ispolneniya “Shakhname”. Traditzii i sovremennost’, Voprosy armyanskoj muzyki, kniga 2., Yer., 1996., ss. 68–77.
4. Երնջակյան Լ. Վ., Աշուղական ..... էջ 29–30: Yernjakyan L. V., Ashughan .....
5. Ջուրաբյան Ժ. Պ., Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում, Եր., 2014 թ.: Zurabyan Zh. P., Monodian hay kompozitorneri gortsiqayin steghtsagortsuthyunnerum, Yer., 2014 th.

**Բանալի բառեր.** Իրան, Լորիս Շեքնավորյան, օպերա, բալետ, էպոս, Շահնամե, արևելյան ձայնակարգեր:

**Ключевые слова:** Иран, Лорис Чкнаворян, опера, балет, эпос, Шахнаме, Восточные лады.

**Keywords:** Iran, Loris Tjeknavorian, opera, ballet, Epic, Shahnameh, oriental modes.

**Տեղեկություններ հեղինակի մասին.** ԱՄՂԱՐ ՋԱՆԱԲԻ ՎԱՀԱԲ (ծ. 21.03.1984 թ., Իրան): Ավարտել է՝ 2010-ին օպերային երգեցողության բաժինը, (բակալավրականը և մագիստրոսականը՝ Վ. Ա. Հարությունյանի դասարան), 2011-2012 թթ. ԵՊԿ Կատարողական և ստեղծագործական բարձրագույն վարպետություն լրացուցիչ կրթության լրիվ դասընթացը, 2011-2014 թթ. ԵՊԿ հայցորդ՝ «Երաժշտությունը Ֆիրդուսու Շահնամեում» թեմայով, գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր՝ Լիլիթ Երնջակյան: 2010-2013 թթ. հաճախել է Նոդար Անդրյաձեի (Վրաստան, Թիֆլիս) վարպետության դասերին: Աշխատել է՝ 2020-ից Թավրիզի իսլամական արվեստի պետական համալսարանում՝ որպես դասախոս (սոլֆեջո), 2020-ից՝ Փոլյան (Թեհրան) երաժշտական ինստիտուտի դասախոս (վոկալ, սոլֆեջո), 2016-ից առ այսօր՝ Վոկալ արվեստի («Հոնար» ավագ) մասնավոր ակադեմիայի տնօրեն և դասախոս, Քարաջ: Հեղինակ է՝ Երաժշտության դերը «Շահնամե»-ում, Իրանցի ուսանողների 1-ին միջազգային գիտաժողովի նյութերի ժողովածու, Եր, ՀՀ-ում ԻԻՀ դեսպանատուն, 2011թ (պարսկերեն), Օպերայի ոսկեդարն Իտալիայում, Բելկանտո, /Երաժշտական արվեստ ամսագիր, Թեհրան, 2011 թ., N 11-12, Երաժշտությունը «Շահնամե»-ի նկարագրողումներում, /Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ մտաշրջանի նյութերի ժողովածու, Եր., Գիտություն, 2016 թ., էջ 239-248, «Շահնամեի» երաժշտականատարողական ավանդույթը Ջուրխանայում, /Կանթեղ գիտական հոդվածներ, N 2 (67), Եր., Ասողիկ, 2016, էջ 263-270, Music and musical instruments in Shahname, Der Pharmacia Lettre, 2017, 9 [8]:77-82 (Available online at www.scholarsresearchlibrary.com):

