

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

N 1 (58) 2020

Հիմնադրվել է 1998 թվականին

Գիտական, տեսական, քննադատական-
հրապարակախոսական, երաժշտական ամսագիր

Երաշխավորված է՝ ԵՊԿ գիտական խորհրդի կողմից 1996 թ.

ԽՄԲԳՐԱԿԱՆ ԿՈՒԵԳԻԱ

ՍՈՆԱ 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)

ՕԼԻՅԱ Յ. ՆՈՒՐԻՋԱՆՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, ԵՊԿ գիտական քարտուղար)

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

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

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

ԻՐԻՆԱ Լ. ԶՈՒՆՈՎԱ (երաժշտագետ, դաշնակահար, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր)

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

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

ԺԱՆԵՆ Ա. ԶՈՒՐԱՔՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ)

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

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

ԳԱՎԻԹ Գ. ՎԱՋԱՐՅԱՆ (խմբավար, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ)

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

ԱՐԹՈՒՐ Յ. ԱՎԱՆԵՍՈՎ (կոմպոզիտոր, դաշնակահար, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

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

ՌՈՒՋԱՆԱ Վ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

ՆՈՒՆԵ Ռ. ԱԹՆԱՅՅԱՆ (երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ)

ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԽՄԲԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԳ

ԿՈՆՍԱԿՆՏԻՆ ՎԼԵԳԻՍԻՐԻ ԶԵՆԿԻՆ (երաժշտագետ, դաշնակահար, խմբավար, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,
Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ գիտական աշխատանքի գծով պրոռեկտոր, **Մոսկվա, ՌԳ**)

ԵԼԵՆԱ ԲՈՐԻՍԻ ԳՈՒԼԻՆՍԿՅԱՆ (երաժշտագետ, դաշնակահար, Ա. Շնիտկեի ինստիտուտի հիմնադիր,
արվեստագիտության դոկտոր, Պ. Չայկովսկու անվ. ՄՊԿ պրոֆեսոր, ՌԳ արվեստի վաստակավոր գործիչ, **Մոսկվա, ՌԳ**)

ՀԱՅԿ ԱՐԻՐՔ ՌԻՔԻՆՅԱՆ (միջնադարագետ, արվեստագիտության դոկտոր, դիրիժոր, խմբավար, **Պրահա, Չեխիա**)

ՎԱԶԵ ՊԱՐՍՄՈՒՅԱՆ (խմբավար, «Լարք» երաժշտական կենտրոնի հիմնադիր-տնօրեն, «Դրագարք» հրատարակչության
հրատարակիչ, Կալիֆորնիա, **Լոս-Անջելես, ԱՄՆ**)

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

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

ԱՐԹՈՒՐ ՍԱՐԿՅԱՆԳ ՎԱՐԳԱՆՅԱՆ (միջնադարագետ, երգիչ, խմբավար, դպրատես, **Երուսաղեմ, Իսրայել**)

Գլխավոր խմբագիր-հիմնադիր.

Համարի թողարկման պատասխանատու՝ երաժշտագետ **ԳՈՀԱՐ ԿԱՌԼԵՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ**
Պատասխանատու քարտուղար՝ **ԱՆՈՒՇ ՄԵՍՐՈՊԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ**

Գիտական խմբագիր՝ **ԾՈՎԻՆԱՐ ՀՐԱՅՐԻ ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ**

Խմբագիր՝ **ՍՈՅԱ ՄԱԹԵՎՈՍԻ ԱԶՆԱՌԻՅԱՆ** (ռուս. տեքստերի),

Թարգմանիչ՝ **ՆԱՐԻՆԵ ԼԵՈՆԻԳԻ ՄԻՔՅԵԼՅԱՆ** (անգլ. տեքստերի)

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

Գեղարվեստական խմբագիր (մակետ, էջադրում, ձևավորում)՝ **ԳՈՀԱՐ ՎԻԼԵՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ**

Ամսագիրն ընդգրկված է ՀՀ ԲՈԿ-ի «Առեմնախոսությունների 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:

Учредитель:

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

Свидетельство N03U 059505,
дата регистрации 07.04.2003

МУЗЫКАЛЬНАЯ АРМЕНИЯ

N 1 (58) 2020

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

Рекомендован к изданию Научным советом ЕГК с 1996 года

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

СОНА ОГАНЕСОВНА ОГАНЕСЯН (хормейстер, профессор, Заслуженный деятель искусств РА, ректор ЕГК,
председатель 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 по науке ЕГК)

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

ОЛЯ ЮРЬЕВНА НУРИДЖАНИЯ (музыковед, к-т искусств., доцент, ученый секретарь 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 Польской культуры)

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)

АРТУР ЮРЬЕВИЧ АВАНЕСОВ (композитор, пианист, к-т искусств., доцент)

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, доктор искусств., профессор, пианист,
проректор по научной работе МГК им. П. И. Чайковского, Москва, РФ)

ЕЛЕНА БОРИСОВНА ДОЛИНСКАЯ (музыковед, доктор искусств., профессор, Заслуженный деятель искусств России,
основатель Института А. Шнитке, Москва, РФ)

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

ВАЧЕ ПАРСУМЯН (дирижер, издатель, директор-основатель музыкального Центра “Lark”, издательства “Дразарк”,
Калифорния, 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 Деллаляни, председатель ОО “Айрик Мурадян”, Лиссабон, Португалия)

АРТУР дьякон ВАРДАНИЯН (певец, хормейстер, регент, директор Духовной семинарии, Иерусалим, Израиль)

Главный редактор-основатель, музыковед, издатель,

Ответственный за выпуск номера: **ГОАР КАРЛЕНОВНА ШАГОЯН**

Ответственный секретарь: **АНУШ МЕСРОПОВНА КИРАКОСЯН**

Научный редактор: **ЦОВИНАР ГРАЙРОВНА МОВСИСЯН**

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 рецензируются и не
возвращаются. Научные статьи рецензируются.

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

Certificate # 03 A 059505,
date of registration 07.04.2003

MUSICAL ARMENIA

N 1 (58) 2020

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 Worker of Art of RA, Chairman of the Scientific Council of the YSC)
LILIT V. YERNJAKYAN (Oriental Studies, PhD Doctor, Professor, Honored Worker of Art 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 Candidate, Docent, Vice Rector by Scientific Part)
SERGEY G. SARAJYAN (Pianist, Professor, Honored Worker of Art of Poland, Chairman of the Publishing Council of YSC)
OLYA Y. NURIJANYAN (Musicologist, PhD Candidate, Docent, Scientific Secretary of the YSC)
ARMEN B. SMBATYAN (Composer, Professor, Honored Worker of Art 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)
ZHANNA P. ZURABYAN (Musicologist, PhD Doctor, Professor, Honored Worker of Art of RA)
SVETLANA K. SARKISYAN (Musicologist, PhD Doctor, Professor, Honored Worker of Culture of RA and Polish Republic)
ANNA S. AREVSHATYAN (Musicologist, Medievalist, PhD Doctor, Professor, Honored Worker of Art of RA)
DAVID G. GHAZARYAN (Conductor, Professor, Honored Worker of Culture of RA)
LEVON A. CHAUSHYAN (Composer, Professor, Honored Worker of Art of RA)
ARTHUR Y. AVANESOV (Composer, Piano Performing Arts, Docent, PhD Candidate)
KARINE A. JAGHATSPANYAN (Musicologist, PhD Doctor, Professor, Honored Worker of Art of RA)
MARGARITA A. RUKHKYAN (Musicologist, music critic, PhD Doctor, Honored Worker of Art of RA)
IRINA L. ZOLOTOVA (Musicologist, Pianist, PhD Doctor, Professor)
ALINA A. PAHLEVANYAN (Musicologist-Folklorist, PhD Candidate, Professor, Honored Worker of Art of RA)
LUSINE Z. SAHAKYAN (Musicologist, PhD Candidate, Docent)
RUZANNA V. STEPANYAN (Musicologist, PhD Candidate, Docent)
NUNE R. ATANASYAN (Musicologist, PhD Candidate, Docent)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

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

Founder-editor-in-chief, musicologist, publisher,
Responsible of the published issue: **GOHAR K. SHAGOYAN**
Responsible secretary: **ANUSH M. KIRAKOSYAN**

Science editor: **TSOVINAR H. MOVSISYAN**
Editor of texts: **SOFA M. AZNAURYAN** (russ.)
Translator: **NARINE L. MIKAELYAN** (eng.)
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.

«Տարիներ շարունակ ի դեմս Ղազարոս Սարյանի մենք մեր կողքին տեսնում էինք տոհմիկ մտավորականի, մշակույթի իսկական նվիրյալի հատկանիշներ, մարդկային բարոյականության և երաժշտական պրոֆեսիոնալիզմի դաստիարակության բարձր չափանիշներ կրող անկրկնելի անհատի...»

Ակադեմիկոս
ՄԵՐԳԵՅ
ՀՏՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ

«Մեծ նկարիչի ամեն արարումը լինում է լավ և խոսքը, և զավակը բացառիկ:

Նրա նկարագրի... հատկությունները հյուսված էին մտքի ու զգացմունքի ներդաշնակ վեհությամբ:

Բարձր ինտելեկտի և խոր հույզերի կոմպոզիտոր էր Ղազարոս Սարյանը, բարձր առաքելությունների տեր մարդ, իր երկրի նվիրյալ քաղաքացի: Ինձ համար Ղազարոս Սարյանը թանկ էր նաև նրանով, որ նա մեծ նկարիչի արժանավայել որդին էր»:

ԽՍՀՄ ժողովրդական
ճարտարապետ
ՋԻՄ ԹՈՐՈՍՅԱՆ

«...Ալեքսանդր Հարությունյանի ստեղծագործությունների գրավչության և համաշխարհային ճանաչման մասին, մենք մեկ անգամ ևս կենտրոնացանք այն իրողության շուրջ, թե հոգևոր ինչ հարստություն է կոմպոզիտորը շոալորեն ընծայել մեր ժողովրդին, մեր մշակույթին, մեր պատմությանը: Բնականաբար, ներքին պահանջ է ծնվում նորից ընդհանրացնելու, նոր ժամանակի դիրքերից գնահատելու կոմպոզիտորի տաղանդը, ուրվագծելու նրա ստեղծագործական անհատականության մի քանի առավել թանձր արտահայտված գծեր:

Ա. Գ. Հարությունյանն իր կյանքն ապրել է, իրոք որպես կրքոտ ու կրակոտ հայրենասեր արվեստագետ...»

ՀՀ վարտակավոր գործիչ,
արվեստագիտության դոկտոր
ԺԱՆՆԱ ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ

Տե՛ս՝ «Երաժշտական Հայաստան»
#3 (18)2005 թ., #4 (39) 2010 թ.,
տիտղոսաթերթը,
1-2 (40-41) 2011 թ. էջ 80

**СОФЬЯ ЛАЗАРЕВНА
САРЬЯН**

*Главный хранитель фондов Дома-музея Мартироса Сарьяна,
заведующая отделом учета и хранения*
E-mail: Sophiesarian@yahoo.com

**ԱՐԱՄ ԽԱՇԱՏՐՅԱՆ – ԼԱԶԱՐՅ ՏԱՐՅԱՆ:
ՔՐԵԵՄՏՎԵՆՆՈՒԹՅՈՒՆ***

*Мое сознание музыканта и деятеля
армянского искусства всегда было связано с
именами дорогих мне армян-композиторов,
и среди этих имен Лазарь Сарьян
всегда со мной и всегда особенный.*
А. И. Хачатурян

Имя Арама Хачатуряна связано с новой эпохой как в армянской, так и в мировой музыкальной культуре XX века. Его могучий гений создавал традицию, школу. И к счастью для всех нас поддержать и продолжить его новаторские устремления вовремя, а точнее в 40–50-е годы пришла плеяда армянских композиторов, которых по аналогии с русской “Могучей кучкой” принято называть “Армянской пятеркой”. Четырем из них – Арно Бабаджаняну, Александру Арутюняну, Эдварду Мирзояну и Адаму Худояну – Арам Ильич непосредственно давал уроки в действующей в 1946–48 г. в Москве Музыкальной студии при Доме культуры Армении. А судьба Лазаря Сарьяна сложилась иначе.

Лазарь Сарьян – Народный артист Армянской ССР и Советского Союза, лауреат Государственной премии, профессор. Будучи сыном великого художника XX века Мартироса Сарьяна, своей особой индивидуальностью, ярким музыкальным дарованием, высокой человеческой культурой Лазарь Мартиросович опроверг точку зрения о том, что на втором поколении гений отдыхает. Надо вспомнить, что и дед композитора, Газарос Агаян, был известным армянским писателем и педагогом. Тем самым Лазарь Сарьян был творцом в третьем поколении. Кстати говоря, 2020 год был юбилейным для всех троих: исполнилось 180-летие Г. Агаяна, 140-летие М. Сарьяна и 100-летие Л. Сарьяна.

С малых лет Зарик (так звали Лазаря дома) часто слушал армянские народные песни в исполнении матери Лусик Агаян–Сарьян и дяди – фольклориста, музыковеда Мушега Агаяна. С трех лет будущий композитор пел вместе с ними, проявляя музыкальные спо-

собности. Начальное образование получил в группе для одаренных детей при Ереванской консерватории, где его одноклассниками были Александр Арутюнян и Арно Бабаджаня. Год спустя к ним присоединился Эдвард Мирзоян. Позднее – Адам Худоян. Начавшаяся еще в школьные годы, их дружба продолжалась в течение всей жизни, став историей дружбы и творческих связей “Армянской пятерки”.

В 1938 году Лазарь Сарьян и Арно Бабаджаня поступили в Московское музыкальное училище им. Гнесиных. Однако спустя год, в 1939 году музыкальное образование Лазаря Сарьяна было прервано: сначала он был призван на военную службу в ряды Красной армии, служил в окрестностях Львова, а как только началась Великая Отечественная, был направлен на передовую линию. Старший сержант 7-го Зенитно-пулеметного полка Л. Сарьян был назначен командиром расчета. Но и здесь он проявил свой музыкальный талант, и позднее рассказывал с некоторым недоумением, что сбив фашистский бомбардировщик “Юнкерс–88” был награжден медалью “За боевые заслуги”, а более высокую награду – “Красную звезду” получил “за музыку”. А началось все с того, что в одном из сельских домов культуры обнаружили новенький баян, и комиссар полка М. Грибенюк приказал Сарьяну овладеть им, как оружием, за три дня. Так Лазарь стал создателем и руководителем художественной самодеятельности полка, писал песни и пел их, играя на баяне. В 1944 году, после освобождения Киева, ансамбль 7-го Киевского корпуса ПВО под руководством Л. Сарьяна участвовал в смотре художественной самодеятельности Юго-западного фронта в Москве. На успех особо не рассчитывали: в конкурсе участвовали бравые фронтовые ансамбли. Но жюри во главе с Исааком Дунаевским присудило им первую премию, отметив, что от их выступления “пахло порохом” и зал наполнился фронтовым духом. После конкурса Лазарю Сарьяну был дан приказ остаться в ансамбле Юго-западного фронта, где он руководил всей музыкальной частью, играл на баяне, писал песни, аккомпанировал певцам и танцорам. Ансамбль ездил по частям, поднимая дух бойцов, воспевая героические подвиги воинов фронта вплоть до самого дня Победы.

После окончания войны Л. Сарьян продолжил свое

* Доклад прочитан на XVIII Зимнем международном фестивале искусств в Сочи (РФ).

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կառլենի Շագոյանի՝ 11.12.2020 թ. և ընթերցվել է Արվեստի XVIII ձմեռային միջազգային գիտաժողովում (Մշի, ՌԴ), ընդունվել է տպագրության՝ 11.12.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 8.12.2020 թ.



С. Л. Сарьян, Ольга Павловна (кузина, внучка А. Хачатуряна), Игорь Станиславович Воробьев (доктор искусствоведения, заместитель заведующего Отделом документов и личных архивов Российского национального музея музыки), Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А.Римского-Корсакова.

образование в Московской консерватории. В 1947–1948 годах он учился в классе Д. Шостаковича, затем окончил класс Д. Кабалевского. Оркестровку Лазарь прошел у А. Александрова. Дипломной работой при окончании Московской консерватории была «Симфоническая поэма». Одной из тем поэмы стала мелодия, которая зародилась еще на фронте, когда летевшие при закате вражеские самолеты с выключенными моторами издали привиделись Лазарю стаям птиц. Арно Бабаджанян с большой радостью и со слезами на глазах поздравил с премьерой этого произведения, сказав, что его друг, прошедший войну, нагнал своих друзей–композиторов и восхитил всех своим сочинением.

Как видим, не будучи непосредственным учеником А. Хачатуряна, Лазарь Сарьян принадлежал к той же школе, что и Арам Ильич – Гнесинское училище и Московская консерватория, учился у великого единомышленника Хачатуряна – Шостаковича. Но творческая фигура Арама Ильича была настолько яркой и притягательной, что воздействие ее было намного шире и глубже, чем обучение, как он сам выражался «законам музыки». И прежде всего новаторское соединение профессионального и народного творчества в интонационном многообразии симфонического оркестра создавало невероятный темперамент и колорит музыкальной мысли, отголоски которой слышны были уже в дипломной «Симфонической поэме». Присущие музыке Хачатуряна дух борьбы, стремление к свету, жизнеутверждающая энергетика, сочетание лиризма с драматизмом, выраженные в особом восточном ключе, были сродни Сарьяну – сыну Сарьяна. И если в свое время художник советовал Лазарю не заниматься живописью, а идти в музыку, чтобы избежать собственного влияния и быть самостоятельным творцом, то испытав благотворное влияние Арама Хачатуряна, молодой композитор достаточно быстро встал на путь индивидуального самовыражения. Между тем, особая любовь к тембровому богатству большого симфонического оркестра осталась основополагающей для творческого мышления Л. Сарьяна. И в этом он достойный преемник великого Хачатуряна. Как позднее писал Эдвард Мирзоян, «музыка Ха-

туряна не «подавляла», а напротив, словно окрыляла, она открывала новые, необозримые горизонты, и тут уже каждый был волен идти по тому пути, который был ближе его сердцу» (1.С.56).

Еще одним заветом Арама Хачатуряна, которому следовал Лазарь Сарьян была киномузыка. Впервые к этому жанру Арам Ильич обратился еще будучи аспирантом Московской консерватории. Он создал музыку к фильму «Пепо» по предложению режиссера Бек-Назарова. Для характеристики «интимного горя одного человека» (2.С.77) Хачатурян выбрал национальный инструмент дудук и сумел создать образ так ощутимо и зримо, что, как пишет сам композитор, «зритель, не глядя на экран, мог бы догадаться, что герой плачет» (2.). Музыка, создающая сильные народные, запоминающиеся образы, становилась одной из художественных средств кинематографа, а мелодии так глубоко проникали в память и душу людей, что после сошествия фильма с экрана исполнялись в ряду народных песен. Можно представить какой высокий вкус и морально–этические качества воспитывала в обществе такая высокопрофессиональная музыка в кинематографе! «Музыка в фильме должна быть во всем равноправным компонентом. Она может и подчеркнуть игру актера, мобилизовать его творческие силы, и помочь режиссеру с большей убедительностью выразить свой замысел», – таковы принципы киномузыки Арама Хачатуряна (2.). Следуя подобной художественно–эстетической роли музыки в кино Лазарь Сарьян в течение 1953–1965 годов работал над музыкой к восьми фильмам киностудии Арменфильм. В их числе популярный фильм «Песня первой любви» (1958), над музыкой к которому он работал вместе с Арно Бабаджаняном: Арно писал песни, а Лазарь всю оркестровую часть. Эти фильмы давно сошли с экрана, но наилучшие фрагменты были переработаны композитором для большого симфонического оркестра под названием «Симфонические картинки». В 1970–е это произведение приобрело большую известность, не раз звучало на гастролях армянских музыкантов в зарубежных странах, в 1973 г. было записано на пластинку в США. Среди недавних исполнений отметим осенний фестиваль 2019 года, посвященный

90-летию со дня рождения Авета Тертеряна, организованный Армянским Государственным Симфоническим оркестром под управлением Сергея Смбатяна.

Последней работой Лазаря Сарьяна для кино была музыка к фильму “Мартирос Сарьян”, в дальнейшем также переработанная им в симфоническое панно “Армения”, которое тоже стало одним из наиболее часто исполняемых его произведений. Фрагмент из фильма, где Сарьян–старший пишет цветы на стекле под музыку Сарьяна–младшего постоянно демонстрируется сейчас в мастерской М. Сарьяна, в Доме–музее, вдохновляя посещающих детей и подростков к художественному творчеству.

Начиная с 1966 года Л. Сарьян отдавал предпочтение симфоническому и камерно–инструментальному жанрам. Были созданы “Ария и токката” для скрипки и фортепиано (1966), Концерт для скрипки с оркестром (1972), Соната для виолончели и фортепиано (1989), Квартет (1986), Три Постлюдии для фортепиано (1990). В 1980 г. в Большом зале Московской консерватории им. Чайковского с большим успехом была исполнена Симфония Л. Сарьяна, под управлением тогда еще молодого Валерия Гергиева, в те годы работавшего с Филармоническим оркестром Армении. В прошлом году в рамках благотворительного концерта гуманитарной инициативы “Аврора”, В. Гергиев исполнил симфоническое панно “Армения” с оркестром Мариинского театра в Ереване.

В 1995 г. во французском городе Мец, в зале современной музыки имени Пьера Булеза с большим успехом прозвучала “Пассакалия” (1994) для симфонического оркестра, посвященная памяти дочери композитора – Лусик. В 1997 году, за несколько месяцев до кончины, Л. Сарьян закончил свое последнее произведение “*Andante u Presto*”, для скрипки и камерного оркестра, посвященное известному скрипачу Эдуарду Татевосяну.

Однако число произведений Лазаря Сарьяна невелико, о чем он сам всегда думал с большой досадой. Много вермени отнимала работа в Ереванской консерватории, куда еще 1950 году он поступил на работу по приглашению Константина Сараджева. Сначала Л. Сарьян руководил классом оркестровки, затем в 1960–1986 г. возглавлял консерваторию в должности ректора. Его 26–летняя деятельность отличалась внедрением принципов высокого профессионализма, национального духа, передовых тенденций мирового музыкального искусства. В этот период, как отмечает профессор консерватории Армен Будагян, “*в коллективе утверждались высокие нормы культуры, этики взаимоотношений, ответственного подхода к своей работе*” (3). Ереванская консерватория стала выступать наравне с ведущими музыкальными вузами СССР, была на третьем месте после Москвы и Ленинграда. И, как говорила известная пианистка Светлана Навасардян, консерватория тех лет тоже была произведением Лазаря Сарьяна.

Арам Ильич с большим участием следил за деятельностью Лазаря Сарьяна и писал ему в своем письме: “*Слышал твой зам. Хачатурян уходит на другую*

работу, и ты находишься в тревоге. Возьми меня, другого Хачатуряна, взамен. Я неплохо буду работать”*

Писем, написанных к Зарику, не много, но они очень искренни. В одном из них Арам Ильич просит Зарика содействовать в написании М. Сарьяном письменного отзыва о дипломной работе его сына – Сурена Хачатуряна, который писал о театральных работах Мартироса Сергеевича. Надо отметить, что и с Сарьяном–старшим Хачатуряна связывала особая дружба. Они дружили уже давно. Его портрет Сарьян создал в 1944 году в своей московской мастерской, когда композитор наигрывал ему на рояле мелодию будущего гимна Советской Армении. В каждый свой приезд в Ереван Арам Ильич посещал Мастера и, входя в его дом, говорил: “*Вхожу как в храм*”.

В продолжении того же письма к Зарику Арам Ильич пишет о себе. И чувствуется, каким близким себе человеком он его считал, мог не скрывая поделиться с ним всем наболевшим. “*Я и не мечтал о депутатстве, спокойно жил, когда меня вдруг вместо умершего Тевосяна выдвинули в депутаты на полтора года. Я как депутат сделал все возможное и невозможное – получил для Талинского района вне лимитов республике 933 тонны водопроводных труб. После этого я ожидал, что меня выберут нормально на полный созыв. Но этого не случилось... Кто–то в Москве сказал, что депутатов надо выбирать из живущих в республике, а не в Москве... Как же Кара–Караев живет в Москве, а пятый раз выбирается. Все это чепуха и оскорбительно... Извини, что я плачу тебе в жилетку... Может быть я тебе написал то, что не нужно было писать. Но все равно я пошлю тебе... Горячий мой привет и самые теплые мои чувства.*

Обнимаю тебя. Твой Арам Хачатурян” (1970 г.).

Велик также вклад Лазаря Сарьяна как педагога. В его творческом классе получили образование такие композиторы, как Тигран Мансурян, Вардан Аджемян, Рубен Саркисян, Рубен Алтунян, Светлана Алексанян и другие. Им Сарьян передал многие творческие традиции Дмитрия Шостаковича и Арама Хачатуряна.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. /Арам Хачатурян., (сост. Г. Геодакян), Ер.: Издательство АН Арм. ССР., 1972. /Aram Khachaturyan., (sost. G. Geodakyan), Yer.: Izdatel'stvo AN Arm. SSR., 1972.
2. /Арам Хачатурян. Статьи и воспоминания., общая редакция И. Е. Попова., М.: Советский композитор, 1980. /Aram Khachaturyan., Stat'i i vospominaniya., obshchaya redaktsiya I. E. Popova., M.: Sovetskij kompozitor, 1980.
3. *Будагян А. Г.*, Константин Мелик-Вртанесян., Ер.: Арт-друк., 2016. *Budagyan A. G.*, Konstantin Melik-Vrtanesyan., Yer.: Artdruk., 2016.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. /Арам Хачатурян и современный мир., (сост. и ред. Н. Аветисян), Ер.: Дом–музей Арама Хачатуряна, 2014. /Aram Khachaturyan i sovremennij mir., (sost. i red. N. Avetisyan), Yer.: Dom-mujej Arama Khachaturyana, 2014.
2. /Лазарь Сарьян и его время., (сост. и ред. А. Сарьян),

* Семейный архив Сарьянов.

Ղ. Սարյանի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանը

Եր.: Комитас, 2013. /Lazar՝ Sar՝yan i ego vremena., (sost. i red. A.Sar՝yan)., Yer.: Komitas, 2013.

3. Саркисян С. К., На рубеже веков. Музыка и ее сферы., М.: Альтекс, 2014. Sarkisyan S. K., Na rubezhe vekov. Muzyka i ee sfery., M.: Al'teks, 2014.
4. Սարյան Ա. Ա., Հոբելյաններ, զեկուցումներ, հաղորդումներ. (Կազմող՝

Մ. Ղ. Սարյան, խմբագիր՝ Ա. Ս. Արևշատյան), Եր., Ամրոց գրուպ, 2015 թ.: Saryan A. A., Hodvatsner, zekutzumner, haghordumner. (Kazmogh: S. Gh. Sarian, khmbagir՝ A. A. Arevshatyan), Yer.: Amrotz grup., 2015 t.

Բանալի-ընթաց. «Հայկական հնգյակ», Արամ Խաչատրյան, Ղազարոս Սարյան, նամակներ:

Ключевые слова: "Армянская пятерка", Арам Хачатурян, Газарос (Лазарь) Сарьян, письма.

Keywords: "Armenian Five", Aram Khachaturian, Ghazaros (Lazar) Saryan, letters.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՍՈՖՅԱ ԼԱԶԱՐԻ ՍԱՐՅԱՆ. Մ. Սարյանի տուն-թանգարանի գլխավոր ֆոնդապահ, հաշվառման և պահպանման բաժնի վարիչ: Մեծ նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի թոռնուհին, կոմպոզիտոր Ղազարոս (Լազար) և երաժշտագետ Արար-սի Սարյանների դուստրը: Միջնակարգ կրթությունը ստացել է Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. երաժշտական դպրոցում (1978-1989), բարձրագույնը՝ Երևանի պետական համալսարանում՝ ռուսական բանասիրական (1989-1994) և արվեստաբանական (1990-1992 թթ.) ֆակուլտետներում: 1993-ից աշխատել է Մ. Սարյանի տուն-թանգարանում որպես գիտաշխատող-էքսկուրսավար: Ուսումնասիրել և կանոնակարգել է Մ. Սարյանի անձնական արխիվը, անցկացրել էքսկուրսիաներ հայերենով, ռուսերենով, անգլերենով և ֆրանսերենով, 2004-ից՝ նույն թանգարանի գլխավոր ֆոնդապահն է: Հեղինակ է Մ. Սարյանի տուն-թանգարանի պաշտոնական կայքի տեքստերի, նյութերի մշակման: 2020-ին հրատարակել է Մ. Սարյանի գեղանկար և գրաֆիկական աշխատանքների կատալոգը:

Сведения об авторе: СОФЬЯ ЛАЗАРЕВНА САРЬЯН, главный хранитель фондов Дома-музея Мартироса Сарьяна, заведующая отделом учета и хранения. Внучка великого художника Мартироса Сарьяна, дочь композитора Газароса (Лазаря) Сарьяна и музыковеда Араксии Сарьян. Среднее образование получила в музыкальной школе им. П. И. Чайковского (1978-1989), а высшее в Ереванском государственном университете, окончив филологический (1989-1994) и искусствоведческий факультеты (1990-1992). С 1993 года начала работать в Доме музея Мартироса Сарьяна в качестве научного сотрудника-экскурсовода. Исследовала и систематизировала личный архив М. Сарьяна, проводила экскурсии на армянском, русском, английском и французском языках. С 2004 года является главным хранителем музея. Автор и редактор текстов официального сайта Дома-музея М. Сарьяна, редактор. В 2020 издала каталог живописных и графических работ М. Сарьяна.

Information about the author: SOFIA LAZAR SARYAN, Chief Curator of the Funds and the Head of the Vaults Department of the Martiros Saryan House-Museum. Granddaughter of the great artist Martiros Saryan, daughter of the composer Ghazaros (Lazar) Saryan, and the musicologist Araksia Saryan. She received her secondary education at the P. I. Tchaikovsky Music School (1978-1989) and later graduated from the Departments of Philology (1989-1994) and History of Arts (1990-1992) at the Yerevan State University. In 1993 she started to work at the Martiros Saryan House-Museum as a research assistant and guide. She has researched and systematized M. Saryan's personal archive, as well as conducted excursions in Armenian, Russian, English, and French. Since 2004 she is the Chief Curator of the Museum. She is the content writer and editor for the official website of the M. Saryan House-Museum. In 2020 she published Catalog of M. Saryan's paintings and graphic works.

Ամփոփում

Մ. Սարյանի տուն-թանգարանի գլխավոր ֆոնդապահ **Սոֆյա Ղազարոսի Սարյան.** - «**Ղազարոս Սարյանը՝ Արամ Խաչատրյանի ժառանգորդը:**»

Արամ Խաչատրյանի անունը կապված է XX դարի ինչպես հայկական, այդպես էլ համաշխարհային երաժշտական արվեստի հետ: Անցյալ դարի 1940-50-ական թվականներին՝ Խաչատրյանի նորարարական ձգտումները ժառանգելու և զարգացնելու առաքելությամբ ասպարեզ եկավ հայ կոմպոզիտորների մի համաստեղություն, որը համանմանորեն ռուսական «Հզոր խմբակ»-ի, ընդունվեց անվանել «Հայկական հնգյակ», որի անդամներից էր Ղազարոս Սարյանը: Լինելով XX դարի մեծանուն նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի որդին և հայտնի գրող, մանկավարժ Ղազարոս Աղայանի թոռը՝ իր յուրահատուկ անհատականությամբ, երաժշտական վառ տաղանդով, բարձր մարդկային արժանիքներով, Ղ. Սարյանն իր ծանրակշիռ վաստակն ունեցավ հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում: Ի դեպ, 2020 թվականը հոբելյանական էր արվեստագետների այս գերդաստանի համար՝ լրացավ Ղ. Աղայանի ծննդյան 180, Մ. Սարյանի՝ 140 և Ղ. Սարյանի 100-ամյակները: Ղ. Սարյանին Ա. Խաչատրյանն անմիջականորեն չի դասավանդել: 1939 թ. նրա կրթությունը ընդհատվել է, երբ ծառայության է զորակոչվել Կարմիր Բանակ, իսկ Հայրենական Մեծ պատերազմի սկսվելուն պես ուղարկվել է առաջնագիծ: Պատերազմի ավարտից հետո նա կրթությունը շարունակել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայում՝ Իմիտորի Շոստակովիչի դասարանում: Սակայն Արամ Խաչատրյանի ներգործությունը շատ ավելի լայն ու խորն էր, քան միայն «երաժշտության կանոններ» տիրապետելը: Ղ. Սարյանն իր արվեստում յուրովի զարգացրեց Խաչատրյանի առաջադրած կինոերաժշտության և սիմֆոնիկ նվագախմբի հնչյունային բազմազանության սկզբունքները: ԽՍՀՄ և ՀՄԽՍ ժողովրդական արտիստ, Պետական մրցանակի դափնեկիր, պրոֆեսոր Ղ. Սարյանը 26 տարի ղեկավարել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան՝ ներդրելով երաժշտական մշակույթի ամենաառաջադեմ միտումները, նպաստելով հայ մասնագիտական երաժշտական կրթության զարգացմանը տարբեր ասպարեզներում:

Summary

Chief Curator of the Martiros Saryan House-Museum **Sofia Lazar Saryan.** - "**Ghazaros (Lazar) Saryan as a Successor of Aram Khachaturian.**"

A. Khachaturian's name is associated with both Armenian and world music of the 20th century, as well as with the creation of a new school of music composition. In the 40s - the 50s of the 20th century, a new constellation of Armenian composers appeared, with the mission to embrace and to further develop A. Khachaturian's innovative approach. By analogy with the Russian "Mighty Handful", or "Russian Five", this group of composers was called the "Armenian Five". Ghazaros Saryan was one of them. The son of the outstanding 20th-century artist Martiros Saryan and the grandson of the famous writer and teacher Ghazaros Aghayan, Gh. Saryan was a man of great distinction and human qualities, who significantly contributed to the development of Armenian musical culture. It is notable, that for this dynasty of artists the year 2020 was especially rich for jubilee dates: this year we've celebrated the 180th anniversary of Gh. Aghayan and the 140th anniversary of M. Saryan, as well as the centenary of Ghazaros Saryan. A. Khachaturian has not been Saryan's immediate teacher; his studies were interrupted in 1939 since the future composer was called up to serve in the Red Army, and at the very beginning of the Great Patriotic War he was sent to the front. After the war, Saryan continued his education at the Moscow Conservatory, in Dmitry Shostakovich's class. However, the contribution of A. Khachaturian was much more than just teaching "the rules of music". In his works Saryan was able to interpret and develop in his own unique way the principles, proposed by A. Khachaturian for writing film music and for creating the complex sound of an orchestra. People's Artist of the USSR, laureate of the State Prize, Professor Gh. Saryan for 26 years was the rector of the Yerevan Komitas State Conservatory. In that capacity, he managed to introduce the most progressive trends in musical culture and largely contributed to the high level of development in all areas of Armenian professional music education.

**FREDERICK ADAM
SIENKIEWICZ**

American Trumpeter, Vanderbilt University Professor of Musicianship (USA)

E-mail: fred@sienkiewicz.org

**ALEXANDER ARUTIUNIAN AT 100:
A VIEW FROM THE WEST**

Alexander Arutiunian’s Concerto for Trumpet is a standard of the international trumpet repertoire and one of the most-often performed concertos for trumpet. Most professional American trumpeters know and have performed the work, and it was even the first major piece I learned when I was a student. When I first encountered it, I was captivated by its grand scale, wonderful counterpoint, and expressive qualities. During my doctoral studies at Boston University, I wished to explore the work more deeply and found very little information about Arutiunian himself or his other works. Despite the ubiquity of Arutiunian’s concerto, it was impossible to find detailed information about the composer, the origin or construction of the concerto, any of his other music, or even an accessible introduction to the folk and professional music of Armenia. It seems that because of the barriers of translation from Russian and/or Armenian, the logistics of obtaining Soviet-era scores, and/or bias against “lesser” Soviet-era composers like Arutiunian, no comprehensive study of Arutiunian or his music had ever been done in English.

For such a popular work, this absence of knowledge and information felt like a striking omission that needed to be corrected, so I set out to discover more. I began by studying, listening to, and performing Arutiunian’s works and searching for every scrap of published information I could find in English. After six months of research, I presented a lecture-recital of Arutiunian’s music for trumpet, but I was not satisfied by the many musical, historical, and stylistic questions that I still could not answer. I felt that I did not yet understand Arutiunian very well and I resolved to make Arutiunian’s life and music the subject of my doctoral dissertation.

As I broadened my research into Armenian music and Arutiunian complete works, it quickly became apparent that, as an outsider with no prior connection or familiarity with Armenia, I would need to visit Armenia. I received a research grant from the National Association for Armenian Studies and in October 2015 I travelled to Yerevan for a 10-day visit. It was wonderful to see the beautiful countryside for myself and to meet so many generous and kind people along the way. I was honored to meet and discuss Arutiunian and Armenian music with professors of the Yerevan State Conservatory, Armen Mailyan, Tsovinar

Movsisyan, Mikhail Kokzhaev, and Svetlana Sarkisyan. I was delighted to interview Narine Arutiunian about her father and his music. I spent many happy hours in the National Library of Armenia, the Khachaturian house-museum, the Spendaryan house-museum, and the Yerevan State Conservatory library, pouring over recordings and scores. I had the pleasure of seeing Tigranyan’s Anoush at the opera house and being present for the SYOA’s concert honoring Arutiunian’s 95th jubilee. Although my visit was short, it was a tremendous success in building connections and experiencing directly the culture and heritage of Armenia, Armenians, and Armenian music.

After I returned, I continued my research with the help of the many extremely generous friends I had met in Yerevan. The remainder of my research would not have been possible without their constant assistance. I received a further research grant from Boston University to acquire and roughly translate for my own study key texts about Arutiunian and his music, including his own memoirs (2000) and recent books about Arutiunian by Vyacheslav Yedigaryan (2011) and Mikhail Kokzhaev (2006, 2012), as well as general texts about Armenian music by Marina Berko (1985), Kristapor Kushnaryan (1959, new translation 2016), Svetlana Sarkisyan (2002), and Karine Avdalyan (2011). I owe a great debt of thanks to Anush Tamazyan, a wonderful translator I had met in Yerevan who continued to help with aspects of this project large and small, and also to the folks at the Russian State Library in Moscow for their copy service, reliably sending electronic copies of music and books in their collections.

After several more years of research and study, I completed my dissertation, “Forefathers, Antecedents, and the Development of Alexander Arutiunian’s Big Soviet Style” (2019), which both summarizes for a Western reader the history and characteristics of Armenian folk music, the early development of the Armenian school (Yekmalyan, Kara-Murza, Komitas, Tigranyan, Barkhudaryan, Melikyan, Spendaryan, Khachaturian, etc.), and examines Arutiunian’s life and music between 1920–1950. Each of Arutiunian’s published works during that time is analyzed in terms of its formal structures, harmonic and melodic features, and relationships with other Armenian composers and/or Armenian folk idioms while simultaneously attempting to contextualize with relevant historical and

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանի՝ 16.10.2020 թ. և ընդունվել տպագրության՝ 12.12.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 14.10.2020 թ.

Ա. Հարությունյանի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանը



F. A. Sinkiewicz, A. G. Mailyan



F. A. Sinkiewicz, M. E. Kokzhaev



F. A. Sinkiewicz, Ts. H. Movsisyan

political information. I subsequently presented my research in a lecture-recital at the 2019 International Trumpet Guild conference in Miami, Florida, and in a recital of Armenian music for trumpet and piano at Vanderbilt University in Nashville, Tennessee.

Through this research, I have come to a very warm understanding of Alexander Arutiunian. I know him as a remarkable artist and musical craftsman, a composer with a gift for unique and beautiful melodies instilled with the expressive essence of Armenian folk songs. His prolific output (over 125 compositions) stretches across a wide diversity of styles - piano miniatures, larger piano suites, chamber music, concerts, works for large symphony, works for chamber orchestra, everyday popular songs, choral works, jazz compositions, film scores, and an opera. Throughout his career, Arutiunian was constantly exploring new genres and searching for new forms of expression, new harmonic or motivic languages, and new forms. Yet, whether crafting an immense symphony or composing a simple popular song, the greatest constant is this personal, expressive, and beautiful melodic style.

One of my favorite aspects of Arutiunian's works is this continual evolution of his style. I see a composer who was never satisfied, never comfortable resting on a single approach, but always re-inventing himself through his music. The result is almost as if there is not one Alexander Arutiunian, but five very different Arutiunians, each of whom produced works that deserve to be well-known and appreciated. During his student years in Yerevan (1920-1941), Arutiunian was already an accomplished pianist and composer, and his works both channeled his teacher Barkhudaryan (*Armenian Dance*, 1935) but soon went well beyond him in form, development, and complexity (*Three Preludes*, 1938). During the War and his studies in Moscow (1941-1948), Arutiunian's works continued to grow in complexity, culminating with one of the finest works of his entire career: his monumental *Polyphonic Sonata* (1946). During the Zhdanovshchina and the decade that followed (1948-1959), Arutiunian skillfully wove together his personal melodic style with the grand orchestral palette of Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov and produced his world-famous *Trumpet Concerto* (1950) and a *Festive Overture* (1949) that belongs in a place of honor next to Shostakovich's work by the same title. In the 1960s

and 70s, Arutiunian's harmonic and contrapuntal language broadened and became more contrapuntal, producing the oratorio *Legend of the Armenian People* (1960), *Sinfonietta* (1966), and opera *Sayat-Nova* (1968); the works of his last two decades are freer and more rhapsodic, focusing on chamber genres. There is a slew of wonderfully crafted pieces that will certainly endure, including *Six Moods* for piano (1976), *Retro Sonata* for Viola (1983), *Armenian Scenes* for Brass Quintet (1984), and *Suite* for Trio for Violin, Clarinet, and Piano (1993). Throughout all this, it is amazing to me is how Arutiunian produced so many works of very high quality in each of these five different eras. While each of them carries something distinctly Arutiunian about them, they also embody a remarkable diversity of approach.