**Сведения об авторе:** АСХАР ДЖАНАБИ ВАХАБ (р. 1984, Иран). Окончил: подготовительные курсы отделения “Оперное пение” ЕГК (2004), магистратуру отделения “Оперное пение” (2010) вокально-теоретического факультета ЕГК, класс В. Арутюняна (2010); дополнительные высшие курсы исполнительского и творческого мастерства (2012). В 2011-2012 был соискателем ЕГК по теме «Музыка в поэме “Шахнаме” Фирдоуси» (научный руководитель – доктор искусствоведения Лилит Ернджакян). В 2010-2013 участвовал в мастер-классах Нодара Андгуладзе (Тбилиси, Грузия). С 2020 преподает сольфеджио в Государственном университете исламского искусства в Тевризе, а также ведет классы вокала и сольфеджио в Музыкальном институте Пульян (Тегеран). С 2016 года – директор и преподаватель в частной Академии вокального искусства «Хонаре Аваз» в Кередже. Составитель Сборника материалов Первой международной научно-исследовательской конференции иранских студентов «Роль музыки в поэме Шахнаме» (Ереван, Изд-во посольства ИРИ, 2011, на перс. яз). Автор статей: «Золотой век оперы в Италии, бельканто» в журнале “Музыкальное искусство”, Тегеран, 2011, № 11-12; “Музыка в иллюстрациях к поэме Шахнаме”, Сборник материалов Десятой научной сессии молодых армянских искусствоведов, Ереван, 2016, с.239-248; «Музыкально-исполнительская традиция поэмы “Шахнаме” в Зурханэ» Сб. научных статей /Кантех, №2 (67), Ереван, 2016, с. 263-270; 2016, с. 263-270; Music and Musical Instruments in Shahnameh, Der Pharmacia Lettre, 2017, 9 [8]:77-82 (www.scholarsresearchlibrary.com).

**Information about the author:** ASGHAR JANABI VAHAB (b. 1984, Iran). In 2003-2004 he studied at the preparatory courses of the Department of Opera Singing at the YSC, and in 2010 he graduated with a Master’s degree from the Department of Opera Singing at the YSC (class of V. Harutyunyan). In 2011-2012 he graduated from the Higher Courses in Performing Arts. In 2011-2012 he was a postgraduate student at the YSC researching “Music in Shahnameh poem by Ferdowsi” (Senior Adviser Lilit Yernjakyan, Doctor in Art Sciences). In 2010-2013 he participated in Master-classes by Nodar Andguladze (Tbilisi, Georgia). Since 2020, he is teaching solfeggio at the State University of Islamic Arts in Tevriz and singing, and solfeggio at the Pulian Music Institute (Tehran). Since 2016, he is a director and teacher at the private Academy of Vocal Art “Honare Avaz” in Keredzha. He compiled the proceedings of the First International Research Conference of Iranian Students “The Role of Music in Shahnameh” (Yerevan, Publishing House of the Iranian Embassy, 2011, in Persian). He is also the author of the following articles: “The Golden Age of Opera in Italy, Bel Canto” / “The Art of Music” magazine, Tehran, 2011, No. 11-12; “Music in Illustrations to Shahnameh” / Proceedings of the Tenth Research Session of Young Armenian Art Critics, Yer., 2016, pp. 239-248; “Music and Performing Tradition of “Shahnameh” in Zurkhane” / Kantekh Collection of Research Articles No. 2 (67), Yer., 2016, pp. 263-270; “Music and Musical Instruments in Shahnameh”, Der Pharmacia Lettre, 2017, 9 [8]: 77-82 (available at www.scholarsresearchlibrary.com).

## Резюме

Певец, соискатель Института Искусств НАН РА Асхар Джанаби Вахаб. - “Иранский эпос в произведениях Лориса Чкнаворяна: опера «Рустам и Сухраб» и балет «Симург»”.

Среди деятелей, сыгравших значительную роль в развитии иранского классического музыкального искусства Лорису Чкнаворяну отведено достойное место. Темы из иранского эпоса и народных сказаний нашли широкое отражение в его многожанровом творческом наследии. В статье представлены два широко масштабных произведения композитора – опера «Рустам и Сухраб» и балет «Симург», которые свидетельствуют о большом интересе Чкнаворяна к иранской национальной культуре, а также о его глубоких знаниях и оригинальных замыслах в этой области.

Мифические сказания национального эпоса - поэмы Фирдоуси «Шахнаме», обрели разнообразное жанровое воплощение в профессиональном музыкальном искусстве Ирана. «Рустам и Сухраб» стала первой оперой, созданной в Иране, в которой использованы мелодико-ритмические особенности, характерные для иранской народной, духовной и народно-профессиональной музыки. Композитор не использует прямых цитат, однако музыкальный материал развивается в русле национального музыкального мышления.

В балете «Симург» композитор включил в симфонический оркестр национальные музыкальные инструменты, тем самым обнаружив заложенный в них самобытный потенциал полифонического звучания.

Наблюдая за общими тенденциями в современной европейской музыке, Лорис Чкнаворян в рассматриваемых сочинениях, как и в других музыкально-сценических произведениях сохранил и развил традицию творческого обращения к особенностям национального музыкального искусства.

## Summary

Postgraduate Student Institute of Arts at the NAS RA Asghar Janabi Vahab. - “The Iranian Epic in the Works of Loris Tjeknavorian: Opera «Rostam and Sohrab» and «Ballet Simorgh»”.

Loris Tjeknavorian occupies a significant place among the artists who have played a considerable role in developing Iranian classical music. In his multi-genre artistic heritage, he widely reflected themes from the Iranian epic and folk legends. The article presents two large-scale works by the composer, the opera "Rustam and Sohrab" and the ballet "Simurgh," which testify to Tjeknavorian's great interest in Iranian national culture, as well as his deep knowledge and original concepts in that field.

The mythical tales of the national epic, the Shahnameh by Ferdowsi, have acquired a variety of genre embodiments in the professional music of Iran. Rustam and Sohrab was the first opera composed in Iran to use the melodic and rhythmic features characteristic of Iranian folk, religious and folk-professional music. The composer does not employ direct quotations. However, the musical material develops in line with national thinking.

In the ballet Simurgh, the composer included national musical instruments in the symphony orchestra, thereby discovering the unique potential for polyphonic sound inherent in them.

Following the general trends in contemporary European music, Loris Tjeknavorian in the examined works, as well as in his other music and stage works, preserved and developed the tradition of creative reference to specific features of national music.

# Խ մ ք ա գ ր ա կ ա ն ն ո թ մ ե ր ե ւ պ ա հ ա ն ջ ն ե ր

## ՆՄԲԳԲԱԿԱՆ ԵՎ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԷԹԻԿԱ

1. Խմբագրական և մասնագիտական էթիկան վերաբերում է խմբագրական գործարար հարաբերություններին, գլխավոր խմբագրի, ինչպես նաև հեղինակի ձեռագրի պատմական, գիտական արժեքը գնահատելու կանոններին, գրագողության հայտնաբերման մեթոդներին, որոնք կարգավորվում են համապատասխան էթիկայի չափանիշները:

### 2. Խմբագրության աշխատակիցների հետ հեղինակի փոխհարաբերությունների էթիկական չափանիշները

Յուրաքանչյուր խմբագիր պետք է՝

- հեղինակին վերաբերվի հարգանքով՝ խոսելով նրա հետ բացառապես բարյացակամ տոնով, նամակագրության կամ գրավոր տեքստերում օգտագործելով, բարեգուսպ, բարեկիրք արտահայտություններ.
- ձեռագրի բովանդակային կողմը դիտարկելիս, չպետք է սահմանափակվի քննադատական դիտողություններով, ներթափանցելով հեղինակի գաղափարների և իմանալով նրա մտադրությունը, միասին և նրա համաձայնությամբ պետք է ձևակերպվեն առանձին արտահայտություններ, ձևակերպումներ, վավերացումներ, փաստեր և հայտարարություններ.
- խմբագրի մեկնաբանությունների հետ հեղինակի անհամաձայնության դեպքում, ոչ թե հռչակի սեփական կարծիքը, այլ հեղինակին խելամիտ փաստարկներ բերելով, փորձի ապացուցել բերված մեկնաբանությունների ճշմարտացիությունը:

### 1. 2 Հեղինակի աշխատանքի գաղտնիությունը

Չի թույլատրվում՝

- նյութի հրատարակման նախապատրաստության մասին որևէ մեկին տեղեկացնել առանց հեղինակի համաձայնության
  - որևէ մեկին տեղեկացնել բացի հեղինակից, բացասական կարծիքի կամ գրախոսության բովանդակության մասին
  - հեղինակի նամակագրության բովանդակությունը բացահայտել:
- Բոլոր նյութերը պետք է ուղարկվեն խմբագրական էլ.փոստին՝ YerazhshakantHayastan@gmail.com կամ MusicalArmenia@gmail.com 0001, Երևան, Մարկ Գրիգորյան 2, 103 սենյակ.  
Յուրաքանչյուր էջի վրա հեղինակի (ների) ստորագրությամբ:

## ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՇՏՆՋՆԵՐ

«Երաժշտական Հայաստան» միջազգային գիտական ամսագրում ներկայացվող հոդվածների

### 1. Հրատարակման ընդհանուր պահանջները

«Երաժշտական Հայաստան» գիտական միջազգային ամսագրում տպագրվող հոդվածներն ընդգրկում են 070 100 «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտության ուսումնասիրությունների բոլոր բնագավառները, ինչպես նաև միջդիսցիպլինար մասնագիտացումներ, ինչպես նաև երաժշտության հետ առնչված:

Սույն պահանջները սահմանվում են ՀՀ ԲՈԿ որոշումների, «ԵՊԿ հրատարակչության» Կանոնակարգով, ՀՀ գործող օրենսդրությամբ սահմանված կարգով: Հրատարակչությունում տեքստի առանձնացման համար օգտագործվում են շեղատառը (*italic*), ընդգծումը (underline) և թավատառը՝ չեն թույլատրվում: Ցրիվ շարվածքի համար չի թույլատրվում տառերը անջատելով (*space*) օգտագործումը:

Հայերեն տեքստերն ընդունվում են KDVin ծրագրի Arial LatArm, Dallak Time, Times LatArm նմանատիպ տառատեսակներով, միայն ոչ Unicode:

Փակագիծ նշանի համար ընդհանուր առմամբ ( ), իսկ մեջբերման դեպքում [ ] ներսում սովորական ( ): Չակերտների նշանի համար < >:

Ռուսերեն հոդվածներում, մեջբերումը՝ չակերտները՝ "", իսկ մեջբերման ներսում <>:

Ռուսերենում անջատման գիծ "тире" նշանի համար օգտագործվում են [Ctrl+Alt+միմուս] ստեղծների կոմբինացիա; "կարճ" անջատման գիծ "дефис" նշանի համար՝ [Ctrl+միմուս]– կոմբինացիա:

Ստեղծագործությունների անվանումները գրվում են սովորական տառատեսակով, մեծատառով (եթե ծրագրային է և չակերտներում), եթե անվանումը և ժանրը համընկնում է նույնպես: Ժանրերի անվանումները փոքրատառով: Միմիջոցակետի, կոմպոզիցիայի, կոմպոզիցիայի, սոնատների հերթական համարները գրվում են արարական թվերով գծիկով և վերջածանցով (օրինակ՝ 1-ին կամ 2-րդ Սոնատ) կամ տառերով:

Ստեղծագործության *op.* նշիկն չի առանձնացվում ստեղծագործության անվանումից ստորակետով (դաշնամուրի *C-dur* 2-րդ Կոնցերտ *op.29*):

Տոնալությունը գրվում է լատիներեն, սովորական տառատեսակով Times New Roman (*C-dur, g-moll*), հնչյունների անվանումները լատիներեն տառերով, շեղատառով (*h, G*).

Թվականները նշվում են արարական թվերով և վերջածանցը կամ թվականը և կետ (օրինակ՝ 1998-ին կամ 1998 թ.), տասնամյակները՝ արարական (90-ականներին), դարերը և հազարամյակները՝ հռոմեական (XX դար, II հազարամյակ).

Չի թույլատրվում հռոմեական թվերը նշելու համար ռուսերեն "X", "Y", "M", "D" տառերի օգտագործումը:

Տեքստում գրվում է մատենագիտական ցուցակի տվյալ աղբյուրի հերթական համարը, մատենագիտական ցուցակը տեղադրվում է հոդվածի վերջում այբբենական կամ հերթական կարգով, սկզբից տրվում է մայրենի լեզվով գրված հրատարակումները:

Տվյալներն անջատվում են ստորակետով՝ հայերենում, կետ և ստորակետով՝ ռուսերենում և այլ լեզուներում:

Գրականությունն արձանագրել հետևյալ հաջորդականությամբ՝ հեղինակը (ազգանվան, անվան և հայրանվան սկզբնատառերը), աշխատության անվանումը, հրատարակման տեղը, հրատարակչությունը, թվականը, էջերի ընդհանուր քանակը:

Ժողովածուի դեպքում՝ հեղինակի տվյալները, հոդվածի անվանումը, Ժողովածուի պայմանական նշանը / ամսագրի և թերթի դեպքում՝ երկու գծիկ // անվանումը տարբերվել, Ժողովածուի դեպքում՝ վերնագիրը, փակագծերում՝ կազմողը (կազմող ...), , հրատարակման տեղը, հրատարակչությունը, թվականը, էջերի ընդհանուր քանակը և տվյալ հոդվածի էջերը:

Գրականության վկայականները տեքստում տրվում է սկզբնաղբյուրի համարը, օգտագործած էջը կամ էջերը փոքրատառով (12. էջ 71-72 կամ 12. էջ 5) մատենագիտական ցուցակում ցույց տվող թվերի օգնությամբ կյոթ փակագծերում, հայերենում միջակետով տարանջատել ռուսերենում կետով (12. C. 71-72) և այլ լեզուներով կետով և գլխատառերով, օրինակ՝ անգլերենում (12. P 71-72):

Նոտային օրինակները և պատկերագրողները ներկայացվում են առանձին ֆայլերի տեսքով tiff կամ jpg (grayscale – 300 dpi, bitmap – 600 dpi):

Հոդվածի ներսում նոտային օրինակի և պատկերագրողման վկայականները տրվում է փակագծում առանձին պարբերությամբ.

(Օրինակ 1)

(Պատկերագրողում 3)

Ձեռագիրը պետք է համապատասխանի հոդվածների ձևավորման պայմաններին:

### 2. Տեխնիկական պահանջները

Ամսագրում ընդունվում են.

- հոդվածի սկզբում գրվում է վերնագիրը (գլխատառերով),
- հաջորդ տողում՝ հեղինակի անուն, հայրանուն, ազգանունը (գլխատառերով), նաև անգլերեն տառադարձությամբ,
- հեղինակները պետք է ներկայացնեն.  
ա. իրենց գիտական աստիճանն ու կոչումը, աշխատանքի վայրը (լրիվ անվանումը և տեղը), պաշտոնը, հեռախոսահամարը և էլեկտրոնային փոստի անվանումը (հեռախոսահամարը և էլեկտրոնային փոստի անվանումը տպագրվում է),  
բ. հակիրճ ինքնակենսագրությունը (մինչև 1000 նիշ) հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով, որը պետք է հրատարակվի,  
գ. հանգուցային կամ բանալի բառերը 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 ամփոփումներ (մինչև՝ 600 նիշ հայերեն և ռուսերեն, 1000 նիշ անգլերեն լեզվով):
- հոդվածները և աղբյուր նյութերը ընդունվում են էլ-փոստով (մեկ ֆայլով նոտային և պատկերները յուրաքանչյուրն առանձին ֆայլով (ֆայլի անունը բաղկացած է հեղինակի անուն-ազգանունից և պատկերների համարների անվանումից) կամ էլեկտրոնային կրիչներով, ֆայլի անունը հանդիսանում է հեղինակի անուն ազգանունը.  
- Ա4 ֆորմատով,  
- տեքստը տպված Ա4 թղթով, հանձնելով առանձին ֆայլով .doc  
- տեքստը հավաքած առանց Tab ստեղծն օգտագործելու և նոր պարբերությամբ,

# Խ մ ր ա գ ր ա կ ան ն ո ղ մ ե ռ ե ի պ ա հ ա ն ջ ն ե ռ

- տեքստի լուսանցքները. վերև 2.5 սմ, ներքև 2.5 սմ, աջ՝ 1.5 սմ, ձախ՝ 3 սմ, հայերեն, անգլերեն, ռուսերեն,
  - հիմնական տեքստով, տառաչափը՝ 12,
  - միջտողայինը՝ 1.5,
  - նկարները՝ մինչև 12.5սմ,
  - նոտաները, աղյուսակները և գրաֆիկան՝ սև սպիտակ,
  - ծավալուն հոդվածները կարող են ընդունվել խմբագրական խորհրդի որոշմամբ,
  - տողատակը՝ տեքստի էջում աստղանիշով, առանց ավտոմատ հրահանգի, անմիջապես\* հետո հաջորդ տողում՝ 10 տառաչափով:
  - աղբյուրի հեղինակը, վերնագիրը, հատորը, փակագծում՝ կազմողը կամ խմբագիրը, հրատարակության տեղը, հրատարակչությունը, տարեթիվը (մամուլի դեպքում նաև համարը, թերթերի դեպքում՝ տողատակում), էջը:
  - ծանոթագրությունը վերջում, համարակալումը՝ միջանցիկ:
  - հոդվածների ծավալը 0.5-1.0 մամուլ (20000-40000 նիշ և հղումները ներառված տեքստի ծավալում):
- առանց տողադարձի, առանց էջում տողատակերի,
- հղումները ներկայացնելով տառադարձությանը ռուսերենը տե՛ս՝ համապատասխան պահանջներում ստորև տե՛ս՝ հղումների հայրենի տառադարձությունը.