I began this journey knowing nothing of Arutiunian or Armenia beyond the *Trumpet Concerto* and through my research I have discovered one of my favorite composers, a musician with a deeply expressive soul, tremendous craftsmanship, and a wonderful ability to continually develop his compositional style. Furthermore, I have come to know many wonderful new Armenian friends and the wonders of Armenian culture and music. Now, as we mark the 100th year since Arutiunian's birth, I believe musicians in the West have reached a moment where we are ready to reexamine our biases about Soviet-era music, and it is my hope that we are ready to discover the unique and exquisite sound world of Alexander Arutiunian and other Armenian composers. I know that my musical life has been greatly enriched as a result of this research, and it is my honor to play a small part bringing awareness and understanding of Arutiunian's music, and of Armenian music in general, to my country through my performances, lectures, and publications.

REFERENCES

1. Arutiunian Alexander., *Vospominaniya.*, Edited by Armen Budaghyan., Yer.: Amrots, 2000.
2. Avdalyan Karine., *Natsional'nyj styl' v armyanskoj muzykal'noj kul'ture XX veka.*, Ph.D. diss., Russian State Humanitarian University, 2011.
3. Berko Marina., */Muzykal'naya kul'tura Arm.SSR.* M.: Muzyka, 1985.
4. Fairclough Paulina., *Was Soviet Music Middlebrow?* Shostakovich's

Ա. Հարությունյանի ծննդյան 100-ամյա հորելյանը

- Fifth Symphony., Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930 s. //Journal of Musicology, Vol. 35, No. 3 (Summer 2018), pp. 336–367. <https://doi.org/10.1525/jm.2018.35.3.336>.
5. Kokzhaev Mikhail., Aleksandr Arutyunyan: Osobennosti kompozitorskogo stilya., M.: Kompozitor, 2006.
 6. Kokzhaev Mikhail., Polifoniya v muzyke Aleksandra Arutyunyana., Yer.: Komitas, 2012.
 7. Kushnaryan Kristapor., Armenian Monodic Music: The History and Theory., (Edited by Robert Atayan and translated by M.H.P. McCarthy). Yer.: Ankyunacar, 2016.
 8. Sarkisyan Svetlana., Armenskaya muzyka v kontekste XX veka. M.: Kompozitor, 2002.
 9. Sienkiewicz Frederick., Forefathers, Antecedents, and the Development of Alexander Arutiunian's Big Soviet Style., D.M.A. diss., Boston University, 2019. <https://open.bu.edu/handle/2144/34825>.
 10. Yedigaryan Vyacheslav., Fortyeypiannoe tvorchestvo Aleksandra Arutyunyana., Yer.: Komitas, 2011.

Քանախ-քաներ. Ալեքսանդր Հարությունյան, շեփորի Կոնցերտ, արևմտյան մշակույթ, կոմպոզիտոր:

Ключевые слова: Александр Арутюнян, Концерт для трубы, западная культура, композитор.

Keywords: Alexander Harutyunyan, Trumpet Concerto, Western culture, Composer.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. Ջենսեֆին ԶԵՆԿԵՎԻՉ ՖՐԵԴԵՐԻԿ ԱԴԱՄ (ծ. 1981. Ուեսթֆիլդ, Մասսաչուսեթս, ԱՄՆ): Մասաչուսեթսի համալսարանում սովորել է շեփոր նվագել: Ավարտել է՝ Ամհերսթում՝ բակալավրական կրթությունը (2005 թ.), Նյու-Ինգլանդի կոնսերվատորիայի մագիստրոսական դասընթացը (2007 թ.) և Բոստոնի համալսարանում երաժշտության դոկտորի կոչում է ստացել (2019-ին): Դասավանդել է՝ Մասաչուսեթսի Գորդոն քոլեջում, Քինի պետական քոլեջում (Նյու Հեմփշիրում) և Պլիմոնթ նահանգի համալսարանում (Նյու Հեմփշիրում): Կաներային երաժշտություն է դասավանդել Մասաչուսեթսի նահանգի Բոստոնի համալսարանի հեղինակավոր Թանգվուդի ինստիտուտում: 2014-ից բնակվում է Թենեսի նահանգի Նեշվիլի քաղաքի մերձակայքում և ներկայումս դասավանդում է երաժշտության դասընթացներ (սոլֆեջո) Վանդերբիլթի համալսարանում և ղեկավարում է «Madison Street» փողային նվագախումբը, ինչպես նաև Ջեքսոնի սիմֆոնիկ (Թենեսի) և Օուենսբորոյի սիմֆոնիկ նվագախմբերի (Կենտուկի) արտիստ է: Մրևնույն ժամանակ, նա Նեշվիլի օպերայի Սիմֆոնիկ նվագախմբի փոխարինող երաժիշտ է: Բազմիցս հանդես է եկել Ալեքսանդր Հարությունյանի կյանքին և գործունեությանը նվիրված դասախոսություն-համերգներով Բոստոնի համալսարանում, Վանդերբիլթի համալսարանում, Նաշվիլի հանրային ռադիոյում և Շեփորահարների միջազգային գիղիայի գիտաժողովում:

Сведения об авторе: ЗЕНКЕВИЧ ФРЕДЕРИК АДАМ (род. в 1981. Вестфилд, Массачусетс, США) Обучался игре на трубе в Массачусетском университете, Амхерст (бакалавр музыки, 2005), в Музыкальной консерватории Нью Ингленд (магистр музыки, 2007) и Бостонском университете (доктор музыки, 2019). Был преподавателем по классу трубы в Гордон-колледже (Массачусетс), Государственном колледже Кина (Нью-Гэмпшир) и Государственном университете Плимута (Нью-Гэмпшир). Преподавал камерную музыку в престижном Институте Тэнглвуд Бостонского университета (Массачусетс). С 2014 года Зенкевич живет недалеко от Нэшвилла, штат Теннесси, и в настоящее время преподает музыкальные предметы (сольфеджио) в Университете Вандербильта и руководит Духовым оркестром Мэдисон-стрит, а также является музыкантом Симфонического оркестра Джексона (Теннесси) и Симфонического оркестра Оуэнсборо (Кентукки). Одновременно он является заменяющим музыкантом в Симфоническом оркестре Оперы Нэшвилла. Неоднократно выступал с сольными концертами, а также с лекциями-концертами, посвященными жизни и творчеству Александра Арутюняна в Бостонском университете, университете Вандербильта, на Общественном радио Нэшвилла и на конференции Международной гильдии трубачей.

Information about the author: SIENKIEWICZ, FREDERICK ADAM (b. 1981, Westfield, Massachusetts, USA). Earned degrees in trumpet performance at the University of Massachusetts, Amherst (B.M., 2005), New England Conservatory of Music (M.M., 2007), and Boston University (D.M.A., 2019) and has taught as trumpet professor at Gordon College (Massachusetts), Keene State College (New Hampshire), Plymouth State University (New Hampshire), and coached chamber music at the prestigious Boston University Tanglewood Institute (Massachusetts). Since 2014, Sienkiewicz lives near Nashville, Tennessee and currently teaches Musicianship (solfege) at Vanderbilt University, directs the Madison Street Brass Ensemble, and performs as a regular member of both the Jackson Symphony Orchestra (Tennessee) and Owensboro Symphony Orchestra (Kentucky), and serves as a substitute with the Nashville Symphony Orchestra and Nashville Opera. He has presented recitals or lecture-recitals about the life and music of Alexander Arutiunian at Boston University, Vanderbilt University, Nashville Public Radio, and the International Trumpet Guild Conference.

Ամփոփում

Արվեստագիտության դոկտոր, շեփորահար, դասախոս Վանդերբիլթի համալսարանի (ԱՄՆ) երաժշտական դասընթացների դասախոս **Ֆրեդերիկ Ադամ Ջենկևիչ**, - «Ալեքսանդր Հարությունյանի 100-ամյակը. Հայացք արևմուտքից»:

Ա. Հարությունյանի շեփորի և նվագախմբի Կոնցերտը հայտնի է ամբողջ աշխարհում և հաճախակի կատարվող երկերից է: Հայաստանից դուրս շատ քչերը գիտեն կոմպոզիտորի, նրա մյուս գործերի և առհասարակ հայ երաժշտության մասին: Հոդվածը գրել է այդ կողմնորոշմամբ: Այն նաև նկարագրում է հոդվածի հեղինակի անցած ուղին՝ Հարությունյանի անհատականությունն ավելի լավ հասկանալու համար և արտացոլում է արևմտյան մշակույթի ներկայացուցչի տեսակետը հիանալի կոմպոզիտորի երաժշտության վերաբերյալ, որը դեռ պետք է ճանաչվի ամբողջ աշխարհում: Սա հատկապես արդիական է այժմ՝ կոմպոզիտորի ծննդյան հարյուրամյակի հորելյանական տարում:

Резюме

Доктор музыки, трубач, преподаватель музыки в Университете Вандербильта (США) **Фредерик Адам Зенкевич**. - «Столетие Александра Арутюняна: взгляд из Запада».

Концерт для трубы Александра Арутюняна - широкоизвестное во всем мире и часто исполняемое произведение. Вместе с тем, лишь очень немногие за пределами Армении знают что-либо о самом композиторе, о других его произведениях и об армянской музыке в целом. Данная статья посвящена некоторым предубеждениям в восприятии музыки Арутюняна. В ней также описан путь, проделанный автором для лучшего понимания личности Арутюняна, и отражен взгляд представителя западной культуры на музыку этого замечательного композитора, которой еще предстоит обрести известность во всем мире. Это особенно актуально сейчас, в год празднования столетия со дня рождения композитора.

**АИДА ГЕОРГИЕВНА
БАГДАСАРЯН**

*Пианистка,
педагог кафедры камерного ансамбля Ереванской государственной
консерватории им. Комитаса*

E-mail: aida.bagdasaryan13@mail.ru

ГЕВОРК АРМЕНИЯН
(к 100-летию со дня рождения)

Известный армянский композитор Геворк Арташесович Арменян родился 5 января 1920 года в Тифлисе. Его отец, Арташес Хачатрян, был сапожником, затем хозяином маленькой галантерейной лавки. Мать была домохозяйкой.

Надо отметить, что Г. Арменян до 1956 года носил фамилию Хачатрян. На тот период, когда он начал сочинять музыку, фамилия Хачатрян была слишком известной, поэтому Геворк решил поменять ее, взяв за основу имя своей мамы Арменуи и стал Арменяном.

В семье было двое детей: старший, Геворк и сестра Седа. Когда сыну не было и девяти лет, отец, иранский подданный, в силу некоторых обстоятельств вынужден был уехать в Иран. Мать Геворка категорически отказалась уезжать, и семья распалась. Ей пришлось браться за любую работу, чтобы прокормить детей.

Вновь встретиться с отцом после долгой разлуки Арменяну довелось лишь в 1976 году. Это было знаменательным событием для Геворка, благодаря которому в дальнейшем состоялось знакомство с двумя сводными братьями.

Родственники со стороны матери отличались незаурядными музыкальными способностями. Дед Геворка играл на сантуре, мать – на таре. Мать и тетя обладали также хорошими голосами.

Длинные зимними вечерами они часто собирались большой семьей, играли и пели. В то время, когда не было радио и телевидения, такие домашние концерты были очень распространены.

В 1926 году Арменян поступил в школу N 94 города Тифлиса. Геворк с раннего детства любил сцену и часто с детьми организовывал маленькие театральные спектакли и концерты во дворе. Самые яркие впечатления он получал от посещения оперных и драматических постановок в Тифлисе. Арменян буквально жил театром.



**Геворк
Арменян,
ДТК
“Дилижан”,
1990-е.**

Любовь к драматическому искусству привела Геворка в армянский театр. Он не пропускал ни одного спектакля. Арменян с большой благодарностью вспоминал актера Тбилисского армянского драматического театра, Народного артиста Грузинской ССР А. С. Мамиконяна.

С Мамиконяном связаны первые яркие художественные впечатления юного Геворка, полученные от спектакля “Севильский цирюльник” по Бомарше, который был представлен на бенефисе актера (1.).

Не менее впечатляющим был для будущего композитора спектакль, который был поставлен его дядей в самодеятельном театральном кружке. Это “Ануш” по Туманяну–Тиграняну. “Ануш” произвела очень большое впечатление на Геворка. Увидев спектакль во второй раз, он наизусть выучил и исполнял все песни и хоровые номера.

Наряду с Мамиконяном, его покоряют выступления и других прославленных мастеров сцены: Исаака Алиханяна, Арутюна Берояна, Бабкена Нерсисяна. А выступления Ваграма Папазяна и Александра Абеяна его буквально потрясли. Каждый приезд Папазяна в Тифлис был для Геворка праздником.

Любовь к драматическому искусству не ограничивалась посещением только армянского театра. На

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Կարինե Ազատի Ջաղացյանյանի՝ 1.11.2020 թ., ընդունվել տպագրության՝ 25.10.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.10.2020 թ.

формирование его художественного вкуса оказали большее влияние также тбилисский Русский театр им. Грибоедова и Грузинский театр им. Ш. Руставели.

Г. Армянян был полон энергии, у него с юношеских лет проявилась организаторская жилка. Даже будучи в отпуске, на каникулах он организовывал кружки музыкальной самодеятельности, принимая в них самое активное участие, но не ограничился только этим – параллельно писал пьесы и делал постановки.

Будучи еще учеником, он в 1934 году поступил в Армянский театр юного зрителя, где проработал до 1939 года. Геворк брался за любую работу: ему довелось играть в ряде спектаклей, а также приходилось выполнять роль суфлера и даже быть помощником режиссера.

Вскоре в театре он познакомился с певицей, пианисткой, разносторонне развитой личностью, женой Р. Меликяна Арус Бабалян, которая своим интеллектом, музыкальностью, тонким вкусом произвела самое благоприятное влияние на юношу. Арус Бабалян, заметив музыкальные способности Геворка, всячески старалась быть полезной ему. Она объясняла основы теории музыки и гармонии будущему композитору и помогала ему войти в мир музыки.

Не менее важную роль в становлении Армяняна как творческой личности сыграло и знакомство с Арамом Тер-Ованесяном, который руководил хором Тбилисского армянского дома искусств и в чьем исполнении будущий композитор впервые услышал хоры Комитаса, Кара-Мурзы, Спиридона Меликяна и других армянских композиторов.

В 1937 году ученик 10 класса Г. Армянян работал в театре, параллельно преподавал в армянской средней школе N 40 пение и музыку, а уже после окончания школы и историю.

Он создал кружок по обучению игре на мандолине и хор, который часто и с успехом выступал по грузинскому радио. Эти результаты были настолько эффективны, что на протяжении последующих четырех лет его приглашали также и другие школы для создания хоров.

В 1939 году должен был отмечаться 70-летний юбилей О. Туманяна. Геворк тоже готовился к этому событию. Он пишет свою первую оперу “Маро” по одноименной поэме О. Туманяна. Автор поясняет, что несмотря на недостатки, опера написана по канонам оперного искусства. Она в 2-х действиях, 3-х картинах. Здесь есть арии, дуэты, хоры, танцы, также есть увертюра и инструментальные номера. Либретто написано самим Армяняном и его другом Н. Геворкяном.

Уже в 1938 году опера была готова и поставлена силами учеников школы N 40 Тбилиси. Она получила высокую оценку как со стороны любителей, так и со стороны профессионалов.

Удачная премьера его оперы стала поводом для поступления в 1939 году в Тбилисское музыкальное училище #3 на отделение духовых инструментов

(флейта), т. к. не было отделения композиции. Это происходит по рекомендации Арус Бабалян. Надо заметить, что связь этой незаурядной личности с семьей композитора была очень тесной и продолжалась до конца ее дней.

Итак, только в 19 лет Геворк начинает свое профессиональное музыкальное образование. Одновременно он получает возможность развивать свои вокальные данные, что в дальнейшем будет очень способствовать в работе над оперой. Он часто выступает в студенческих концертах и как флейтист, и как певец, но мечта о композиции не покидает его.

И вот в жизни Геворка происходит яркое событие: у него появляется возможность присутствовать на авторском концерте А. Хачатуряна, где он знакомится с выдающимся композитором.

После, жизнь продолжает идти своим чередом: учеба в музыкальном училище, педагогическом институте на заочном отделении, работа в нескольких школах, концерты.

Но началась Великая Отеественна война. Г. Армянян был призван в армию фактически за месяц до начала войны – 14 мая 1941 года. Впечатления и чувства, пережитые в военные годы, оставили неизгладимый след. Именно в этот период он осознал национальную принадлежность, свои корни и крепкими узами связал свою жизнь с Арменией, где он впервые побывал в 1939 году.

Армянян прошел всю войну от первого до последнего дня через Керчь, практически всю Европу, Балканские страны, Болгарию и Австрию. В эти годы композитор находился под большим впечатлением от песни А. Александрова “Священная война”, в которой, как замечает Армянян, “есть и торжество, и трагедия, и вера в победу”.

В декабре 1942 года в Куйбышеве он в первый раз услышал 7 симфонию Д. Шостаковича, которая потрясла его, в особенности тема нашествия фашистов.

Другое прозвучание, которое также оставило неизгладимый след – Вторая симфония А. Хачатуряна. Народная мелодия “Ворскан ахпер”, которую он слышал еще в детстве, поразила его своей грустью и, одновременно, мужественностью.

Пришел долгожданный день, окончилась война. Г. Армянян возвратился в Тбилиси. Но, несмотря на это, он не чувствовал себя счастливым. “Многих нет, – пишет Г. Армянян, – нет друзей, учеников, нет соседей и многих-многих. Я как-то смущаюсь, стесняюсь, что остался в живых” (1.).

За подвиги, совершенные в годы Великой Отечественной войны, Армянян был награжден медалями “За освобождение Белграда в 1945 году” и “За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 года”.

В 1946 году Геворк восстановился в музыкальном училище, продолжил занятия в классе флейты, и одновременно преподавал в средней школе N 18. Один

из его друзей, впоследствии композитор Вагаршак Котоян, который двумя годами ранее переехал в Ереван, посоветовал и Геворку перебраться туда же. Следуя совету своего друга, он с 1946–1947 учебного года стал студентом класса композиции музыкального училища им.Р.Меликяна города Еревана. Ему довелось учиться у заслуженного педагога, композитора В. Г. Тальяна, которому он был благодарен до конца своих дней.

Их совместные занятия проходили в атмосфере большой самоотдачи и внимания. Тальян очень деликатно предлагал сделать кое-какие изменения, очень часто хвалил, но в конце концов оказывалось, что не оставлял «камня на камне».

Благодаря исключительному педагогическому дару, он мог, вдохновляя учеников, заставить их серьезно относиться к занятиям.

Несмотря на некоторые неблагоприятные социальные и жилищные условия, Г.Арменян проходит весь 4-летний курс обучения за два года. В 1948 году он окончил училище с красным дипломом. Будучи еще студентом, в 1947 году он начал преподавательскую деятельность в своем училище, которая продолжилась до 1951 года.

В годы учебы в училище Арменян пишет Сонату для флейты и фортепиано (1946), которая позже частично вошла во Флейтовый концерт, Сонатину для гобоя и фортепиано (1947), Элегию и танец для скрипки и фортепиано (1946), Колыбельную и Танец для фортепиано (1947), Струнный квартет *e-moll* в 3-х частях (1948), ряд песен и романсов.

С большим успехом прошел творческий отчетный концерт выпускников Г. Арменяна и Э.Оганесяна, где исполнялись сочинения, написанные за годы учебы в училище.

В 1947 году в жизни композитора происходят знаменательные события. Он создает семью. Его жена, Эмма Вартанян, окончила то же училище и, в дальнейшем, консерваторию по классу фортепиано Р. Андрияна.

С 1948 по 1953 год Арменян – студент Ергосконсерватории им. Комитаса. Он поступает в класс композиции Г. И. Егиазаряна, одного из ярчайших представителей армянской композиторской школы. За годы учебы в консерватории ряду написанных им произведений, так же, как и произведениям некоторых других студентов, была дана высокая оценка со стороны крупнейших музыкантов. В частности, Д. Шостакович, будучи в Ереванской консерватории и прослушав сочинения молодых композиторов и в том числе Г. Арменяна, пришел к убеждению, что «здесь подрастает талантливая многообещающая молодежь» (2.).

Шостакович был прав, его надежды оправдались. Практически все композиторы, участвовавшие в прослушивании в тот год, внесли свой весомый вклад в советскую музыку.

В годы учебы в консерватории Арменяном были

написаны вокальный цикл «Баллада о Родине» (1949), симфоническая поэма «Лур да Лур» (1949), две кантаты на слова А. Погосяна – «Торжественная ода» (1949), «Сказание об Армении» (1950). В структуру этой кантаты композитор внес много ранообразия. Он творчески использует форму драматизированной баллады (1 часть), массовой песни (3часть) и сонатной формы (4 часть, 3. С.135).

Центральным героем этого произведения является советский человек – борец за мир.

В 1950 году эти две кантаты впервые прозвучали в исполнении хора и оркестра Филармонии. В том же году Г. Арменян был принят в Союз композиторов Армении. Молодой композитор мечтал о написании оперы, об этом читаем в его автобиографии следующее: *«В 1948 году отмечалось 100 лет со дня трагического исчезновения Х.Абовяна. Его патриотизм и противостоящая душа воодушевили меня, и я его увидел героем оперы. От начала до конца прочел Абовяна, изучил все его документы, увлекся и заразился Абовяном. Во многих жизненных явлениях представлял его, ходил, дышал вместе с ним. Я себя чувствовал Абовяном»* (1.).

Арменян решил написать оперу «Хачатур Абовян» и в качестве дипломной работы представил одно действие из будущей оперы. Он автор и либретто. Этот отрывок был исполнен в 1953 году на государственном экзамене и на открытом концерте. Здесь же были исполнены «Танцевальная сюита» Э. Оганесяна и «Балетные фрагменты» Г. Читчян. В прессе были высоко оценены все трое композиторов. В частности, приведем отрывок из «Комсомольской правды», касающийся Г.Арменяна: «Молодой композитор показал глубокие познания в области оперной драматургии и высокий профессиональный уровень владения оркестром». Дипломная работа Арменяна доказала, что он в числе молодых композиторов способен выполнять «серьезные творческие задачи». Об этом говорил председатель СК Армении, Народный артист Арм.ССР Г. Егиазарян в своей развернутой статье, посвященной дальнейшему развитию советской армянской музыки. В статье «Дипломные работы молодых композиторов», написанной Л. Сарьяном, читаем, что Г. Арменян владеет способностью музыкального психологического перевоплощения и создания музыкальных характеристик. К данным положительным отзывам добавляется мнение государственной экзаменационной комиссии, которая, учитывая большие творческие возможности выпускника Ереванской консерватории, рекомендует его к поступлению в аспирантуру по специальности «Композиция».

Воодушевленный такой высокой оценкой, Г. Арменян уезжает в Ленинград. Несмотря на ответственный период, связанный со сдачей вступительных экзаменов, он находит время и с удовольствием посещает театры, музеи, концерты.

«За полтора месяца, – пишет Г. Арменян, – прожил

целую жизнь. Самое главное – услышал Шостаковича и Прокофьева. Мало сказать услышал, как губка впитал, понял, слился с этой музыкой” (4. С. 28–29).

Во время учебы в аспирантуре под руководством Бориса Арапова, композитор работает над либретто оперы “Хачатур Абовян”, одновременно в 1954 году пишет Концерт для флейты с оркестром в 3–х частях. Концерт прозвучал и в Ленинграде, и в Ереване в блистательном исполнении Заслуженного артиста Арм.ССР Левона Алояна и по достоинству Арменян посвятил этот концерт ему.

Успеху концерта способствовал дирижер Микаел Малунцян, под чьим руководством солист и оркестр создали единый ансамбль.

Учитывая большие успехи в творчестве, композитор был удостоен медали “За трудовое мужество” (1956).

В 1957 году он пишет музыку к документальному фильму “Егише Чаренц”, а в 1958 году заканчивает оперу “Хачатур Абовян”.

Ближайшие годы принесли большие успехи Г. Арменяну. Во–первых, это создание музыки к кинофильму “Парни музкоманды” (1960). Этот фильм пользовался огромным успехом. Многие темы оттуда воспринимались как народные, что принесло Арменяну большую популярность и узнаваемость. А музыка из кинофильма исполняется и по сей день.

Другим радостным событием явилась постановка оперы “Хачатур Абовян” на сцене Ереванского театра оперы и балета. В ней затронута историческая тема, связанная с большими эпохальными событиями в жизни народа. Здесь проявилась и новая тенденция: стремление показать противоречия эпохи через судьбы героев.

Действие оперы происходит в начале XIX века в исторически переломную эпоху освобождения Восточной Армении от ига шахской Персии и султанской Турции и вхождения ее в состав России. Именно эта эпоха и выдвинула благородную фигуру писателя–гуманиста, патриота Хачатура Абовяна, автора романа “Раны Армении”, заложившего идейные, эстетические основы новой армянской литературы (5.С. 112–113).

Премьера оперы состоялась 25 ноября 1960 года и имела большой успех. Это подтвердилось еще и тем, что она была отмечена письмом–приветствием 17–ти композиторов и искусствоведов под руководством Аро Степаняна, которые отмечали, что оперное искусство обогатилось еще одним блестящим произведением. Эта премьера осталась незабываемой в памяти композитора.

Эмоции так захлестнули его, что он больше не мог писать ничего, а уж тем более оперу. Но спустя некоторое время он снова начинает мечтать о написании оперы и останавливается на теме “Старые боги” по пьесе Л.Шанта. Но близилось 50–летие Великого Октября. Естественно, каждый автор хотел принять участие в этом событии.

Арменян по предложению Министерства культуры, приостановил работу над оперой “Старые боги”, обратившись к драме А. Араксманяна “Розы и кровь” и начал работу над созданием оперы “Крушение” по этой драме. Либретто пишут Г. Арменян и Р. Давоян. Сюжет раскрывает тему классовой борьбы в годы гражданской войны. В центре оперы рабочие и крестьяне, им противостоят враги революции. В опере почти нет хоровых массовых сцен, каждого героя композитор наделяет определенными интонациями, которые затем становятся лейттемами и обобщаются в развернутых музыкальных формах, ансамблях. Музыкально–сценическое действие сжато, объединено единством места и развивается с сильным нарастанием к кульминациям. Одной из таких кульминаций является симфоническая картина “Крушение” (яркими средствами создается эффект неумолимо приближающегося поезда). Крушение вражеского поезда символизирует крушение старого мира на древней армянской земле (5. С. 103–104).

В 1968 году опера была готова и в том же году 29 ноября состоялась ее премьера (дирижер Ю. Давтян, режиссер В. Багратуни, художник А. Григорян).

Надо отметить, что 1960–е – годы творческого подъема композитора, когда были созданы музыка к документальному фильму “Вардгес Суренянц” (1963), на основании которого в дальнейшем была создана симфоническая сюита “В картинной галерее Вардгеса Суренянца” (1964), сюита из оперы “Крушение” (1968), 4 импровизации для трубы соло (1962), “Свадебная песня” для солиста и хора на слова В. Варданяна (1965), вокальный цикл “Месроп Маштоц” – обработка 8–ми шараканов (1966), а также композитор пишет музыку к драме “Цовинар” (автор А. Бегларян) для Тбилисского армянского драматического театра.

Его творчество было оценено и государством. В 1965 году указом президиума Верховного Совета Арм.ССР ему присуждается звание “Заслуженного деятеля искусств”.

В конце 1968 года Г. Арменяна назначают директором и художественным руководителем Ереванского театра оперы и балета им.Спендиарова. За время его руководства театром было сделано множество постановок: опера А.Арутюняна “Саят–Нова”, балеты “Ромео и Джульетта” С. Прокофьева, “Бессмертие” К. Орбеляна, “Антуни” Э.Оганесяна; были осуществлены новые постановки опер “Алмаст” и “Ануш”.

Проработав два года на посту директора Оперного театра до 1970 года, он себя всецело посвятил своей основной работе: композиции и преподаванию. В этот период создает ряд песен и хоров. В 1971 году Г. Арменяна назначают заместителем председателя Правления СК Армении. На этой должности он остается до 1973 года.

В 1970–е годы композитор пишет несколько хоров *a cappella*: “Армянская страна, армянская земля” на слова С. Капутикян (1971), “Родина” на собственный

Գ. Արմենյանի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանին



**Գեորգ Արմենյան,
Դմիտրի Կաբալևսկի,
Բաբկեն Սոսյան**



Գեորգ Արմենյան, Վեոգրիա, 1945 ցո



**Գեորգ Արմենյան,
սեսրա Տեոա,
Արխիմանդրիտ Արտակ Մանուկյան,
յենա Էմմա Վարտանյան,
մայր Արմենուի Արմենյան**



Ծորոցոյ Եւորկ!
Արմենի և ոսկեմսեոն,
Տ մեո Երոո!
Գ. Արմենյան
1945
Մայր և սեզոյ.

**Յ. Արիստակեսյան, Գ. Արմենյան,
Ա. Խաչատուրյան,
նա Տյեզոն ԿԿ ՏՏՏՐ
Մոսկուա, 1957 ց.**



**Յ. Միրզոյան, Բ. Սոսյան, Ա. Տատունց, Գ. Արմենյան, Տ. Փարաոյան,
Մելիկ-Աուակյան, 1960-ե ցոոյ.**

текст. (1974), “Ода братству” на слова В. Давтяна (1978), ряд романсов и песен: “Карот” (сл. Г. Борьяна, 1970), “Весенняя” (сл. Г. Арменьяна, 1970), “Весенняя фиалка” (сл. О. Ширазы, 1970) и др.

В конце 1972 года в Перми на сцене Государственного академического театра оперы и балета им. П. Чайковского состоялась постановка оперы “Крушение”. Это было большой честью для композитора. Несмотря на некоторые сокращения, опера имела большой успех и явилась стимулом к достижению новых высот в области композиции. Надо отметить, что его произведения исполнялись не только в республиках Советского Союза, но и за рубежом. Так, в 1972 году в Бостоне исполнялись его песни, а 8 июня 1973 года там же исполнялся Флейтовый концерт (солист Джеймс Папутсакис, дирижер Артур Фидлер). Его песни исполнялись также в Филадельфии в 1978 году.

Заслуги Г. Арменьяна как композитора и общественного деятеля были высоко оценены правительством: он награждается юбилейными медалями “30-летие победы в войне 1941–1945 гг.” и “60 лет Советской Армии”, а также множеством почетных грамот за музыкально-эстетическое воспитание подрастающего поколения, за самоотверженную работу, к 60-летию со дня рождения и за развитие советской музыки (1979–1980).

Г. Арменян очень любил путешествовать. Он побывал в 11 странах, в некоторые был командирован (Вьетнам, Чехословакия, Йемен), но в большей части в качестве туриста (Америка, Англия, Австрия, ФРГ, Швеция, Япония, Италия, Испания). Знакомясь с культурой этих стран он получал огромную духовную пищу, что, в свою очередь, являлось большим стимулом для осуществления его творческих замыслов. Из этих поездок он привозил много фотографий и любительских фильмов, которые затем с удовольствием показывал своим коллегам и студентам. Кроме этого, он старался все увиденное и пережитое запечатлеть на бумаге. Арменян владел искусством грамотного литературного изложения, которое отражалось в его воспоминаниях о путешествиях, в рецензиях и особенно, в статьях, в которых он мог правильно сформулировать сущность вопроса. Если еще к этому добавить своеобразный стиль письма, теплоту и искренность, которые привлекали читателя с первых же строк изложения – то тогда ясно можно представить Арменьяна-музыканта, писателя, критика.

Как композитора-гражданина, Арменьяна не могла не интересовать задача эстетического воспитания молодежи. И об этом он высказывается в статье “За эстетическое воспитание юношества”: *“Мы обязаны так воспитать подрастающее поколение, чтобы наряду с замечательными образцами народного творчества для него близким и дорогим стало и классическое наследие, и творчество советских композиторов и художников”* (6.). Арменян критикует деятельность Оперного театра и Филармонии, Радио и телевидения,

считая, что эти структуры недостаточно создают специальных музыкальных программ и постановок, доступных детям, что часто в концертах звучат произведения, не имеющие художественной ценности, а это негативно отражается на формировании их эстетического вкуса. Он выдвинул вопрос о создании городского хора и об этом написал в своей статье, завершая ее следующими словами: *“Заканчивая среднюю школу наши юноши и девушки кроме Архимеда, Менделеева, Маяковского и Чаренца должны иметь представление также и о Бетховене, Чайковском, Комитасе, Спендиарове, Репине и Сарьяне”*. И с этим нельзя не согласиться.

Около 20 лет Арменян проработал на Радио сначала в редакции детских и юношеских программ, а затем и как автор музыкальных программ. Темы были разнообразны: от Вагнера, Глинки, Мусоргского, Шостаковича, Прокофьева до армянских композиторов. Работа на Радио давала возможность пользоваться музыкальным архивом, что в те годы было очень ценно. Это позволяло ознакомиться с огромным музыкальным материалом, которого были лишены многие в силу технических проблем, ведь тогда не было ни пластинок, ни записей.

В 1958 году после окончания аспирантуры Арменян возвратился в Ереван и поступил на работу в консерваторию. Первоначально он преподавал гармонию, а с 1961 года начал преподавать инструментоведение. И очень скоро, столкнувшись с проблемой отсутствия учебника на армянском языке, у Арменьяна возникла идея создания такого учебника.

На это ушло много лет и сил, пришлось ознакомиться со всеми имеющимися материалами. Учебник был закончен в конце 1970-х. Он назывался “Основы инструментоведения”. Первым редактором стал Лазарь Сарьян. Он был издан на основании авторских рукописей лишь в 2012 году на средства брата композитора уже после смерти Арменьяна (7.).

В 1977 году ВАК при Президиуме Верховного Совета СССР присвоила композитору звание доцента, а в 1983-м – профессора.

С 1977 года Арменян основал и разработал предмет “Основы хорового письма”, который сам же и преподавал.

В 1986 году композитор уже реально возобновил работу над оперой “Старые боги”. Он был очень вдохновлен и сразу же на одном дыхании написал первые две картины. Но опять возникли разного рода препятствия. Во-первых, землетрясение. Это было страшное явление природы. Многие лишились крова, потеряли родных и близких, остались инвалидами. Это испытание не могло не коснуться каждого из нас. Это горе вызвало бурю эмоций во всем мире. Люди со всех концов земли откликнулись на эту беду и материальной помощью, и поддержкой. Одним из первых был Ш. Азнавур, который не только поддержал Армению значительными материальными вложениями, но и в по-

рыве эмоционального подъема написал песню “Тебе, Армения!” Она произвела большое впечатление на Армяняна, и он буквально за одну ночь написал армянский текст к этой песне, которая затем в этом варианте была исполнена в Париже для Ш.Азнавура группой армянских певцов. Это во-первых, а во-вторых, началось арцахское движение. Произошли кровавые события в Сумгаите и Баку. Беженцы огромным потоком хлынули в Армению. Страна переживала тяжелую пору: не было света, газа, элементарных условий жизни, хлеб продавался по карточкам. Квартиры обогревали керосинками. Все это напоминало блокаду Ленинграда. И, естественно, речи не могло идти об искусстве и творчестве. Снизился интерес к культуре, т.к. теперь во главе угла стоял вопрос выживания.

Армянян, конечно же, был одним из граждан, кто на себе испытал всю тяжесть ситуации, в которой находился весь народ. Он принимал активное участие во всех митингах и собраниях, снимал все это на пленку, делал множество фотографий.

В 1994 году Армянян начал писать стихи и, желая внести свой вклад в Арцахское движение, решил создать цикл песен на эту тематику. В 1995 году состоялось первое исполнение вокального цикла “Арцахские песни”.

Несмотря на тяжелое время, в последний период своего творчества Армянян создал ряд значительных произведений: вокальные циклы – “Перезвоны” на слова Архиепископа Артака Манукяна (1981), “Посвящение” на стихи П. Севака (1984); кантату для смешанного хора “Сердце матери” из 7 частей на стихи А.Исаакяна (1982).

Им написано много статей (около 40) о музыке и искусстве в разных газетах и журналах, в частности, о композиторах А. Спендиаряне, А. Тиграняне, А. Хачатуряне, З. Палиашвили, Э. Оганесяне Г. Ахиняне, Э. Абрамяне и др.; рецензии на произведения Шостаковича, Кара-Караева, Мачавариани, где были даны меткие характеристики и точные умозаключения.

В 1985 году Армяняну было присвоено звание Народного артиста Арм.ССР, он был также награжден юбилейными медалями “70 лет Советской Армении” (1988), “50 лет победы в Великой Отечественной войне” (1995) и другими наградами.

В заключение процитируем самого Г. Армяняна: *“Я прожил очень интересную и содержательную жизнь. И удовольствие от этого заключалось в том, что я всего в своей жизни добился сам, без чужой помощи и содействия. Все мои достижения и успехи принадлежат мне так же, как и неудачи и ошибки.*

Жизнь моя прошла в условиях напряженной работы, иногда совмещая учебу и работу, а в дальнейшем работу и другую работу, и конечно, творчество. Свободного времени у меня почти не было, единственное хобби – фото- и кинолюбительство, что тоже требовало творческого подхода и напряжения” (1).

Г. Армяняна не стало 12 апреля 2005 года. До пос-

ледних дней он работал в консерватории, продолжая обучать и воспитывать новое поколение музыкантов, щедро делаясь с ними профессиональным опытом, умениями и навыками. Неоценим его вклад в армянскую культуру.

Круг интересов Г.Армяняна был очень широк и включал, помимо его композиторской, педагогической, общественной деятельности, кроме любительских увлечений, создание фундаментального труда по инструментоведению и ряда методических пособий.

В 2020 году исполнилось 100 лет со дня рождения Г. Армяняна. Все ученики и коллеги с большой благодарностью и теплотой вспоминают своего коллегу и наставника.

Г. О. Читчян, композитор, народная артистка Армении, профессор ЕГК, член правления СК Армении вспоминает: *“С Армяняном мы учились на одном курсе у Г. И. Егиазаряна. Геворк был добрейшей личностью. Он был прекрасным товарищем и другом, который в трудные моменты всегда умел поддерживать своих друзей. Когда Г.Егиазарян отказался взять меня в свой класс, сказав “никаких девчонок”, Г. Армянян и Э. Оганесян смогли меня так представить своему учителю, что он согласился. Я до сих пор признательна им за это. Геворк, еще будучи юношей, был очень увлечен оперой и даже написал в школьные годы оперу “Маро”. Дальше эта любовь продолжалась всю жизнь. Что бы он ни писал, будь то Флейтовый концерт, который пользовался успехом, песни и другие произведения, основной его работой была опера. Этим он внес большой вклад в армянскую музыку”.*

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Личный архив Г. Армяняна. Lichnyj arkhiv G. Armenyana.
2. //Советакан Айастан., 19.10 1949. //Sovetakan Ajastan., 19.10.1949.
3. *Гиліна Е.*, Вокально-симфоническая музыка., /Музыкальная культура Арм.ССР., М.: Музыка., 1985. - 400 с. Gilina E., Vokal'no-simfonicheskaya muzyka., /Muzykal'naya kul'tura Arm.SSR., М.: Muzyka., 1985. - 400 s.
4. *Григорян К. Г.*, Геворк Армянян (на арм. языке)., Ер.: Армянское театральное общество., 1981. - 108 с. Grigoryan K. G., Gevork Armenyan (na arm yazyke)., Yer.: Armyanskoe teatral'naya obshchestvo., 1981. - 108 s.
5. *Тигранов Г. Г.*, Оперное и балетное творчество., /Музыкальная культура Арм.ССР., М.: Музыка., 1985. - 400 с. Opernoe i baletnoe tvorchestvo., /Muzykal'naya kul'tura Arm.SSR., М.: Muzyka., 1985. - 400 s.
6. //Коммунист, # 184, 06.08.1958. //Kommunist, #184, 06.08.1958.
7. *Армянян Г. А.*, Основы инструментоведения., Ер.: Амроц групп., (на арм. языке)., 2012. – 320 с. Armenyan G. A., Osnovy instrumentovedeniya., (na arm yazyke)., Yer., 2012. - 320 s.

Գ. Արմենյանի ծննդյան 100-ամյա հորելյանի

Բանալի-քաղեր. Արմենյան, Թրիլիսի, ուսումնարան, Հայրենական մեծ պատերազմ, «Խաչատուր Աբովյան» օպերա, «Խորտակում» օպերա, Կոնցերտ ֆլեյտայի համար, գործիքագիտություն, խմբերգային գրելաձևի հիմունքներ:

Ключевые слова: Армянян, Тбилиси, Великая Отечественная война, опера “Хачатур Абовян”, опера “Крушение”, флейтовый концерт, инструментоведение, основы хорового письма.

Keywords: Armenian, Tbilisi, The Great Patriotic War, “Khachatur Abovyan” Opera, “Downfall” Opera, Flute Concerto, organology, choral score writing.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԲԱԳԴԱՍԱՐՅԱՆ ԱԻԳԱ ԳԵՈՐԳԻԻ (ծ. 26.01.1956 թ. ք. Կրասնոդար): Սովորել և ավարտել է 1977-1982 թթ. Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայում պրոֆ. Յ. Ս. Հայրապետյանի դասարանում: Բուհ-ն ավարտելուն պես աշխատել է որպես կոնցերտմայստեր, մինչ այժմ դասավանդում է Կամերային անսամբլի ամբիոնում: Ելույթ է ունենում, որպես անսամբլի արտիստ տարբեր կազմերում, որպես կոնցերտմայստեր մասնակցել է ջութակահարների միջազգային և հանրապետական՝ Յամպոլսկու անվան 1-ին միջազգային (1996 թ., Դուբնա), Ա. Խաչատրյանի անվ. 1-ին հանրապետական (1997 թ. Երևան): «Heirs of Orpheus» միջազգային մրցույթներում (Բուլղարիա՝ ք. Ալբենա, 2019 թ. սեպտեմբերին), «Կամերային անսամբլ» անվանակարգում արժանացել է դափնեկրի կոչման:

Сведения об авторе: БАГДАСАРЯН АИДА ГЕОРГИЕВНА (род. 26 января 1956 года в Краснодаре). В 1977 году поступила в Ереванскую консерваторию им. Комитаса в класс проф. Ю.С. Айрапетяна. После окончания вуза с 1982 года начала работать в Ереванской консерватории концертмейстером, а затем педагогом кафедры камерного ансамбля, где и работает по настоящее время. Выступает на концертах в качестве ансамблиста в разных составах. Участвовала в качестве концертмейстера в республиканском и международном конкурсах скрипачей: 1-ый международный конкурс им. Ямпольского (1996, Дубна); 1-ый республиканский конкурс им. А. Хачатуряна (1997, Ереван). В сентябре 2019 года стала лауреатом в номинации “камерный ансамбль” международного конкурса “Heirs of Orpheus” в г. Альбена (Болгария).