ա - a	ե - e	թ - th	խ - kh	ձ - dz	յ - ey	չ - ch	ս - s	ց - tz	ք - q
բ - b	զ - z	ժ - zh	ծ - ts	ղ - gh	ն - n	պ - p	վ - v	ու - u	և - ev
գ - g	է - ej	ի - i	կ - k	ճ - dch	շ - sh	ջ - j	տ - t	ւ - w	օ - o
դ - d	ը - ‘	լ - l	հ - h	մ - m	ն - vo	ր - r’	ր - r	փ - ph	ֆ - f

- հոդվածի առանձնահատկություններից ելնելով համաձայնացնելով խմբագրական խորհրդի հետ հնարավոր է նշված ծավալն ավելացնել:

### 3. Հոդվածներում ամփոփումների պահանջները

Ամփոփման գրելանքը համապատասխան բնագավառի ազատ է, որտեղ պետք է արտահայտվի ներքոհիշյալ տեսանկյունները որպես գիտական աշխատանքի բնութագրիչ հիմք.

- գիտական հիմնախնդիրը, հեղինակի լուծումը և նրա գիտական նորույթը,
- հիմնախնդրի արդիականությունը,
- ուսումնասիրության տեսական և գործնական նշանակությունը,
- նրա հետաքննարկը (արդիականությունը և նշանակությունը դիտարկվող ժամանակաշրջանում),
- հիմնախնդրի շարադրման մակարդակը (ոչ ակնհայտ լուծումները, տեսական փնտրտուքների անհրաժեշտությունը, գործնականում դժվարությունների հաղթահարում),
- հեղինակի դրույթների և եզրահանգումների համապատասխանությունը կամ անհամապատասխանությունը դիտարկվող աշխատանքի տվյալ բնագավառում գոյություն ունեցող ժամանակակից գիտական շարադրանքում,
- դիտարկվող հիմնախնդրի առաջարկվող հեղինակային լուծումները,
- աշխատանքի գնահատականը լեզվի, տրամաբանության, նյութի շարադրման, հիմնավորման, ընդհանրացումների և եզրահանգման տեսանկյուններից:

### 4. Հոդվածը քննելու և հրատարակելու կարգը

Հոդվածները կարող են ամսագրի խմբագրությանը հանձնվել հոդվածի հրապարակման թույլտվության նախնական որոշման դեպքում ամբիոնների երաշխավորմամբ համապատասխան խորհրդակցությունների կամ գիտատեղիների արդյունքներում (ամբիոնի նիստ քաղվածք) և հանձնվում են մասնագետների (2 գրախոս՝ 1-ին՝ գիտական աստիճան ունեցող երաժշտագետ, 2-րդ՝ համապատասխան ամբիոնի պրոֆեսոր, կամ դոցենտ) գրախոսության համար:

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 անդամների որևէ մեկի կողմից:

Գրախոսությունները պահվում են խմբագրությունում և ըստ ՀՀ ԲՈՒԿՄ պահանջի ներկայացվում:

Հոդվածները խմբագրությանը տրվում են անհատույց. ձեռագրերը չեն վերադարձվում:

## ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ В ЖУРНАЛЕ "МУЗЫКАЛЬНАЯ АРМЕНИЯ" (ПАМЯТКА ДЛЯ АВТОРОВ)

Журнал "Музыкальная Армения" принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные и нотные издания. Проблематика научных статей, публикуемых в журнале "Музыкальная Армения", охватывает все области исследования, относящиеся к специальности музыкальное искусство. Объем текста статьи - 0,5-1,0 п.л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций - не более 10. В связи со спецификой материала статьи возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных (по согласованию).