Information about the author: Baghdasaryan Aida Georgi (b. 1956 in Krasnodar). In 1977 she was admitted at the Komitas State Yerevan Conservatory, prof. Yuri Hayrapetyan's class. Upon graduation in 1982 she started working as an accompanist and later on as a pedagogue at the Chamber Ensemble Department at YSC, where she currently works. A. Baghdasaryan performs on stage as a member of various chamber ensembles. As an accompanist she has participated in Republican and International Violin Competitions, such as the First International Yampolsky Competition (Dubna, 1996) and the First Republican Khachaturyan Competition (Yerevan, 1997). In September, 2019 became the prize winner in the Chamber Ensemble category at the Heirs of Orpheus International Competition in Albena, Bulgaria.

Ամփոփում

Գաշնակահար, ԵՊԿ դասախոս **Աիդա Գեորգիի Բաղդասարյան.** - «Գեորգ Արմենյան. (նվիրվում է ծննդյան 100-ամյակին)»:

Հոդվածը նվիրված է հայ ականվոր կոմպոզիտոր Գեորգ Արմենյանի ծննդյան 100-ամյա հորելյանին և նրա հիշատակին: Հոդվածը շարադրվում է՝ որպես կոմպոզիտորի ստեղծագործական և կյանքի անցած ուղու դիմանակար: Հեղինակը բացահայտում է նրա կերպարը որպես կոմպոզիտորի, հումանիստ մանկավարժի, հասարակական գործչի, բազմակողմանի զարգացած անձնավորության:

Summary

Pianist, pedagogue at the YSC **Aida Georgi Baghdasaryan.** - “*Gevorg Armenian (100th anniversary of the birth)*”.

The article is dedicated to the 100th anniversary of the birth of Gevorg Armenian, a prominent Armenian composer. The article reviews Armenian's life and creative work achievements. The material is presented in a narrative style. The author reveals the image of Armenian as a composer, educator-humanist, public figure, and multi-talented personality.

ՀԱՍՄԻԿ ՍԱՐԳՍԻ
ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ

Երաժշտագետ, Ա. Սպենդիարյանի
տուն-թանգարանի գիտաշխատող
E-mail: hambaryan.hasmik@gmail.com

**ԳԵՎՈՐԳ ԲՈՒԴԱՂՅԱՆ – 120.
անգերազանցելի սպենդիարյանագետի
բազմակողմանի ուղին**

2 019 թ. լրացավ հայ երաժշտական գործիչ, դիրիժոր, երաժշտագետ-հետազոտող և հրապարակախոս, մանկավարժ, պրոֆեսոր, Խորհրդային Հայաստանի ժողովրդական արտիստ՝ Գևորգ Բուդաղյանի ծննդյան 120-ամյակը: Գործիչ, որի բեղուն երաժշտական ճանապարհի մշտական ուղեկիցն են եղել Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անմար կերպարն ու արվեստը: «Սպենդիարյանի անունը, նրա անհատականությունը, նրա հետ կապված ամեն ինչ ինձ համար ծառայել է իբրև յուրատեսակ ուղեցույց աստղ իմ ամբողջ ստեղծագործական գործունեության ընթացքում: Ես հպարտ եմ և երջանիկ, որ ճակատագրի կամոք ինձ վիճակվել է մերձենալ Սպենդիարյանի երաժշտության աշխարհին» (2. էջ 61): Կոմպոզիտորի ստեղծագործության հետ առնչությունը Գևորգ Բուդաղյանն անվանել է «2-րդ կոնսերվատորիա, մեծ երաժշտական-մասնագիտական դպրոց, կյանքի համալսարան»: Պատահական չէ, որ հենց Բուդաղյանն է համարվում անգերազանցելի սպենդիարյանագետ և Սպենդիարյանի երկերի լավագույն մեկնաբան:

Գևորգ (Գևորգի) Բուդաղյանը ծնվել է 1899 թ. հոկտեմբերի 16-ին, Բաքվում: Ապագա մեծ երաժշտի հայրը՝ Երվանդ Ֆադեևն նախնադրյունաբերական ընկերությունում բաժնետեր էր: Լինելով բարեկիրք և լայնախոհ անհատ՝ նա չէր զլանում նյութական աջակցություն ցուցաբերել արվեստի զարգացման համար: Բազմանդամ ընտանիքում, ցավոք, գլուխ բարձրացրեց ժառանգական թոքախտը, որը խլեց նախ հոր, ավելի ուշ՝ ավագ եղբոր և քրոջ կյանքերը: Մայրը՝ Մարիա Արտեմևնան, երեխաների համար լավ կրթություն ապահովելու նպատակով տեղափոխվեց Մոսկվա և նվիրվեց նրանց դաստիարակությանը: Նա չէր զլանում զբաղվել նաև ինքնագարգացմամբ և անգամ սովորում էր երեխաների հետ զուգահեռ, մասնավորապես՝ երաժշտություն:

Մոսկվայում, Բուդաղյանների տանը հայտնվեց երաժշտության ուսուցչուհի Ելենա Դեմենտևնա: Նա փոքրիկ Ժորժին սովորեցրեց նոտային գրագիտություն, դաշնամուրային նվագի հիմունքներ և իր հետ տանելով զանազան համերգների, ընդլայնեց նրա երաժշտական մտահորիզոնը: Իսկ Մոսկվայի համերգային կյանքը 1910-1915 թթ. շատ բազմազան էր: 12 տարեկանից տղան գրառումներ էր անում օրագրում և խնամքով պա-

հում տպավորիչ համերգների ծրագրերը: Դրանց թվում էին Ռախմանինովի հեղինակային համերգները և նրա ելույթները Կուսնիցկու նվագախմբի հետ, Տանենի, Սկրյաբինի, Մետների հեղինակային ելույթները, Հայֆեցի, Բուզոնի, Հոֆմանի, Վանդոլսկայայի մենահամերգները: Նա նույնիսկ պահել էր դաշնակահար Իոսիֆ Հոֆմանի ստորագրությամբ դեղնած լուսանկարը: Պատանեկության տարիներին դրսևորվում են նրա էության կարևորագույն կողմերը՝ զգացական ընկալումը, մտքի հստակությունը, վերլուծական մոտեցումը:

Գևորգի ուսումնառությունն սկսվեց Մոսկվայի լավագույն ուսումնական հաստատություններից մեկում՝ Արևելյան լեզուների Լագարյան ինստիտուտում (Լագարյան ճեմարան): Զուգահեռաբար նա երաժշտություն էր սովորում Գուստավ Շմիդտի մասնավոր դպրոցում և մասնակցում բոլոր հնարավոր համերգներին ու գրական-երաժշտական երեկոներին, հաճախ էր գալիս իբրև դաշնակահար, կոնցերտմայստեր, որի նվագացանկում ընդգրկված էին Մոցարտի, Շումանի, Սկրյաբինի, Գրիգի, Չայկովսկու և այլ կոմպոզիտորների մենանվագ դաշնամուրային կամ անսամբլային գործերը: Այս տարիներին արդեն, դրսևորվում են նրա կազմակերպչական և հետազոտական հետաքրքրությունները: Նա դառնում է «Երիտասարդ Երաժիշտների Ընկերության» նախաձեռնողներից և ղեկավարներից մեկը, որը հիմնադրվել էր 1916-ին և միավորում էր Մոսկվայի պատանի երաժիշտներին: Կազմակերպությունն ուներ հատուկ կանոնակարգ, բազմակողմանի հետաքրքրություններ, նպատակներ, սակայն գործեց ընդամենը 2 տարի:

1917-ի հեղափոխությունը և քաղաքացիական պատերազմը փոխում են Գևորգ Բուդաղյանի կյանքի ընթացքը: Նա սկսում է աշխատել Մոսկվայի Զամոսկվոբեցկի շրջանի բնակարանային-հողամասային բաժնում: Անցնելով Կարմիր բանակի շարքերը՝ սովորում է զինվորական կամրջաշինարարություն և 1920-1921 թթ. ծառայում Արևմտյան ճակատի ռազմադաշտային շինարարություններում: Քաղաքացիական պատերազմի ավարտից հետո նա վերադառնում է Մոսկվա և, ի վերջո, հայտնվում իր հետաքրքրություններին և շնորհին համապատասխան հաստատությունում՝ կոնսերվատորիայում: Ռեկտորի՝ կոմպոզիտոր Միխայիլ Իպոլիտով-Իվանովի խորհրդով ընդունվում է Ֆերդինանդ Էկկերտի գալարա-

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կառլենի Շագոյանի՝ 14.11.2020 թ., ընդունվել տպագրության՝ 25.11.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 2.5.2020 թ.

փողի դասարան: Ստեղծագործական ջիդ ունեցող ուսանողին շուտով տեղափոխում են Մերգեյ Վասիլենկոյի կոմպոզիցիայի դասարան, բայց կարծես էլի ինչ-որ բան պակասում էր լիարժեք ինքնադրսևորման համար: Երիտասարդ երաժիշտն իր մասնագիտական հստակ ուղին պատկերացրեց և գտավ, երբ կոնսերվատորիայում բացվեց դիրիժորական դասարան: Միայն պրոֆեսոր Կոնստանտին Մարաջևի ղեկավարած դիրիժորության դասարանում, նա գտավ իր փնտրածը: Նույն դասարանում սովորում էին նաև Բորիս Խայկինը, Լեո Գինգբորգը, Գրիգորի Վանսյովը և ուրիշներ, որոնց անունները հետագայում դարձան առաջնակարգ դիրիժորական արվեստի հոմանիշներ: Մանեստրոն մեծ ուշադրություն էր դարձնում իր սաների կողմից տեսական առարկաների փայլուն իմացությանը և դաշնամուրին հմտորեն տիրապետելուն: Լինելով ժամանակակից երաժշտության մեծ ջատագով, Պրոկոֆևի, Մյասկովսկու, Ստրավինսկու և այլ նորարար կոմպոզիտորների երկերի ակտիվ մեկնաբան, Կ. Ս. Մարաջևը խրախուսում էր սկսնակ դիրիժորներին հետևելու իր օրինակին: Նա ժամանակակից երաժշտության ասոցիացիայի հեղինակավոր կազմակերպության նախագահն էր: Մանեստրոյի սաները հնարավորություն ունեին գործնականորեն առնչվելու նվագախմբի հետ աշխատանքին, քանի որ 1920-ականներին Մոսկվայում գործում էր «Պրոֆեսոր Մարաջևի անվան սիմֆոնիկ նվագախումբը»:

1922 թ. Գ. Բ ու դ ա դ յ ա ն ն ը ն գ ղ թ Վ լ Վ Մ ո ս կ Վ յ ա ի Հ ա յ մ շ ա կ ո յ թ ի տ ա ն ա շ խ ա ս տ ա ն ք ն եր ու մ : Այն խորհրդային հայկական մշակույթի զարգացման համար կարևորագույն մի օջախ էր, որտեղ գործող դրամատիկական, գրական և երաժշտական ստուդիաները համապատասխան ոլորտները խթանող օղակներ էին: Նույն թվականին սկիզբ առավ Մոսկվայի երաժշտական հաստատություններում ուսանող հայ երաժիշտների համատեղ գործունեությունը: Լազարյան ձեռնարանի նախկին շենքում ձևավորվեց երաժշտական խմբակ, որը կոչվեց Մոսկվայի հայ երաժիշտների կոլեկտիվ: Հիմնադիրներից էր նաև Բ ու դ ա դ յ ա ն ը , որն այն ղեկավարեց 1925-1929 թթ.: Կազմակերպությունը միավորում էր տեղի հայերի ներուժը և նպաստում հայ-ռուսական ստեղծագործական կապերի հաստատմանն ու ամրապնդմանը: Անցկացվում էին հայ, ռուս և արևմտաեվրոպացի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից կազմված համերգներ, իսկ Կոլեկտիվի նախաձեռնած հայ կոմպոզիտորների երկերի հրատարակման աշխատանքը Մոսկվայից տեղափոխվեց Երևան: Երաժշտական միավորման անդամներից՝ Հարո Ստեփանյանը, Մուշեղ Աղայանը, Մարտին Մազմանյանը և Արամ Բոչարյանը հետագայում տեղափոխվեցին Հայաստան և իրենց արդյունավետ գործունեությունը շարունակեցին հայրենիքում, իսկ մյուսները՝ Արամ Խաչատրյանը, Գևորգ Խուրովը, Ալեքսանդր Շահվերդյանը Մոսկվայում շարունակեցին իրենց գործունեությունը:

Ապագա կոմպոզիտորներն Ալեքսանդր Սպենդիարյանի երաժշտությանն առաջին անգամ անմիջականորեն հաղորդակից դարձան 1924 թ. հունվարի 6-ին, Մոսկվայի Մեծ թատրոնում կայացած նրա հեղինակային սիմֆո-



«Խաչատրյան, Սպենդիարյան, Բ ու դ ա դ յ ա ն » - պատմական լուսանկարի մասին տեղեկանում ենք դիրիժորի հուշերից: 1928 թ. հունվարյան մի օր, Կուլտուրայի տանը հանդիպում են սկսնակ կոմպոզիտոր Բ ու դ ա դ յ ա ն ը ու Ալեքսանդր Սպենդիարյանը: Մենյակ է մտնում ցրտից կարմրած Արամ Խաչատրյանը: Նա մտնում է ռոյալին և նվագում իր գործերից մի քանիսը՝ ջութակի և դաշնամուրի (B-dur) Պարը և դաշնամուրային (cis-moll) Պոեմը: Սպենդիարյանն ընկերաբար ձեռք դնում է երիտասարդ կոմպոզիտորի ուսին և հուզված խոսում նրա ստեղծագործական մտքի համարձակության, հարմոնիկ լեզվի թարմության, ռիթմի բնական բարախյունի և մյուս առանձնահատկությունների մասին և խորհուրդ տալիս իր տաղանդը զարգացնելու համար համառորեն աշխատել: Ներս է մտնում Խաչատրյանի դասընկերը՝ դաշնակահար Սուխարևսկին ֆոտոխցիկով և ներկաներին առաջարկում լուսանկարվել: Ահա այսպիսին է Սպենդիարյանի կյանքի վերջին լուսանկարի պատմությունը:

նիկ համերգին: Այնուհետև հաջորդեցին հանդիպումները և շփումը մեծամուն կոմպոզիտորի հետ: Իսկ Մշակույթի տանը կայացած նրա կամերային երկերից կազմված համերգին Սպենդիարյանն ու Բ ու դ ա դ յ ա ն ը միասին չորս ձեռքով կատարեցին «Պարսկական քայլերգը» և պարեր «Այմաստ» օպերայից, ինչից երիտասարդ երաժիշտն անչափ ոգևորվել էր:

1927-ի հոկտեմբերին Խորհրդային Հայաստանի Լուսավորության ժողովրդական կոմիսար Աքբանազ Մավյանը, հեռագրել էր Մոսկվայի Հայ երաժիշտների կոլեկտիվին և հանձնարարել Սպենդիարյանի ստեղծագործական գործունեության 25-ամյակի առթիվ սիմֆոնիկ համերգ կազմակերպել: Բ ու դ ա դ յ ա ն ըն այդ խնդրով դիմեց իր պրոֆեսորին՝ Կ. Ս. Մարաջևին, որն այդ ժամանակ դեռևս ժամանակակից երաժշտության ասոցիացիայի նախագահն էր: Ասոցիացիան սիրով ստանձնեց համերգի կազմակերպումն ու ծախսերը: Երիտասարդ դիրիժորը շուտով մեծ ուրախությամբ Կուրսկի կայարանում դիմավորեց Մուսկևից գնացքով ժամանող կոմպոզիտորին՝ իր հետ վերցնելով «Երևանյան էտյուդների» նոր հրատարակված պարտիտուրը: Սպենդիարյանը Մոսկվայի Հայ մշակույթի տանն իրեն հատկացված սենյակում հյուրընկալվեց 1927 թ. նոյեմբերից մինչև 1928 թ. փետրվարը: Հանդիպումներից մեկի ժամանակ Ալեքսանդր Սպենդիարյանը Բ ու դ ա դ յ ա ն ի ն առաջարկեց դաշնամուրի համար փոխադրել իր «Երևանյան էտյուդները»: Մեկ շաբաթ անց առաջադրանքը պատրաստ էր և արժանացավ հեղինակի գոհունակությանը: Պարտիտուրն առաջին անգամ հրատարակվեց կոմպոզիտորի մահվանից հետո՝ 1928-ին, Մոսկվայում (տես՝ լուսանկարի մակագրությունը):

Բ ու դ ա դ յ ա ն ը իր հուշերում առհասարակ մեծ ջերմությամբ և խոնարհումով է նկարագրում Սպենդիարյանի

կերպարը: Պատմելով նրա ցրվածության հետ կապված միջադեպերը՝ Բուդաղյանը պարզաբանում է, որ Սպենդիարյանի ցրվածությունը պայմանավորված էր բացառապես նրա մշտապես ստեղծագործական մտքերի տիրապետության տակ գտնվելով, քանզի երաժշտությունն էր նրա գործողությունների բացատրությունը, շարժառիթը, հավատամքը: Սպենդիարյանի մասին հուշերը հետագայում ամբողջական տեսք ստացան 1999 թ. դիրիժորի ծննդյան 100-ամյակի առիթով հրատարակված «Գևորգ Բուդաղյան. Սպենդիարյանի հետ՝ հուշերի էջեր» գրքում, խմբագիր՝ Արմեն Բուդաղյան:

Հայաստանի Լուսժողովի որոշմամբ պետական հրատարակչությանը կից ձևավորվում է երաժշտական բաժանմունք: Երևանում այդ բաժանմունքի կոլեգիայի անդամներն էին Ա. Սպենդիարյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Վ. Կորզանովը և Ռ. Մելիքյանը: Նոտաները հրատարակվում էին Մոսկվայում: Հայաստանի Լուսժողովը Մոսկվայի որոշմամբ, Բուդաղյանը նշանակվում է Հայպետհրատի՝ Մոսկվայի Հայ կուլտուրայի տան կից երաժշտական բաժանմունքի հանձնակատար: Մոսկվայի Հայ երաժիշտների կոլեկտիվը նույնպես իրավունք ունեցավ ստեղծելու կոլեգիա, որի անդամներն էին Գևորգ Բուդաղյանը, Քրիստապիոր Քուշնարյանը, Մուշեղ Աղայանը և Լևոն Խաչատրյանը՝ Արամ Խաչատրյանի եղբայրը, ովքեր ձեռնամուխ եղան հայ կոմպոզիտորների մի շարք ստեղծագործությունների հրատարակմանը:

1928-ի մայիսի 8-ին, Սպենդիարյանի մահվան բոթը վշտացրեց Մոսկվայի հայ և ոչ միայն հայ երաժիշտներին: «Սովբեմեննայա մուզիկա» ամսագրի հերթական համարում տեղ գտավ կոմպոզիտորի մասին մահախոսականը՝ Բուդաղյանի հեղինակությամբ: Կուլտուրայի տան դահլիճում կայացավ սգո նիստ՝ նվիրված Սպենդիարյանի հիշատակին, որի մասնակիցներն էին Բուդաղյանը, Միխայիլ Գնեսինը, երաժշտագետներ՝ Սերգեյ Բոգուսլավսկին և Մուշեղ Աղայանը:

1923 թ. դեռևս ուսանող Բուդաղյանը Ռոմանոս Մելիքյանից հրավեր էր ստացել՝ դասավանդելու Երևանի նորաբաց կոնսերվատորիայում, սակայն նա պատասխանել էր, որ Հայաստան կգա ուսումն ավարտելուց հետո: Բուդաղյանի՝ Հայաստանում հաստատվելու որոշումը կայացնելու հարցում մեծ դեր ունեցավ նաև Լուսժողովը Մոսկվայում: Ամեն անգամ Մոսկվա ժամանելիս, նա հավաքում էր հայ ուսանողներին և ջերմ գրույցների ընթացքում նրանց մեջ հայրենիքի հանդեպ պարտքի զգացում արթնացնելով, հիշեցնում այն նվիրյալներին, որոնք դժվարին պայմաններում ծառայում էին երկրի մշակութային կյանքի կայացմանը՝ հիշատակելով Սպենդիարյանի և Ռոմանոս Մելիքյանի անունները:

1929-ի սեպտեմբերին, երիտասարդ երաժիշտ Գևորգ Բուդաղյանը ճանապարհ ընկավ դեպի հայրենիք: Գնացքի պատուհանից նրա, ինչպես և հինգ տարի առաջ Սպենդիարյանի ուշադրությունը, գրավեց չքնաղ Արարատը. «Մեծ Արարատի գագաթը ծածկված էր դեռ նախորդ տարվա ձյունով: ... Արևից այրված և որևէ տեսակի բուսականությունից զուրկ հողի վրա հպարտ քայլում էր վզներին զանգակներ կախված ուղտերի քարավանը: Ականջներումս ակամա հնչում էր քարավանի եր-

թի թեման «Երեք արմավենուց» » (2. էջ 34): Ինչպես նշում է իր հուշերում, Երևանում նա արագորեն հարմարվեց նոր սովորույթներին, մթնոլորտին՝ չնայած կենցաղային մի շարք անհարմարություններին, իսկ շրջապատը ձևավորեցին այնպիսի կարկառուն գործիչներ, ինչպիսիք էին կոմպոզիտորներ՝ Սպիրիդոն Մելիքյանը, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը, Ռոմանոս Մելիքյանը, երաժշտագետներ՝ Վասիլի Կորզանովը, Օլսաննա Տեր-Գրիգորյանը և այլոք:

Իր մանկավարժական գործունեությունը Բուդաղյանն սկսում է Երևանի կոնսերվատորիայում: Ընդամենը 6 տարի գործող երաժշտական բուհն արդեն ուներ սիմֆոնիկ նվագախումբ, օպերային դասարան, կոմպոզիտորական դասարանի ձևավորման նախադրյալներ:

Մի անգամ Գ. Բ. Բուդաղյանը երաժիշտ ընկերների հետ հյուրընկալվեց բժիշկ Գրիգոր Սաղյանի տանը, և նրա դուստրը՝ Նինան դարձավ դիրիժորի կինը, անբաժան օգնականը, նրա ավանդույթների շարունակողը կամերային երգեցողության դասարանում: Նրանք համատեղ կատարվում էին մեծ թվով սիմֆոնիկ և օպերային երկեր՝ չորս ձեռքով դաշնամուրի համար փոխադրմամբ: 1929-ից սկսած Նինա Սաղյանը պահել էր նորաստեղծ, որտեղ գրանցել էր տնային համերգների ծրագրերը: Երաժշտական հանդիպումների մասնակիցներն այդ հավաքները կատարվում անվանում էին «Երևանյան առաջին սիմֆոնիկ ընկերություն» (3. էջ 41, 30):

Երևանի կոնսերվատորիայում տարբեր տարիներին Բուդաղյանը վարել է օպերային, նվագախմբային, օպերային-սիմֆոնիկ դիրիժորության, զեղարվեստական նվագակցության, կամերային երգեցողության, կամերային անսամբլի դասարանները, պարտիտուրների ընթերցման դասընթացը: 1934-1936 թթ. և 1949-1958 թթ. նա բուհի պրոռեկտորն էր գիտական և ուսումնական գծով: 1960-1962-ին ղեկավարել է երաժշտության տեսության, պատմության և կոմպոզիցիայի ամբիոնը, ասպիրանտուրայի բաժնի նախաձեռնողներից էր և ղեկավարներից: 1934-ին արժանացել է դոցենտի, 1950-ին՝ պրոֆեսորի կոչումների:

Գիրիժորական դասարանում Սարաջևի արժանի հետնորդ՝ Գ. Բ. Բուդաղյանն իր ուսանողներին պատրաստում էր՝ որպես բազմակողմանի երաժիշտ-մտավորականներ, անցկացնում պարտիտուրների ընթերցումներ և փոխադրումներ, ծանոթացնում երաժշտական գրականության հետ, համատեղ ուսումնասիրելով, ունկնդրելով, սպա և վերարտադրելով դաշնամուրով: Նրա սաներից Ռուբեն Ստեփանյանը, Գրիգորի Վարժապետյանը և Աշոտ Սարյանը դարձան ականավոր երաժիշտներ: Երբ իր սիրելի պրոֆեսորը՝ Կ. Ս. Սարաջևը եկավ Հայաստան, Բուդաղյանը դիրիժորական դասարանի ղեկավարումը հանձնեց նրան:

Նույնքան արդյունավետ էր նաև նրա աշխատանքը մյուս դասարաններում: Կոնցերտմայստերական կրթությունը երևանյան երաժշտական բուհում սկզբնավորվեց և զարգացավ հենց Գ. Բուդաղյանի շնորհիվ: Նա մեծ ուշադրություն էր դարձնում նաև երաժշտագիտական մտքի զարգացմանը: Նրա աջակցությամբ ձևավորվեց Երևանի կոնսերվատորիային կից գիտահետազոտա-

Գ. Բ ու դ ա ղ յ ա ն հ ծ ն ն դ յ ա ն 1 2 0 - ա մ յ ա կ ի ն ն վ ի թ վ ա ծ

կան կարիները, որը հետագայում վերածեց բաժանմունքի, իսկ ավելի ուշ՝ արդեն Ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի:

Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Կոնստանտին Սարաջևի դիրիժորական դասարանի սանն իր ուսանող ընկերների հետ մասնագիտական գիտելիքներն ամրապնդում էր «Պրոֆեսոր Սարաջևի անվան սիմֆոնիկ նվագախումբում»: Այս ինքնատիպ կոլեկտիվը կազմված էր նախկինում երաժշտությամբ զբաղված բժիշկներից, նկարիչներից, բանասերներից և այլ մասնագետներից, սակայն ուներ կատարողական պատշաճ մակարդակ: Այն գործում էր հասարակական հիմունքներով: Գ. Ե. Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը 1928-1929 թթ. մի քանի անգամ ղեկավարել է նվաճված նվագախմբի համերգները: Իսկ 1929 թ. ապրիլի 21-ին Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում կայացավ երիտասարդ դիրիժորի դիպլոմային աշխատանքի կատարումը: Հատկանշական համերգին մասնակցում էին Մոսկվայի ռադիոհաղորդումների կենտրոնի սիմֆոնիկ նվագախումբը և դաշնակահար Գրիգորի Գինգբուրգը: Ներկայացվում են Մյասկովսկու 4-րդ Սիմֆոնիան, Շոպենի դաշնամուրային մի միևնույն Կոնցերտը և Չայկովսկու «Վոյեվոդա» սիմֆոնիկ բալլադը: Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը դրսևորած գերազանց աշխատանքի արդյունքում, նրան Մոսկվայի մի շարք առաջատար համերգային կազմակերպություններ հրավիրում են աշխատելու որպես դիրիժոր, սակայն նրան սպասում էր հայրենիքը: Մոսկվայի կոնսերվատորիայի 1-ին շրջանավարտ հայ դիրիժորին Երևանի կոնսերվատորիայում դիմավորում են ջերմությամբ. ռեկտոր Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը և ուսումնական գծով նրա տեղակալ Սյուրիդոն Մելիքյանը նրան են վստահում կոնսերվատորիայի սիմֆոնիկ և օպերային դասարանները: Ուսանողական նվագախումբը, որի հետ մինչ այդ պարսպել էր Լենինգրադ ուսման մեկնած Սուրեն Չարեքյանը, արդեն ուներ որոշակի դիմագիծ և նվագացանկ: Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը, համալրելով նվագախումբը, որն այն ժամանակ միակն էր Հայաստանում, հաճախակի է դարձնում փորձերն ու ելույթները: Նվագախմբի կատարողական բարձր որակները դրսևորվեցին 1929-1930 թթ. ուսումնական տարվա 3 հաշվետու համերգներին, որոնք տեղի ունեցան Մշակույթի տանը, որտեղ ներկա էր Կոմկուսի առաջին քարտուղար Աղասի Խանջյանը, հնչեցին հատվածներ Հայդնի և Մոցարտի սիմֆոնիաներից, արիաներ Մոցարտի օպերաներից, Բեթհովենի նախերգանքները, Մուտրգսկու «Գիշերը Լիսի լեռան վրա» սիմֆոնիկ պատկերը, Չայկովսկու 1-ին Սիմֆոնիան և ջութակի Կոնցերտը՝ մենակատարն էր Ռուբեն Ստեփանյանը: «Խորհրդային Հայաստան» թերթի 1930 թվականի հունիսի 22-ի համարում ջերմ արձագանքով հոդված տպագրվեց՝ երիտասարդ, շնորհալի և մասնագիտական հմտություններով առանձնացող դիրիժորի կատարած աշխատանքի վերաբերյալ:

Կոնսերվատորիայի նվագախմբի համար պատասխանատու ելույթ էր 1932-ի ապրիլի 14-ին կայացած համերգը, կազմված բազմազան ծրագրով՝ հատվածներ Հարո Ստեփանյանի «Քաջ Նազար» օպերայից, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի «Ախթամար» սիմֆոնիկ պոեմը և հայ կոմպոզիտորների այլ նորաստեղծ սիմֆոնիկ

կտավներ: Կատարված ստեղծագործությունները քրննարկվեցին ՀԿՄ-ում:

Կոնսերվատորիական նվագախմբի հետ որպես մենակատարներ ելույթ էին ունենում խոստումնալից ուսանողները: Այսպես, 1935 թ. ապրիլի 27-ին 14-ամյա Աննո Բաբաջանյանը ներկայացավ Բեթհովենի դաշնամուրային 1-ին Կոնցերտի կատարմամբ: 1930-ականների սկզբին նվագախումբն ամառվա ամիսներին բացօթյա համերգներ էր ունենում Երևանի 26 կոմիսարների այգում: Յուրօրինակ համերգաշրջանների կազմակերպիչն իհարկե Գ. Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը էր: Նվագախումբը ղեկավարում էին նաև Մելիք-Փաշանը, Չարեքյանը, Շատիրյանը և այլ ականավոր դիրիժորներ:

1932-ին, կոնսերվատորիայի նվագախմբի հիմքով կազմավորվեց Երևանի օպերային թատրոնի սիմֆոնիկ նվագախումբը, որը մշտապես ելույթներ էր ունենում ինքնուրույն սիմֆոնիկ ծրագրերով: Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը մեծապես նպաստեց այս երաժշտախմբի կայացմանն ու զարգացմանը: 1933-ի մարտի 12-ին կայացավ օպերային նվագախմբի 1-ին ինքնուրույն համերգը, որը ներկայացնում էր Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի «Ախթամար» սիմֆոնիկ պոեմը և հատվածներ «Սեդա» օպերայից: 1939 թ. Գ. Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը ղեկավարությամբ հայաստանյան հանդիսատեսն առաջին անգամ ունկնդրեց Արամ Խաչատրյանի 1-ին Սիմֆոնիան և դաշնամուրային Կոնցերտը, մենակատարն էր Լև Օրբորինը: Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը չէր մերժում իր պանծալի ուսուցչի՝ Կոնստանտին Սարաջևի հրավերները՝ ղեկավարելու վերջինիս ջանքերով 1941 թ. հիմնված Հայֆիլհարմոնիայի սիմֆոնիկ նվագախմբի համերգները: Տարբեր առիթներով, Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը շնորհիվ համերգային կյանք են ստացել Հարո Ստեփանյանի, Սարգիս Բարխուդարյանի, Գրիգոր Եղիազարյանի և այլ հայ կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ երկերը, և հատկապես Ալեքսանդր Սպենդիարյանի ստեղծագործությունները: 1932 թ., կոնսերվատորիայի նվագախումբը Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը ղեկավարությամբ կատարեց 1-ին հայ սիմֆոնիստի «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերը, «Ղրիմյան էսքիզներ» սյուիտի 2-րդ շարքը: Այս համերգը սկիզբ դրեց յուրօրինակ ավանդույթի՝ ամենամյա սիմֆոնիկ համերգներով կոմպոզիտորի հիշատակին տուրք մատուցելուն: Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ կտավները Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը շնորհիվ կատարվում էին նաև Լենինականում և Կիրովականում, իսկ 1939-ին դրանք հնչեցին Թբիլիսիում, Վրաստանի ֆիլհարմոնիայի նվագախմբի կատարմամբ:

Սպենդիարյանական համերգներին ընդգրկվում էին նրա գրեթե բոլոր սիմֆոնիկ երկերը, հատվածներ «Այմաստ» օպերայից, երգեր, ռոմանսներ: Որպես մեներգիչներ հանդես էին գալիս Հայկանուշ Դանիելյանը, Շարա Տայյանը, Տաթևիկ Սազանդարյանը, Պավել Լիսիցյանը և այլոք: Գիրժոր Բ ու դ ա ղ յ ա ն ը նվագացանկում նշանակալի տեղ էին գրավում նաև արևմտաեվրոպացի և ռուս կոմպոզիտորների երկերը՝ Հայդնի, Մոցարտի, Բեթհովենի, Մենդելսոնի, Շումանի ստեղծագործությունների կողքին հնչում էին Բորոդինի «Դյուցազնական» սիմֆոնիան, Մյասկովսկու 16-րդ Սիմֆո-

նիան, Չայկովսկու սիմֆոնիկ գլուխգործոցները և կոնցերտները: Մենակատարներն էին՝ Յակով Ֆլիերը, Հրաչյա Բոգդանյանը, Ավետ Գաբրիելյանը և այլ անվանի երաժիշտներ:

Բուդաղյանի գործունեությունը սիմֆոնիկ դիրիժորության ասպարեզում եզրափակվեց 1959 թ., երբ հրավեր ստացավ մասնակցելու Դաղստանի ինքնավար հանրապետության կոմպոզիտորների ստեղծագործական ստուգատեսին: Մախաչկալայում նա ղեկավարեց Դաղստանի միացյալ մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի, երգչախմբի և մենակատարների մասնակցությամբ համերգային երեկոներ՝ կյանքի կոչելով դաղստանցի հեղինակների ավելի քան 20 գործ: Կատարողական բարձր մակարդակն իհարկե, արժանացավ տարբեր ազգերի մասնագետների ու երաժշտասերների գոհունակությանը, իսկ Դաղստանի Գերագույն սովետի նախագահության պատվոգրին արժանանալը հենց դրա վկայությունն էր:

Գևորգ Բուդաղյանի անունը մեծապես կապված է նաև հայկական օպերային թատրոնի կայացման և զարգացման հետ: 25 տարի շարունակ նա եղել է այս թատրոնի դիրիժոր-մեկնաբան, կատարողներին ուղղորդող և կրթող անխնայ գործիչ, նոր ներկայացումների ստեղծման աջակից, որոշ դեպքերում՝ խմբագիր և համահեղինակ: Հայաստանում երաժշտական կարևորագույն օջախներից մեկի՝ օպերային թատրոնի ստեղծումն արվեստի առաջադեմ գործիչների երազանքն էր, այն հաճախ նաև Սպենդիարյանի և Բուդաղյանի զրույցների թեման էր: 1932 թ. թատրոնի բացումն սկսեց ստանալ իրատեսական ուրվագծեր, անգամ նշանակվեցին առաջին տնօրենը՝ գրականագետ, թատերական գործիչ Մամիկոն Գևորգյանը և դիրիժորը՝ Գևորգ Բուդաղյանը: Մինչև թատրոնի բացվելը, ներկայացումների համար հատկացվել էր այսպես կոչված Աշխատանքային թատրոն, որի տեղում այժմ գտնվում է Ստանիսլավսկու անվան դրամատիկական թատրոնը: 1933 թ. Երևանի օպերային թատրոնը բացվեց Ա. Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի ներկայացմամբ, որին կանդիդատնախնայ ստորև: Նույն տարում երիտասարդ մաստրոն նախածեռնեց Պ. Բ. Չայկովսկու «Եվգենի Օնեգին» օպերայի բեմադրությունը, հաջորդ համերգաշրջանին՝ Ջ. Պուչինիի «Զիո-չիո-սան»-ը: Վերջինիս մասին «Խորհրդային արվեստ» հանդեսում երաժշտագետ Ռուբեն Թերլեմեզյանն է գրել, բարձր գնահատելով նաև ռեժիսոր Արշակ Բուրջայանի, բեմանկարիչ Պատո Անանյանի աշխատանքը և մեներգիչների կատարողականությունը:

Առաջիկա տարիներին հայաստանյան հանդիսատեսի դատին հանձնվեցին Ռ. Լեոնկավալոյի՝ «Պայացները», Հարո Ստեփանյանի՝ նորավարտ «Քաջ Նազարը», Դերժինսկու՝ «Խաղաղ Դունը»:

Ներկայացումների կատարողական որակները հասցվեցին բարձր նշանոթի և հնարավոր եղավ հայարտությամբ մասնակցել 1939 թ. Հայկական արվեստի 10-օրյակին Մոսկվայում, որի բացումը կայացավ Մեծ թատրոնում՝ «Ալմաստ» օպերայի բեմադրությամբ: Առանց չափազանցության, փառահեղ ելույթից հետո

թատերախումբը շարունակեց ինտենսիվ գործունեությունը, իսկ խաղացանկում ավելացան Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ», Հարո Ստեփանյանի «Լուսաբացին», Կարո Ջաքարյանի «Մարջան», Ուզեիր Հաջիրեկովի «Քյոռոլի», Ջաքարիա Փալիաշվիլու «Դահիս», Ժորժ Բիզեի «Կարմեն» օպերան, Խաչատրյանի «Երջանկություն» բալետը:

Դիրիժորի սկզբունքներից էր կոմպոզիտորներին աջակցելն ու խրախուսելը, որպեսզի ծնվեն հայկական երաժշտական թատրոնի նորանոր ներկայացումներ: Դա է վկայում համատեղ աշխատանքը Հարո Ստեփանյանի, Կարո Ջաքարյանի և Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի հետ: Նման դեպքերում Բուդաղյանը գործի էր դնում նաև իր ստեղծագործական ունակությունները: Մտահղացումներից մեկն էլ «Սայաթ-Նովա» բալետի ստեղծումն էր՝ մեծամուն աշուղի երգերի հիմքով, որի աշխատանքը սակայն, մնաց անավարտ, և պահպանվեց միայն 1-ին գործողության կլավիրը: Ջարմանալի չէ այն, որ Բուդաղյանը դարձավ ՀԿՄ անդամ՝ կազմակերպության ստեղծման առաջին իսկ օրերից և, մշտապես կապի մեջ լինելով երիտասարդ կոմպոզիտորների հետ, աջակցում էր նրանց, երբեմն շտկում պարտիտուրները:

Անհամբերությամբ սպասում էր, թե երբ է Արմեն Տիգրանյանն ավարտին հասցնելու «Դավիթ Բեկ» օպերան: Կոմպոզիտորն առողջական լուրջ խնդիրների պատճառով չկարողացավ կատարել օպերայի վերջնական խմբագրումը, աշխատանքն ամբողջացրեց ինքը՝ Բուդաղյանը: 1949-ին Արվեստի գործերի վարչությունը դիրիժորին գործուղեց Թբիլիսի՝ հանդիպելու Տիգրանյանին և բեմադրության պատրաստելու «Դավիթ Բեկ»-ը: Վատառողջ կոմպոզիտորը Հայաստանից ժամանած դիրիժորին մանրակրկիտ ներկայացրեց իր մտահղացումը, անավարտ կլավիրը, դրամատուրգիական պլանը: 1950 թ. Արմեն Տիգրանյանը կյանքից հեռացավ: Թբիլիսիում արտագրված հեղինակային կլավիրը վրացի արվեստագետներն ուղարկեցին Երևան: Արվեստի գործերի վարչությունում տեղի ունեցավ «Դավիթ Բեկ»-ի դաշնամուրային ունկնդրումը Շարա Տալյանի և Գևորգ Բուդաղյանի կատարմամբ: Արդյունքում հատուկ հանձնաժողովի որոշմամբ, դրամատուրգ Արշալույս Տեր-Հովհաննիսյանին հանձնարարվեց գրել նոր լիբրետո: Բուդաղյանն սկսեց վերականգնել և վերստեղծել օպերայի ամբողջական հատվածները, զարգացնել լայնմոտիվները, շտկել հարմոնիկ ֆակտուրան, հստակեցնել երաժշտական դրամատուրգիան, տեսարանների կառուցվածք, անգամ հեղինակել երաժշտական հատվածներ՝ վրացական «Լեկկուրի» պարը: Նույն տարին օպերան բեմական կյանք ստացավ: Նվագախմբի կոնցերտմայստեր, հետագայում դիրիժոր և պրոֆեսոր Ռոման Կասպարովն իր հուշերում նկարագրում է, թե որքան հետևողական էր Բուդաղյանի աշխատանքը պարտիտուրում, արտահայտչականության և ամբողջականության հասնելու, կերպարային աշխարհի հայրենասիրական ուղղվածությունը, հերոսների հոգևոր գեղեցկությունը և քնարական տեսարանների անկեղծությունն արտացոլելու ձգտումով: «Դա-

վիթ Բեկ»-ը Բուդաղյանը խմբագրեց ևս մեկ անգամ, 1953 թ., իսկ 1956 թ. այն խմբագրեցին կոմպոզիտորի որդին՝ Վարդան Տիգրանյանը և դիրիժոր Միքայել Թավրիզյանը:

Ուշադրությունը կենտրոնացնելով հայ կոմպոզիտորների երկերի վրա՝ մասստրոն չէր դադարում անդրադառնալ համաշխարհային օպերային գլոբալ գործոցներին. 1946-ին նա ներկայացրեց Անտոն Ռուբինշտեյնի «Դևը» օպերան, 1949-ին Լեո Դելիբի «Լակմե»-ն, որտեղ գլխավոր հերոսուհու դերերգն առաջին անգամ հայկական օպերային թատրոնում կատարեց Գոհար Գասպարյանը:

Գ. Բ ու ղ ա ղ յ ա ն ի օպերային դիրիժորական գործունեության գագաթնակետն իհարկե «Ալմաստ» է: Սպենդիարյանի կարապի երգն ապահով ձեռքերում հայտնվեց և լավագույն մեկնաբանությունն ստացավ հենց նրա շնորհիվ: Ինչպես նշում է երաժշտագետ Մարինա Բերկուն. «Ինչ էլ և երբ էլ որ նա բեմադրեր, օպերային կլասիկայի ինչպիսի բարձր մնուշների էլ որ առնչվեր, «Ալմաստ»-ը նրա առաջին և հավերժական սերն էր» (3. էջ 49):

Իսկ օպերայի շուրջ գրույցները կոմպոզիտորի և դիրիժորի միջև ծավալվել էին դեռևս 1927 թ., երբ Բուդաղյանը Մոսկվայի կոնսերվատորիայի 4-րդ կուրսի ուսանող էր: «Երբ Հայաստանում արդեն կլինի օպերային թատրոն, Գուր կղեկավարեք իմ «Ալմաստ»-ը, - այնքան անսպասելի եզրափակեց Սպենդիարովը՝ դիմելով ինձ: ... Կարող էի արդյոք ես այն ժամանակ մտածել, որ Սպենդիարովի խոսքերը կիրականանան ընդամենը հինգ տարի անց» (2. էջ 16):

1930 թ. «Ալմաստ»-ի համաշխարհային պրեմիերան կայացավ Մոսկվայի Մեծ թատրոնի մասնաճյուղում, իսկ 1932 թ. մայիսի 21-ին Թբիլիսիի օպերային թատրոնում ներկայացվեց օպերայի վրացերեն տարբերակը: Հայաստանյան պատվիրակության կազմում էին Մարտիրոս Սարյանը, Ռոմանոս Մելիքյանը, Գևորգ Բուդաղյանը և գրող Վահրամ Ալազանը: Հենց «Ալմաստ» օպերայով էլ նախատեսվում էր Հայաստանի օպերային թատրոնի բացումը, սակայն որոշ գործիչներ դեմ էին և փոխարենն առաջարկում էին ազգային թատրոնում առաջինը բեմադրել Ռոսինիի «Սևիլյան սափրիչը», պատճառաբանելով, որ վերջինիս երաժշտությունն ավելի մատչելի է հանդիսատեսի համար, որ կատարողներն ավելի հմուտ են և լավ պատրաստված: Հուզիչ և տպավորիչ էր դիրիժորի պատասխանը. «Հայաստանի օպերային թատրոնը պետք է բացվի հայ կոմպոզիտոր Սպենդիարովի «Ալմաստ» օպերայով: Այլ որոշում չի կարող լինել: Պատմությունը կդատապարտի նրանց, ովքեր պատասխանատու կլինեն այդ հարցի ոչ հօգուտ «Ալմաստ»-ի լուծման համար» (2. էջ 41): Եվ, որպես իր խոսքերի ապացույց, գնաց մեծագույն զոհողության և իր կողմից ամբողջությամբ նախապատրաստված ներկայացման դիրիժորական վահանակը գիջեց մեկ ուրիշին...

Մինչ այդ երիտասարդ մաստրոն զնացքով ճանապարհ ընկավ Մոսկվա՝ օպերայի կլավիրոն ու պարտիտուրը Մեծ թատրոնից անվնաս Երևան հասցնելու:

Սակայն իրական բարդությունները դեռ առջևում էին: Կատարողների կողմից երաժշտական նյութը յուրացնելու գործընթացը կազմակերպելն արդեն իսկ խնդիր էր, քանի որ դեռ լիովին ձևավորված չէին նվագախումբը, երգչախումբը, բալետային պարախումբը, մեներգիչների խումբը և իհարկե, դեռ չկար բուն թատրոնի շենքը: Փորձերն ընթանում էին բանվորական թատրոնի, կուլտուրայի տան դահլիճներում, կոնսերվատորիայի դասարաններում, անգամ արտիստների սենյակներում, քանի որ բնակարան նրանցից գրեթե ոչ ոք չուներ: Այնուամենայնիվ, մեծ էր նպատակն ու մոտիվացիան, և դիրիժորի խորաթափանց ու մանրակրկիտ ցուցումներով ընթացող նախապատրաստական աշխատանքն ու համագործակցությունը ռեժիսոր՝ Արշակ (Արկադի) Բուրջայանի, նկարիչներ՝ Մարտիրոս Սարյանի և Միքայել Արուստյանի, պարերի բեմադրող Վահրամ Արիստակեսյանի հետ էլ ավելի խոստումնալից էին դարձնում: Չնայած ստեղծագործական թիմի կուռ աշխատանքին, որոշվեց օպերայի պրեմիերային հրավիրել Սամուիլ Ստոլերմանին, ով Թբիլիսիում և Օդեսայում արդեն առիթ էր ունեցել ղեկավարելու «Ալմաստի» բեմադրությունները: Բուդաղյանը գործնականորեն պատրաստ աշխատանքը հանձնեց իր ավագ գործընկերոջը և 1933-ի հունվարի 20-ին, Գորկու անվ. բանվորական թատրոնում օպերայի երևանյան առաջնախաղը կայացավ Ստոլերմանի ղեկավարությամբ: Ներկայացումից հետո բոլոր մասնակիցների հետ բեմ հրավիրեցին նաև Գ. Բ ու ղ ա ղ յ ա ն ի ն, ում հաջողվեց խույս տալ ուշադրությունից և դուրս գալ թատրոնից՝ զայելով հուզմունքն ու վիրավորանքը: Սակայն երկրորդ ներկայացումից սկսած շուրջ 25 տարի «Ալմաստ»-ի դիրիժորը հենց Բուդաղյանն էր: Նա չէր ձանձրացել ավելի քան 300 անգամ նույն օպերան ղեկավարելուց և, ինչպես ինքն է նշել իր հուշերում, յուրաքանչյուր նոր բեմադրության ժամանակ Սպենդիարյանի հանճարեղ պարտիտուրում զանում էր կոմպոզիտորի նոր բացահայտվող, ասես թաքուն պահված մտքերը՝ անսահման գեղեցկությամբ և երաժշտական անկեղծությամբ լի:

«Ալմաստ»-ի հետ կապված ևս մի տհաճ միջադեպ էր վիճակված հաղթահարել մաստրոնին՝ 1934 թ. թե 1935 թ. (այդպես է նշում Բուդաղյանն իր հուշերում): Երևան էր ժամանել Սպենդիարյանի այրին՝ Վարվառա Լեոնիդին: Գալով թատրոն՝ նա զայրույթով դիմել էր Բուդաղյանին և պահանջել «Ալմաստ»-ի պարտիտուրը, իբրև Վիեննայում հրատարակելու համար: Դա օպերայի ձեռագիր պարտիտուրի կրկնօրինակն էր, որով անցկացվել էր մոսկովյան և ավելի ուշ՝ երևանյան պրեմիերան: Տվյալ պահին դա փաստացիորեն միակ օրինակն էր, որը Հայաստանի Լուսժողովի սեփականությունն էր համարվում: Դիրիժորի քաղաքավարի մերժումն իհարկե, ավելի էր զայրացրել Վարվառային, սակայն Բուդաղյանին հաջողվում է պարտիտուրը պահել թատրոնում:

1939 թ. Մոսկվայում կայացավ Հայ արվեստի և գրականության տասնօրյակը, որը բացվեց հոկտեմբերի 20-ին «Ալմաստ» օպերայի բեմադրությամբ: Մինչ այդ, Կոնստանտին Սարաջևն իր տաղանդաշատ սանի

աշխատանքի վերաբերյալ հողված հեղինակեց «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում. «Դիրիժոր Բուդաղյանը, հանդիսանալով Սպենդիարյանի ստեղծագործության սակավաթիվ գիտակներից մեկը, օպերայի հնչողականության մեջ մարմնավորել է կոմպոզիտորի հեղինակային մտադրությունները: Փայլուն նվագախումբը և երգեցիկ խումբը, բացառիկ վառ կերպով կատարելով իրենց խնդիրը, իրավունք են տալիս հուսալու, որ Մոսկվայում այդ օպերան կգնահատվի ըստ արժանվույն»: Մի շարք գովեստի արժանացած հողվածներ հաջորդեցին արդեն «Ալմաստ»-ի մոսկովյան հաղթարշավին, իսկ հեղինակներն անվանի կոմպոզիտորներ էին, գրողներ, նկարիչներ:

Տասնօրյակից հետո Գ. Բուդաղյանն արժանացավ «Պատվո նշան» շքանշանի և Արվեստի վաստակավոր գործչի կոչման: Հանգիստ առնելով մոսկովյան ձեռքբերումներից հետո՝ կատարողները դիրիժորի գլխավորությամբ գրանցեցին մեկ այլ լուրջ հաջողություն. 1940-ի հունվարի 20-ին «Ալմաստ»-ի բեմադրության 7-րդ տարեդարձի օրը, հանդիսավոր կերպով բացվեց Երևանի օպերային թատրոնի նոր շենքը*:

Բուդաղյան-դիրիժորի կերպարը հառնում է նաև Տաթևիկ Սազանդարյանի հուշերում գրի առնված խոսքերից. «Գեորգի Երվանդովիչը լայն մտահորիզոնի տեր, բազմակողմանի գիտելիքների և բարձր ինտելեկտի տեր մարդ էր: Նա արտակարգ երաժիշտ էր՝ կատարողական ընդարձակ դիապազոնով և նրբին ճաշակով: ... Ալմաստի դերերգը չափազանց բարդ է թե՛ երաժշտական ինտոնացիոն առումով՝ վոկալ տեսիտուրայի հաճախակի և կտրուկ փոփոխություններով, այնպես էլ կերպարի հոգեբանական խորությամբ և մեծ արտահայտչականությամբ: ... Գեորգի Երվանդովիչն ինձ սովորեցնում էր լսել և հասկանալ երաժշտության և պատգաների լեզուն, վոկալ խոսքի ենթատեքստը և ինտոնացիաների հարստությունը, գեղարվեստական ճրջմարտացիության լեզուն: Նա խնամքով էր վերաբերվում իմ անհատական առանձնահատկություններին, ձայնին և չափազանց երիտասարդ տարիքին: Մեր պարապմունքներին մթնոլորտն ընկերական էր...» (3. էջ 47): Հենց դիրիժորի ընտրությամբ էր 22-ամյա արտիստուհին ստանձնել Ալմաստի երաժշտական և հոգեբանական առումով բարդագույն դերերգը: Նույնպիսի գոհունակությամբ էր հիշում համատեղ աշխատանքը

* Հաջողությունն իսկապես անխուսափելի էր, քանզի մեկտեղվել էին մասնագիտական հզորագույն ուժեր, գլխավոր դերերգերը կատարում էին՝ Տաթևիկ Սազանդարյանը, Պավել Լիսիցյանը, Լև Իսեցկին և Գալուստ Գաբրիելյանը, բեմի ու հերոսների հագուստների ձևավորման հեղինակը Մեծն Սարյանն էր, նվագախմբի կազմում նույնպես առաջնակարգ երաժիշտներ էին: Նկարիչը Բուդաղյանին խնդրեց հատուկ ժամանակ տրամադրել, սկզբից մինչև վերջ նվագել և երգել օպերայի երաժշտությունը՝ ինքն էլ զուգահեռաբար նոթատետրում մատիտով էսքիզներ անելով: Եվ երբ սարյանական դեկորացիաներն ու կոստյումները պատրաստ էին, Գ. Բուդաղյանը հիացմունքով նկատեց, որ դրանք ասես երաժշտություն էին ճառագում և պատկերների տեսքով արտացոլում սպենդիարյանական նվագախմբային հարուստ գունապնակը:

հայկական օպերայի պատմության մեկ այլ պայծառ աստղ՝ Պավել Լիսիցյանը:

«Ալմաստ» օպերայից բացի, Սպենդիարյանն այլ ավարտուն բեմական ստեղծագործություն չուներ: Բուդաղյանը տարիների ընթացքում մշտապես իր աչքի առաջ ունենալով կոմպոզիտորի տարբեր ժանրերի գործերը, նկատել էր, որ նրա հեղինակած պարերն ընդգծված կերպարայնությամբ պահանջում են վիզուալիզացիա, որոշ կամերային գործեր էլ կարծես «սպասում են» նվագախմբային հնչողության: 1943 թ. մայիսին, Սպենդիարյանի մահվան 15-րդ տարելիցին նվիրված համերգը վարելուց հետո, խորաթափանց արվեստագետն օպերայի և բալետի թատրոնի ղեկավարությանը ներկայացրեց առաջարկ՝ կոմպոզիտորի պարային երաժշտության հիմքով ստեղծել բալետային համարներ, որոնք կկատարվեին պատերազմի տարիներին մեծ արդիականություն ունեցող հավաքական համերգներին: Չուգահեռաբար ծնվեց նաև Սպենդիարյանի երաժշտության հիմքով ամբողջական բալետ ստեղծելու համարձակ միտքը: Թատրոնի ղեկավարության հավանությունից հետո և գլխավոր ռեժիսոր Արմեն Գուլակյանի և գլխավոր բալետմայստեր Լեոնիդ Լավրովսկու շնորհիվ աշխատանքը եռանդուն ընթացք ստացավ: Նախ, անհրաժեշտ էր գտնել համապատասխան սյուժե և, ինչպես հետագայում իր հողվածում նշել էր Գուլակյանը, բալետի բովանդակությունը պետք է համահունչ լիներ Սպենդիարյանի քնարական-արտահայտչական երաժշտությանը, նաև այն պետք է լիներ ազգային և հանդիսատեսին հոգեհարազատ, միաժամանակ առանցքում ունենալով վեհ ու ազդեցիկ սիրո թեմա: Ընտրությունը կանգ առավ «Մասունցի Դավիթ» էպոսի «Դավիթ և Խանդուխտ» գլխի վրա: Գուլակյանը ստեղծեց բալետի լիբրետտոն, Լավրովսկին՝ խորեոգրաֆիկ գործողության պլանը*:

Աշխատանքն ավելի էր բարդացնում այն փաստը, որ բալետը ոչ թե ավարտուն պարային համարների դիվերտիսմենտ պետք է լիներ, այլ դրամատուրգիական ամբողջականություն, կերպարների դիալոկ երաժշտական բնութագրերով: Բուդաղյանն ընտրեց արդյունավետ ուղի՝ հետևելով «Ալմաստ» օպերայում Սպենդիարյանի կիրառած լայտմոտիվների սկզբունքին: «Բալետի ժանրային առանձնահատկությունը, միաժամանակ սյուժեն, թելադրում էին այդ բանը: Խանդուխտ, Դավիթ, Չմշկիկ-սուլթանի լայտթեմաները եզերում էին բալետի սիրային-լիրիկական ու դրամատիկ տեսարաններով հարուստ միջուկը: Հիմնական գործող անձանց երաժշտական բնութագրերը, դյուրըմբռնելի դարձնելով ներկայացման սյուժեն, օգնում էին բալետի կառուցվածքի ամբողջականությանը: Սպենդիարյանական մեղեդիների ոգուն ամբորեն խարսխված «Խանդուխտ»-ի խորեոգրաֆիան կառուցված էր դասական պարի հիման վրա» (1. էջ 34):

Այդպիսով, ծնվեցին բալետի լայտմոտիվները. առաջին հանդիպման և սիրո լայտմոտիվն ըստ «Այվարդ» ռոմանսի մեղեդու, Չմշկիկի երաժշտական բնու-

* Աշխատանքի հաջորդ փուլն ավելի պատասխանատու էր և բարդ. պետք էր ամբողջացնել բալետի երաժշտությունը:

թագիրն ըստ Շամիրամի արհայի, որը վերականգնվել էր կոմպոզիտորի անավարտ «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» օպերայի ձեռագրերի հիմքով, իսկ «Ղրիմյան Էսքիզներ»-ի 2-րդ շարքի «Պրելյուդ»-ը նոր երաժշտական կերպավորում ստացավ Գուսանի թեմայում, որը հնչում է բալետի նախաբանում և վերջաբանում:

«Խանդութ» բալետի երաժշտության մեջ տեղ գտան հատվածներ Սպենդիարյանի առավել քան 60 երկերից՝ ռոմանսներից, գործիքային մանրանվագներից, սիմֆոնիկ կտավներից: Հայտնի և սիրված մեղեդիներին զուգահեռ, նոր կյանք էին ստացել Սպենդիարյանի մի շարք չիրատարակված և սակավ ծանոթ գործեր: Որոշ հատվածներ Բուդաղյանն ստեղծեց տարբեր թեմաների միավորումից: Ինչպես կոմպոզիցիայի դրամատուրգիական գիծը, այնպես էլ գործիքավորումն իրագործվեցին մեծ վարպետի՝ Սպենդիարյանի ոճով, նրա ոգու, մտածելակերպի և մտեցումների նրբին արտացոլմամբ: Արդյունքում ներկայացումը ստացվեց վառ և տպավորիչ:

1945 թ. գարնանը բալետը գործիքավորված էր և պատրաստ բեմադրության: Բեմադրող բալետմայստերն Իլյա Արբաստովն էր, իսկ նկարիչը Կարո Մինասյանը: «Բալետի բեմադրիչներն ընտրել էին խնդրի լուծման բարդ ուղի՝ դասականը գունազարդել հայկական պարի տարրերով, ավելի ճիշտ, երկուսի միաձուլումից ստացել նոր որակ, որ նման չէր ոչ տիպիկ ազգայինին և ոչ էլ դասականին» (1. էջ 35):

Մեծ պատասխանատվություն և նվիրում դրսևորեցին նաև նվագախմբի երաժիշտները և պարային արտիստները: Չմշկիկի դերակատար, մենապարուհի, հետագայում՝ Խորհրդային Հայաստանի ժողովրդական արտիստուհի Թերեզա Գրիգորյանն իր հուշերում պատմել է Գ. Բուդաղյանի հետ իրենց համատեղ աշխատանքի մասին, թե ինչպես էր միջահասակ և համեստ մանետրոն բեմ բարձրանում փորձերի ընթացքում և իրեն խորհուրդներ տալիս՝ կերպարը ճիշտ մարմնավորելու հարցում: «Խանդութ»-ի պրեմիերան կայացավ 1945 թ. հուլիսի 15-ին: Դեռ չէր ավարտվել Հայրենական Մեծ Պատերազմը և երաժշտությունն ասես բալասան լինելու լարված ու տառապալից իրավիճակում: Մեկ տարվա ընթացքում ներկայացումն 10.000-ից ավելի հանդիսատես ականատես եղավ «Խանդութ»-ի բեմելին, իսկ Բուդաղյանը բալետը շուրջ 100 անգամ ղեկավարելու առիթ ունեցավ:

Այնուամենայնիվ, «Խանդութ»-ը հայկական բալե-

տի պատմության մեջ յուրօրինակ և կարևոր մի էջ բացեց, որն անկասկած նպաստեց ազգային դասական պարի ստեղծմանը: Պատահական չէր նաև, որ 1945 թ. նոյեմբերին, ազգային մշակույթի զարգացման գործում մեծ ավանդ ունենալու համար, Հայաստանի կառավարությունը Գևորգ Բուդաղյանին շնորհեց ժողովրդական արտիստի կոչում: Տարիներ անց, 1950-ականներին բալետն առավել տպավորիչ դարձրեցին պարարվեստի սիրված գործիչներ՝ Վանուշ Խանամիրյանն ու Սիլվա Մինասյանը, մարմնավորելով գլխավոր կերպարներին՝ Սասունցի Դավթին և Խանդութին*:

Կոմպոզիտորի տեքստին վերին աստիճանի հարգալի վերաբերմունք ցույցաբերող Բուդաղյանը փայլուն գիտեր բեմի և նվագախմբի փոխադարձ կապի օրենքները, ճաշակը՝ նրբին էր, երևակայությունը՝ հարուստ: «Նրա համակողմանի գիտելիքները երաժշտության տարբեր բնագավառներում, ավելի նկատելի են դարձրել դիրիժորական ու մանկավարժական գործունեությունը: Նվիրվածությունը արվեստին գնահատվել է ժողովրդի կողմից, բոլոր նրանց, ում ծանոթ է այդ նվիրվածության արժեքը» (1. էջ 61):

Հայկական օպերային թատրոնի հիմնադիրներից և նրա առաջատար դիրիժորներից է Գ. Բուդաղյանը, ցավոք չի կատարել օպերային ձայնագրություններ, ինչը հաջորդ սերունդների համար հասանելի կդարձներ իր դիրիժորական արվեստի փայլուն դրսևորումները:

Սպենդիարյանի ստեղծագործական ժառանգությունը տարիներ շարունակ հետազոտվող և պրոպագանդվող առանցքային երևույթ է եղել Բուդաղյանի համար: Նա ներթափանցել է մեծ դասականի արվեստի գաղափարական, ոճական և գեղագիտական խորքերը, ընկալել դրա կարևորագույն դերը, որպես հայ երաժշտության զարգացման ուղենիշ: Սպենդիարյանի գործերից շատերը կարիք ունեին խմբագրման: Կոմպոզիտորի արխիվն ուսումնասիրելով՝ Բուդաղյանը պահպանված նվագախմբային ձայների հիմքով վերականգնեց մի շարք պարտիտուրներ, որոնց թվում էին՝ «Պրելյուդը», Մենուետը, Ֆուգան լարային քառյակի համար, Բարկարոլան թավջութակի և նվագախմբի համար, «Արևելյան օրորոցայինը», «Այմաստը»՝ ձայնի և նվագախմբի համար, հրեական թեմաներով Էտյուդը նվագախմբի փոքր կազմի համար և այլն: Նա նախապատրաստեց «Էդելվեյս» մեյրդեկլամացիայի, «Ուկրահնական» սյուիտի, «Այմաստ» օպերայի և այլ ստեղծագործությունների կլավիրները: Իսկ Մոսկվայում Հայկական արվեստի առաջին տասնօրյակի շրջանակներում կազմեց «Այմաստ» օպերայի II դրվագների ժողովածու և դրանք փոխադրեց ձայնի ու դաշնամուրի և միայն դաշնամուրի համար, որը հրատարակվեց Մոսկվայում, երաժշտագետ Ալեքսանդր Շահվերդյանի հանգամանալի ներածականով:

* «Բուդաղյանի արվեստը հայ օպերային թատրոնի տարեգրության լավագույն էջերից է: Ազգային բեմում տարբեր օպերաներ մեկնաբանող դիրիժորը, ունենալով իր աշխարհըմբռնումն արվեստում, կոնկրետ ստեղծագործություններ կատարելիս, առաջնությունը տվել է հայրենասիրական, մարդասիրական ազնիվ գաղափարներին» (1. էջ 61):

Հասունացել էր Սպենդիարյանի երկերի լիակատար ժողովածուի հրատարակման միտքը: Հայաստանի Կոմունիստական Կուսակցության Կենտկոմի առաջին քարտուղար Գրիգոր Հարությունյանին և հաջորդաբար, Խորհրդային Հայաստանի ժողովմխորհին կից արվեստի գործերի վարչության պետ Անդրանիկ Շահինյանի աջակցությամբ, Հայաստանի Գերագույն սովետի հրամանագրով երկերի լիակատար ժողովածուի հրատարակումը ծրագրվեց առաջիկա տարիների ընթացքում, 11 հատորով: Խմբագիր նշանակվեց Բուդաղյանը, ով մեծ սիրով ու նվիրումով ստանձնեց այդ աշխատանքը: Շարունակվեցին Սպենդիարյանի արխիվների ուսումնասիրությունները Գրականության և արվեստի թանգարանում, հատորների նախապատրաստական աշխատանքն առավել սերտ կապ ստեղծեց ևս մեկ կազմակերպության՝ Գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի հետ: Չնայած պատերազմական իրավիճակին և Հայաստանի սահմանափակ պոլիգրաֆիկ հնարավորություններին՝ 1-ին հատորը լույս տեսավ 1943-ին: Հաջորդ հատորները հրատարակվեցին մեծ ընդմիջումներով, վերջինն էլ՝ «Այմաստ» օպերայի պարտիտուրը՝ Բուդաղյանի խմբագրությամբ, լույս տեսավ արդեն նրա մահվանից հետո, 2 գրքով՝ 1984 թ. և 1988 թ.: Այսպիսով, շուրջ 40 տարի մեծ գործիչը, ինչպես ինքն է պատմել, իր մանկավարժական, վարչական և կատարողական գործունեությունից բացի, մնացյալ ժամանակը նվիրեց կոմպոզիտորի անտիպ ձեռագրերն ուսումնասիրելուն, ըստ ժանրերի համակարգելուն, բացթողումները խմբագրելուն, հրատարակված երկերը սկզբնաղբյուրի հետ համեմատելուն և լավագույն տարբերակն ընտրելուն:

Հատորների լույս ընծայման երկար տարիների ընթացքում Գ. Բուդաղյանը հրատարակության պատրաստեց Սպենդիարյանի մի շարք այլ ժողովածուներ և առանձին երկեր, մասնավորապես՝ վոկալ գործեր և Ուկրաինական ժողովրդական երգերը: Սպենդիարյանի երկերը ֆունդամենտալ համակարգված տեսք ստացան բուդաղյանական խմբագրությամբ կազմված հատորներում: Դրանք երկլեզու են՝ հայերեն և ռուսերեն, ունեն բացատրական ներածական և ծանոթագրություններ, որտեղ խմբագիրը որոշակի տեղեկություն է ներկայացնում յուրաքանչյուր հատորում տեղ գտած գործերի մասին, ինչպես նաև հստակ կերպով նշում՝ որ հասվածներն ու տարրերն են իր կողմից ենթարկվել միջամտության: Հայերեն տեքստերի խմբագիրը և վոկալ գործերի մեծ մասի թարգմանիչը Խորհրդային Հայաստանի Արվեստի վաստակավոր գործիչ, լեզվաբանական գիտությունների թեկնածու՝ Տիգրան Հախումյանն է*:

Սպենդիարյանական հատորները կազմելով՝ Գ. Բուդաղյանը հերթական անգամ իր հարգանքի տուրքն ու անթաքույց հիացմունքն է հայտնել մեծ կոմպոզիտորին: Ներթափանցել Սպենդիարյանի բազմաժանր ստեղծագործության գաղտնարանները, դրանք մատուցել գիտական լեզվով, զուգահեռաբար կատարողական կյանք հաղորդել դրանց. այս մոտեցումը Բուդաղյանի գործունեությունը դարձնում է բացառիկ՝ հայ

մեծ դասականի արվեստի ճանաչման և տարածման գործում: Մշտապես կազմակերպվում էին Սպենդիարյանի գործերից կազմված համերգներ: Հատկանշական են նրա երգերին և ռոմանսներին նվիրված երեկոները, կոմպոզիտորի մահվան 15-րդ տարելիցի առթիվ: 1943 թ., 1-ին հատորի պատրաստմանը զուգընթաց, դրանք առավել քան նպատակահարմար էին՝ սպենդիարյանական քնարերգության լայն ճանաչման համար: Համերգներն անցկացվում էին կոնսերվատորիայի դահլիճում, բուհի՝ Բուդաղյանի դեկավարած կամերային երգեցողության դասարանի ուսանողների մասնակցությամբ: Իր սաներին նվագակցելուց բացի, նա ուսանողների կողմից չհաղթահարված բարդ օրինակները, ինչպիսին էին «Առ Հայաստան» կոնցերտային արիան և «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ պատվո դաշտը» հերոսական վոկալ կտավը, նվագում և երգում էր անձամբ: Կատարումները «զարդարեց» Սպենդիարյանի վոկալ ստեղծագործական ժառանգությանը նվիրված հանգա-

* Այսպես, 1-ին հատորում տեղ են գտել կոմպոզիտորի, մինչ այդ հայտնաբերված բոլոր վոկալ գործերը՝ թվով 40 երգեր, ռոմանսներ և բալլադներ, որոնցից 11-ը լույս է տեսել առաջին անգամ: Սպենդիարյանի ստեղծագործական տարբեր շրջանների վոկալ երկերի ընդգրկումը ժամանակագրական կարգով հատորում ներկայացնում է նրա ոճական զարգացման և կոմպոզիցիոն սկզբունքների փոփոխության ուրույն համայնապատկեր: Ժամանակագրական սկզբունքը վերաբերում է նաև մյուս հատորներին:

2-րդ հատորում տեղ են գտել Սպենդիարյանի վոկալ անսամբլները, խմբերգերը, մեկուղեկլամացիաները, ռուսական և ուկրաինական ժողովրդական երգերի մշակումները:

3-րդ հատորը կազմված է 4 բաժնից՝ դաշնամուրային մանրանվագներ, այդ թվում՝ «Երևանյան էտյուդների» փոխադրումը 4 ձեռքի համար, ջութակի և դաշնամուրի, թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված երկեր և գործիքային անսամբլներ:

4-րդ հատորը ներկայացնում է երգերի և ռոմանսների նվագախմբային պարտիտուրներ, ինչպես նաև Բարկարդուան թավջութակի և նվագախմբի համար:

5-րդ հատորում ընդգրկված են վոկալ-սիմֆոնիկ գործերի պարտիտուրներ, 6-ում և 7-ում՝ սիմֆոնիկ կտավների պարտիտուրներ, 8-ում՝ «Այմաստ» օպերայի 2 սիմֆոնիկ սյուիտները և «Դավաճանություն» սիմֆոնիկ պատկերը:

9-րդ հատորը ներկայացնում է փոխադրումներ դաշնամուրի 4 ձեռքի համար, կատարված հենց կոմպոզիտորի կողմից, բացի «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերից, որի փոխադրման հեղինակը Մաքսիմիլիան Շտայնբերգն է:

10-րդ հատորում առաջին անգամ հրատարակվեց «Այմաստ»-ի կլավիրը: Այն կազմելիս խմբագիրն օգտվել է բոլոր հնարավոր տարբերակներից՝ ձեռագրերից և պատճեններից, որոնք պահպանվում են Գրականության և արվեստի թանգարանում, օպերային թատրոնի գրադարանում և Մարինա Սպենդիարյանի արխիվում: «Այմաստ»-ի կլավիրը դեռևս 1930 թ. կազմել էր կոմպոզիտոր Վասիլի Կալաֆատին: Տվյալ հատորում տեղ է գտել Սպենդիարյանի հավանությանն արժանացած ռուսերեն տեքստը, որն Ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի հանձնարարությամբ թարգմանել է բանաստեղծ Պարույր Միքայելյանը: Կալաֆատի կլավիրն ուներ թերություններ՝ երաժշտական նյութի բարդացում, դաշնամուրային ֆակտուրայի անհարմարություն, որոշ անճշտություններ նուստներում: Նյութը հեղինակային տեքստին մոտեցնելու համար տվյալ կլավիրը կազմել է ինքը՝ Բուդաղյանը:

մանալի կերպարային, ոճական և կառուցվածքային վերլուծությունը, որը զեկույցի ձևով ներկայացրեց ուսումնասիրության հեղինակը՝ Բուդաղյանը:

1951 թ., կոմպոզիտորի ծննդյան 80 ամյակին նվիրված հանդիսավոր նիստին, Բուդաղյանը հանդես եկավ «Ալեքսանդր Աֆանասիչ Սպենդիարովի կյանքը և ստեղծագործությունը» խորագրով բովանդակալի զեկույցով: Սպենդիարյանի արվեստի հարուստ շերտերի բացահայտմանն էին ուղղված նաև մեծ երաժշտի մի շարք հոդվածները զանազան պարբերականներում: Ավելի ուշ, Բուդաղյանն ամբողջացրեց մի ծավալուն և մանրակրկիտ ուսումնասիրություն՝ «Դիտարկումներ Սպենդիարովի կողմից «Ալմաստ» օպերայի գործիքավորման վերաբերյալ» խորագրով («Заметки об инструментовке А. А. Спендиаровым оперы “Алмаст”»): Աշխատանքն իրագործվել է դիրիժորի կյանքի վերջին շրջանում և հանդիսանում է երաժշտական-թատերական այս կտավի շուրջ իր բազմամյա մտորումների հանրագումարը: Այն ընդգրկում է կոմպոզիտորի գործիքավորած 3 գործողությունները՝ կից հազեցած նոտային օրինակներով ամենայն մանրամասնությամբ վերլուծելով նվագախմբային տարրերը, կառուցվածքը, դրամատուրգիական զարգացումը և այդ ամենը՝ դիրիժորի և խորաթափանց հետազոտողի մեկնաբանությամբ:

Բուդաղյանն իր հետազոտական աշխատանքներում անդրադարձել է նաև այլ ակնավոր գործիչների: Նրա խմբագրությամբ հրատարակվել են Ռոմանոս Մելիքյանի «Ձառ-վառ» և «Ջերմիտա» վոկալ շարքերը: Նա նաև սկսել էր նախապատրաստել Ռ. Մելիքյանի երկերի լիակատար ժողովածուն, որը, ցավոք, մնաց անավարտ: Մեծ է Գ. Բուդաղյանի ավանդը «Խորհրդային Հայաստանի երաժշտությունը» ֆունդամենտալ աշխատության պատրաստման գործում: Եվ վերջապես, մեծ և պատմական արժեք են ներկայացնում նրա հուշերը Սպենդիարյանի, Կոնստանտին Սարաջևի, Մոսկվայի հայ երաժիշտների մասին: Մինչև կյանքի վերջին շրջանը նա շարունակել է անխոնջ գործիչ բազմակողմանի աշխատանքը:

Գ. Ե. Բուդաղյանը նաև հասարակական և պետական գործիչ էր, մասնավորապես՝ չորս անգամ ընտրվել է քաղաքային և շրջանային սովետների դեպուտատ: Մահվանից հետո նրա նվիրյալ գործունեությունը շարունակեցին կիներ՝ Երևանի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Նինա Սադիյանը, որդին՝ երաժշտագետ, պրոֆեսոր, ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ Արմեն Բուդաղյանը և դուստրը՝ լեզվաբան Ալմա Բուդաղյանը:

1992 թ. Բուդաղյանի անվամբ կոչվեց Ավանի թիվ 1 երաժշտական, այժմ՝ արվեստի դպրոցը: Երևանի Թումանյան փողոցում կա Գ. Բուդաղյանի հիշատակը հավերժացնող հուշատախտակ:

1967-ին բացվեց Ալեքսանդր Սպենդիարյանի տուն-թանգարանը: Գ. Ե. Բուդաղյանն իր հուշերում գրում է, որ անձնական ոչ մեծ արխիվից թանգարանին է փոխանցել կոմպոզիտորին ամնչվող որոշ փաստաթղթեր և անձնակազմին ուղղել ողջույնի նամակ: «...Հավատում եմ, որ տուն-թանգարանը կդառնա ոչ միայն հայտնի և ժողովրդի կողմից սիրված կոմպոզիտորի անվան հանրայնացման օջախ, այլ նաև Սպենդիարովի ստեղծագործական ժառանգությանը և հարուստ երաժշտահասարակական գործունեությանն ամնչվող նյութերի հավաքման և հետագա գիտական մշակման կենտրոն» (2. էջ 54): Մեծ արվեստագետի այս բաղձանքն ու պատգամը մշտապես պարտավորեցնող է սպենդիարյանական գողտրիկ օջախի համար, միաժամանակ՝ յուրատեսակ ուղեցույց:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Պետրոսյան Մ. Հ., Երեքը հայ դիրիժորներից, Եր., 1976 թ.: Petrosyan M. H., Yereq hay dirizhonerit., Yer., 1976 t.
2. Будагян Г. Е., Со Спендиаровым., Страницы воспоминаний., Ер., 1999. Budagyan G. E., So Spendiaryovym., Stranitzy vospominanij., Yer., 1999.
3. Берко М. А., Геворк Будагян., Ереван., 1989. Berko M. A., Gevork Budagyan., Yer., 1989.
4. /К. С. Сараджев и московский самодеятельный симфонический оркестр его имени., (сост.-ред. Будагян А. Г.), Ер., 2002. /K. S. Saradjev i Moskovskij samod-eystel'nyj simfonicheskij orkestr ego imenii., (sost. i red. Budagyan A. G.), Yer., 2002.
5. Ա. Սպենդիարյանի երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1-11, (խմբագիր՝ Գ. Ե. Բուդաղյան), Եր., 1943-1988 թթ.: A. Spendiaryani yerkeri liakatar zhoghovatsu, hat. 1-11, (khubagir: G. Budagyan), Yer., 1943-1988 thth.

Բանալի-քառեր. Գևորգ Բուդաղյան, Ալեքսանդր Սպենդիարյան, սիմֆոնիկ և օպերային դիրիժոր, հրատարակիչ:

Ключевые слова: Геворк Будагян, Александр Спендиарян, симфонический и оперный дирижер, издатель.

Keywords: Gevorg Budaghyan, Aleksander Spendiaryan, orchestra conductor, opera conductor, publisher.

Գ. Բուդաղյանի ծննդյան 120-ամյակին նվիրված

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ ՀԱՍՄԻԿ ՍԱՐԳՍԻ (ծ. 31.10.1984թ., ք. Երևան), երաժշտագետ, լրագրող: 2008թ. ավարտել է Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ երաժշտագիտության բաժինը (սլոն. ֆետր Ս. Բ. Ամատունու մասնագիտական դասարան): 2008-2009 թթ. «Հայրենիք» հեռուստաընկերության «Մեղեդի» հաղորդաշարի շրջանակներում հանդես է եկել՝ որպես օգնական: 2009-2012 թթ. աշխատել է ԵՊԿ հրատարակչությունում՝ որպես «Երաժիշտ» ամսաթերթի գլխավոր խմբագիր: 2009-ից սկսած հեղինակել է երաժշտական և մշակութային թեմաներով մի շարք վերլուծական և տեղեկատվական հոդվածներ, հարցազրույցներ երաժիշտների և մշակութային գործիչների հետ, երաժշտական գրքերի գրախոսականներ: 2015-2017 թթ. աշխատել է «ՎԵՄ» ռադիոկայանում՝ որպես ձայնադարանի ավայնացման օպերատոր, երաժշտական խմբագիր, դասական և ժամանակակից երաժշտությանը վերաբերող բողոքականների տեքստերի հեղինակ: 2018-ից մինչ օրս աշխատում է Ա. Սպենդիարյանի տուն-թանգարանում՝ որպես գիտաշխատող:

Сведения об авторе: ГАМБАРЯН АСМИК САРГИСОВНА (р. 31.10.1984г., Ереван), музыковед, журналист. В 2008 г. окончила музыковедческое отделение ЕГК имени Комитаса (класс профессора С. Б. Амадуни). С 2008 по 2009 являлась ассистентом музыкальной передачи "Мегеди" в телекомпании "Айреник". С 2009 по 2012 работала в Издательстве ЕГК как главный редактор газеты "Еражишт". Начиная с 2009 написала ряд аналитических и информационных статей по темам "музыка" и "культура", интервью с музыкантами и деятелями культуры, обзоры музыкальных книг. С 2015 по 2017 работала в радиокomпании "ВЭМ" как оператор оцифровки фонотеки, музыкальный редактор, автор текстов программ о классической и современной музыке. С 2018 по сей день научный сотрудник Дома-музея А. Спендиаряна.

Information about the author: HAMBARYAN HASMIK SARGIS (born 31.10.1984, Yerevan), musicologist, journalist. In 2008 graduated from the department of musicology of the YSC (class of professor S. Amatuni). From 2008 to 2009 was the assistant of the TV program "Meghedi" at the TV company "Hayrenik". From 2009 to 2012 worked at the publishing house of YSC as the editor in chief of the monthly newspaper "Yerajisht". From 2009 starts to write several articles on musical and cultural themes - analytical and informational articles; interviews with musicians and cultural figures; music books reviews. From 2015 to 2017 worked at the radio company "VEM" as an operator of digitization of the music library; music editor; author of the texts of the broadcasting programs about classical and contemporary music. Since 2018 till today works at the house-museum of A. Spendiaryan as a scientific worker.

Резюме

Научный сотрудник Дома-музея А. А. Спендиаряна, музыковед **Асмик Саргисовна Гамбарян**. - **“Геворг Будагян - 120: многогранный путь непревзойденного спендиароведа”**.

В статье автор представляет исторический и аналитический обзор многогранной и плодотворной деятельности Георгия Ервандовича Будагяна – Народного артиста Армянской ССР, дирижера, музыковеда-исследователя и публициста, профессора и, наконец, уникального спендиароведа. Каждая сфера деятельности Г. Е. Будагяна детально изучена отдельно: жизненный путь и становление артиста и ученого, начало деятельности в Москве, а затем – переезд на историческую родину и служение армянской музыке. Разделы статьи - педагогическая, научная и организаторская деятельность Георгия Ервандовича в ЕГК; путь дирижера симфонических концертов; Будагян как оперный дирижер; сценическая история оперы “Алмаст” под руководством Георгия Ервандовича; составление редакции и премьеры балета “Хандут” на основе музыки Спендиаряна; Будагян и Дом-музей А. А. Спендиарова. Особое внимание уделено подготовке к печати полного собрания сочинений Спендиаряна: будучи непревзойденным спендиароведом, эту миссию смог реализовать именно Георгий Ервандович.

Summary

Scientific worker of House- museum after Alexander Spendiaryan, musicologist **Hasmik Sargis Hambaryan**. - **“Gevorg Budaghyan 120: the multiple career of the unsurpassed researcher of Spendiaryan's art”**.

In this article, the author represents historical and analytical review of the universal and prolific activity of Georgy Budaghyan - People's Artist of the Armenian SSR, conductor, musicologist and publicist, professor and a unique researcher of Spendiaryan's art. Each sphere of the activity of G. Budaghyan is learned separately in details: his way of life and of the becoming of the artist and scientist, the beginning of the activity in Moscow, and then his moving to the historical Motherland and serving the Armenian music. The parts of article represent the pedagogical, scientific and organizational activity of G. Budaghyan at the Yerevan State Conservatory; his way of conductor of symphonic concerts; Budaghyan as operatic conductor; history of the staging of the opera "Almast" under the baton of G. Budaghyan; the edition and premiere of the ballet "Khandut" based on the music of Spendiaryan; Budaghyan and the House-museum of A. Spendiaryan. The special attention is paid on Budaghyan's preparation for the publication of Spendiaryan's Complete Works: being the unsurpassed researcher of Spendiaryan's art, he exactly was able to realize this mission.