Статьи большого объема могут быть приняты в виде исключения по решению редакционной коллегии. Авторам необходимо также предоставить:

- 1) краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, учебного звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации;
- 2) краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
- 3) перевод названия статьи на английский язык;
- 4) ключевые слова на русском и английском языках;
- 5) краткая аннотация статьи (до 600 знаков на русском языке и до 1000 знаков на английском языке). Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте или на электронном носителе. Именем файла является фамилия автора.

Текст статьи и все сопровождающие публикацию текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются каждая единица отдельным файлом (имя файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации).

Текст предоставляется в электронном виде на диске с приложением распечатки, которая точно соответствует электронной версии. В электронной версии каждая статья дается отдельным файлом. Файлы пронумерованы в соответствии с порядком следования статей в сборнике.

ПРОГРАММА НАБОРА: Word for Windows (файлы: doc).

ШРИФТ: RusAria.

КЕГЛЬ: в основном тексте - 12, в сносках - 8.

МЕЖСТРОЧНЫЙ ИНТЕРВАЛ: в основном тексте и в сносках - полудторный.

СНОСКИ (включают как примечания, так и библиографические ссылки): постраничные, ставятся с использованием функции "сноска" в программе Word.

НУМЕРАЦИЯ СНОСОК: сквозная в пределах отдельной статьи.

ЗНАК СНОСКИ: арабская цифра с верхним регистром.

МЕСТО УСТАНОВКИ ЗНАКА СНОСКИ: перед запятой или точкой, но после вопросительного, восклицательного знаков и многоточия.

АБЗАЦЫ отмечаются отступом в 1 см, но не с помощью табуляции или пробелов (Формат - Абзац - Первая строка - Отступ); интервал между абзацами обычный.

ШРИФТОВЫЕ ВЫДЕЛЕНИЯ: курсив.

КАВЫЧКИ: так называемые типографские: «», кавычки внутри цитат: "".

ЦИТАТЫ: даются обычным шрифтом (не курсивом), в кавычках.

НАЗВАНИЯ. Оригинальные названия музыкальных, литературных произведений, фильмов и т. п. - как русские, так и иноязычные - везде даются обычным

шрифтом, с прописной буквы, в кавычках. Жанровые названия - без кавычек. Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами (не цифрой). Обозначения опусов не отделяются от названия запятой. Например: Прелюдия h-moll, op. 7 № 2, Второй фортепианный концерт op. 29.

ИНИЦИАЛЫ: даются полностью (двойные у русских персон, одинарные или двойные у иностранцев) и через неразрывные пробелы (комбинация клавиш

Ctrl+Shift+пробел): С. В. Рахманинов, И. Гайдн.

ТОНАЛЬНОСТИ записываются по-латыни: *C-dur, g-moll*.

НАЗВАНИЯ ЗВУКОВ записываются латинскими буквами и выделяются курсивом: *h, F, a<sup>2</sup>*.

ДАТЫ обозначаются цифрами: века - римскими, годы и десятилетия - арабскими. Использование русских букв "X", "У", "Ш", "П" в написании римских цифр, буквы "О" вместо цифры "ноль" не допускается. Слова "год(ы)", "век(а)" пишутся без сокращений.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ пишутся на языке оригинала: *staccato, rubato, diminuendo*.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ. Каждый нотный пример предоставляется на диске отдельным файлом в двух видах: в формате tif с разрешением 600 точек на дюйм (при размере на весь формат - шириной 11 см) и в формате тиз (нотный набор в программе Finale). В виде распечатки примеры предоставляются на отдельных листах, прилагаемых к статье. В текст статьи нотные примеры не вставляются: в тексте дается ссылка на номер нотного примера, который соответствует номеру на прилагаемой распечатке и номеру в названии файла на диске. Нумерация нотных примеров внутри статьи сквозная.

Помимо нотного набора, необходимо также представить сканированные оригиналы нотных текстов, с которых делается набор.

ИЛЛЮСТРАЦИИ. Предоставляются на диске отдельными файлами в формате tif черно-белые - с разрешением 600 точек на дюйм, цветные - с разрешением не менее 300 точек на дюйм (при сканировании: сканирование осуществляется в размере оригинала - 100%). В виде распечатки иллюстрации предоставляются на отдельных листах, прилагаемых к статье. В текст статьи иллюстрации не вставляются: в тексте дается ссылка на номер иллюстрации, который соответствует номеру на прилагаемой распечатке и номеру в названии файла на диске.