**НАЗЕНИК
ГАГИКОВНА САРГСЯН**

*Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник
Института искусств Национальной академии наук Республики Армения*

E-mail: nazeniks@gmail.com

ПРИМА–БАЛЕРИНА

(к юбилею народной артистки Армении Эльвиры Мнацаканян)

“Золотой век” армянского балета, который охватывает период с начала 1960–х до конца 1980–х годов, и исполнительская деятельность народной артистки Армении Эльвиры Мнацаканян – примы–балерины Театра оперы и балета им. Спендиарова неотделимы.

Этот факт еще более усугубляется тем обстоятельством, что, начиная со дня образования балетной труппы Театра им. Спендиарова в начале 1930–х до середины 1960–х годов, положение ведущих солисток занимали русские по происхождению балерины – Народные артистки Арм. ССР Любовь Воинова–Шиканян, Русудан Тавризян (Романова), Людмила Семанова. Правда, у нас были прекрасные ведущие солистки–армянки: народные артистки Арм. ССР Сильва Минасян, Тереза Григорян, Белла (Лоретта) Овнанян, заслуженные артистки Армении Елена Араратова, Анна Марикян, а также Жасмина Бабаханян, Белла Худинян. Каждая из них внесла большой вклад в сценическое искусство армянского балета.

Однако в аспекте разнообразия репертуара, количества ведущих партий, владения мастерством техники классического танца “столичного” уровня Эльвира Мнацаканян стала первой примой–балериной, армянкой по происхождению.

Родители мечтали видеть свою младшую дочь, Эльвиру, пианисткой. Хотя мама, Ася Барсеговна, очень любила театр и с пяти лет Эльвира уже была постоянной зрительницей балетных спектаклей. Это был период, когда на сцене Театра им.Спендиарова блистали Любовь Воинова–Шиканян, Русудан Тавризян, Сергей Саркисов, Георгий Георгианц, Елена Араратова. С 5–6 лет Эльвира уже надевала маленькую пачку и дома “танцевала” все балеты, которые видела в театре. Но родители уже определились и отдали дочь в Музыкальную десятилетку. В те годы Музыкальная десятилетка им.П.И.Чайковского располагалась на углу проспекта Сталина (ныне – Месропа Маштоца) и улицы Амиряна. Десятилетка – на втором этаже здания, а в полуподвальном помещении – Ереванское хореографическое училище. Где–то в конце третьего класса Эльвира сделала свой первый самостоятельный шаг – приняла участие в приемных экзаменах в

Хореографическое училище. И поступила. И таким образом определила свою судьбу. В четвертом классе она еще, правда, пыталась совмещать обучение в обоих учебных заведениях, однако, в конце концов пришлось “определиться”. И Эльвира продолжила обучение в хореографическом училище. “Я победила!” – говорит она сейчас.



Эльвира Мнацаканян

Уже на втором году обучения она приняла участие во Второй декаде армянского искусства в Москве, исполнив сольную партию в “Танце снежинок” из балета “Щелкунчик” в постановке С. Саркисяна. Уже тогда ее заметили педагоги Московского хореографического училища и предложили матери Эльвиры (а она всегда сопровождала свою талантливую дочь) перевести девочку в московское училище. Ася Барсеговна не могла даже вообразить, что оставит любимую дочку в интернате при училище. Эльвира на сей раз не победила и вернулась в Ереван. Правда, с первых же лет обучения в Ереванском хореографическом училище Эльвира, безусловно, находилась в центре внимания. Она с благодарностью сейчас вспоминает своих первых педагогов: Римму Хачикян, которая “поставила ее в первую позицию” и Сильву Агароновну Овнанян, у которой училась во II–III классах (по отсчету годов обучения, I класс хореографического училища соответствует IV классу общеобразовательной школы, II класс – V и т.д.). В тот период ведущими педагогами училища были двое. Александра Даниловна Боганькова окончила в начале 30–х г. Ленинградское хореографическое училище и была направлена в Ереван. Она вошла в только что сформированную балетную труппу Театра им. Спендиарова, где танцевала далеко не первые партии. Но главное – она была высококвалифицированным педагогом. Другим ведущим педагогом была Дина Николаевна Гацина, представительница

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կառլենի Շազոյանի՝ 14.2.2020 թ., ընդունվել տպագրության՝ 25.11.2019 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 2.2.2020 թ.

Московской школы. Благодаря им, к концу 50-х и особенно с начала 60-х годов труппа ереванского театра пополнилась талантливыми танцовщиками, силами которых балет в Армении достиг первой ступени своего расцвета, продолжившегося до конца 80-х годов. С 1961 года весь класс Александры Даниловны за два года до окончания уже был зачислен в кордебалет театра. Правда, Эльвира уже с пятого класса выступала и в кордебалете театра, и с сольными номерами в отчетно-выпускных концертах. Мама, очень сильно опекавшая Эльвиру (она даже устроилась в училище преподавать предмет “Ручной труд”), тщательно собирала все рецензии в периодической печати, в которых писали об одаренной ученице Ереванского хореографического училища и наклеивала их в специальный альбом. Перелистаем этот альбом. Газета “Коммунист” от 4 июля 1961 года. В рецензии на отчетно-выпускной концерт помещена фотография Эльвиры Мнацаканян, подписанная “Танец “Примирение” на музыку Грига исполняет студентка II курса (т.е. перешедшая на второй курс. – Н. С.) Э. Мнацаканян”(1). Жаль, что эта фотография не сохранилась в своем подлиннике и нет возможности опубликовать ее. Эльвира Мнацаканян запечатлена в высоком *attitude*. Корпус плавно и гибко клонится в *port de bras* назад, правая рука перекинута через голову. Уже на этой достаточно ранней фотографии запечатлен настолько поэтический образ Эльвиры, настолько точно выражена одна из главных ее черт – лиричность, пластичность... надо полагать, неверно то мнение, что индивидуальность формируется с годами. На этой фотографии индивидуальность Эльвиры вполне выражена. В этой же статье можно прочесть: “Очень хорошее впечатление оставила студентка II курса Эльвира Мнацаканян (“Умиравший лебедь” Сен-Санса), движения пластичны и пленительны” (1). “Пластичны и пленительны” – более точные эпитеты, характеризующие балерину Мнацаканян, трудно подобрать. В другой газете в рецензии на тот же концерт отмечено: “В памяти запечатлелся “Умиравший лебедь” в исполнении учащейся II курса Эльвиры Мнацаканян” (2). А следом в альбоме – третья рецензия на тот же концерт. И снова: “В хореографических номерах “Умиравший лебедь” (музыка Сен-Санса) и “Примирение” (музыка Грига) выступила студентка II курса Эльвира Мнацаканян. Как видно, выражение драматических состояний души средствами балета является предпочтением учащейся. Для этого у нее достаточно способностей, особенно выразительны (по-армянски, буквально “говорящи”) ее руки” (3). Перевернем еще страницу альбома, и снова: “...Лебедь умирает. Легко, воздушно скользит он по глади воды и поет свою последнюю песню... И белые крылья, бессильно трепещущие, стремятся взлететь. Во взлете умирает лебедь. Грაციозно опустилась голова на крыло, другое ослаблено легонько встрепенулось, и песня смолкла... Круг света на мгновение застыл над лебедем и погас... Затем сцена сразу осветилась, застывший зал взорвался аплодисментами” (4). Это тоже об Эльвире. На следующей странице фотография – Майя Плисецкая поздравляет ар-

мянских танцовщиц. Это рецензия о гастролях Ереванского театра оперы и балета в Сочи, где был показан балет “Спартак” в постановке Евгения Чанги. И фотография – Майя Плисецкая стоит в окружении армянских танцовщиц, в их числе и Эльвира Мнацаканян. А ведь Эльвира только что перешла на II курс хореографического училища (5). Дальше анонс в рубрике “В мире искусства” в газете “Ерекоян Ереван” (“Вечерний Ереван”) об отчетно-выпускном концерте Ереванского хореографического училища. На фотографии – Эльвира Мнацаканян в па-де-де из балета “Щелкунчик”. Это уже предпоследний класс. Далее, июнь 1962-го, гастроль театра в Баку. “И если уж говорить о юности, то все хореографические номера исполнялись исключительно молодыми танцовщиками. Вот Вилен Галстян с его высоким прыжком, благородной осанкой вызывает восхищение в темпераментном танце с факелами из балета А.Хачатуряна “Гаянэ”. И рядом с ним выступает со своим трудным номером выпускница хореографического училища Эльвира Мнацаканян. “Умиравший лебедь” – дипломная работа одаренной балерины. Строгие экзаменаторы – бакинские зрители, восторженно приняли эту работу Эльвиры, поставив ей высокую оценку своими дружными аплодисментами. Пленяет грацией, изяществом движений Бэла Овнанян, удостоенная звания лауреата VI Всемирного фестиваля молодежи в Москве. Словно огромные фантастические цветы расцвели перед глазами зрителей – балетная труппа театра исполняет поэтическую сцену из балета Спендиарова “Хандут”. Солистами здесь выступают Людмила Семанова, Сильва Минасян, Вануш Ханамиян. С интересом смотрелись хореографическая “Мелодия” (Жасмен Бабаханян, Меружан Саакян и Зарик Мурадян) <...> (6). Мы специально привели довольно большой фрагмент из статьи. Дело в том, что упомянутые в статье балерины и танцовщики – это ведущие танцовщики и балерины (В. Галстян, В. Ханамиян, Л. Семанова, С. Минасян) Театра оперы и балета им. Спендиарова или, по крайней мере, солисты театра. Все, кроме Эльвиры Мнацаканян, которую называют “выпускницей”, тогда как летом 1963 г. Эльвира только перешла в выпускной класс хореографического училища. И вот, наконец, выпускной спектакль. Впервые силами хореографического училища представлен балет “Жизель”. В главной роли – Эльвира Мнацаканян. В роли Альберта – уже ведущий танцовщик театра – Вилен Галстян.

Еще в январе 1962 г. газета “Авангард” пишет: “Очень трудно поставить (силами училища. – Н.С.) большие фрагменты из классических балетов, но училище с большим энтузиазмом работает над полной постановкой балета “Жизель”. Главные роли в балете исполняют ученицы выпускного класса (Жизель – Эльвира Мнацаканян, Мирта – Лариса Митяй)” (7). Заслуженный педагог республики Александра Даниловна Боганькова, подготовившая немало солисток нашего балета, неслучайно выделяла Эльвиру Мнацаканян среди своих учениц. Ведь именно благодаря ей в 1963 году Ереванское хореографическое училище на выпускном спектакле впервые за всю свою историю пока-



*“Шопениана” – Сергей Баранов (Юноша),
Эльвира Мнацаканян (Сильфида).
Ереванский государственный театр оперы
и балета им. Спендиарова*



*Г. Егиазарян
“Ара прекрасный и
Шамирам” –
Ованес Диванян
(Нинос), Эльвира
Мнацаканян (Шамирам).
Ереванский
государственный театр
оперы и балета им.
Спендиарова*

зало балет “Жизель” целиком, а выпускница Мнацаканян исполнила заглавную партию. Партнером ее на том спектакле был молодой ведущий танцовщик театра Вилен Галстян. Однако не только Боганькова считала Эльвиру своей блестящей ученицей. Знаменитая ученица выдающегося педагога А. Я. Вагановой – Наталия Дудинская в 1971 году, возобновляя балет “Лебединое озеро” на сцене Театра им. Спендиарова, уделяла Эльвире особое внимание, давала ей отдельные уроки, а когда в 1972 году в Ленинграде снимался фильм “Класс Дудинской”, пригласила ее на съемки в качестве представительницы своей школы. Занятия с Дудинской, безусловно, передали Мнацаканян традиции Санкт–Петербургской–Ленинградской школы – отточенность техники, отшлифованность па, *bel canto* движений рук, плавность перехода из одного движения в другое.

И вот в апреле балет исполнен. *“Вот из двери выглядывает еще девочка для балетного искусства – Эльвира Мнацаканян. Вначале ее движения нежны, скромны, а в сцене сумасшествия достигают кульминации. Эльвира наделена всеми данными, необходимыми артистке балета – красивая ступня, нежность, богатый внутренний мир – комплекс, не всегда встречающийся. Ее соло, а дажио с Альбертом (па–де–де), дуэт во втором акте восторженно были встречены зрителями”* (8). В журнале “Советакан арвест” от 1963 года рецензент также отмечает, что *“Эльвира Мнацаканян преодолела трудности партии, один за другим легко и нежно исполнив танцы. Балерина очень лирична, не скована, хорошо владеет сценическими выразительными средствами. Она имеет все данные стать хорошей балериной”* (9).

Казалось бы, можно примерить роль примы–балерины. Но нет...

Изначально причисленную к категории балерин “лирического плана” Эльвиру Мнацаканян главные балетмейстеры 60–начала 70–х годов Театра им. Спендиарова, видя в ней потенциально ведущую балерину, пытались раскрыть ее в других амплуа. Евге-

ний Чанга включал ее во все “испанские” фрагменты своих постановок. Возможно зрители, видевшие в 1963 году оперу “Господин Минтоев в Париже” А. Айвазяна, были немало удивлены, увидев юную Мнацаканян в паре с ярким танцовщиком характерного плана Виктором Борисовым в “Испанском танце”. Традиции Чанги продолжил сменивший его на посту главного балетмейстера Максим Мартиросян, поручив Эльвире партию куртизанки Эгины в балете “Спартак”.

Дебютировав в партии Жизели в 1966 году, Эльвира Мнацаканян на протяжении тридцати трех лет оставалась ведущей балериной Театра им. Спендиарова. Перечисление всех балетов, в которых Мнацаканян исполнила заглавные партии, равносильно перечислению практически всего балетного репертуара театра с 1966 по 1999 г. А это почти сорок названий.

Творческий портрет Эльвиры Мнацаканян полностью соответствует определению “прима–балерина”. Это и природные данные, как танцевальные, так и актерские, привлекательная внешность, сценическое обаяние, высокий уровень владения техникой классической и современной балетной хореографии, способность выдержать большую репертуарную нагрузку, гибкость восприятия танцевального языка и стилистического “почерка” различных балетмейстеров, готовность к эксперименту и умение точно донести замысел хореографа до зрителя. И конечно же самобытность исполнительской манеры. Эльвира Мнацаканян работала со многими балетмейстерами – уже упомянутыми Е. Чангой, М. Мартиросяном, А. Гарибяном, Ю. Ждановым, М. Мнацаканяном, К. Сергеевым, О. Виноградовым, Н. Рыженко и В. Смирновым–Головановым, Г. Алексидзе, В. Галстяном... Но один хореограф сыграл особую роль в ее творческой биографии. И не только творческой. Можно, конечно, с полной уверенностью утверждать, что если бы в 1973 году, когда балерина уже имела звание заслуженной артистки республики, она не встретила бы балетмейстера Ашота Асатуряна, она все равно свою последую-

щую сценическую жизнь провела бы в статусе ведущей балерины. Но встреча с Асатуряном была судьбоносной. Эльвира стала не только женой балетмейстера, но и его соратницей, его актрисой, его Музой. “Лейли и Меджнун”, “Бессмертие”, “Симфония света”, “Героическая баллада”, “Дафнис и Хлоя”, “Тема с вариациями”, “Ара Прекрасный и Шамирам”, “Орфей”, “Щелкунчик”, “Симфонические танцы”. Десять балетов. Это далеко не все балеты, поставленные Асатуряном, но все, в которых образ героини был создан именно для Эльвиры. И возможно, самая яркая из этих героинь – Шамирам. Эльвиру всегда считали “лиричной”. Она и сама сначала не очень верила, что справится. “Я сама себе казалась маленькой (по росту), а Шамирам представляла высокой, величественной!” Однако страсть, жестокость, неистовство, властолюбие, безудержное горе – все оказалось передано на самой высокой ноте... И, кажется, это был самый выразительный и запоминающийся образ, созданный в балете “Ара Прекрасный и Шамирам”. А лирика? Лирика только способствовала своеобразию интонирования бурных страстей...

В 1990 году Эльвира Мнацаканян закончила балетмейстерское отделение Санкт–Петербургской консерватории, где обучалась у знаменитого балетмейстера Петра Гусева и Никиты Долгушина. В 1994–1997 г., в то время, как Асатурян занимал пост главного балетмейстера в Украинском академическом театре оперы и балета им. Н. В. Лысенко в Харькове, Мнацаканян была ведущей балериной этого театра, исполняла главные партии в “Жизели”, “Дон Кихоте”, “Лебедином озере”, “Шопениане”, “Щелкунчике” и в последнем балете Ашота Асатуряна “Симфонические танцы” на музыку С. Рахманинова.

Она прекратила танцевать в мае 1999 года после того, как безвременно ушел из жизни ее муж, друг, балетмейстер Ашот Асатурян. Именно прекратила. Она не давала прощальных спектаклей с цветами и почестями.

В 1984 г., окончив Ленинградскую гос. консерваторию по специальности балетмейстер–репетитор (класс Н. Долгушина), она в настоящее время работает педагогом–репетитором балетной труппы Ереванского национального театра оперы и балета, а также преподавателем классического танца Ереванского хореографического колледжа.

В этой маленькой и хрупкой на вид женщине по сей день сохраняются присущие ей изначально энергия и умение добиваться поставленной цели. В 2011 г. преимущественно благодаря ее содействию (как в аспекте предоставления необходимого материала, так и в аспекте финансирования) была издана книга о ее безвременно ушедшем из жизни супруге – Ашоте Асату-

ряне (10). Это пока единственное исследование, посвященное деятелю армянского балета, изданное в Армении.

Сейчас народная артистка Армении Эльвира Мнацаканян передает свой богатый опыт молодежи, преподавая в хореографическом колледже и будучи репетитором в Национальном театре оперы и балета. И в танце ее учениц, выпускниц, танцовщиц, исполняющих партии Жизели, Фригии нет–нет да и узнаешь своеобразную пластику, жест, поворот головы, которые заставляют бывалого завсегдатая театра вспомнить то время, когда зрителя завораживала своей танцевальной кантиленой Эльвира Мнацаканян – наша прима–балерина.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Вартанян В.*, Искусство юных.. //Коммунист., 4 июля 1961, № 154. Vartanyan V., Iskusstvo unykh., //Kommunist., 4 iyulya 1961, № 154.
2. *Մանուկյան Է.*, Ճանապարհն սկսվում է ծափերով, Եր., //Կոմունիստ, 1961, 14 հուլիսի, - 138: Manukyan E., Dchanaparhn sksvum ej tsaperov, Yer., //Kommunist., 1961, 14 hulis, № 138.
3. *Հակոբջանյան Վ.*, Ուրիշ էր այդ երեկոն, //Ավանգարդ, Եր., 1961, 24 հուլիսի, - 74: Hakobjanyan V., Urish ejr ayd yereko, //Avangard, Yer., 1961, 24 hulis, № 74.
4. *Մանուկյան Է.*, Բաժանված ծափեր, //Երևան, 1962, № 79: Manukyan E., Bazhanvats tsaper, //Yerevan, 1962, № 79.
5. *Հարությունյան Վ.* Գասարդային մանրանկարներ. Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնը Սոչիում, //Երեկոյան Երևան, 1961, 5 օգոստոսի, № 183: Harutyunyan V, Gastrolayin manrankamer. A. Spendiaryani anvan operayi ev baleti tatron' Sochiyum, //Yerekoyan Yerevan, 1961, 5 ogostosi, № 183.
6. Концерты дружбы. К окончанию гастролей театров им. А. Спендиарова в Баку и М. Ахундова в Ереване., //Бакинский рабочий., 1962, 12 июня, № 135. Kontzerty druzhby. K okonchaniyuastrolej teatrov im. A. Spendiarova v Baku i M. Akhundova v Yerevane., //Bakinskij rabochij., 1962, 12 iyunya, № 135.
7. *Փիլիպոսյան Հ.*, Համերգից առաջ, //Ավանգարդ, Եր., 1963, 14 հունվարի, № 9: Piliposyan H., Hamergitz araj, //Avangard, Yer., 1963, 14 hunvari, № 9.
8. *Գրիգորյան Թ.*, Անձանոթ անուններ «Ժիզել» բալետում, //Երևան, Եր., 1963, 14 ապրիլի: Grigoryan Th., Antsanot anunerr "Zhizel" baletum, //Yerevan, Yer., 1963, 14 aprili.
9. *Փիլիպոսյան Հ.*, Ներկայացումն աշակերտական չեր, //Սովետական արվեստ, Եր., 1963 թ.: Piliposyan H., Nerkeyatzumn ashakertakan cher, //Sovetakan arvest, Yer., 1963 th..
10. *Տարցյան Ի.*, Ашот Асатурян – хореограф последней трети XX века., Ер.: Амротз груп., 2011. Sargsyan N., Ashot Asaturyan - khoreograf poslednej treti XX veka., Yer.: Amrotz grup., 2011.

Բանալի-բառեր. Էլվիրա Մնացականյան, պրինս-բալերինա, Աշոտ Ասատուրյան. բալետ «Ժիզել». բալետ «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ»:

Ключевые слова: Эльвира Мнацаканян, прима-балерина, Ашот Асатурян, балет “Жизель”, балет “Ара Прекрасный и Шамирам”

Keywords: Elvira Mnatsakanyan, prima ballerina, Ashot Asaturyan, "Giselle", "Ara the Handsome and Shamiram".

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՍԱՐԳՍՅԱՆ ՆԱԶԵՆԻԿ ԳԱԳԻԿԻ, արվեստագիտության դոկտոր, (ծ. 14.6.1954 թ. Երևան): Ավարտել է Երևանի Պարարվեստի պետական ուսումնարանը, գրադվել սպորտային և գեղարվեստական մարմնամարզությանը, 1975-ին՝ Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանը, 1980 թ. (էքստեռն)՝ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական բաժինը, 1983 թ.՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրան («Երաժշտագիտություն» և «Թատերագիտություն» մասնագիտություններով), 2000-ին՝ Երևանի պետական համալսարանի հոգեբանության բաժինը: 1984-ից աշխատում է Հայաստանի ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում, որպես առաջատար գիտաշխատող: 1987-ին՝ Երևանի գեղագիտական դաստիարակության հանրապետական կենտրոնում կազմակերպել է Երաժշտության և պլաստիկայի մանկական ստուդիա, որտեղ բեմադրել է մի շարք դասական օպերային և բալետային ներկայացումներ: Աշխատել է՝ 1992-1997 թթ. և 2002-2005 թթ. Մոսկվայի Դիմաբերապիայի ինստիտուտում (հոգեբերապիայի կենտրոն)՝ որպես պարի, այնուհետև՝ հոգեբերապետիկ այլ մեթոդների մասնագետ: Այդ տարիներին մշակել է պարային քերական հատուկ համակարգ: Հեղինակ է՝ հայ բալետին, երաժշտական թատրոնին, նաև հոգեբերապիայի հարցերին նվիրված 70-ից ավելի հոդվածների: 2011 թ. լույս է տեսել նրա «Ашот Асатурян - хореограф последней трети XX века» մենագրությունը, որը նույն փակագրին Հանրապետական մրցույթի «Լավագույն գիրք ժամանակակից մասին» անվանակարգում արժանացել է երկրորդ մրցանակի: Բազմիցս մասնակցել է արվեստի և հոգեբերապիայի հարցերին նվիրված հանրապետական, Ռ-Ֆ-ի և միջազգային գիտաժողովներին: Դասախոսություններով հանդես է եկել Մոսկվայի պետական համալսարանի հոգեբանության բաժնում: 2004-ից ՀՀ Կոմպոզիտորների միության անդամ է:

Сведения об авторе: САРГСЯН НАЗЕНИК ГАГИКОВНА (род. 14 июня 1954 г., Ереван), доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института искусств Национальной академии наук Республики Армения. Окончила: Ереванское государственное хореографическое училище (1969), Ереванское государственное музыкальное училище им. Р. Меликяна (1975), музыкальный факультет Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (1980), аспирантуру Института Искусств Национальной Академии Наук РА по специальностям "Музыкальное искусство" и "Театральное искусство" (1983), факультет психологии Ереванского государственного университета (2000). Работала: в Московском институте маскотерапии (центр психотерапии) в качестве специалиста по танцевальной терапии, а затем и по другим психотерапевтическим методам, разработала особую систему танцевальной терапии (1992-1997 и 2002-2005), с 1984 года работает в Институте искусств НАН РА, где ныне является ведущим научным сотрудником. В 1987 организовала детскую студию "Музыки и пластики" в Республиканском центре эстетического воспитания (Ереван), где осуществила постановку ряда классических оперных и пластических спектаклей. Является автором более 70-ти статей по вопросам армянского балета, музыкального театра и психотерапии. В 2011 г. была опубликована ее монография "Ашот Асатурян - хореограф последней трети XX века", получившая вторую премию в номинации республиканского конкурса "Лучшая книга о современнике"(2011). Неоднократно участвовала в республиканских, российских и международных конференциях, посвященных вопросам искусства и психотерапии, читала лекции на факультете психологии МГУ. Член Союза композиторов Армении (с 2004).

Information about the author: SARGSYAN NAZENIK GAGIK (b. 1954 in Yerevan), PhD Doctor of Arts, Lead Researcher at the NAS of the RA. In 1969 she graduated from the Yerevan State Choreography College, in 1975 from Yerevan R. Melikian Music College and in 1980 from YSC, Department of Musicology. In 1983 N. Sargsyan completed postgraduate studies at YSC in Musical Art and Theatrical Art. In 2000 she graduated from the Department of Psychology of YSU. N. Sargsyan has been working at the Moscow Institute of Mask Therapy (psychotherapy) as a dance therapy specialist as well as other psychotherapeutic methods and developed a special dance therapy system (1992-1997 and 2002-2005). Since 1984 she is working at the Institute of Arts of the NAS of the RA as a Leading Researcher. In 1987 she has set up Children's Music and Dance Studio at the Republican Centre for Aesthetic Education and produced several opera and dance performances. N. Sargsyan is the author of more than seventy articles covering Armenian ballet, musical theater and psychotherapy. In 2011 she has published "Ashot Asatryan. Choreographer of the Last Third of the 20th Century" monograph, which won the second prize in the Republican competition in "The Best Book About the Contemporary" nomination (2011). Her book reviews (9) were published in Yerevan, Yerevan, Moscow, Saratov, Kharkov, and Watertown. N. Sargsyan has repeatedly participated in republican, all-Russian, and international conferences on art and psychology, as well as lectured at the Faculty of Psychology at Moscow State University. Since 2004 she is a member of the Union of Composers of the RA.

Ամփոփում

Արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ առաջատար գիտաշխատող **Նազենիկ Գագիկի Սարգսյան.** - «Պրիմա-բալետրինա (Նվիրվում է ՀՀ ժողովրդական արտիստ Էլվիրա Գուրգենի Մնացականյանի հոբելյանին):

Հայկական բալետի «սուկե դարը», որն ընդգրկեց 1960-1980-ականների վերջը և Հայաստանի Ժողովրդական արտիստ Էլվիրա Մնացականյանի դերասանական գործունեությունը՝ որպես Սպենդիարյանի անվ. Օպերայի և բալետի թատրոնի առաջին մենասպորտի, անբաժան են: 1966 թ. Էլվիրա Մնացականյանը 33 տարի անընդմեջ եղել է Սպենդիարյանի անվ. թատրոնի առաջատար պարուհի: Թվարկել այն բոլոր բալետները, որոնցում նա հանդես եկավ որպես գլավոր հերոսուհի, անհնարին է այն համագոր է 1966-1999 թթ. թատրոնի ամբողջ յաղագանկի թվարկմանը: Իսկ դա համարյա 40 անվանում է: Է. Մնացականյանն աշխատել է բազում բալետ-մայստրների հետ, սակայն հանդիպումն Ասատուրյանի հետ բախտորոշ էր. դառնալով բալետմայստրի թե կինը, թե մերձավոր ընկերը, թե մուսան: Տասից ավելի բալետ Աշոտ Ասատուրյանը բեմադրել է ի նկատի ունենալով Մնացականյանի պարային և դերասանական ոճը, ստեղծելով նրա համար բազմապիսի և դրամատիկ կերպարներ: Այժմ Հայաստանի ժողովրդական արտիստ Է. Մնացականյանը դասավանդում է Երևանի պարարվեստի պետական թղեջում, ինչպես նաև Սպենդիարյանի անվ. օպերայի և բալետի թատրոնի պարուսույց-փորձավարն է:

Summary

PhD Doctor of Arts, Lead Researcher at the NAS of the RA, **Nazenik Gagik Sargsyan.** - *Prima ballerina (A Dedication to the Anniversary of Elvira Mnatsakanyan, Peoples Artist of Armenia).*

The "Golden Age" of Armenian ballet, spanning the period from the 1960s to the end of the 1980s, was inseparably linked to the creative work of Elvira Mnatsakanyan, the first soloist of the A. Spendiaryan State Opera and Ballet Theater, the People's Artist of Armenia. For thirty-three years, Elvira Mnatsakanyan was the leading ballerina of the Spendiaryan Theater. Would be impossible to list all the ballet performances where she was performing the leading roles. This would mean listing all the performances of the entire repertoire of the theater in 1966-1999, which included around forty titles. Elvira Mnatsakanyan has been working with many choreographers, however, the meeting with Asaturyan proved to be life changing. She became not only the choreographer's wife, but also his closest friend, and his muse. Ashot Asaturyan has created more than ten performances, taking into account Mnatsakanyan's dance and artistic style, with versatile and dramatic characters developed specifically for her. Today, Elvira Mnatsakanyan, the People's Artist of Armenia teaches at the Yerevan State Choreographic College, and is also a ballet master-tutor at the A. Spendiaryan Opera and Ballet Theater.

ԱՆՈՒՇ ՄԵՍՐՈՊԻ
ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ

Քանոնահարուհի, ժուռնալիստ, մանկավարժ
E-mail: anush.00000@gmail.com

ԳՐԱԳՈՒՆՆԵՐԻ ԿՆՆՈՒՄԻ ԿԵՆՏՐՈՆԻ ԿՐԹԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

ՔՆԱՐԱՏԻՊ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐ՝ ՔԱՆՈՆ ԵՎ ՔՆԱՐԱՀԱՐՔ (քանոն նվագողներ)

Նյութը գրված է սեփական ուսումնասիրությունների և դիտարկումների, ինչպես նաև արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Նիկողոս Կիրակոսի Թահմիզյանի մեկնաբանությունների հիման վրա, որոնք տպագրվել են կոմպոզիտոր Խաչատուր Մելիսյանի Ավետիսյանի Քանոնի առաջին երկհատոր ձեռնարկի նախաբանում: Ցանկություն ունենալով ավելի լայն զանգվածների սեփականությունը դարձնել քնարատիպ գործիքների պատմությունը, նաև որպես երկար տարիների կատարողական փորձ ունեցող քանոնահար, ով ունի նաև իր տեսակետը, որոշեցի թղթին հանձնել քանոն գործիքի պատմությունը, նաև որոշ փակագծեր բացել:

Հայոց աշխարհում անհիշատակ ժամանակներից այլ տեսակի գործիքների կողքին գործածության մեջ են եղել և իրենց ուրույն տեղը հաստատել նաև քնարատիպ գործիքները: Գիտնական Նիկողոս Թահմիզյանի տեղեկացմամբ, քանոնի նախատիպերը «քնար» ընդհանուր անվան տակ անհիշելի ժամանակներից են գործածվել Հայաստանում, իսկ դրանց ծագումը թվագրվում է Ք. Մ. II հազարամյակին: Այդպես է եղել նաև վաղ միջնադարում և զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանում, «քնար» հասկացության տակ ընկալվել են սագատիպ, ուղատիպ և անկոթ լարային բոլոր գործիքները, այսինքն նաև կամիթայիններն ու կոնտոգայինները, որոնք մեծ տարածում են ունեցել: Իսկ որպես ամենավաղ գրավոր տեղեկություն այս մասին, Ն. Թահմիզյանը վկայակոչում է V դարի պատմիչ Փավստոս Բյուզանդի «Պատմություն հայոց» (1. էջ 293-294) աշխատությունը, որտեղ IV դարին վերաբերող Պապ թագավորի ծննդյան խնջույքի պատմական փաստերի նկարագրության ժամանակ պատմիչն օգտագործում է «քնարահարք» (քնար նվագողներ) հոգնակի արտահայտությունը, ինչն ինքնին քնարատիպ գործիքների բազմազանության առկայության վկայություն է. «Իբրև ընդ գինիս մտին, որպես զառաջին ուրախութեանցն նուազն մատուցին արքային Պապայ, եւ առհասարակ, թմբկահարք եւ սրնգահարք, քնարահարք և փողահարք իւրաքանչիւր արուեստոք պէսպէս ձայնիւք բարբա-

ռեցան»: Այսպիսի գույնը նկարագրությունը, բացի պահը հստակ պատկերելուց, հնարավորություն է ընձեռում պարզ պատկերացնելու ժամանակի՝ ոչ միայն տարատեսակ ազգային գործիքների խմբերի գոյության մասին, այլ որ նրանցից յուրաքանչյուրն արվեստի «պէսպէս» ձայներով էր ներկայանում՝ բարբառում: Սա նաև վկայում է գործիքահարների խմբային կատարման բարձր արվեստի մասին, ինչն իր մեջ ներառում է, որ այն դարերի փորձություն պիտի անցած լիներ նման որակի հասնելու համար:

Այս մասին հիշատակում են նաև Հայկազյան բառգրքի (2.) հեղինակները, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը (XIII դ.), Հակոբ Ղրիմեցին (1416 թ.): Հիշատակված գործիքները նվագում էին մատնահարելով՝ մատնոցներով կամ փայտիկներով, ծնկին դրած, հենարանին դրած, թևը զցած-զրկած, կամ այլ կերպ: Այսինքն, համոզմունքը նույնն է, դրանց տեսակներն ու նվագելաձևերը բազմապիսի էին:

Եվ, որովհետև Փավստոս Բյուզանդն իր «Պատմություն հայոց» աշխատության մեջ առանձնակի նշում է նաև «աղեղնական», այսինքն՝ աղեղնային գործիքների մասին, պարզ է դառնում, որ քնարատիպ և աղեղնային գործիքները լարային լինելով, արտաքին տեսքով իրարից խիստ տարբեր են, ինչն էլ բնականաբար հուշում է նրանց նվագելաձևի տարբերության մասին: Այս ամենը հիմք համարելով կարելի է հստակ եզրակացնել, որ ծնկին դրված և մատնահարելով ու մատնոցներով նվագվող գործիքը հենց քանոնի նախատիպն էր:

Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը, գործիքները նկարագրելիս, հատկապես տարբերում է «սակավ» լարավորները բազմալար գործիքներից, որոնք բազմապիսի էին՝ աղեղնային (աղիքից) պատրաստված և գործածությունն էր տարբեր. «Եւ բազում են ձեռք եւ կերպարանք գործեաց, է որ ի բազմաց լարից եւ աղեաց, եւ է որ սակավ» (3. էջ 72 թ): Իսկ Հակոբ Ղրիմեցու (4. էջ 13 թ) մանրամասն նկարագրությունից ծանոթանում ենք «տասնաղի քնարին» (սաղմոսարանն է), 40 լարանի «սանդիրին» (սանթուր), 70 լարանի «ղանոնին» (սա

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանի՝ 21.9.2020 թ. և ընդունվել տպագրության՝ 25.10.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 2.7.2020 թ.

քանոնն է, հունարենն ձևափոխվել է դարձել՝ դանոն) և նրանց լարելու ձևերին, պարզ է դառնում, որ այս գործիքներից քնարը մետաքսալար է, սանդիորը՝ աղելար և պղնձալար, քանոնն աղելար և այլն. «Զի թե քնարն է, որ ունի զժ-ն աղին ի լարս մետաքսեայ, եւ թե սանդիորն, որ է խ-աղիս ի թելս պղնձի, եւ թե դանոնն որ է հ-լարի, եւ թե արդ/ան/ոնն, որ է ճ-աղի ի թելս պղնձի...» (լարերի քանակը նշված է տառերով՝ Ա. Կ.): Եվ շարունակելով երաժշտական բազմապիսի գործիքների նկարագրությունը, հստակ զանազանում, մանրամասնում ու տարբերակում է նաև, թե դրանցից որն ունի բամբ ձայն, որը զրնգուն, մյուսը՝ թավ, իսկ հաջորդից՝ վերից վար ու վեր նվագելիս «քաղցրահնչող» ձայն է գալիս (կարելի է ենթադրել, որ *glissando*-ի նվագելածն է նկարագրված). «...-ի միանգամայն յորժամ շարժէ զկրնընդոցն ի վերուստ ի վայր ի վերայ լարից քաղցրահնչող ձայնն նուազարանին, առժամ այն ճանաչէ ի տարորոշ բազմութիւնս աղեսցն՝ թե ո՞րն է սուր, եւ որն է բութ, որն զիլ, եւ որն բամբ, որն սուղ եւ որն երկար, որն թոյլ եւ որն պինդ»։ Ի դեպ, երբ նկարագրության մեջ ասվում է 10... 40 ... 70... լարանի, նշվում է ոչ թե հնչյունների, այլ լարերի քանակը։

Ազգային երաժշտական գործիքների, մասնավորապես քանոնի ծագումը կապված է հեռավոր և մոտավոր Արևելքի Ք. Ծ. ա. II հազարամյակի հետ։ Վերևում արդեն հիշատակվեց, որ ըստ Ն. Կ. Թահմիզյանի, դա ազգային երաժշտական գործիքների գոյության մոտավոր տարեհիշն է համարվում (5. էջ 3, Ավետիսյան Խ. Մ., Առաջաբան [հեղ. Նիկողոս Թահմիզյան])։ Նրա համոզմամբ, V դարում Աստվածաշնչի թարգմանությունից հետո հայտնի դարձած «սաղմոսարան» կամ «տասնադի սաղմոսարան» գործիքները հայոց կյանքում եղել ու հարատևել են մինչև միջին դարերը։ XV - XVI դարերի հայ մանրանկարիչների պատկերած դրվագները ցույց են տալիս, որ ուշ միջնադարում Հայաստանում տարածված են եղել անկոթ բազմալար, լարային կոթավոր նվագարաններ։ Այսինքն, հայ ժողովուրդը դեռ հազարամյակներ առաջ գործիքային արվեստի այս նմուշներն ունեցել ու պահպանել է մինչև ուշ միջնադար, սպա նաև մինչ մեր օրերը։ Հայ մանրանկարիչների պատկերած առաջին դրվագը՝ Գավիթ Մարգարեն է՝ սաղմոսարանը ծնկներին նվագելիս (6. էջ 4ր., նկ. 1) (հայտնի է, որ այս գործիքի մասին հիշատակվում է «Աստվածաշնչում»)։

Երկրորդ նկարում (XVI - XVII դդ. հայ հեղինակի մանրանկարից է) պարզ պատկերված է ազգային տարատեսակ գործիքների տիրապետող մարդկանց խումբ՝ (7. էջ 242) նվագելիս, ինչը նաև նվագախմբի գոյության փաստ է։ Հետաքրքրական է, որ պատկերին ուշադիր նայելիս, զարմանալի դրվագ է ուրվագծվում։ Պարզ երևում է, որ խմբի առաջին շարքում նստած նվագածուն քանոնահարն է։ Այս գործիքն իր արտաքին կառուցվածքով քանոնատիպ է. անկոթ է և բազմալար, նվագելանուն էլ քանոնային է, ինչն ակնառու է ձեռքերի հստակ դրվածքից։ Հաջորդ շարքերում քնարահարն է, քամանչահարն ու փողայինները, որոնց թիկունքում մարդկանց երկու շարք է պատկերված։ Կարելի է են-

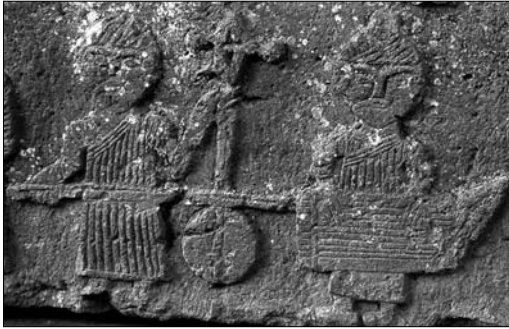
թադրել, որ դա էլ երգող խմբի պատկեր է։ Իսկ եթե ավելի հեռուն գնանք մեր եզրակացություններով, դրվագը՝ նվագող-նվագակցող ազգային գործիքների և երգող խմբի համադրություն է պատկերում։

Եթե շարունակենք դարերի հերթականությամբ թվարկել, սպա XVIII դարի Գրիգոր Գապասաքալյանը նկարագրում է սաղմոսարանն ու բազմալար քնարը (8. էջ 176-177)։ XIX դարում Ա. Հիսարյանը ներկայացնում է պոլսահայ հայտնի քանոնահարներ Քանունի Մաքսուտին և Քանունի Համբարձումին, ովքեր իրենք էին պատրաստում իրենց գործիքները (9. էջ 174-179)։ XX դարակգրին Գ. Լևոնյանը գրում է գուսանների և նրանց գործիքներ պատրաստողների մասին. «Հայ քնարի ինչպես ածողները, այնպես էլ շինողները, բացառապես տաճկահայ աշուղ վարպետներ են» (10. էջ 97-105)։ Այս շրջանում Հայաստանում դեռ կային քանոնահար-վարպետներ, ովքեր իրենք էին պատրաստում իրենց գործիքները։ Այդօրինակ վարպետներից էին Հայաստանի Ռադիոյի և հեռուստատեսության Ա. Մերանգուլյանի անվան ժողովրդական գործիքների անսամբլի քանոնահարներ՝ Չավեն Տերմենջյանն ու Նշան Հուպյանը, ովքեր ծագումով Արևմտյան Հայաստանից էին։ Տողերիս հեղինակը հիշում է վարպետներին, որովհետև երաժշտական դպրոցում սովորելիս իմ առաջին քանոնը Նշան Հուպյանի պատրաստածն էր, իսկ երկրորդ գործիքը՝ Չավեն Տերմենջյանի։ Այնուհետև, 1979-ից՝ Թ. Ալթունյանի անվան երգի-պարի պետական անսամբլում աշխատելու տարիներին, առիթներ եմ ունեցել անձնապես լսել նրանց և նաև Պարի պետական անսամբլի քանոնահար՝ Լևոն Ալանակյանի նվագը։ Ուսումնասիրել եմ նրանց նվագելանքը, կատարման տեխնիկան, ինչպես Արևմտյան Հայաստանից ներգաղթած բոլոր երաժիշտ-քանոնահարներինը՝ տարբերվում էր։ Հետագայում տողերիս հեղինակը դարձավ նրանց ժառանգորդը՝ երրորդ սերունդը Ա. Մերանգուլյանի անվան անսամբլում (11. էջ 109)։

Պատմական բարդ ժամանակաշրջանները հայ ժողովրդի կյանքին ու գործունեությանը խոչընդոտելուց բացի, բնականաբար անբարենպաստ են եղել նաև արվեստի ու գրականության համար։ Այդ պատճառով ժամանակ առ ժամանակ ընդհատվել է կապը ժամանակագիրների ու իրական կյանքի իրադարձությունների միջև։ Հայ իրականության մեջ տեղի ունեցող արհավիրքները նպաստել են շատ ու շատ կարևոր ազգային արժեքների կորստին, երբեմն էլ հարցականներ դրել անգամ դրանց գոյության փաստի վրա։

Պատմությունն այն մասին, թե՛ 1915 թվականին Հայաստան աշխարհի երկատվելուց հետո քանոն նվագարանի կենսագրությունն ինչպես դասավորվեց, հետևյալն է. Վանից՝ առաջին քանոն նվագարանն իր հետ Հայաստան է բերել Գարեգին Խանիկյանը։ Եղեռնապորժ հայր 1915 թվականին հաստատվել է նախ Արտաշատ քաղաքում, այնուհետև տեղափոխվել է Երևան։ Քանոնահար և սանթորահար Գարեգին Խանիկյանն սկզբում աշխատել է Վարդան Բունու Արևելյան գործիքների նվագախմբում, այնուհետև Ժողովրդական գործիքների նվագախմբում (գեղարվեստական

Ժողովրդական գործիքային արվեստ



Գեղարքունիք, Հացառատ,
XX դարի տապանաքար, նկ. 1



Նվագողների խումբ, նկ. 2



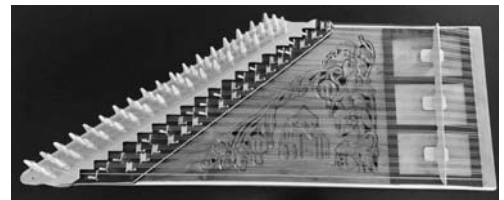
Դավիթ մարգարեն տավիրը
ծնկների (XVI - XVIIդ.), նկ. 3



Հայ քանոնահար Արամայում,
նկ. 4



Գուսան Շահեն, նկ. 6



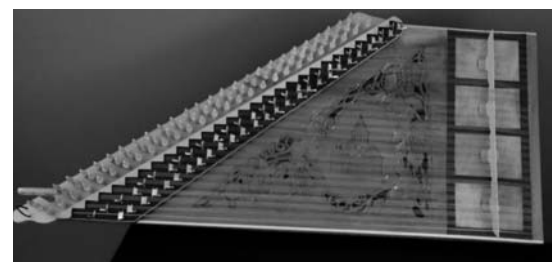
Քանոն, 52 լար, հնչյունաշարը՝ 2 օկտավ, նկ. 7



Քանոն, 72 լար, առանց կաշվե երես, նկ. 8



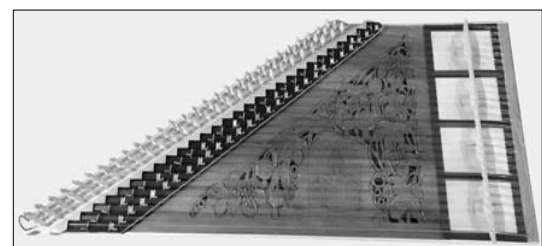
Ջավեն Տերմենջյան, նկ. 5



Քանոն, 78 լար, հնչյունաշարը՝ մեծ օկտավայի Սոլ-ից
մինչև 3-րդ օկտավայի մի-ն, նկ. 9



Քաս քանոն, նկ. 11



Քանոն, 81 լար, հնչյունաշարը՝ մեծ օկտավայի Սոլ-ից
մինչև 3-րդ օկտավայի ֆա-ն, նկ. 10

Ժողովրդական գործիքային արվեստ

ղեկավար՝ Արամ Մերանգույան) և ապա Ժողովրդական երգի ու պարի պետական անսամբլում (գեղարվեստական ղեկավար՝ Թաթուլ Ալթունյան):

Այսպիսով, անդրադառնալով ավելի ուշ ժամանակաշրջանին, կարևոր է նշել, որ 1915 թվականի հայտնի իրադարձություններից հետո, երբ հայ ժողովուրդը եղեռնապարտ սիռիական ամբողջ աշխարհով, տարանջատվեցին ու կորսվեցին արժեքներ, որոնց պատասխիկները մինչև հիմա ի մի են բերվում: Բնականաբար, այս ամենը չէր կարող չառնչվել գործիքային արվեստի հետ: 1921 թվականին Հայոց աշխարհի մի մասը (Արևելյան Հայաստան) խորհրդայնացվեց, իսկ մյուս մասը (Արևմտյան Հայաստան) մնաց օսմանյան Թուրքիայի տիրապետության տակ: Այս տարանջատումն անջրպետ առաջացրեց և վատթարագույնս ազդեց դարերն ի վեր ծաղկում ապրող հայ երաժշտարվեստի, մասնավորապես կատարողական արվեստի վրա: Սակայն արարչագործ հայ ժողովրդի ստեղծագործ մտքի ճախարանը չդադարեց, քանզի պատմական ցանկացած ծանր ժամանակաշրջանում նա աչքի յույսի պես պահել ու փրկել է իր ազգային արժեքները: Այժմ առկա և օգտագործվող ժողովրդական գործիքների հարուստ տեսականին դրա ցայտուն վկայությունն է:

Իրենց արտաքին տեսքով, ներքին կառուցվածքով, տեմբրային առանձնահատկություններով բազմատեսակ են հայկական ժողովրդական գործիքային արվեստի վառ ու ինքնատիպ նմուշները: Դրանցից է՝ **քանոնը**: Ազգային գործիքների բազմերանգ ընտանիքում այն մշտապես իր ուրույն տեղն է ունեցել և ունի մինչև հիմա: Քանոնը, մենամակազ գործիք լինելուց բացի, իր անփոխարինելի տեղն է հաստատել նվագախմբում՝ հնչել ու յուրատեսակ տեմբրով փայլ տալով խմբային հնչողությանը: Նվագարանի յուրահատկություններից է նաև այն, որ նա նեղաշնակորեն համակցվում է թե՛ ազգային, և թե՛ դասական գործիքների հետ:

Արևելքում սիրված ու տարածված քանոն նվագարանը գործածության մեջ է նաև արաբական աշխարհում, Եգիպտոսում, Հունաստանում, Թուրքիայում, Պարսկաստանում և այլուր: Յուրաքանչյուր երկրում այն տարատեսակ դրսևորում ունի՝ կապված նստելանքի, կատարողական ձևի և տեխնիկայի, ձեռքերի դրվածքի, ըստ այն և ձախ ձեռքերին տրված տեխնիկական հնարավորությունների, ընդհուպ մինչև հարվածների տարբերության հետ, ինչպես նաև ըստ կառուցվածքային առանձնահատկության, ըստ մանդալների քանակի, որոնք ապահովում են կիսատոների գոյությունը: Հայկական քանոնի դեպքում մեկ նոտան ունի երկու մանդալ և չունի քառատոներ, չնայած տողերիս հեղինակի քանոններից մեկի (հնչյունաշարը՝ մեծ օկտավայի Մուլ-ից երրորդ օկտավայի դո³) փոքր և առաջին օկտավաների լյա և սի նոտաներին ավելացված են քառատոն մանդալներով, որոնց անհրաժեշտությունն առաջացել է դասական մուղամ նվագելու նպատակով: Արաբական աշխարհում դրանք չորսից տասերկուսն են և երբեմն ավելին, որոնց միջոցով ստանում են քառատոն հնչյուններ: Այս ամենից բացի, նվագարանի ազգային պատկանելության ամենակարևոր գործոնը կատարողի զգացականությունն է և ազգային հատուկ ելևէջների ազնիվ արտաբերումը: Այս իմաստով, գիտելիքից բացի, կատարողից զգուշավորություն և հոգաշարժություն է պահանջվում:

Քանոնը մատնանվագ և կամիթային գործիք է, բնույթով քնարական և հայ մոնոդիկ ու մեղեդային երաժշտության արտահայտման գեղեցիկ ու հրաշալի միջոց, ինչը ևս ազգային պատկանելության մի տարր է: Այն տալիս է կատարողական բազմապիսի ու նաև մոնոդիկ երգը բազմաձայնի վերածելու և վերարտադրելու լայն հնարավորություններ: Տարատեսակ նվագելանքներից հիմնականը մատնահարվածներն են, որոնք կատարվում են այն և ձախ ձեռքերի ցուցամատների միջոցով:

Նվագելանքը բազմատեսակ է՝ վերից վար հարվածներ (հայկական քանոնի հիմնական ձև), հարվածներ վարից վեր՝ անհրաժեշտության դեպքում (ուղին ու սազին հատուկ ձև է, այդպես նվագում էին Արևմտյան Հայաստանից եկած քանոնահարները, հատուկ է նաև արաբական աշխարհի քանոնին), բազմահնչյուն ակորդներ երկու ձեռքով, ամբողջ ապլիկատուրայով վերից վար արպեջոներ՝ պարզ և բարդ: Տրեմոլներն (պահված նոտա) ստանում են այն և ձախ ձեռքերի ցուցամատների՝ իրար հաջորդած արագ և առավել մանր հարվածների միջոցով, երբեմն միայն ձախ կամ միայն այն ձեռքի ցուցամատով: Ակորդներ՝ սկսած երկհնչյուն ինտերվալից մինչև հինգ հնչյունից բաղկացած նոնակորդ, վեց հնչյունից համահնչյուն, ստեղծագործությունը բացառապես մատներով նվագելու (առանց մեղիատորի) և նվագակցելու միաժամանակյա հնարավորություն, պիցցիկատոներ, լեգատո անցումներ և այլն: Գործիքն ունի տեխնիկական և տեմպային անսահմանափակ արագ նվագելանքի հնարավորություն, մելիզմատիկ ելևէջների և նյուանսների բազմապիսի ու բազմազույն դրսևորումներ և այլն: Ընդհանրապես, քանոն գործիքի հնարավորություններն անընդհատ կատարելագործման և մելիզմների ամենաբարդ ու նոր արտաբերման ձևերի հնարավորություն են ընձեռում: Սակայն այս պարագայում անհրաժեշտ է հայ ազգային երաժշտարվեստի յուրօրինակ սահմանների պահպանումը: Կարևոր են համարում հիշեցնել, որ սա Մեծն Կոմիտասի՝ մեզ այնքան անհրաժեշտ պատվիրաններից է, առանց որի մենք կխաթարենք մեր տեսակի առաջընթացը համաշխարհային երաժշտարվեստի անդաստանում (թեմային անդրադառնալու անհրաժեշտությունը բխում է այսօրինակ երևույթների գոյությունից):

Քանոնն իր տեխնիկական և արտահայտչական ամբողջ պաշարով կարողանում է հանդես գալ որպես մենակատար՝ կատարել մենանվագ ստեղծագործություններ, պիեսներ, նաև միատարր և տարատեսակ դուետներից մինչև անսամբլներ, ընդհուպ մեծակտավ ստեղծագործություններ՝ կոնցերտներ, ռապսոդիաներ, սո-

նատներ և այլն (մինչև անգամ դասական և ջազային երկեր):

Հայկական քանոնն իր ձևով սեղանածն է. այժ Կողմից ուղղանկյուն, ձախից՝ եռանկյուն-սուրանկյուն: Փայտյա գեղանն նախաքանդակ երեսի այժ Կողմում չորս մասից բաղկացած կաշվե երեսն է, որի վրա դրված նույնպես չորս ոտքից հենակն իր վրա է պահում դեպի ձախ ձգվող լարերը: Նախապես, կաշվե երեսից այժ, քանոնի կողային՝ այժ մասի գաղտնարանում լարերը կապ գցելու միջոցով ամրացվում են և ձգվում դեպի ձախ՝ եռանկյուն-սուրանկյուն մաս, որտեղ համապատասխան նոտաների քանակի անցքեր են արված: Լարերը հասցվում են մինչև այդ անցքերը, հազգվում նախօրոք պատրաստված հատուկ փայտյա ամրակների՝ ականջիկների անցքին, փաթաթվում ու տեղադրվում (յուրաքանչյուր նոտա՝ կողք-կողքի տեղադրված երեք լարերի համադրություն է): Բանալիի միջոցով լարերն ամրացվում, սպա լարվում են ըստ նոտայի համապատասխան բարձրության: Գործիքի փայտյա ականջիկների գլխիկների չափերը պատրաստվում են բանալուն համապատասխան, որով ինչպես ասվեց, լարվում է քանոնը: Հնչյունաձավայն ընդգրկում է փոքր օկտավայի սոլ-ից մինչև երրորդ օկտավայի դո³, ռե³, մի³, ֆա³ հրնչյունները (ֆա³-ով գործիքը միակն է, վարպետ՝ Վալերի Ներկարարյանի սեփականությունն է, տես նկ. 10):

Վերը նշեցինք, որ վաղ անցյալում գործիքային կատարողներն իրենք էին պատրաստում իրենց գործիքները, իսկ այժմ հմուտ վարպետները, համագործակցելով կատարողների հետ, հաջողությամբ իրականացնում են նրանց առաջարկները: Առաջին բաս քանոնի ստեղծման նախաձեռնության հեղինակն է հայտնի երաժիշտ և կոմպոզիտոր Արա Գևորգյանը (տես նկ. 11): Գաղափարն իրագործվեց վարպետ Ալբերտի (Ալբերտ Չաքարյան) հետ միասին, իսկ հեղինակային իրավունքը պատկանում է երկուսին: Քանոններն ունեն հետաքրքիր անձնանուններ 1. Քանոն Ալվարդ, 2. Քանոն Նվարդ, 3. Քանոն Գոհար, 4. Քանոն Ջեմմա, 5. Քանոն Ալիս, ըստ պատվիրողների անունների: Այս գործընթացը շարունակվում է, և հերթական պատրաստված երաժշտական գործիքն Արա Գևորգյանը նվիրում է Հայաստանի տարբեր շրջաններում գործող ժողովրդական գործիքների անասմբլներին (տես՝ այդ մասին Արա Գևորգյանի հոդվածները և զեկույցները գիտաժողովներում):

Երկար տարիների համագործակցությունս քանոնի վարպետ՝ Վալերի Ներկարարյանի (վարպետ՝ Վալեր) հետ տվեց իր պտուղները: Մեր համատեղ հետաքրքիր մտահղացմամբ պատրաստվեց երեք տարբեր գործիք:

Լ. Վան Բեթուվենի «Էլիզեին» ստեղծագործությունը (12. էջ 16) մենամվագ քանոնի համար փոխադրելուց հետո, անհրաժեշտություն առաջացավ քանոնի հնչյունաշարը (որը մեծ օկտավայի Սոլ-ից մինչև երրորդ օկտավայի ռե³-ն էր) մեծացնել ևս մեկ նոտայով՝ մինչև երրորդ օկտավայի մի³-ն, ինչն իրականացվեց 2009 թ. ապրիլին: Անուհետև, 2019 թվականին որպես նորարարություն, առաջին անգամ պատրաստվեց ևս երկու քանոն: Դրանցից առաջինի առանձնահատկու-

թյունն այն է, որ երեսն ամբողջությամբ փայտից է (կաշվե երեսը բացակայում է), ինչի շնորհիվ մեծացել է նվագամասը (դեկան), իսկ հնչողությունը սանթուր է հիշեցնում (հնչյունաշարը՝ մեծ օկտավայի Սոլ-ից մինչև երրորդ օկտավայի ռե³): Երրորդ քանոնն առանձնանում է իր փոքր չափերով, իսկ հնչյունաշարը սովորական քանոնից փոքր է մեկ օկտավով՝ փոքր օկտավայի սոլ-ից մինչև երրորդ օկտավայի դո³-ն: Այս երեք քանոններն էլ այժի են ընկնում իրենց հնչողությամբ և տեմբրային առանձնահատկություններով: Դրանք տողերիս հեղինակի սեփականությունն են և պատրաստվում է ըստ պատվերի (նկ. 1, 2, 3):

Արևմտյան Հայաստանից եկած քանոնահարները քանոնը լարում էին *in C*-ում (հնչում էր՝ *in B*), սակայն կոմպոզիտոր, քանոնահար Խաչատուր Ավետիսյանը գործիքի լարվածքը մեկ տոն բարձրացրեց *in D*, մեր երկրի տեղանքին համապատասխան ճիշտ լուծում համարելով, ինչը հնչողությանը պայծառություն էր հաղորդում:

Հայտնի է, որ քանոնն ընհանրապես նվագում են ցուցամատներին հազգրած մատնոցներով և ցուցամատների ներքևի մասում մատնոցների ներսից տեղադրված մեղիատորներով: Ավանդական մատնոց մեղիատորով նվագելուց բացի, այն յուրահատուկ փափուկ և առավել թավշյա հնչողություն է ստանում առանց մատնոց միղիատորի օգտագործման նվագելու դեպքում: Այդօրինակ հնչողության համար հատուկ մշակվել է «Վարդանի մոր ողբը» միջնադարյան տաղը: Մտահրդագումն ու մշակումը տողերիս հեղինակին է և նվիրված է եղբորը՝ Արցախյան Ազատամարտի հերոս, օդաչու-հրամանատար՝ Հրայր Կիրակոսյանի հիշատակին: Ամբողջ ստեղծագործությունն առանց մատնոց-մեղիատորների միջամտության նվագելու պարագան ցայտուն կերպով արտահայտում է միջնադարյան անաղարտ, անաղմուկ և թափանցիկ երաժշտության ամբողջ հմայքը: Ի դեպ, արդեն հանձնվել է խստապահանջ, բանիմաց և պրոֆեսիոնալ ուկուլեի դասին ու արժանացել բարձր գնահատանքի (Կամերային երաժշտության տուն, «Երաժշտության հնչյունների ներքո» համերգի շրջանակում, 2016 թ.): Քանոն գործիքի հնչողությունն այս կերպ հնարավոր է դառնում տեղափոխել այլ հարթություն՝ դեպի կամերային հնչողություն, ինչը ևս մեկ վառ ասպարուց է նրա լայն հնարավորությունների ու նորածն դրսևորումների: Ստեղծագործության մասին երաժշտագետ Գոհար Շագոյանն իր երաժշտագիտական վերլուծական հոդվածում նշում է. «Արտահայտչականությունն այս տարբերակի կատարողականության շատ ներագոյող էր, քանի որ մեղմ է, չկա լրացուցիչ լարում ունկնդրի համար և մասնագիտական մեծ պատրաստություն է պահանջում երաժիշտ կատարողից՝ տիրապետելու մանուալ այդ տեխնիկային ու նրբերանգների այդօրինակ սպեկտոր ստեղծելու պատասխանատու այդ բեմից», («Երաժիշտ» N 6 (126) 2016 թ.):

Հայաստանում քանոնը նվագում են՝ ծնկներին դրված, նախապես ձախ ոտքը այժ ոտքին գցելով, սականանց դեպքում: Կատարողական գործունեությանս

ամբողջ ընթացքում ես այս ձևն եմ կիրառում, և բացի այն, որ ինձ հարմար է, գեղագիտական տեսանկյունից էլ գեղեցիկ է՝ նվագարանը կարծես միաձուլվում է կատարողի հետ, սակայն ֆիզիկական հնարավորությունների տեսանկյունից միանշանակ չէ բոլորի համար: Տղամարդ գործիքահարները նախընտրում են առանց ոտքը ոտքին զցելու ձևը: Արևելքում ընդհանրապես նվագում են ձկնների կամ հատուկ սեղան-հենարանին դրված: Այդպիսի հենարան էր օգտագործում նաև Գուսան Ծահենը (տե՛ս նկ. 6): Անձամբ սխալ չեմ համարում տարատեսակ նստելիքները, ինչը կարող է պայմանավորված լինել մարդու ֆիզիկական հնարավորությունից և հարմարավետությունից: Սակայն կա մեկ կարևոր հանգամանք, այն է՝ հենարանին դրված գործիքն ավելի հնչել է և դա բնական է, որովհետև ձկններին դնելիս որոշ չափով հնչողության կորուստ ենք ունենում: Ինչևէ, այս առումով մասնագետները դեռ կարող են կարգավորել, թե որ ձևն է հարմար իրենց, սակայն փոքրիկների պարագայում այլ է:

Մանկավարժական գործունեությանս հենց սկզբից (1977 թ. Չարենցավան) նկատեցի, որ առաջինից երրորդ դասարանցիները դժվարանում են ոտքը ոտքին զցած նվագել՝ պայմանավորված հասակով, ֆիզիկական տվյալներով, նաև՝ լուրջ խնդիր էր նվագարանը ոտքերի վրա պահելը, շուտ էին հոգնում, շեղվում էր ուշադրությունը: Անկեղծ ասած, այդ պատճառով որոշ երեխաներ նույնիսկ դադարում էին քանոնի դասերին հաճախելուց, ինչը ցանկալի չէ: Չնայած այդ ժամանակ խիստ էր դրված նստելիքի հարցը, որպես հատուկ ցուցումով նկարված օրինակ, ունեինք Խաչատուր Ավետիսյանի առաջին մեթոդական ձեռնարկի նախաբանում լուսանկարը: Ինքնաշեն փոքրիկ աթոռակը, որն սկսեցի կիրառել աշխատանքային փորձառության ընթացքում, նվագելիս դրվում էր երեխաների ոտքերի տակ, ինչն ապահովում էր հենման հնարավորությունը և կատարողականի ազատությունը՝ ճիշտ նստելն ու ձեռքերի բնականոն շարժման անկաշկանդությունը: Գուցե եղել են այս մեթոդիկական օգտագործողներ անցյալում, այսօր նմանօրինակ մտնեցումներ առկա են: Խնդրահարույց մեթոդիկական արդարացրվել է մեր 30-ամյա մանկավարժական պրակտիկայով, և այժմ շատերն են անարգել օգտվում այդպիսի աթոռակներից և դասարաններում, և՛ բեմերում:

Քանոնահարների* շարքն ավելանում է սերունդների հետ համընթաց, ինչն ինքնին խոսում է այն մասին, որ Հայաստանը երբևէ քանոնահարների պակաս չի ունեցել, վկան հազարամյակների հեռվից ցայսօր «սպորտող» այսչափ սիրված քանոն գործիքն է:

Շատերին է հմայել գեղահունչ քանոնը, բայց Խա-

չատուր Ավետիսյանի համար այն դարձավ կյանքի ու գործունեության կարևոր խթան: Խաչատուր Ավետիսյանն Արևելյան Հայաստանի (Սովետական Հայաստան) առաջին քանոնահարն էր և քանոնահարների դպրոցի հիմնադիրը, իսկ նրա սանուհին՝ Անժելա Աթաբեկյանն առաջին կին քանոնահարը: Նա ստեղծեց կատարողական նոր ոճ, նոր դպրոց, մինչ այդ գոյություն ունեցող արևմտյան նվագառձից տարբեր՝ սկսած մատնադրումից: Այս է պատճառը, որ Խաչատուր Ավետիսյանի՝ քանոնի համար գրված ստեղծագործությունները, ինչպես ինքն էր ասում Հայկական քանոնի համար են (նկատի ունենալով նվագառձը): Նա համոզված էր, որ իր ստեղծած նվագառձն ամուր հող է, որպեսզի երաժիշտ-քանոնահարը չշեղվի՝ արևելյան օտարամուտ ելևէջներ ներդնելով իր կատարումներում: Ազգային մտածողություն և ճաշակ՝ ահա, թե ինչն էր առաջնայինը նրա համար: Խաչատուր Ավետիսյանը հիմք դրեց քանոն նվագարանի ուսուցման ամբողջ հանրապետությունում: Նա հանդիսանում է ԵՊԿ ժողովրդական երաժշտական գործիքների և երգեցողության բաժնի հիմնադիրներից մեկը՝ լինելով ամբիոնի վարիչը, նաև դասավանդել է 1977-1996 թթ.: Տաղանդավոր ու բազմավաստակ ուսուցչի դասարանում ուսումնառություն են անցել այսօր արդեն ճանաչված ու վաստակաշատ քանոնահարներ՝ Հասմիկ Լեյլոյանը, Ավարդ Միրզոյանը, Անուշ Կիրակոսյանը, Կարինե Հովհաննիսյանը, Ազնիվ Մինասյանը, Անահիտ Վալեսյանը, ովքեր դաստիարակվել են որպես բարձր ճաշակի ու երաժշտական նուրբ զգացողության տեր արտիստներ՝ հայ կատարողական երաժշտարվեստին ազնվորեն ծառայելու նվիրվածությամբ համակված:

Կոմպոզիտոր, քանոնահար, արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀԽՍՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, պրոֆեսոր՝ Խաչատուր Ավետիսյանի ներդրումն անզերազանցելի է քանոն գործիքի ոչ միայն տարածման ու կատարողական հնարավորությունների զարգացման, այլև բազմաթիվ բարձրորակ երկերի ստեղծման ասպարեզում: Բազմավաստակ կոմպոզիտորի գրչին են պատկանում՝ երկու կոնցերտ, չորս սոնատ, երկու երաժշտական խորեոգրաֆիկ պատկեր՝ «Կախարդված ծաղիկներ» և «Չարթոնք», բազմաթիվ կոնցերտային պիեսներ և ժողովրդական երգերի մշակումներ, դասական ստեղծագործությունների փոխադրումներ, նաև դուետներ, տրիոներ, կվարտետներ և այլն: Ընդհանրապես

Կարինե Հասասյան, Փիրուզ Կարապետյան, Մարինե Մելքոնյան, Անահիտ Նանագույան, Հայաստանի Թ. Ալթունյանի անվան երգի-պարի պետական անսամբլ՝ Լիդա Խանիկյան (Գարեգին Խանիկյանի դուստրը), Ջինա Մարգարյան, Թամարա Ունուսյան, Անուշ Կիրակոսյան (ժուռնալիստ), Էլմիրա Կոչյան (դաշնակահար), Ջիվան Միրզայեյան, Լուիզա Մեդրակյան, Հասմիկ Լեյլոյան, Ավարդ Միրզոյան, Ծովինար Աթաբեկյան, Մարինե Ասատրյան, Մարիամ Խաչատրյան, Արմինե Խառատյան, Ազնիվ Մինասյան, Ծովինար Հովհաննիսյան, Կարինե Հովհաննիսյան, Անահիտ Վալեսյան, Նունե Դանիելյան, Լիլիթ Խոջայան, Նարինե Մալխասյան, Զարուհի Քալանթարյան, Վերգինե Ալիմյան, Մերի Վարդանյան, Մարիա Բաղդասարյան և այլք:

* Հայ քանոնահարներ. Սարգիս Գըլճյան (նաև Ուրի Սարգիս), Գարեգին Խանիկյան (սանթուրահար), Արշավիր Ֆերջուկյան (Արա Սևանյան, ԱՄՆ), Մարտին Հովհաննիսյան, Միրան Օրամանյան, Խաչատուր Ավետիսյան, Հայաստանի պարի պետական անսամբլ՝ Լևոն Արևանյան (Չոքոխ), Ա. Մերանգույանի անվան ժողովրդական գործիքների անսամբլ՝ Նշան Հոպյան, Զավեն Տերմենջյան, Անժելա Աթաբեկյան, Ապոլիա Աթաբեկյան, Մելանյա Տադիրյան,

բարձրագույն երաժշտական կրթության (ԵՊԿ), այսօր էլ շատ երաժիշտ-քանոնահարներ ստեղծագործում, փոխադրումներ ու մշակումներ են անում, հարստացնելով քանոնի նվագացանկը:

Պատմական երկար ու դժվարին ճանապարհ անցած հայ ժողովրդի ավանդապաշտության հետ միասին, նրա հարատևման գաղտնիքներից մեկն էլ հոգևոր հարստության պահպանումն է եղել: Դրա վառ օրինակներից են անհիշելի ժամանակներից դարեդար և սերընդեսերունդ փոխանցված ու մեզ հասած ազգային գործիքները: Հենց գործիքային երաժշտարվեստի մշակների նվիրվածությամբ և կատարողական բարձր մակարդակով, նոր ճանապարհներ, տեխնիկական նոր ձևեր ու մեթոդներ մշակվեցին, որոնք էլ նպաստեցին Հայոց աշխարհի գործիքային երաժշտարվեստի, մասնավորապես Քանոնի բազմադարյա երթին:

Հայկական քանոնը շարունակում է իր հաղթարշավը: Նրա հետ միասին հազարամյակների հեռվից եկող ժողովրդական գործիքների գոյության փաստն արդեն հարատևության գրավական է, իսկ նրանց հնչյունների թրթիռները, բալասանի նման, հոգի են բուժում, արթուն պահում ազգի միտքն ու առաջնորդում դեպի ինքնություն և հավերժություն:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Փավստոս Բյուզանդ, Պատմություն Հայոց, Վենետիկ, 1914 թ.: Pavstos Byzand, Patmutiwn Hayotz, Venetik, 1914 th.
2. Նոր բարգիթ Հակագեան լեզուի, հատ. Բ, Վենետիկ, 1837 թ.: Nor bargiq Haykazean lezui, hat. B, Venetik, 1837 th.
3. Հովհաննես Երզնկացի, Հաւարումն քերականի մեկնութեան, Մատենադարան, ձեռ. հ. 2329: Hovhannes Erznkatz, Hawaqum qerakani meknuthean, Matenadaran, dzher. h. 2329.

4. Հակոբ Ղրիմեցի, Մեկնութիւն տօմարի, Մատենադարան ձեռ. հ. 2011: Hakob Ghrimetzi, Meknuthiwn tomari, Matenadaran, dzher. h. 2011.
5. Ավետիսյան Խ. Մ., Քանոնի ձեռնարկ, նուսային ժողովածու, Առաջաբան՝ հեղ. Նիկողոս Թահմիզյան, Եր., Հայաստան, 1968 թ.: Avetisyan Kh. M., Qanoni Dzhernark, notayin zhoghovatsu, Arajaban: hegh. Nikoghos Tahmizyan, Yer., Hayastan, 1968 th.
6. նկ. 1, Մատենադարան, ձեռ. հ. 7090: nk. 1, Matenadaran, Dzher. h. 7090.
7. նկ. 2., Մատենադարան, ձեռ. հ. 5472, (5գ): nk. 2, Matenadaran, dzher. h. 5472.
8. Գապասաքալեան Գ., Գրքոյկ, որ կոչի նուագարան, Կ. Պոլիս, 1794 թ.: Gapasaqalean G., Grqoyk, vor kochvi nuagaran, K. Polis, 1794 th.
9. Հիսարլեան Ա., Պատմութիւն հայ ձանագրութեան և կենսագրութիւնը երաժիշտ ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914 թ., էջ 174-176: Hisarlean A., Patmuthyun hay dzhaynagruthean ev kensagrutuhiwnq yerazhisht azgaynotz, K.Polis, 1914 th., ejj 174-176:
10. Լևոնյան Գ., Հայ աշուղներ, //Ազգագրական հանդես, 10-րդ տարի, 13-րդ գիրք, 1906 թ.: Levonyan G., Hay ashughner, //Azgagrakan handes, 10-rd tari, 13-rd girq, 1906 th.
11. Հայկական համառոտ Հանրագիտարան, 3-րդ հատոր (4 հատորյակ), Եր., Հայկական խորհրդային հանրագիտարանի գլխ. խմբագրություն, 1999 թ.: Haykakan hamarot hanragitaran, 3-rd hator (4 hatoryak), Yer.: Haykakan khorhrdayin hanragitarani glkh. khmbagruthyun, 1999 th.
12. /Անմար գոհարներ -2, նուսային ժողովածու, Եր., Լուսաբեր, 2010 թ.: Anmar goharner -2, notayin zhoghovatsu, Yer., Lusaber, 2010 th.

Բանալի-բառեր. Քնարատիպ գործիքներ, քանոն նվագողներ, քնարահարք, գործիքահար, նվագածու, Նիկողոս Թահմիզյան, Խաչատուր Ավետիսյան, Արևելյան գործիքների նվագախումբ:

Ключевые слова: инструменты, исполнители на каноне, инструменталисты, Никогос Тагмизян, Хачатур Аветисян, Ансамбль Восточных инструментов.

Keywords: lyres, qanun players, lyrst, instrument, performer musician, Nikogos Tahmizian, Khachatur Avetisyan, Eastern Instruments Ensemble.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ ԱՆՈՒԸ ՄԵՍՐՈՊԻ [ծ. 14.12.1957 թ., ք. Ալավերդի (Լոռու մարզ, ՀՀ): Ավարտել է ԵՊԿ-ի ժողովրդական գործիքների բաժինը՝ քանոն մասնագիտացմամբ (1990 թ., պրոֆ. Խ. Ավետիսյանի դասարանը), 1993-ին՝ ասպիրանտուրան, «Գալիք» համալսարանի ժուռնալիստիկայի ֆակուլտետը: Մենակատար քանոնահար, ժուռնալիստ ԵՊԿ դասախոս, Ժուռնալիստների միության անդամ (2020): Որպես քանոնահարուհի աշխատել է՝ 1979–1986 թթ. Հայաստանի Թ. Ալթունյանի անվ. Երգի-պարի պետ. անսամբլում, 1986–1987 թթ. Հայաստանի Գուսանական պետ. անսամբլում, 1991–1992 թթ. Հայաստանի Պարի պետական անսամբլում, 1993–2001 թթ. ՀՀ ռադիոհեռուստատեսության Ա. Մերանգուլյանի անվ. ժողովրդական գործիքների անսամբլում: 1994–1997 թթ. ղեկավարել է Երևանի Հատուկ զննի ժողովրդական գործիքների անսամբլը և եղել է քանոնահարը: Գապասաքալե է՝ 1979–1983 թթ. Արմավիրի (Հոկտեմբերյան) շրջանի Չերժինսկու անվ. սովխոզի երաժշտական դպրոցում, 1990–2009 թթ. Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայում, 2009-ից մինչև այժմ Կ. Սարաջյանի անվ. երաժշտական դպրոցում՝ ժողովրդական գործիքների բաժնի վարիչ, վարում է քանոնի դասարանը և ղեկավարում ժողգործիքների անսամբլը: 2019-ից մինչև այժմ Ա. Բարաջանյանի երաժշտամանկավարժական քոլեջում՝ դասավանդում է մանկավարժական պրակտիկա: Հեղինակ է՝ քանոնի 4 ուսումնական ձեռնարկի՝ «Անմար գոհարներ» (2 հատ., Եր., 2005 թ. և 2010 թ.), «Փոխադրումներ քանոնի համար» (2010 թ.), «Խաչատուր Ներսիսյանի կոնցերտային պիեսները քանոնի համար» (2010 թ.), գիտական և հրապարակախոսական հոդվածների՝ «Նրան էլ են փորձում յուրացնել», //Երաժշտական Հայաստան, ամսագիր, 1-3 (44-45) 2013 թ., «Արմինե Պողոսյան. կոչումով մանկավարժը», //Երաժիշտ ամսաթերթ, N 4, 2013 թ., «...Իսկ բարեկամությունը շարունակվում է», //Հայաստան, 13-20.12.2012 թ., «Երջանկությունը թևեր է տալիս, հայրենասիրությունն արժանապատվության զգացում», //Երաժիշտ, ամսաթերթ N 1 (122) 2016 թ.: Ունի հոդվածներ նաև «Հայ զինվոր», ՀՀ ՊՆ,

«Մարտիկ» Արցախի Հանրապետության պաշտոնաթերթերում, Բեյրութի (Լիբանան) «Խօսնակ» ամսաթերթում, հրատարակություններ ունի նաև ԱՄՆ-ում սիդոսթահայ մամուլում: //«Նոր օր», //«Մղրրակ» և այլ: 2000-ին «World music awards» միջազգային մրցանակարաշխության (ԱՄՆ) մրցանակակիր է:

Сведения об авторе: КИРАКОСЯН АНУШ МЕСРОПОВНА (род. 14 декабря 1957, г. Алаверди, Лорийский р-н, РА), солистка—канонистка, журналист, педагог ЕГК, член Союз журналистов Аемени(2020). Автор четырех учебников для канона: “Анмар гоарнер”, ч. 1 (2005), часть 2 (2010); “Переложения для канона”, 3-я книга (2010); “Концертные пьесы для канона Хачатура Нерсисяна” (2010). Автор ряда статей, печатается в газетах “Еражишт”, “Ай зинвор”, “Мартик”, в журналах “Музыкальная Армения”; “Хоснак”, Бейрут (Ливан). Работала: с 1979 по 1983 в музыкальной школе Дзержинского совхоза Армавирского р-на; с 1980 по 1986 - в Гос.ансамбле песни и танца Армении им. Т. Алтуняна; Работала в Ансамбле народных инструментов им. А. Мерангуляна Гостелерадио Армении (1993-2001), канонистка и руководитель Ансамбля народных инструментов Ереванского особого полка (1994-1997). Преподавала: в Госконсерватории им. Комитаса (1990-2009); зав.отделением народных инструментов, педагог по классу канона в ДМШ им. К. Сараджяна (с 2009 по сей день), ведет педагогическую практику в Муз.-пед. колледже им.А.Бабаджаняна (с 2019 по сей день); с 1986 по 1987 - в Гос. гусанском ансамбле; с 1990 по 1991 - в Гос. ансамбле танца Армении; с 1993 по 2001 - в Гос. ансамбле народных инструментов Радио и Телевидения РА им. А. Мерангуляна; с 1990 по 2009 - в Госконсерватории им. Комитаса.

Information about the author: KIRAKOSYAN ANUSH MESROP (was born on 14 December 1957 in Armenia, Alaverdi). A soloist kanon player, as well as a lecturer of music at YSC Anoush Kirakosyan is an author of four books including "Eternal diamonds 1" (2005), "Eternal diamonds 2"(2010), "Works for kanon" (2010) and "Khachatur Nersisyan's concert plays for kanon" (2010). She also wrote a number of articles in "Avangard", // "Musical Armenia" jurnal, "Yerazhisht" newspaper, // "Armenia" newspaper, 13-20 December 2012, "Happiness gives wings, Yerazhshtakan Hayastan journal and many more. "Armenian soldier" Lebanese (Beirut) "Speaker" magazine. In different time periods she worked in different places among which were: 1979-1983 The musical school of the city Hoktemberian, 1980-1986 Tatul Altunyan Armenian state song & dance ensemble, 1986-1987 Armenian State Ensemble Minstrel Folk Songs of Armenia, 1990-1991 Armenian State Dance Ensemble, In 1993-2001 has been working at Public Radio Aram Merangulyan Ensemble of Folk Instruments. In 1994-1997 she was qanun player and the Director of the Ensemble of Folk Instruments of the Yerevan Special Regiment. In 1990-2009 was a pedagogue at the YSC, and since 2009 is qanun teacher and the Head of the Department of Folk Instruments at K. Saradjian Music School. Since 2019 she is teaching Pedagogical Practice at the A. Babajanyan Music College. 1990-2009 Yerevan State Conservatory after Komitas.

Րեզյւմե

Канонистка-солистка, преподаватель, журналист **Ануш Месроповна Киракосян.** - “Армянские струнно-щипковые музыкальные инструменты. Канон”.

Данная статья посвящена обзору армянских народных струнно-щипковых музыкальных инструментов, Особое место отведено яркому представителю этой группы канону. В ней в хронологическом порядке описываются ключевые моменты создания национальной школы канона, особенности развития и распространения этого инструмента. Также приводятся данные о западных и восточных исполнителях, начиная с XIX века по сей день.

Summary

Pedagogue at YSC after Komitas, soloist, kanon player **Anoush Mesrop Kirakosyan** - “Armenian traditional lyre-like musical instruments, lyre players. Kanon”.-

This article is about an Armenian traditional stringed musical instrument called Kanon. The article provides some details about the foundation of the initial school of Kanon, its development and spread in the chronological order. The article also speaks about the western and eastern Kanon players of 19th century all the way until now.

уподобить форме многотемных вариаций, где в качестве тем выступают сквозные линии творчества композитора – академическая и джаз, – обогащенные разумным применением современных композиторских техник, национальных мотивов. Попеременно варьируясь, изменяясь, обновляясь, “темы” имеют общие интонационные истоки и мотивные связи, способствующие их слиянию на определенных этапах. Другая “визуализация” стиля Орбеляна вызывает ассоциацию с композицией собственного, организованного по принципу параллельного монтажа разных сюжетных линий жизни.

Вопрос творческого самоопределения – один из наиболее интересных в судьбе Орбеляна, стал важной составляющей, явившись следствием исторического контекста жизни композитора, а также особенностей личности и творческой позиции. В восприятии собственного творческого тяготения к двум жанрам, ключевую роль сыграла приверженность композитора к основам национального музыкального профессионализма и классико–романтической эры, с одной стороны и к новой коммерческой массовой культуре – с другой. Это эстетический разрыв между академической, элитарной музыкальной традицией и музыкальной индустрией.

Таким образом, базовая в вопросе самоидентификации дилемма “новое–чужое” в данном случае может быть конкретизирована в оппозициях “старого и нового”, “высокого и низкого” в искусстве и необходимости персонального выбора, особый смысл и сложность которого обусловлены в первую очередь поиском баланса в идентификационной паре “личное–социальное”. Проблема “высокого” и “низкого” (в частности, серьезной и легкой музыки) актуализировалась для Орбеляна лишь в связи со сложившимися в обществе и профессиональной среде критериями и стереотипами. Иными словами, изначально данная дилемма для композитора не существовала вовсе: “пробы пера” в легком жанре были обусловлены интересом прежде всего к новому, незнакомому стилю музыки с особой гармонической логикой и ритмической организацией.

В обзоре музыкального наследия К. Орбеляна прежде всего обращает на себя внимание творческая продуктивность и универсальность композитора, а также его приверженность к традиционной жанровой системе, выработанной в ходе становления армянского музыкального профессионализма. За свою творческую жизнь композитор оставил обширное и разнообразное в жанровом отношении музыкальное наследие, указывающее на то, что К. Орбелян был композитором–миниатюристом.