ССЫЛКИ НА ЦИТАТЫ: Фамилия автора дается курсивом. При первом упоминании приводится полное библиографическое описание источника (см. Приложение 1). При повторном упоминании указывается только имя автора, название работы и цитируемая страница. Если ссылки на один и тот же источник даются подряд, то оформлять их следует так: Там же. С. 30. Если цитируемое издание иноязычное, то: *Ibid*. P. 79.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТРАНСЛИТЕРАЦИЯ ПРИМЕЧАНИЙ ЛАТИНСКИМИ БУКВАМИ

a-a	г-g	ë-eo	и-i	л-l	о-o	е-s	ф-f	ч- ch	ь- <sup>‘</sup>	э-ej
б-b	д-d	ж-zh	й-j	м-m	п-p	т-t	х-kh	ш-sh	ы-y	ю-yu
в-v	е-e	з-z	к-k	н-n	р-r	у-u	ц-tz	щ-shch	ъ- <sup>‘‘</sup>	я-ya

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ОБРАЗЦЫ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ОПИСАНИЙ

Авторская монография	<i>Покровский Б. А.</i> , <i>Моя жизнь - опера.</i> , М.: Музыка., 2000., - 200 с. <i>Pokrovskij B. A.</i> , <i>Moja zizn' - opera.</i> , M.: Muzyka., 2000., -200s.
Издание в нескольких томах	Переписка М. А. Балакирева со В. В. Стасовым., Т. 1., М.: Советский композитор., 1935. <i>Perepiska M. A. Balakireva s V. V. Stasovym., T. 1., M.: Sovetskij kompozitor., 1935.</i>
Сборник	<i>/Воспитание музыкального слуха., Вып. 4 (сост. Л. Н. Логинава), М.: Музыка.,1999. /Vospitanie muzykal'nogo slukha., Vyp.4 (sost. L. N. Loginova), M.: Muzyka., 1999.</i>
Статья из сборника	<i>Петров И. А.</i> , <i>О моем Учителе (воспоминания о Я. И. Заке).</i> , /Профессора исполнительских классов Московской консерватории., Вып. 1 (ред.-сост. А. М. Меркулов), М.: Музыка., 2000.
Статья из периодического издания	<i>Копен В. Дж.</i> , <i>Легенда и правда о джазе.</i> //Советская музыка., 1955 № 2. <i>Konen V. Dj.</i> , <i>Legenda I pravda o djaze.</i> , //Sovetskaya muzyka., 1955 № 2.
Статья из энциклопедии	<i>Орелович А. А.</i> , <i>Оперетта.</i> , Музыкальный энциклопедический словарь (гл. ред. Ю. В. Келдыш), М.: Музыка., 1991.
Диссертация	<i>Польдьева Е. Г.</i> , <i>Русский музыкальный авангард 10-х годов: к вопросу об истоках "новой музыки": дис. ... канд. иск. СПб., 1993.</i>
Автореферат	<i>Польдьева Е. Г.</i> <i>Русский музыкальный авангард 10-х годов: к вопросу об истоках "новой музыки": автореф. дис. ... канд. иск., М., 1993.</i>
Иностранное издание	<i>Perle J</i> <i>Serial composition and atonality, Berkeley.</i> , 1977. P. 232.
Архивный источник	ОР РНБ. Ф. 416. Оп. 1. Д. 26. Ед. хр. 14. Л. 1.
Электронный ресурс	Российская книжная палата: сайт. URL: <a href="http://www.bookchambe.ru">http://www.bookchambe.ru</a>

## ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ТАБЛИЦА НЕКОТОРЫХ СОКРАЩЕНИЙ

<i>Сокращаемые слова и словосочетания</i>	<i>Сокращения</i>	<i>Сокращаемые слова и словосочетания</i>	<i>Сокращения</i>
до нашей эры	до н. э.	номер, номера	№ (Vol., Н. -в иностранном изд.)
и так далее	и т. д.	страница, страницы	с. (не стр. !)
и тому подобное смотри	и т. п. см.	столбец, столбцы цифра, цифры	стб. Ц.
сравни	ср.	такт, такты	т.
прочие (ее)	пр.	опус	ор.
другие (ое)	др.	доктор	д-р