Наиболее многочисленны произведения инструментальных и камерно–вокальных жанров (1. С. 281). После создания балета “Бессмертие” (1969) в творчестве композитора стало преобладать число произведений для эстрадной сцены и кино.

Изначально работу в легком жанре молодой К. Орбелян рассматривал лишь как возможность получить материально устойчивое положение. Следует, од-

нако, заметить, что отношение его к данному жанру не было пренебрежительным, а напротив, демонстрировало весьма серьезный профессиональный подход. На вопрос журналиста из Нью–Йоркской газеты “Лаббер” (1969) как композитор соединяет эти два стиля музыкального искусства в своем творчестве, К. Орбелян ответил: *“Я думаю, что так называемый “легкий жанр” в музыке, так же как и “серьезный”, равноправно требуют серьезного внимания. Это гармонические вариации, так же хорошо используются и в симфонической и в камерной музыке. Мне было бы очень трудно довольствоваться только одним жанром”* (2.).

С исторической дистанции стиль развлекательной музыки К. Орбеляна видится органичным продолжением его академического воспитания, сродни армянской песенной культуре, функционировавшей как в любительской, так и в профессиональной среде, и развивавшей при этом эстетизированный, “благородный” армянский жанр. Неизменной для композитора оставалась “армянская тема”, которая по разному раскрывается и, так или иначе, соприкасается со всеми тематически–образными линиями творчества: цитирование и стилизация армянских народных мелодий, обращение к армянской истории, поэзии, фольклору. В джазовых произведениях К. Орбеляна армянский колорит присутствует в обязательном порядке. *“Отрыв от народной основы для джаза губителен: теряется смысл эволюции, джаз как бы самоуничтожается”*, – говорил кумир Орбеляна А. Хачатурян (3. С. 55).

Еще с первых сочинений – Квартета (1956), Симфонии (1961) – сложилось представление об Орбеляне как о творце, работающем параллельно в жанрах серьезной и легкой музыки, где “два стиля” не автономны, а связаны друг с другом. Этому свидетельствует призыв А. Хачатуряна к К.Орбеляну впредь не обращаться в своих классических сочинениях к “джазовым звучностям”, что явно выражено в Квартете (4. С. 16–17). Анализ стилистики зрелых произведений уже полностью опровергает представление о “раздвоении” творческой личности композитора на Орбеляна–академического композитора и Орбеляна–автора легкой музыки. Современники Орбеляна, исполнители и исследователи отмечали мелодическое богатство и гармоническую изысканность как в коммерческих, так и в академических сочинениях, где национальные элементы являлись обязательным атрибутом в обоих жанрах.

Разделение музыки К. Орбеляна на два стиля не может быть абсолютным. Так, в ранний период творчества К. Орбеляна понятие “джаз” и “популярная музыка” отождествлялись, хотя еще с конца 1940–х “джаз” постепенно переходил в категорию элитарного искусства, а “популярная музыка” по–прежнему воспринимается как продукт массового потребления. Рождение К. Орбеляна в конце 1920–х г. совпало с началом эры свинга – эры танцевальных джазовых жанров, исполняемых большими оркестрами (биг–бендами). Музыкальный вкус К. Орбеляна сформировался именно на почве этого стиля. Эстетические

предпочтения К. Орбеляна в большей степени определяются тем, какое восхищение вызывали у него творческий дар и композиторская техника Г. Миллера, Дж. Гершвина, М. Леграна. Не удивительно его подражание некоторым оркестровым элементам в «Полифоническом прелюде», «Увертюре», «Марше» в других композициях и саундтреках к фильмам в манере Г. Миллера. Здесь отчетливо проявляется приверженность К. Орбеляна к профессиональному, авторскому искусству, где в качестве важного фактора нужно подчеркнуть стилистическую индивидуальность Г. Миллера и узнаваемость его музыки и оркестрового стиля. Первым толчком для своих музыкальных впечатлений, как считал Орбелян, стали для него «музыка и исполнительский стиль знаменитого американца Глена Милера» (4. С. 37). В 40-е годы этот стиль околдовал всех, в том числе и профессиональных музыкантов. Для Орбеляна открылся другой мир выразительности музыкальных «произнесений»: мужественные джазовые звучания медных духовых, сливавшихся в изумительный ансамбль, элегантная непринужденность исполнения. Оркестровые качества музыки Г. Милера заставили Орбеляна по-новому осмыслить понятие инструментального джаза. Также велико влияние другого мастера – композитора Мишеля Леграна. По словам Орбеляна, встреча с оркестром Леграна в Ленинграде в 1957 году ошеломила его. *«Джаз предстал передо мной не как прикладная музыка, а как серьезная композиция. Я услышал линейный джаз, настоящее профессиональное мастерство. Увидев леграновские партитуры, понял, что есть другой, чем мне был известен до тех пор, способ записи и инструментовки – синтез симфонизма с джазом»,* – вспоминал Орбелян (4. С. 38).

Городской мальчик, выходец из просвещенной семьи потомков армянской княжеской династии, изначально воспитанный в музыкальной школе на классических образцах искусства и начавший профессиональную композиторскую карьеру под руководством Э. Мирзояна, К. Орбелян, по сути, навсегда остался верен национальной культуре и традициям, привитым ему в раннем возрасте. При этом обусловленная высокой способностью к культурной адаптации открытость к новым или прежде неизвестным влияниям распространялась на те из них, которые не представляли угрозу разрушения норм базовой традиции, находясь в допустимых данной традиции пределах. *«Все талантливое в джазе дружит с народным искусством, с классикой и с большой современной музыкой. Многие восприняв от предшествующих, веками слагавшихся видов музыки, джаз все заметнее влияет на развитие современного творчества и исполнительства»,* – писал С. Слонимский (3. С. 77).

Главными творческими ориентирами К. Орбеляна можно назвать доминирование идеала «чистой» музыки и стилистической национальной индивидуальности. Это главная условие, составляющее музыкальную эстетику композитора, которое определило манеру письма, выраженную в избираемом им комплексе музыкально-выразительных средств. Наиболее от-

четливо и устойчиво в стиле К. Орбеляна просматривается приверженность к линейности и подчеркнутому мелодизму. Вероятно, понимание мелодии в качестве основы произведения сформировалось в годы академического обучения в классе Э. Мирзояна. Р. Глизэ (педагог С. Прокофьева, Я. Мясковского и др.) писал: *«... что труднее написать – симфонию или песню? Вопрос этот совсем не такой странный, как могло бы показаться с первого взгляда. И я отвечаю на него: труднее всего написать мелодию, все равно – будет ли она использована в симфонии или в песне»* (5.).

Кроме того, формирование раннего слухового опыта, художественного вкуса К. Орбеляна было связано со звучащей в его доме музыкой: с ярко выраженным мелодическим началом – армянскими песнями. *«Ученику класса для особо одаренных детей при Бакинской консерватории досталась горькая доля. В злосчастный 1937 год у девятилетнего мальчика, как говорится, кончилось «сладкое детство». Исчез отец (арестован и расстрелян. – Н.М.), на долгие годы была потеряна мать (арестована. – Н.М.). Сразу последовало обычное для того времени решение: исключение мальчика из «престижной» школы. Спасло безграничное дарование и зангезурский характер (предки были оттуда)»* (6.). В возрасте 11 лет был вынужден зарабатывать на жизнь, аккомпанируя в спортивном комплексе «Буревестник», делал первые импровизации, которые предопределили жизненный путь Орбеляна. Началась война. Старшего брата Гарри забрали на фронт, а будущий композитор добровольно записался в военный джаз оркестр. *«Его первые композиторские опыты остались незафиксированными, они рождались и растворялись в сиюминутных находках, внезапных озарениях, блестящих вспышках виртуозности. Именно благодаря своему импровизаторскому дару, через фортепианные джазовые композиции – Орбелян занял свое прочное место у истоков армянского джаза»* (6.).

Во время войны военные джазовые оркестры активно выступали, давали сотни концертов в тылу и на фронте. После одного из таких концертов в джаз оркестре Армении под управлением Артемия Айвазяна появился молодой пианист, уроженец Баку Константин Орбелян. *«Он сразу выделился своей яркой индивидуальностью. Впечатляла его блестящая фортепианная техника, искусство импровизации в оркестровых вокальных пьесах. Удачны были первые аранжировки К. Орбеляна: партитуры привлекали тембровой изобретательностью, тонким «чувством оркестра»,* – писал В. Рубашевский (3.). Одним из первых образцов сочинений в этом жанре было «Интермеццо» на народную тему. Московская газета «Советская культура» в 1956 году писала: *«В саду им. Баумана (Москва) выступает один из ведущих ансамблей «легкого» жанра – Государственный Эстрадный оркестр Армении под руководством А. Айвазяна. Очень порадовала игра кларнетистов А. Ансуряна и Р. Казаряна, «Интермеццо» К. Орбеляна»* (7.). Произведение, основанное на мотиве армянской народной песни, привлекло слу-

шателей своей задушевностью и виртуозностью. О другом полюбившемся произведении К. Орбеляна в этом стиле, о “Концертной румбе”, газета “Коммунист” писала: *“Достигнуто завидное единство высокого композиторского искусства и блестящего исполнительского мастерства”*, где соло на ударных исполнял Р. Еолчян (8.). Прекрасное балладное произведение “Полифонический прелюд” написано композитором для 4-х тромбонів и альт-саксофона. Название напрашивается на академическую музыку, но это подлинно джазовая композиция с присущей формой, с типичными “миллеровскими” блок-аккордами, ритмом, инструментальной, взрывным виртуозным соло альт саксофона в *bridge**.

Композитор здесь также показал свое отличное владение приемами линейного классического многоголосия. “Полифонический прелюд” вошел в репертуар профессиональных джаз-оркестров, в том числе знаменитого чешского коллектива под управлением Карела Влаха. Пьеса получила премию на конкурсе джазовых композиций, проводившемся на радио Чехословакии (1964). Пьеса “Вариация для голоса с оркестром” – типичный образец стиля “би-боп”, с применением характерной нисходящей би-боп гаммы, ритма, оркестровки и требующего высокого исполнительского мастерства вокалиста, хорошего “свингования”.

Стиль джаз-рок – новое веяние 70-х годов, также вошел в творчество композитора. В этом жанре написаны излюбленные пьесы “Дилижан”, “Москва олимпийская”, “Рассвет над Севаном”. О своем отношении к этому жанру К. Орбелян высказался так: *“Высоко ценю понятие джаз-рок. Особенно меня привлекает джаз-рок высокого профессионализма, в котором сочетаются высокохудожественное искусство, элементы симфонизма с наиболее выразительными элементами рока. В этом плане меня привлекают некоторые сочинения таких выдающихся деятелей джаза, как Тед Джонс, пианисты Чик Кория, Херби Хенкок, Джо Завинул”* (4. С. 58). В стиле латин-джаз написано сочинение “Парафраз”, в основе которого лежит тематический эпизод из мелодии Б. Ричи. Это большая развитая пьеса с соло для ударных.

Неслучайно Армен Тутунджян, как джазовый музыкант, барабанщик оркестра Орбеляна, в своей диссертации пишет о “наличии генетических общностей между важнейшими элементами джаза и элементами национальной музыки:

1. Наличие в нашей (армянской. – Н.М.) музыке (в мелодиях, имеющих размер 6/8 перекрестного ритма *cross-rhythm*). Этот элемент, привнесенный в джаз из африканской музыки, является важнейшим ритмическим элементом, заложенным в ритмике джаза. Именно этот элемент придает джазу его ритмическую притягательность и энергетику.

* Бридж (с англ. “мост”) – раздел музыкального произведения, контрастный по своему содержанию окружающим разделам и подготавливающий переход (или возвращение) к основной музыкальной теме.

2. Другим ритмическим образцом, подчеркивающим общность нашей национальной ритмики с ритмикой джаза, является ритм популярного армянского танца “Кочари”.

3. Свинг.

4. Наличие в армянской музыке, как и в джазе ладовости. В армянской музыке использование четвертонов имеет место в игре на духовых (дудук, зурна, шви) и смычковых (каманча, бамбир) инструментах и в вокальном жанре” (9. С. 5). Нельзя не согласиться, особенно слушая колоритную музыку армянского джазмэна К. Орбеляна.

Так чем же примечательна музыка К. Орбеляна? В чем его феномен? Прежде всего, независимо от жанра, особой энергетикой, прорывом в сферу ранее неведомых интонаций и ритмов в отечественной музыке, обновлением, которое продиктовано скоростным движением времени, энергичным пульсом активной жизни. Словом, “драйвом” – без которого не может быть музыки ни академической, ни джаза, ни жизни. Как говорил в свое время К. Орбелян, *“традиции меняются, лихость довоенных песен сменилась мужеством и сдержанной нежностью военной лирики. Время диктует не только темы, но и музыку. Если допустима метафорическая вольность, то скажу: труба Времени полна ветром эпохи, ветром, – не поветрием. Слепое подражание Западу приводит к забвению национального начала в музыке, при этом коверкается и искажается народный вкус, настроенный на тысячелетнем бытии. Осваивая современные музыкальные тенденции, какие-то технические средства, мы стараемся избежать стилистической нивелировки, сохранять национальное своеобразие”* (10.).

Разностороннее рассмотрение изучаемых явлений позволяет обнаружить и сформулировать парадигмы творчества К. Орбеляна в художественном контексте эпохи и сделать некоторые выводы. Среди константных признаков стиля композитора приоритетны следующие разносторонние: 1) стабильное тяготение к “армянской теме”, национальная почвенность в многообразных своих проявлениях; 2) приоритетность инструментальных и вокальных сочинений в жанровой панораме, склонность к жанрово-стилевым синтетам. Стойкая преданность к “армянской теме” и национальным традициям, главная основа “двух стилей” композитора, которая всегда свидетельствовала о творческом самовыражении композитора на разных этапах. Монтажный принцип музыкального мышления Орбеляна скрепляет многообразие контрастного материала его произведений, репрезентируя эксперименты и творческие открытия. Это важная тенденция стиля композитора, придающая ему своеобразие, единство и целостность. Но при всем многообразии творческой палитры, музыка К. Орбеляна всегда узнаваема, национально окрашена и стилистически определена.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Меликян Н., Песенное творчество Константина Орбеляна., Արժ Հ Գիտական տեղեկագիր 2020 թ. հասարակական գիտություններ: Melikyan N., Pesennoe tvorchestvo

Չազալից և դասական երաժշտութեան գոյությունները

- Konstantina Orbelyana., ArPH Gitakan teghekagir 2020th. hasarakakan gituthyunner.
2. //Трабер., Нью-Йорк, № 70, 22.03.1969., (на арм. языке). //Lraber., N'yu-Jork, № 70, 22.03.1969., (на арм. yazyke).
 3. /Советский джаз. Проблемы. События. Мастера., М.: Советский композитор., 1987. /Sovetskij djaz. Problemy. Sobytiya. Mastera., M.: Sovetskij kompozitor., 1987.
 4. Берко М. А., Константин Орбелян., Ер.: Луйс., 1990. Berko M.A., Konstantin Orbelyan., Yer.: Lujs., 1990.
 5. Глиэр Р. М., Статьи и воспоминания., М.: Музыка., 1975. Gli'er R. M., Stat'i i vospominaniya., M.: Muzyka., 1975.
 6. Берко М., Maestro и блестящий джаз оркестр из Армении., //Советакан Арвест., 1989, № 4. Berko M.A., Mae'stro i blestyashchij djaz orkestor Armenii., //Sovetakan Arvest., 1989, № 4.
 7. Крейтер Г., Интересная эстрадная программа., //Советская культура., № 65, 5.06.1956. Krejter G., Interesnaya E'stradnaya programma., //Sovetskaya kul'tura., № 65, 5.06.1956.
 8. Музыкально культурно., //Коммунист., № 57, 8.03.1959. Muzykal'no kul'turno., //Kommunist., № 57, 8.03.1959.
 9. Тутунджян А., Джаз в Армении., Ер.: Антаpec, 2014. Tutundzjan A., Djaz v Armenii., Yer.: Antares, 2014.
 10. Вердиан И., Товарищ песня., //Коммунист., 19.10.1979., № 243. Verdiyan I., Tovarishch pesnya., //Kommunist., 19.10.1979., № 243.

Բանալի-բաներ. Չազ, Չազ-ռոք, պոլիստիլիստիկա, «փայլական թեմա»:

Ключевые слова: джаз, джаз-рок, полистилистика, “армянская тема”.

Keywords: jazz, jazz rock, polystylistics, “Armenian theme”.

Сведения об авторе: МЕЛИКЯН НАИРА ЗИНИКОВНА (род. 11.11.1967 г., Ереван). В 1986 году окончила: Музыкально-педагогическое училище им. А. Бабаджяна по классу фортепиано М.Х.Бояджян, в 1995 г.- отделение хорового дирижирования Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (класс проф. И. А. Вартаняна), в 1999 г.- РАМ им. Гнесиных (отделение “Джазовый вокал”), пед. В.Х. Хачатуров (Москва). В 2009 году проходила повышение квалификации по специальности “Звукорежиссура” (РАМ им. Гнесиных, Москва). Лауреат Конкурса Д.Крамера “Молодые исполнители джазовой музыки” (2001). Лауреат конкурса “Возрождение” (рук. джаз.-вок. ансамбля- I-я премия), Гюмри (2012, 2014). С 2003 года по сей день - преподаватель класса спец. ф-но Ереванского государственного колледжа эстрадного и джазового искусства. С 2017 года и по сей день - музыкальный продюсер Международного конкурса – фестиваля “New eight sound”.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՄԵԼԻԿՅԱՆ ՆԱԻՐԱ ԶԻՆԻԿԻ (ծ. 11.11.1967, ք. Երևան): Ավարտել է՝ 1986-ին Ա. Բաբաջանյանի անվ. երաժշտամանկավարժական ուսումնարանի դաշնամուրային բաժինը (Մ. Խ. Բոյաջյանի դասարանում), 1995-ին խմբավարության և դիրիժորության բաժինը (պրոֆ. Ի. Ա. Վարդանյան), 1999-ին՝ Գնեսինների անվ. երաժշտական ակադեմիան Չազ-վոկալ մասնագիտացմամբ (Վ. Հ. Խաչատուրովի ղեկավարությամբ (Մոսկվա, ՌԴ): 2009 թ. անցել է մասնագիտացման որակավորման բարձրացման կուրսեր հնչյունային ռեժիսոր մասնագիտությամբ՝ վերը նշած բուհում: Միջազգային մրցույթների դափնեկիր է՝ Գ. Կրամերի անվ. «Չազ երաժշտության երիտասարդ կատարողների» (2001 թ.), «Վերածնունդ» (ջազ-վոկալ անսամբլ անվանակարգում՝ 1-ին մրցանակ), Գյումրի՝ 2012 թ., 2014 թ.: 2003-ից առ այսօր դասավանդում է Երևանի էստրադային և ջազային արվեստի պետական թղեջի դաշնամուրի մասնագիտական դասարանը: 2017 թվականից մինչ օրս «Նոր ուր ձայն» միջազգային “New eighth sound” մրցույթ-փառատոնի երաժշտական պրոդյուսեր է:

Information about the author: MELIKYAN NAIRA ZINIK (born 11.11.1967, Yerevan). In 1986 she graduated from A. Babajanyan Musical and Pedagogical School in piano class M.H.Boyajyan, in 1995 Department of Choir Conducting of the YSC (class prof. I. A. Vartanyan), in 1999 - RMA after Gnesin (department "Jazz Vocal"), ped. V.H. Khachaturov (Moscow). In 2009, she received advanced training in Sound Engineering (RMA after Gnesin, Moscow). Laureate of the D.Kramer Competition "Young Jazz Music Performers" (2001). Laureate of the competition "Revival" (head jazz -vocal ensembles - 1st Prize), Gyumri (2012, 2014). From 2003 to this day pedagogue of special class of Yerevan State College of Variety and Jazz Art. From 2017 to this day music producer of the International competition-festival "New eight sound".

Ամփոփում

Խմբավար, ՀՀ ԳԱԱ հայցորդ **Նարինե Զինիկի Մելիքյան.** - «XX դարի սկզբում ջազի բացահայտողները ԽՍՀՄ-ում. Մթնոլորտը ու ազդեցությունն ապագա ջազ երաժիշտների կայանարան»:

Ն. Չ. Մելիքյանի հոդվածը նվիրված է Կ. Ա. Օրբելյանի ստեղծագործություններում գերակշռող երկու ժանրերի խնդրին: Ժանրային համընդհանրությունը և ստեղծագործական արտադրողականությունը՝ առաջնային են ազգային, «հայկական թեման», սինթեզ և պոլիստիլիստիկա: Երաժշտական ճաշակի ձևավորման ծագումը, ժամանակի, պատմության, դարաշրջանի ազդեցությունը կոմպոզիտորի երաժշտական ոճի վրա:

Summary

Conductor, applicant of NAS RA **Narine Zinik Melikyan.** - “Discoverers of jazz in the USSR at the beginning of XX century. Atmosphere and Influence on the creation jazz musicians' future”.

The article by N. Melikyan is devoted to the issue of two genres dominating in the work of K. A. Orbelian. Genre universality and creative productivity: national, “Armenian theme” is a priority. Synthesis and polystylistics. The origins of the formation of musical taste, the influence of time, history, era and luminaries of the music industry on the composer's work.

ԲԵԼԱ ՏԻԳՐԱՆԻ
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԵՊԿ-ի Գյումրու մասնաճյուղի դասախոս
E-mail: bela.hovhannisyan@inbox.ru

ՄԵԶԳԻՍՑԻՊԼԻՆԱՐ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ - տեսակետ

ՍԹՐԵՍ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

(Սթրեսի հաղթահարումը երաժշտության միջոցով
հետերկրաշարժյան տարիներին)

Աղոտ, բայց միևնույն ժամանակ հստակ հիշում եմ այդ մութ և «լուսավոր» տարիները: Մարդիկ, կսկիծը սրտերում, ողբը փոխարինել էին երաժշտական շշուկի: Ինքս ինձ հարց էի տալիս, թե ինչն էն լացի հետ երգում: Պատասխանն անցած տարիների ճանապարհն էր՝ իր բոլոր պրպտումներով, վերլուծություններով: Երբ մտորում եմ, վստահաբար կարող եմ ասել, այդ տխրության մեջ լսվում էին ժողովրդական երգի չփոփոխված լադախնտոնացիայի նրբերանգները, նրա մետրատիթմը, երաժշտական լեզվի բոլոր տարրերը՝ իրենց բոլոր գունային երանգներով: Գուցե այդ ժամանակ մեզ նոր Կոմիտաս էր պետք, ով թաքուն կլսեր, մտովի կգրառեր և կհանձներ թղթին:

Հայ ժողովրդի հարուստ պատմական անցյալն ուղեկցվել է արյունահեղ պատերազմներով, աղետներով, պայքարով: Բնականաբար այս երևույթներն իրենց դրոշմն են դրել հայ ժողովրդի կյանքում՝ դրանով վերաիմաստավորել ու յուրովի տեղ գտել ազգային մշակույթում: Ազգային արվեստի պատմությունը մեր ժողովրդի պատմության մի մասը լինելով, գեղարվեստորեն նկարագրում է ժողովրդի հոգևոր և մտավոր զարգացման փուլերը, իսկ հայ մոնոդիայի ճյուղերն, ի հայտ գալով ժողովրդի գոյության այս կամ այն ժամանակատվածում, դարձել են նրա գեղարվեստական մտածողության արտահայտությունը (1, էջ 6):

Մոնոդիկ երաժշտությունը դիտարկենք աղոթքի մեջ, մեր առօրյայում: Ինչն ենք մեր աղոթքներում խոսքը համադրում երաժշտության հետ, ինչն ժողովուրդը լացն արտահայտում է նաև երաժշտության տեսքով, երգի միջոցով՝ ինքնաբերաբար:

Հոգևոր եկեղեցական երաժշտությունը վերականգնում է հոգեկան հավասարակշռությունը, տալիս հանգրստություն: Ըստ առաքելական եկեղեցու, երաժշտությամբ արտահայտելով մեր աղոթքները և խընդրանքները, Աստծուն ավելի ենք մոտենում: Պարզ երաժշտական ելևէջներով խոսքը դառնում է ազդեցիկ, զուլայ, աստվածային: Չէ՞ որ երաժշտությունը երկնային շնորհ է: Ելևէջը փոխաբերական առումով՝ թրթիռն է,

զարկը, բարախյունը, հոգեկան այեկոծումը, իրար հաջորդող տարբեր հակասական զգացմունքների առաջացրած հուզմունքը և վիճակների՝ հաջողությունների ու նաև անհաջողությունների փոխհաջորդումը: Երաժշտության մեջ խոսքը ձգվում է, երկարում՝ անցնելով երաժշտական նյութի միջով: Այն ժամանակային առումով մարդուն մտածել է տալիս: Տարբեր է, երբ մեր ապրումները, հույզերն արտաբերում ենք խոսքի միջոցով, այլ է, երբ խոսքը համադրվում է երաժշտության հետ: Այն տարածվելով երաժշտության մեջ՝ մեղմում է մարդու հոգեկան պոռթկումները, որոնցում կա վիշտ, ցավ՝ դրանց հաղորդելով զսպվածություն:

Հետերկրաշարժյան տարիներին շփումն այնքան շատ էր հոգեբան դոկտորների հետ, որ արդեն մասնագիտացած կետ առ կետ թե երաժշտական, թե հոգեբանական տեսանկյունից կարողանում էի վերլուծել ինձ հուզող հարցերը և ստանալ հարցերիս հստակ պատասխանները:

Յուրաքանչյուր մարդ ապրել և ապրում է սթրես: Սթրեսը տվյալ օրգանիզմին ոչ բնորոշ պատասխանն է իրեն առաջադրված իրավիճակին: Դա ուժերի լարումն է, հոգնածությունը, ցավը, վախը, նույնիսկ մեծ հաջողությունից առաջացած ուրախությունը սթրես է:

Հարմարվելու մեծ ունակություն կամ ադապտացիա՝ ահա թե ինչն է հնարավոր դարձնում կյանքի տարբեր բարդ պայմաններում: Դա է սթրեսին դիմադրելու հիմքը (2, էջ 25-28):

Կյանքում պատահում են դեպքեր (աղետ՝ երկրաշարժ, ցեղասպանություն, պատերազմ, ծանր ու անպասելի կորուստներ, նմանօրինակ դժբախտություններ), որոնց պատճառած հոգեկան ազդեցությունը գերազանցում է տեսած դժվարությունները, առաջանելով տրավմաներ (6, էջ 15):

Սպիտակի երկրաշարժի հետևանքների հաղթահարումը երկար տևեց, որովհետև նրանք ենթարկվում էին նոր սթրեսների՝ պայմանավորված քաղաքական, սոցիալական պայմաններով: Տրավմայի փուլը կամաց-կամաց թուլանում էր: Մարդիկ սկսում էին ընդունել և հարմարվել նոր սթրեսներին:

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Ծովինար Հրայրի Մովսիսյանի՝ 14.10.2020 թ. և ընդունվել տպագրության՝ 25.11.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 1.10.2020 թ.

Մթերսի հաղթահարման առաջին միջոցներից մեկը երաժշտությունն է:

Կլինիցիատ բժշկների ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ ադրենալինի արտադրումն օրգանիզմում պատասխան է սթրեսորի առաջացրած տագնապի սկզբնական ռեակցիային: Ահա այդ պակասն էր, որ ունեին հետտրավմային վիճակում գտնված մարդիկ և անգիտակցորեն գնում էին դեպի արվեստը՝ երաժշտությունը (որից ստանում էին անսպառ ադրենալին) (2. էջ 35)*:

Երաժիշտները տքնաջան պարապում էին, փլատակներից հանած ծոռված գործիքներով՝ արտահայտելով իրենց սերն ու նվիրվածությունը: Բայց այստեղ արդեն ինչ-որ չափով հաղթահարված էր վախը, վիշտը, փոքր-ինչ հոգեբանական խնդիրները: Երաժիշտների մեջ կար հաղթահարելու և ապրելու ցանկություն, մեծ հույս վաղվա օրվա նկատմամբ: Ըստ հոգեբան դոկտոր Մելինե Գարագաշյանի արվեստագետների մեծ մասն իրենց կատարումներով, իրենց ստեղծագործությունների միջոցով ներքին բոլոր խնդիրները արտահայտում էին իրենց արվեստում ու դրանով իսկ թեթևանում:

Երկրաշարժից կես տարի հետո էր, բոլորը շտապում էին Մոսկվայից եկած նշանավոր դիրիժոր Վլադիմիր Մայիլակովի համերգին: Երաժշտությունը միավորում էր բոլորին, լռեցնում, բերում նույն հարթության: Համերգասրահը միակ տարածությունն էր, որտեղ կարելի էր առօրյա լուրջությունը կիսել երաժշտության հետ: Դա այն վայրն էր, որտեղ հավաքում էին նրանք, ովքեր համընդհանուր խնդիրներ ունեին: Դա հայի միասնական գաղափարն էր, որ կարող էր հարթահարել բազում խնդիրներ:

Կոմպոզիտորներն իրենց արվեստում ներկայացնում են իրականությունը, որտեղ արտացոլվում է կյանքն՝ իր բոլոր դրսևորումներով: Մթերսի հաղթահարման առաջին միջոցներից մեկը երաժշտությունն է, թեև ընկալումն անհատական է: Արվեստում, յուրաքանչյուր ոք կարող է տեսնել, գտնել հուզող հարցերի պատասխանները: Ամեն մի ստեղծագործություն դա կյանքից վերցված մի պատառիկ է, որը ներգործում է մարդու վրա, տանում դեպի գեղեցիկը, վեհը, կատարյալը:

Հոգեբանական տեսանկյունից աշխարհում ցավը, վիշտը, տառապանքը հաղթահարելու տարբեր դրսևորումներ կան: Հաղթահարման փուլում մարդը տարբեր ձևերով է դրսևորվում: Բացի տխրելուց, բղավելուց, արտասվելուց, մարդը կարող է պարել, ծիծաղել, դրականը լիցքեր հաղորդել շրջապատին՝ օգտագործելով իր ներքին դրական էներգիան, որը հակադարձում է իր մարմնում սթրեսից առաջացած ինտոքսիկացիային: Դա կարելի է տեսնել ոչ միայն երաժշտական, այլև արվեստի տարբեր ճյուղերում՝ նկարչություն, քանդակ, պոեզիա, թատրոն: Երբեք արվեստագետը մերժում և

թաքցնում է սթրեսային զգացումները և հաղթահարման միջոցը տեսնում է լույսի, հավատի մեջ՝ օգտագործելով իր բոլոր ուժերը, դրա շնորհիվ թուլանում, հանդարտվում, սթափվում, վերալիցքավորվում և գտնում է իրեն՝ էլ ավելի ամուր ու հաղթանակած: Սա կոչվում է սթրեսի մերժում: Այն շատ պարզ կարելի է տեսնել նաև Մարտիրոս Սարյանի կտավներում, սարյանական կարմիր ծաղիկների մեջ: Բոլորը զարմացած էին՝ եղեռնից հետո այդքան գունային գամմա: Այդ կարմիրը, որ ընդհանրապես արյան գույն է, Սարյանը օգտագործում էր շատ, տեղափոխելով և ապրեցնելով ծաղիկ մեջ, մտայն դեմքով ու «լուսավոր» վրձնով:

Մարդն իր կյանքում բազմաթիվ սթրեսների է ենթարկվում: Թաքնված սթրեսը մի օր կարող է վերածվել ընդվզման: Դա զգալի է Վ. Ա. Մոցարտի մոտ, երբ ստեղծագործական ամբողջ ներուժն ամփոփեց «Ռեքվիեմում»:

Սա արվեստի ու կյանքի համաձուլում է, իր պայքարով և տրամաբանական լուծումով: Մեր ուսումնասիրություններում դիտարկում ենք, որ կոմպոզիտորներից շատերը հեղինակավոր գործերը, որոնք հետագայում իրենց լայն ճանաչում են բերել, գրված են եղել կյանքի դժվարին ժամանակահատվածում:

Երաժշտությունը թույլ է տալիս մտածելու, վերապրելու զգացումները, ճշտելու և ելք գտնելու խնդիրների մեջ: Այն կարծես երկխոսություն լինի մարդու մտքերի հետ: Արվեստի յուրաքանչյուր գործի հաղթանակն Աստծո առկայության արդյունք է:

Արամ Խաչատրյանն իր նամակներից մեկում գրում է «...Անցյալի վիթխարի երկերը պարզ էին իրենց հանճարեղությամբ, հազեցած էին հսկայական վարպետությամբ... Արվեստագետը, եթե անկեղծ է, ապա պարտավոր է գրել ժողովրդին հուզող թեմայով, բայց թող չմոռանան, որ պետք է առաջին հերթին ոչ միայն արտացոլել մեր իրականությունը, այլ պետք է արտացոլել ճիշտ, ռեալիստորեն, բայց դեռ դա էլ քիչ է, պետք է նաև բարձր որակ ներկայացնել:

Հասարակական հոգին չի կարող հանգստանալ» (3.):

Հայրս երաժիշտ է և անցած մութ երեկոները լցնում էր լուսավոր մեղեդիներով ոչ միայն մեր, այլ նաև պատկից հարևանի տունը: Երբ դադարում էր երաժշտությունը, լսվում էր հարևանի պատի թկթկոցը: Ուշադիր լսելիս, նկատելի էր, որ դա սովորական թկթկոց չէր, այլ միևնույն ռիթմը: Գուցե իր երաժշտությունը, և ինչպես ասում էր Մարգարիտ Բրուտյանը. «Երգը կոլեկտիվ մտածողության ու հասարակական գիտակցության, ամբողջ ժողովրդի հոգեբանության ու հուզական աշխարհի դրսևորումն է, կյանքի ու մշակույթի գեղարվեստական պատմությունն է, նրա բանավոր տարեգրությունը: Իմանալ այդ «պատմությունն» անհրաժեշտ է, քանի որ նրա միջոցով կարելի է ծանոթանալ ժողովրդի անցյալին, ճիշտ մեկնաբանել այն, հասկանալ ներկան» (1, էջ 9): Այո, ճիշտ է ասված «հասկանալ ներկան»: Եթե անցյալը չուսումնասիրենք, թե՛ հոգեբանորեն, թե՛ երաժշտական տեսանկյունից, չենք կարողանա հասկանալ որտեղից է գալիս պրոբլեմը, լուծումը և վերջապես

* Մութ տարիներին փողոցներում մեծահասակների կուտակված հերթերի, կարելի էր հանդիպել նավթավաճառների, ծառերն անխնա կտրող մեծ ու փոքրերի, սակայն նրանց կողքին ուներին զգաց երաժշտական գործիքներով մարդիկ կային, որոնք շտապում էին:

ինչից է այս ամենը բխում: Այս պարագայում որևէ մեկը, երբ լսում էր երաժշտությունը, նա ինքնաստիճան այն դարձնում էր իրենը, սեփականը: Եվ բնական էր, որ նրա մոտ դժգոհության այլք էր բարձրանում, երբ դադարում էր նվագը: Մարդու մոտ առաջանում էր կորստի, վախի, բաժանման, լքվածության զգացողություն: Երաժշտությունը դարձրել էր իրենը, իր մտքերի անբաժանելի մասնիկը, իր տան փոքրիկ «անդամը»: Երաժշտության բացակայության, մթի պարագայում նա մենակ էր և ունենում էր վախի, կորստի զգացում: Մակայն, երբ լսում էր երաժշտությունը, բացի ընկերակից լինելուց, նա հասկանում էր և զգում, որ մութը բոլորինն է, և մթի մեջ ուներ նեցուկ իր հարևանին: Ամերիկահայ հոգեբաններն իրենց հետերկրաշարժյան ուսումնասիրությունների մեջ գրում են, որ սթրեսից հետո երկրորդ փուլը միմյանց նեցուկ լինելու և աջակցելու փուլն է: Հաջորդ փուլերում հաղթահարելու, վերասարժնորման, պատասխանատվության, վերականգման փուլը (6, էջ 15-20):

Եթե մտովի ետ գնանք և վերլուծենք այսօրը՝ համաճարակի պարագան և զուգահեռներ անցկացնենք հետերկրաշարժյան տարիների հետ. կտեսնենք, որ այստեղ էլ ժողովուրդը մեկ ուժ է, փորձում է շնորհիվ երաժշտության, հաղթահարել բոլոր դժվարությունները: Բոլորը նույն խնդիրն ունեն և փորձում են հուսադրել մեկմեկու: Սթրեսի դիմակայումը երաժշտությամբ, ընդունում է նոր բնույթ: Խմբովին կատարել ուրախ երգեր, լսել ազգային երգի կատարումներ, բարձրացնում է իմունային համակարգը և օգնում սոմատոգեն (օրգանական) ազդակի կարգավորմանը: Մա միշտ կիրառվել է նաև բանակում (զինվորները կամային, քայլերգային երգերով են կովի գնում): Կամ էլ վերջերս հիվանդանոցներում բժիշկների խմբակային պարերը հիվանդների համար: Նույնիսկ հիվանդությունը չհաղթահարած մարդիկ, գիտակցելով իրենց վիճակի բարդությունը և հետագան, երգում են՝ հաղթահարելով վախը:

Հայտնի դաշնակահար Դենիս Մացունը Մոսկվայի ֆիլարմոնիայի համերգասրահում առաջինն էր, որ նվագեց դատարկ դահլիճում, ուղիղ եթերով միլիոնավոր ունկնդիր-հանդիսականների համար: Դաշնակահարը նշում է, որ շատ դժվար էր, երբ չես զգում հանդիսատեսի շունչը, նրա ոգևորող էներգիան, բայց միևնույն ժամանակ գիտակցում էր, որ միլիոնավոր մարդիկ լսում են քեզ: Նման համերգների համար յուրաքանչյուր արտիստ պետք է հոգեբանորեն պատրաստ լինի և հասկանա, որ այն ժամանակավոր է, նպաստում է մարդկանց հոգեբանական հաղթահարմանը և հուսադրում վաղվա օրվան՝ հանուն այն միասնական գաղափարի, մարդը միայնակ չէ իր ցավի, վշտի մեջ:

Երաժշտության միջոցով վանվում է բացասական էներգիան, փոխանցելով դրականը՝ հավատի լույսը:

Հետերկրաշարժի տարիներին արվեստը մտել էր շատերի կյանք: Երեխաներն ավելի շատ էին երաժշտական դպրոց հաճախում, տրևաջան պարապում մոմի լույսի տակ: Ինչ խոսք, փոքրերն այդքան հասուն չէին, որ գիտակցեին երաժշտության դերն իրենց կյանքում, սակայն ծնողներն էին հասկանում, որ երեխան պետք է

հայտնվի մի նոր աշխարհում, որտեղ կա ուրախ տրամադրություն, ծիծաղ, երեխայի առօրյան լցվում էր երաժշտությամբ, զարգանում էր նրա և երաժշտական լսողությունը և գեղագիտական ճաշակը: Երաժշտությամբ նպաստում ենք երեխայի ճանաչողական ոլորտի զարգացմանը, հուզական լարվածության թուլացմանը, հարստացնում ենք նրա ներաշխարհը և ակտիվացնում ստեղծագործական ներուժը: Հոգեբանները նշում են, որ երեխան դեռ աշխարհ չեկած, ընկալում է մոր զգացումները, այն երաժշտությունը, որը մայրն է լսում: Փորձը ցույց է տվել, որ դասական երաժշտություն լսելիս, մեղմ հրնչյունների տակ երեխան հանգիստ է եղել, իսկ ռիթմիկ երաժշտության ներքո համաչափ հարվածել տոտիկներով: Երաժշտությունը մտնում է նրա ենթագիտակցություն (4, էջ 5): Բազում հետազոտություններ կան, որ երբ երեխան մեծանում է, պատահաբար լսելով այն երաժշտությունը, որը լսել էր դեռ լույս աշխարհ չեկած, միանգամից սկսում է երգել: Այն մնում է մարդու ենթագիտակցության մեջ: Երաժշտության հրաշագործ ուժն ու գաղտնիքը նրանում է, որ գիտակ ծնողը փոքր հասակից կարող է ապահովել երեխայի երաժշտական դաստիարակությունը:

Երաժշտությունը ֆիզիոլոգիական տեսանկյունից կարող է առաջացնել սրտխիռոց, դող, շնչառության փոփոխություն: Իսկ հոգեբանորեն երաժշտությունն ազդում է ինքնազգացողության, տրամադրության, հույզերի, զգացմունքների, երևակայության վրա: Ահա, թե ինչու էին հետ երկրաշարժյան տարիներին ծնողները երեխաներին ապրեցնում երաժշտությամբ: Այն բերում էր ընդհանուր ֆիզիկական վիճակի հանգստության, սրտի և շնչառական համակարգի կարգավորման (5, էջ 8-9): Այս պարագայում հասկանալի է դառնում, որ երաժշտությունը կարելի է օգտագործել հոգուտ երեխաների բարօրության, եթե նույնիսկ երեխան չի մասնագիտանում երաժշտության ասպարեզում:

Արհավիրքից հետո վրաններում և փոքրիկ տնակներում հնչում էին երեխաների սկսնակ կատարումները, նույնիսկ կարել էր երկարատև անընդմեջ լսել, թե ինչպես է երեխան ջութակը լարում, իսկ մայրը այդ մեկ կամ երկու նոտայի ինտոնացիայի ներքո քնեցնում էր տան փոքրիկին՝ չլռեցնելով ջութակի միալար ձայնը:

Եթե վերլուծաբար մոտենանք, օրորների ժանրին, ապա կտեսնենք, երաժշտությունը հիմնված է միևնույն մոտիվի տարբերակման սկզբունքի հիման վրա, նրան բնորոշ են իմպրովիզացիոն տարրերը: Այդ մեկ մոտիվից զարգանում է ամբողջ օրորը: Օրորների երաժշտական լեզուն ծավալվում է նախորդից բխելով, դառնալով մի ամբողջություն (1, էջ 241-246): Մայրն էլ այդ երկու ազդակով ստեղծում է իր կյանքի օրորը: Եթե համեմատենք հետերկրաշարժյան տարիներին երեխային քնեցնող մոր հետ, ապա կա մի ամբողջ ժողովրդի տառապանք, հաղթահարելու, ապագայի, ապրելու ոգեշնչման ուժ, որը կա նաև օրորներում*:

Տարիների ընթացքում, սկսեցին հրապարակվել երկրաշարժից հետո արված նկարներ, նրանց մեջ նկատեցի մեկը, որը երկար մտորելու առիթ տվեց և խթան հանդիսացավ հոգվածում գետեղելուն: Նկարը՝ հայտ-

նի լուսանկարիչ Վլադիմիր Բազանինն էր: Նկարում կիսով չափ փլատակի տակ ջարդված ժողով է, որն արդեն կորցնելով իր երաժշտական հատկությունը դեռևս մնացել էր «պետքական»: Ռոյալի մոտ ծնկել էր տուժածներից մեկը, ով «նվագում» էր՝ կտկտացնելով ստեղների: Նկարին նայելիս, արդեն իսկ «երաժշտությունը» լսում ես, և կարևոր չէ ինչ է նվագել: Նույն կերպ, հաճախ՝ մտածելիս, խորհելիս, գայրույթի պահին մարդիկ թխթխկացնում են սեղանին մատներով, կարծես իրենց մտքի մեղեդի են ստեղծում: Ուժ տալով մատների ծայրերին արտահայտում են իրենց համար շատ դժվար արտաբերվող մտքերը, հետո հանդարտվում:

րն արտահայտում է բառերի միջոցով և հանդարտվում: Հոգեբանները նշում են, որ յուրաքանչյուր հոգեբան, ով զբաղվում է երաժշտաթերապիայով, պետք է իմանա երաժշտական լեզվի գաղտնիքները, արտահայտչամիջոցները և պետք է համոզված լինի, որ երաժշտությունը ճիշտ ձևով է մատուցում: Այս ձևով հնարավոր կդարձնի հիվանդի բուժումն ապահովել, այլ պարագայում երաժշտության սխալ մատուցումը կարող է հիվանդին պարփակել, հեռացնել: Երաժշտությունը թերապիայի մեջ տարբեր ձևերով է օգտագործվում: Երբեմն երաժշտությունը հենց այցելուն է առաջարկում, իր հոգեվիճակին համահունչ, որի արդյունքում կարողանում է լիովին արտահայտվել:



Հոգեբանները թերապիայի ժամանակ հաճախ օգտագործում են դասական երաժշտություն: Երաժշտական թերապիան մեր օրերում մեծ տարածում ունի աշխարհում: Հայտնի է, որ ձայնը, հնչյունն ավելի վաղ են ի հայտ եկել քան խոսքը: Մեղեդին հրաշքների է ընդունակ: Երբեմն այցելուն երկար ժամանակ լսում է, փոթորկվում, հետո պատմում ու փոթորկված հոգու մտքե-

րասական երկերում ամենամեծ ազդեցությունը թողնում է Մոցարտի երաժշտությունը: Նրա երաժշտության ֆենոմենը մինչև վերջ դեռևս չի բացահայտված:

Գիտնականները նշում են, որ երաժշտության ազդեցությունը պայմանավորված է դրա ընտրությունից, կատարվող ստեղծագործության բնույթից և գործիքից: Ըստ գիտնականների, դաշնամուրն ու ջութակը հան-

* Իսկ հոգեբանության մեջ այդ մեկ կամ երկու ազդակը կիրառել են բուժման մեջ:

Նյու-Յորքի հայտնի հոգեբան դոկտոր Էդմոնդ Կերկերյանը երկրաշարժից հետո ԱՄՆ-ից իր հետ բերեց GSR2 “Biofeedback Relaxation System”-ը, որում օգտագործված էր ազդակ: Իսկ ինչո՞ւ էր սարքն ազդակով, գուցե՞ լսության մեջ կարելի էր օգտագործել այն: Սարքն վաճառվել էր ավելի քան 40 երկրներում: Օգտագործել են հարյուրավոր առաջատար բժշկական, կրթական և սոցիալական հաստատություններում, կիրառել են կենսաբժշկական պատրաստման դասընթացի, խորը թուլացման, լարվածության և սթրեսի իջեցման, մեդիտացիայի ժամանակ: Սարքի բացատրագրքում գրված է, որ ցանկացած մաշկ կարող է արձագանքել, երբ մարդու մոտ կա լարվածություն և սթրես: Մարդու մաշկի դիմադրությունը քրտինքի գեղձի գործունեության և ծակոտիների չափի տատանումների արտացոլումն է, որոնք վերահսկվում են նյարդային համակարգի կողմից: Երբ մարդը դառնում է ոգևորված, վախեցած կամ ինչ-որ չափով խանգարված մարմինը որոշակի քիմիական և ֆիզիկական փոփոխություն է կրում: Երբ անձը հանգիստ է մաշկի դիմադրությունը մեծանում է, երբ նույնիսկ մի փոքր լարվում, մաշկի դիմադրությունը նվազում է: Սարքի միջոցով կարելի է զգալ մաշկի տատանումը, որը միացնելուց առաջ ձեռքի մատները տեղադրվում են զգայական սայերի վրա: Այնուհետև լսվում է հնչյուն (ձայն, եթե ուշադիր լսենք կիսականանք հնչյունի ճշգրիտ բարձրությունը և հետագա դրա փոփոխությունը): Երբ մարդն սկսում է հանգստանալ, մաշկի դիմադրությունը մեծանում է և տոնայությունը իջնում: Սարքը ձայնի միջոցով կարելի է հասկանալ, թե մարդն ինչպես է հանգստանում, որի արդյունքում նվազում է ձայնի տոնայությունը: Հնչյունը լսելի է այնքան մինչև հիվանդի մտքի լարվածությունն թուլանում է և ձայնը մեղմվում: Այդ ազդակի ներքո հիվանդից դուրս էր մղվում ամբողջ բացասական դաշտը: Եթե հնչյունը բարձր է հնչում այսինքն *f* ուրեմն հիվանդը գտնվում է գերլարված վիճակում, ինչքան նվազում է հասնելով *p*-ի այնքան մտքի լարվածությունը թուլանում է [6, բացատրագրքում]: Նշենք, որ ցանկացած մարդու մարմին թույլ է տալիս լսել իր մտքի և մարմնի ներքին վիճակը, հնչյունի (հնչյուն, որ կարելի է վերածել ճշգրիտ բարձրության) միջոցով՝ ցույց տալով ճշգրիտ դինամիկական, որի օգնությամբ կարելի է վերահսկել լարվածությունը և թուլացնել սթրեսը: Կարելի է եզրակացություն անել, որ այս պարագայում հնչյունը «խոսում է» մարմնի միջոցով առանց լեզվի և գրառման: Հնչյունն իր դինամիկայի շնորհիվ ներկայացնում է հիվանդին: Եզրակց-նենք, որ եթե մարմինն ունի իր երաժշտական լեզուն և կարող է մեզ ներկայացնել իր պրոբլեմը՝ մաշկի միջոցով, ապա ցանկացած ազդակ-ձայն հակառակ կարող է ազդել մարդու հոգեկան աշխարհի վրա՝ և դրական և բացասական:

Ս պ ի տ ա կ ի երկրաշարժի տարելիցին

ԾԱՆՈԹ-ԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

գրստացնում են նյարդային համակարգը, ֆլեյտան ունի թուլացնող ազդեցություն, կլաննետն ազդում է արյան շրջանառության վրա և այլն:

Երաժշտական թերապիան, հոգեբաններից բացի, նաև լոգոպեդներն են օգտագործում իրենց աշխատանքում: Այն զարգացնում է խոսքային և ոչ խոսքային հմտությունները, տենայի, ռիթմի, ժամանակի զգացողությունը, երևակայությունը, դաստիարակում է կամային որակներ: Երաժշտական ռիթմիկան բուժում է շարժողական և խոսքային խանգարումները՝ ջղաձգումները, հավասարակշռության խանգարումները, պաթոլոգիկ շարժումները, արգելվածությունը, կակազությունը, խոսքային շնչառությունը:

Մյունխենի համալսարանի կլինիկայի բժիշկները երաժշտական թերապիայի միջոցով բուժել են մանկական ուղեղային կաթվածը: Երաժշտությունը կարող է և՛ ակտիվացնել, և՛ թուլացնել մարդու գերլարված վիճակը (7, էջ 200):

Այսպիսով երաժշտությունը տիեզերական աշխարհ է, որը հրաշքների է ընդունակ: Այն հաղթահարում է ոչ միայն հոգեկան, այլ ֆիզիկական բարդությունները: Երաժշտությունը լեզու չունի այն կարող են հասկանալ յուրաքանչյուրը: Գիտականորեն հաստատված է, որ երաժշտությունն ամրացնում է իմունային համակարգը, ակտիվացնում է գլխուղեղի կեղևի գործունեությունը, լավացնում նյութափոխանակությունը: Երաժշտությունը կարգավորում և ներդաշնակություն է ստեղծում ոչ միայն մարդու խաթարված հոգեվիճակում այլ ամբողջ տիեզերքում: Եվ իզուր չէ, որ հնագույն բժշկական տեքստերից մեկում ասվել է. «Նվիրականին հավելիս ձեռքերդ երաժշտության մեջ լվա»:

1. Բրուտյան Մ. Ա., Հայ ժողովրդական երաժշտություն, Եր., Լույս, 1983 թ.: *Brutyan M. A.*, Hay zhoghovrdakan yer-azhshtutyun, Yer., Luys, 1983 th.
2. Սելյե Հանս, Սթրես ասանց դիսթրեսի, Եր., Հայաստան, 1983 թ., -138 էջ: *Selye Hans*, Stres arantz distresi, Yer., Hayastan, 1983 th., -138 ejj.
3. Արամ Խաչատրյան, Նամակներ, Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարան, Եր., Հայաստան, 2017 թ., - 512 էջ: *Aram Khachatryan, Namakner*, Aram Khachatryani tunthangaran, Yer., Hayastan, 2017 th., - 512 ejj.
4. Պողոսյան Ի.Ա., Երաժշտությունը և երեխայի զարգացումը, Եր., Ասոցիկ, 2008 թ.: *Poghosyan I. A.*, Yerazhshtutyun' ev yerekhayi zargatzum', Yer., Asoghiik, 2008 th.
5. GSR2 “Biofeedback Relaxation System” սարք: *GSR2 “Biofeedback Relaxation System”* sarq.
6. Գարագաշյան Մ., Հոգեբանական նյութեր, Նյու Ջերսի, 1998 թ.: *Garagashyan M.*, Hogebanakan nyuther, Nyu Jersi, 1998 th.
7. Поваляева М. А., Справочник логопеда., издательство “Феникс”., 2010. (Նյութը տրամադրել է լոգոպեդ Աննա Օհանյանը): *Povalyeva M. A.*, Spravochnik logopeda., izdatel'stvo “Feniks”., 2010.

Բանալի-բանը. երաժշտություն, սթրես, հոգեբանություն, երկրաշարժ, արվեստ, հնչյուն, հաղթահարում:

Ключевые слова: музыка, стресс, психология, землетрясение, искусство, звук, преодоление.

Keywords: music, stress, psychology, earthquake, art, sound, overcoming.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ ԲԵԼԱ ՏԻԳՐԱՆԻ (ծնվ. 1982 թ. ք. Գյումրի): Ավարտել է ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի կոմպոզիցիայի (պրոֆ. Ա. Սաթյանի դասարան) և դաշնամուրի (դոցենտ Ն. Գեզալյանի դասարան) բաժինները: Դասավանդել է՝ 2009-ից ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղում գործիքագիտություն, գործիքավորում, խմբերգային առանձնավորում, պարտիտուրի ընթերցում, ընդհանուր դաշնամուր դասընթացները: 2017-ին աշխատել է նույն բուհում, որպես կոմպոզիցիայի և դիրիժորության ամբիոնի վարիչ: 2017-2018 թթ. Երաժիշտ կատարողների «Վերածնունդ» միջազգային մրցութային փառատոնում «Կոմպոզիցիա» անվանակարգի համակարգողն էր: Դասավանդել է՝ 2017-2020 թթ. հարմոնիա և սոլֆեջո ԿՈՀԱՐ երաժշտական դպրոցում, Հեղինակ է՝ «Ռիթմ-թելադրություններ» ուսումնամեթոդական ձեռնարկի, 2019 թ.: Միջազգային մրցույթ-փառատոնի Գրան Պրիի մրցանակակիր է: Երկերը կատարվել են՝ Ավստրիայում և Ռուսաստանում: Համագործակցել է ՀՊՖՆ-ի, Հայաստանի երիտասարդական սիմֆոնիկ նվագախումբի, Հայաստանի հեռուստատեսության և ռադիոյի էստրադային սիմֆոնիկ նվագախումբի, Գյումրու պետական կամերային նվագախումբի: Գյումրու քաղաքապետից նրան շնորհվել է շնորհակալագիր և պատվոգիր: Նա ՀՀ կոմպոզիտորների միության անդամ է:

Сведения об авторе: *ОГАНЕСЯН БЕЛА ТИГРАНОВНА (родилась в 1982г. в г. Гюмри). Окончила отделение композиции (класс проф. А.Сатяна) и фортепиано (класс доцента Н.Гезальяна) Гюмрийского филиала Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. С 2009 года преподает в Гюмрийском филиале ЕГК им. Комитаса (инструментоведение, инструментовка, хоровая аранжировка, чтение партитур, общее фортепиано), в 2017 году была заведующей кафедрой “Композиция, дирижирование” в Гюмрийском филиале ЕГК. В 2017-2018 гг. в международном конкурсе-фестивале музыкантов-исполнителей “Возрождение” была координатором номинации “Композиция”. В 2017-2020 годах преподавала гармонию и сольфеджио в музыкальной школе КОНАР. Является автором учебно-методического пособия “Ритм-диктанты”. Обладатель Гран-при международного конкурса-фестиваля “Возрождение” (Гюмри), 2012г. Произведения Б.Оганесян исполнялись в Австрии и России. Сотрудничала с симфоническим оркестром Армении, с гос. молодежным симфоническим оркестром Армении, армянским телевидением, эстрадно-симфоническим оркестром радио Армении, гос. камерным оркестром г. Гюмри. От мэра г. Гюмри была награждена благодарственным письмом и грамотой. Является членом Союза композиторов РА.*

Information about the author: *BELA TIGRANI HOVHANNISYAN (b. 1982, Gyumri) has graduated from the Departments of Composition (prof. A. Satyan's class) and Piano (docent N. Gyozalyan's class) at Gyumri branch of Komitas Yerevan State Conservatory. Since 2009 she is a lecturer at the Gyumri branch of YSC teaching Instrumentation, Organology, Choral Arranging, Music Score Reading, Piano. In 2017 she worked as a Head of the Department of Orchestral Composition at Gyumri Branch of YSC. In 2017-2018 she was coordinating the "Composition" nomination of the "Renaissance" International Competition-Festival. In 2017-2020 she was teaching Harmony, Solfeggio at KOHAR Music School. B. Hovhannisyan is the author of "Rhythm Dictations" teachers' methodology guide. She is the Grand Prize winner of the international contest-festival. Her works have been performed in Austria, Russia. She has collaborated with the Armenian State Symphony Orchestra, Armenian State Youth Symphony Orchestra, Armenian TV and Radio Jazz-Symphony Orchestra, and Gyumri State Chamber Orchestra. She was awarded the Certificate of Appreciation and Gratitude by the Mayor of Gyumri. B. Hovhannisyan is a member of the Composers Union of the Republic of Armenia.*

Резюме

Композитор, преподаватель гюмрийского филиала ЕГК *Бела Тиграновна Оганесян*. - **“Стресс и музыка (преодоление стресса музыкой после землетрясения)”**.

В статье представлена роль музыки в преодолении стресса, преодолении проблем людей, переживших стресс (страх), посредством различных проявлений музыки: музыка, как движущая сила в медицине; средство противодействия стрессу; фактор, способствующий здоровому образу жизни.

Summary

Composer, Pedagogue at Gyumri Branch of YSC *Bela Tigran Hovhannisyan*. - **“Stress and music: Overcoming stress through music during the post-earthquake years”**.

The article discusses the role of music in coping with stress. The problems of earthquake survivors were tackled using various techniques, in which music became the engine for the healing process, a means of counteracting the stress, and a factor contributing to healthy everyday life.

Пили, ели и веселились” (1; Сто братьев нартов).

Главное занятие нартов, конечно же, не пение и развлечения, а добывание жизненных благ для себя и окружающих, но в то же время, песня и танец были неотъемлемой частью их жизни. *“Нарты предаются им с такой страстью и увлечением, что забывают даже о смертельной военной опасности... время, незаполненное войной и охотой, отдавалось спортивным играм, пирам, песням и пляскам”*, – пишет осетинский ученый В. Абаев (2.С.68). Действительно, в абхазском варианте эпоса, изданном в 1988 году, в 17–ти из 42–х сказаний сообщается о песнях и танцах.

Первое упоминание о песне мы замечаем уже во втором номере эпоса, которая так и называется *“Песня о матери нартов”*. Здесь мы узнаем о необычайной трудоспособности великой матери нартов – Сатаней–Гуащи, которая сама прядет, ткет и *“шьет одежды для ста своих сыновей”*. После очередного похода положив добычу к ногам своей матери:

Начали сыновья петь и плясать...

Плясками небо они сотрясли

Перед матерью нартов Сатаней–Гуаща...

(1; Песня о матери нартов).

О самом музыкальном сопровождении довольно развернутого портрета *“сверкающей без солнца и без луны”* матери нартов мы ничего не можем сказать, так как оно не зафиксировано. Но интересна форма поэтического текста, представляющего собой чередование рассказа и многовариантного рефрена – *“Мать нартов Сатаней–Гуаща”*, которую мы видим в приведенной выше цитате. Подобная форма песнетворчества легла в основу хороводных песен *“Щардаамта”* (Многая лета), *“Уаридада”*, *“Аурааща”*, в которых солист ведет основное повествование, а хор отвечает ему музыкально–вербальным рефреном.

Колыбельные песни

В эпосе упоминается о двух колыбельных песнях. Когда родился Сасрыква могучая мать нартов пела колыбельную песнь:

Сыночек мой как солнце светится...

Качается колыбель, качается,

Колыбельная песенка не кончается

(1; О том, как появился на свет герой Сасрыква).

Вторая колыбельная представляет собой комбинацию мельничной песни и колыбельной. Кроме обычного сочетания двух песенных жанров любопытно, что здесь колыбельная поется еще не родившемуся младенцу. Когда жена главного героя Сасрыквы зачала, она, вертя *“жернова ручной мельницы”*, пела песню своему ребенку, который был еще в утробе:

Ты, младенец мой, дремли...

Мели, мельница, мели...

(1; Удивительнее удивительного).

Сольное–ансамблевое пение

Походы Нартов иногда продолжались годы, и в долгих походах песня была их спутником. В главе эпоса, которая называется *“Нарты у чернолицых людей”* мы читаем точное описание традиционного сольного–ансамблевого пения, когда один запекает, а остальные ему подпевают. Такое пение и сегодня явля-

ется основной формой музицирования абхазов.

... они едут... и поют.

Запекает Кытаван. *“Уа, рарира, райда, раша!”* Песню эту подхватывает нарт Кун. Затем вступают голоса остальных нартов. Люди слышат те песни с удовольствием говорят: *“Это нарты славу добывать едут”* (1; Нарты у чернолицых людей).

Сольно–хоровая песня служила и сигналом возвращения нартов с походов. Приближаясь к дому, они затягивали *“боевую походную песню, давая знать матери, что сыновья ее целы и невредимы”* (1; Огнеподобный конь Бзоу).

Эта традиция до недавнего времени была жива среди абхазских охотников, таким образом призывавших родных и односельчан встретить их, чтобы помочь донести добычу.

Нарты бывали и в неизвестных далеких странах, где жили люди, у которых *“кожа черная–черная, а зубы... белые–белые...”*.

Узнав, что нарты идут к ним, они начали строить укрепления. *“А нарты и не подозревали, какой из–за них переполох у чернолицых. Сидят себе спокойно, поют и беседуют...”*

Увидели чернолицые нартов и поняли, что невинным вредом они не причиняют. Успокоились. Попросили мира, и помирились с ними нарты. Прожили братья у чернолицых ровно месяц. А когда собрались в обратный путь, то сказали так: *“Пошлите вместе с нами своих людей, пусть они увидят и нашу землю”*.

Эта информация свидетельствует о том, что так называемые *“абхазские негры”* — потомки *“ста чернолицых из далекой земли”*, жили в Абхазии задолго до того, как *“в 1840 году князь Абашидзе привез из Эфиопии около 20 негров, чтобы они помогали работать на чайных плантациях”* (3).

Песни Айргь и Ажвеипцаа

Благодаря эпосу мы узнаем, что песня сопровождала жизнь не только нартов, но и тех кому они возносили хвалу – покровителю охоты Ажвеипц (Святослов) и его шестерых братьев.

Встает вопрос: кому же адресовали хвалебные песни сами божественные братья Ажвеипцаа? Ответ мы находим в следующем отрывке, где повествуется о том, что вернувшись из похода, они въехали во двор *“с большой добычей и с песней в честь богатырского племени Айргь”*. Айргь – это другой род, составивший вместе с Ажвеипцаа бинарный коллектив покровителей лесов и охоты (1; Уахсит–сын сита). В каждом из обоих родов по семь братьев и одной сестре. Таким образом, в рассматриваемом отрывке Ажвеипцаа славили песней своих равнобожественных Айргь.

А сами Айргь тоже пели песни, но эпос не говорит нам – кого они славили, лишь без уточнения сообщает, что *“братья Айргь въезжали во двор с победной песней и богатой добычей”* (1; Несравненная невестка нартов).

Говоря о божественности Ажвеипцаа и Айргь, хочется сделать ремарку – мы ни в коем случае не имеем в виду многобожие, о котором ошибочно говорят не-

которые ученые, и с чем мы категорически не согласны. Покровители лесов и дичи Ажвейипцаа и Айргь – земные стражи Бога, но не в коем случае не боги. “Нартский эпос” свидетельствует о том, что это такие же люди, как и нарты, они так же совершают походы, сражаются, лечат и, как мы выяснили, поют.

В музыкальном фольклоре абхазов широко представлены так называемые “Охотничьи песни”, куда входит множество песен в честь покровителей лесов и дичи Ажвейипцаа и Айргь. Охотники пели их перед охотой, после каждого убитого зверя и после охоты.

Рождение песни и ачарпана

В “Нартском эпосе” мы узнаем об истории рождения песни и духового музыкального инструмента, на котором народные исполнители играют и сегодня.

Для тех, кто занимается музыкальным фольклором, одной из наиболее интересных является глава эпоса, представленная в форме стиха, которая так и называется – “О том, как у нартов появились свирель и песня” (1).

Здесь мы находим ответы на многие вопросы:

1. Когда и как появилась песня?
2. Кто автор первой песни?
3. Как появились слова–рефрены, ставшие отличительной чертой абхазских народных песен?
4. Как появился духовой инструмент ачарпан?
5. Как появилась традиция сольной одновременной игры на ачарпане и пения?

Вот, как об этом повествует эпос. Нартский пастух Кьатуан “больше всего любил песню”. Интересно, что первый раз он запел, когда укушенный змеей плыл на бревне по реке и призывая на помощь своих братьев, говорил:

Уа, рарира, уа, райда, уа, раща...

“Рарира... райда... раща” – это слова–рефрены, с которыми поется значительная часть “бессловесных” или “малословесных” народных песен; часто и современные композиторы используют этот феномен в своих сочинениях. По–поводу слов–рефренов существует несколько предположений. Например, собиратели народных песен К. Ковач (4. С. 38), и В. Ахобадзе (5. С. 6) считали, что раньше слова в песнях были, но со временем они были забыты и стали использоваться слова–рефрены.

Но мы – сторонники этнографа Ш. Д. Инал–ипа (6. С. 67), который, основываясь на эпосе, совершенно определенно говорит, что Рарира – мать Айргов, Рад (Райда) и Ращ ее сыновья (1; Победенные женщинами).

Это логично, так как первое имя, которое назвал пастух, взывая о помощи, было имя знахарки Рариры из рода Айргь, которая впоследствии по просьбе его братьев и лечила Кьатуана. А братья Рад и Ращ — ее сыновья, с которыми Нарты ходили в походы. Кстати, Айргь и нарты стали родственниками, после того, как Сасрыква женился на их единственной сестре – Хание (1; Несравненная невестка нартов).

А теперь, о том, как родилась абхазская свирель – ачарпан.

Однажды, когда нартский пастух Кьатуан пас коров, “в полдень солнце его пригрело”, он уснул. Вдруг он услышал голос:

*Пока глаза твои крепко спят,
Овцы славу твою съедят...*

Пастух проснулся и успел срезать последний стебель:

*Вдруг слышит: кто–то тихонько плачет...
тихо песенку напевает...
это ветерка дуновенье в трубчатом стебле
создало пенье...*

*Проделал он дырочки там, где надо
Зажимать их для музыкального лада.
С тех пор незапамятных и поныне
Играют абхазы на ачарпане...*

(1; О том, как у нартов появились свирель и песня).

Врачевальные песни

Применение музыки и танца в лечебных целях известно многим народам. Широко применялись они и абхазами. И сегодня не редкость лечение, например, психических расстройств игрой на народных инструментах, пением, танцами. Широкое распространение “Песен ранения” объясняется утилитарными функциями – ведь во время ранений в военных походах или горной охоте самым удобным – подручным, а иногда единственным лекарством становилась музыка. Тогда, соратники, друзья садились вокруг раненного и лечили его пением. Часто больной, забыв о своей боли, присоединялся к музыкальным лекарям.

Традиция подобного врачевания судя по всему возникла давно. Есть упоминание о ней и в “Нартском эпосе”:

*Страдал Кьатуан. От недуга совсем ослабел он.
Слова повторял он, которые пел он...*

“Уа, рарира, райда, раща!”

*Вполголоса братья ему подпевали тогда,
они полагали,*

*Что песня от боли спасает, от вреда,
от горькой печали,*

И вторили брату, желая развеять болезнь:

“Уа, рарира, райда, раща!”

*С тех пор среди нартов рожденная песнь
в народе жива.*

Поэтому нет у абхаза ни песни, ни сказа,

В которых не слышатся эти слова:

“Уа, рарира, райда, раща!” (7. С. 63).

У абхазов много “Песен ранения”. Не известно, какая из них связана именно с нартами, но в эпосе есть сведения о другой популярной и в наши дни песне – “Азар”.

Поминальная песня “Азар”

Вот история рождения песни “Азар”. В совместные походы для “добывания славы” Нарты и Айргь брали с собой сестер – Гунду и Ханию. “Но в бою женщины участвовали лишь в крайних случаях”, чаще “находились у походных очагов”. Воспользовавшись моментом, некто Хуаша Бырзыкь решил похитить Ханию, ко-

торая отказывалась выйти за него замуж. Он решил, что имея друзей и такого коня, как Зар, “все понимающего, как человек”, ему все под силу.

Но женщины дали достойный отпор. *“Победив своих врагов, свободно вздохнули и сложили на радость песню о стреноженном Заре. А на свирели играл нарт Къатуан, посланный сюда нартами и айргь. Эту песню поют в Апсны и по сей день. Называется она “Азар” (1; Победенные женщинами). К песне “Азар” мы еще вернемся, а сейчас еще об одном музыкальном эпизоде.*

“Несравненная невестка нартов” (1)

Главный герой “Нартского эпоса” – Сасрыква решил похитить сестру айргов. Встретившийся в пути старик предупредил: *“У девушки, к которой ты стремишься, семеро братьев, и все они злые и могучие. Они берегут ее пуще глаз своих. Погляди, сколько от важных пало в ужасных поединках!”.*

Старик рассказал о том, что его сын прошел все необходимые испытания, но все равно Ханя отвергла его. И теперь он “покаялся своими глазами увидеть жениха”, который ей понравится.

Добравшись до жилища Хании, располагающейся на неприступной горе Сасрыква увидел, что:

*На костяном балконе седьмого яруса сидел
юноша и играл на апхярце.
Он едва касался струн своими смычками и
тихо напевал печальную песню:
Она не стареет, не молодеет...
Но кто же сердцем ее владеет?..
Послушал Сасрыква песню и пошел дальше.
Отворил дверь в спальню – и застыл,
ослепленный красотою спящей девушки”.*

Проснувшаяся красавица согласилась следовать за славным Сасрыквой.

“Семь дней и семь ночей продолжался пир. Семь дней и семь ночей пелись песни и танцевались танцы” на свадьбе Сасрыквы и Хании.

Здесь мы будто читаем описание современной многолюдной абхазской свадьбы, во время которой исполняются, помимо собственно свадебных песен и танцев, охотничьи, трудовые, бытовые, даже песни ранения, пронизанные героическим духом.

Последнее упоминание о песне мы находим в заключительной главе эпоса – “Гибель Сасрыквы” (1). На глазах у нашего героя любимая сестра Гунда вместе со своим женихом и его конем превращается в камень. В великом отчаянии Сасрыква возвращается домой. Он въезжает в село, а там *“Ни песен, ни смеха не слышно...”*.

На такой грустной ноте завершается “музыка” в эпосе.

Пролистав “музыкальные” страницы “Нартского эпоса”, мы убеждаемся, что музыка с древних времен была неотъемлемой частью жизнедеятельности человека. Здесь мы узнали о рождении музыки и ее применении в жизни людей. Ценность “Нартского эпоса” в том, что он является неиссякаемым источником фундаментальных положений мировоззрения и музыкальной культуры абхазов.

В заключении вернемся к поминальной песне “Азар”, которую принято считать атрибутом поминального обряда, а именно скачек, устраивавшихся во время поминок по умершему мужчине, где душевное расслабление не допускается. Поэтому песня о коне “Азар” носит скорее героический, нежели траурный характер.

Песня состоит из двух контрастных разделов: импровизационный экспрессивный запев солиста и эпически величавый трехголосный мужской хоровой припев.

Как и многие песни, “Азар” поется со словами-рефренами. Пение с непереводаемыми словами-рефренами или минимальным вербальным текстом естественным образом придает главенствующую роль в песне ее мелодии.

Итак, напомним что согласно нартскому эпосу, создателями песни “Азар” являются героические женщины Гунда и Ханя.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Приключения нарта Сасрыквы и его девяносто девяти братьев., Сухуми: Алашара., 1988 г. – 260с. http://apsnyteka.org/file/Priklyucheniya_narta_Sasrykvy_i_ego_99_bratjev.pdf
2. *Абаев В.И.*, Осетинский язык и фольклор., М. – Л., I. 1949. – 601 с. *Абаев В. И.*, *Osetinskij yazyk i fol'klor.*, М.-Л., I. 1949. - 601 .
3. Абхазы с “черного континента”: эфиопская родословная одной семьи. <http://sputnik-abkhazia.ru/Abkhazia/20170216/1020373329/abxazy-s-chnernogo-kontinenta-efiopskaya-rodoslovnaya-odnoj-semi.html> Abkhazy s “chernogo kontinenta”: e’fiopskaya rodoslovnaya odnoj sem’i. <http://sputnik-abkhazia.ru/Abkhazia/....>
4. *Ковач К. В.*, 101 абхазская песня., Сухум, 1929. – 68 с. *Kovach. K. V.*, 101 abkhazskaya pesnya., Sukhum., 1929. - 68 s.
5. *Алобадзе В. В.*, *Кортюга И. Е.*, Абхазские песни., М., 1957. – 348 с. *Akhobadze V.V.*, *Kortyuga I. E.*, Abkhazskie pesni., М., 1957. -348 s.
6. *Инал-ипа Ш. Д.*, Памятники абхазского фольклора., Сухуми, 1977. – 199 с. *Inal-ipa Sh. D.*, *Pamyatniki abkhazskogo fol’klo-ra.*, Sukhumi, 1977. - 199 s.
7. Приключения нарта Сасрыквы и его девяносто девяти братьев: Абхазский народный эпос., М., 1962. – 288 с. *Priklyucheniya narta Sasrykvy i ego devyanosto devyat’ bratev.*, Abkhazskij narodnyj e’pos., М., 1962. - 288 s.

Բանալի-բաներ. Արխազական հարսանիք, «Նարտական էպոս», արխազների երաժշտական մշակույթը, ռեֆրեն-բաներ, սոլո-խորհրդային երգեր:

Ключевые слова: абхазская свадьба, “Нартский эпос”, музыкальная культура абхазов, слова-рефрены, сольно-хоровая песня.

Keywords: Abkhazian wedding, “The Nart Saga”, the musical culture of the Abkhazians, refrin-words, solo-choral songs.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՉԱՄԲԱ ՆՈԴԱՐ ՎԻԿՏՈՐԻ (Աբխազիա, ՌԴ): Արվեստագիտության թեկնածու, Փարիզի «Արարատ» Գիտությունների միջազգային ակադեմիայի թղթակից ակադեմիկոս (Ֆրանսիա), Արվեստի համալիր հետազոտությունների կենտրոնի առաջատար հետազոտող (Սարատով, ՌԴ): ԱՀ ժողովրդական արտիստ, երաժշտագետ, կոմպոզիտոր, դիրիժոր: Ավարտել է Չայկովսկու անվան ՄՊԿ (երգչախմբային դիրիժոր արտֆ. Վ. Բ. Կրասնոշչեկով, օպերային և սիմֆոնիկ դիրիժոր՝ Ս. Ֆ. Էրմլեր), վերապատրաստվել է Գ. Ռիլինգի (Գերմանիա) մոտ: Կոմպոզիցիա սովորել է Զ. Ա. Չեմելյանի և Լ. Վ. Չեպելյանի (Աբխազիա), Ս. Ն. Սիմանսկու (Սարատով), Ա. Ս. Լեմանի (Մոսկվա) դասարաններում: Գիտական հրատարակչությունների հեղինակ է: Հիմնական գործեր. «Հիստա» բալետներ (պրեմիերա 2010, Կորեայի Հանրապետության ազգային թատրոն, Սեուլ); Pinocchio (պրեմիերա 2018, Սերբիայի ազգային թատրոն): Հեղինակ է սիմֆոնիկ, վոկալ-կամերային-սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների... կամերային գործերի՝ «Տասյի-ա» օրատորիան, արխազական ժողովրդական երգեր են: Աշխատել է Աբխազիայի պետական երգչախմբում՝ գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր, Կորեայի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբում՝ գլխավոր դիրիժոր, Գաեուի Կարոլիկ համալսարանում (Հարավային Կորեա) դիրիժոր, նվագախմբային բաժնի արտֆեստր, Սեուլի Սան Մեյնգ համալսարանում (Հարավային Կորեա) դիրիժոր, արտֆեստր Նվագախմբային ֆակուլտետում, Սամսոն Չանբայի անվ. Աբխազիայի պետական դրամատիկական թատրոնի գլխավոր տնօրեն: Նա ելույթ է ունեցել խմբերի հետ. Աբխազիայի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբ, Բախ-կոլեգիումի նվագախումբ, Կորեայի ֆիլհարմոնիկ նվագախումբ, Կորեայի սիմֆոնիա, Փրայս ֆիլհարմոնիկ նվագախումբ, Սեուլի ազգային նվագախումբ, Աբխազիայի պետական երգչախումբ, Գահինգեր Կանտորեյ, Կորեայի ազգային երգչախումբ, Սեուլի Ստորադպրոցային երգչախումբ և այլն: Համերգներով եղել է Աբխազիա, ՌԴ, Հվ-ային Կորեա, Գերմանիա, Ֆրանսիա և այլն:

Сведения об авторе: ЧАНБА НОДАР ВИКТОРОВИЧ (Абхазия, Россия) - кандидат искусствоведения, член-корреспондент Парижской международной академии наук "Арарат" (Франция), ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований (г.Саратов, Россия). Народный артист Республики Абхазия, музыкальный исследователь, композитор, дирижер. Окончил Московскую государственную консерваторию имени П.И.Чайковского (хоровое дирижирование - проф. В. И. Краснощеков, оперно-симфоническое дирижирование - М.Ф.Эрмлер), стажировался у Г. Риллинга (Германия). По композиции занимался у К.А.Ченгелия и Л.В.Чепелянского (Абхазия), М.Н.Симанского (Саратов), А.С. Лемана (Москва). Автор ряда научных публикаций: Три ипостаси героического в музыкальном фольклоре абхазов (песенная трилогия: "Озбак", "Песня скалы", "Песня раны") // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. - 2013. № 9, Ч. II. С. 205-213; О нарктских песнях // Апсны аказара (Абхазия), № 3. - Сухум, 1983. С. 10-11; Современные тенденции в обработке народных песен для академического хора // Хоровое исполнительство. Сборник трудов 182 / РАМ им. Гнесиных. - М., 2011. С. 57-70; Героическая хоровая песня абхазов: Монография. - Сухум: Государственное издательство Республики Абхазия, 2014. 130 с. и др. Основные сочинения: балеты "Иисус" (преьера 2010, Национальный театр Республики Корея, Сеул); "Пиноккио" (преьера 2018, Сербский национальный театр); симфоническая поэма "Доротея"; симфоническая картина "Воспоминания"; "Поэма" для виолончели, сопрано, тенора, хора и органа; оратория "Исаия"; обработки абхазских народных песен, сочинения для фортепиано и др. инструментов. Исполнительская деятельность: Государственная хоровая капелла Абхазии - художественный руководитель и главный дирижер, Korean Philharmonic Orchestra - главный дирижер, Католический университет г. Тэгу (Южная Корея) - дирижер, профессор оркестрового факультета, Сеульский университет Сан-мен (Южная Корея) - дирижер, профессор оркестрового факультета, в настоящее время - генеральный директор Абхазского государственного драматического театра имени Самсона Чанба. Выступал с коллективами - Государственный симфонический оркестр Абхазии, Bach-Collegium Orchestra, Korean Philharmonic Orchestra, Korean Symphony, Prime Philharmonic Orchestra, Seoul National Orchestra, Государственная хоровая капелла Абхазии, Gahinger Kantorei, National Chorus of Korea, Seoul Metropolitan Chorus и др. Оперные постановки - "Евгений Онегин", "Любовный напиток". Концерты: Абхазия, Россия, Южная Корея, Германия, Франция и др.

Information about the author: CHANBA NODAR VIKTOROVICH (Abkhazia, Russia) - Ph.D. in Art History, Corresponding Member of the Paris International Academy of Sciences "Ararat", Leading Researcher at the Center for Comprehensive Art Research (Saratov). People's Artist of the Republic of Abkhazia, musical researcher, composer, conductor (speaks Abkhazian, Russian, English and French). He graduated from the Moscow Tchaikovsky State Conservatory (choral conducting - Prof. V. I. Krasnoshchikov, opera and symphonic conducting - M. F. Ermiler), trained by G. Rilling (Germany). In composition, he studied with K. A. Chengelia and L. V. Chepelyansky (Abkhazia), M. N. Simansky (Saratov), A. S. Lehman (Moscow). Scientific publications: - Features of the heroic songs of the Abkhazians // Theater, painting, film, music. - M., 2011, № 2, p. 170-192. - Three hypostases of the heroic in the musical folklore of the Abkhaz (song trilogy: "Ozbak", "Song of the Rock", "Song of the Wounded") // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. - 2013. № 9, Part II. p. 205-213. - Musical-poetic model of the Abkhaz heroic song and its kinship with the music of other peoples of the Caucasus // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. - 2013. № 11 (37): in 2 hours. Part I. p. 177-186. The antiquity and the youth of Abkhaz music. Musical life. - M., 1982. № 12. p. 9-10. - About Nart songs // Apsny akazara (Art of Abkhazia), № 3. - Sukhum, 1983. p. 10-11. - Current trends in the arrangement of folk songs for the academic choir // Choral performance. Collection of works 182 / RAM them. Gnesinykh. - M., 2011. p. 57-70. - The heroic choral song of the Abkhaz: Monograph. - Sukhum: State Publishing House of the Republic of Abkhazia, 2014. 130 p. and etc. Major compositions: ballet "Jesus" (premiere 2010, National Theater of the Republic of Korea, Seoul); ballet "Pinocchio" (premiere 2018, Serbian National Theater); symphonic poems, symphonic picture "Memoirs"; "Poem" for cello, soprano, tenor, choir and organ; oratorio "Isaiah"; arrangements of Abkhazian folk songs; compositions for piano and other instruments. Performing activities: State Choir of Abkhazia - Artistic director and Principal conductor; Korean Philharmonic Orchestra - Chief conductor; Daegu Catholic University (South Korea) - Conductor, professor of the orchestra department; Seoul University of Sang-Myong (South Korea) - Conductor, professor of the orchestral faculty; at present - The General Director of the Abkhaz State Drama Theater named after Samson Chanba. Performed with: State Symphony Orchestra of Abkhazia; Bach-Collegium Orchestra; Korean Philharmonic Orchestra; Korean Symphony; Prime Philharmonic Orchestra; State Choir of Abkhazia; Gahinger Kantorei (Germany); National Chorus of South Korea; Seoul Metropolitan Chorus, etc. Opera performances: "Eugene Onegin" (Art's Centre, Seoul, South Korea), "L'elisir d'amore" (Sang-Myong (Seoul, South Korea).

Ամփոփում

Արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր, Փարիզի «Արարատ» գիտությունների միջազգային ակադեմիայի թղթակից ակադեմիկոս, Արվեստի համալիր հետազոտությունների կենտրոնի առաջատար հետազոտող (Սարատով, Ռուսաստան), **Չանբա Նոդար Վիկտորի.** - «Նարտ Էպոսը. որպես արխազական երաժշտական մշակույթի աղբյուր»:

Ընթերցելով «Նարտ Էպոս»-ի «երաժշտական» էջերը՝ հանդգնում ես, որ հնագույն ժամանակներից երաժշտությունը եղել է մարդկային կյանքի բաղկացուցիչ մասը: Մենք ուսումնասիրում ենք երաժշտության ժամանակակից դերը և դրա ակադեմիկոսական մարդկանց կյանքում: «Նարտ Էպոսի» արժեքը արխազ ժողովրդի փիլիսոփայության և երաժշտական մշակույթի հիմնարար սկզբունքների անսպաս աղբյուրն է: Հողվածում վերլուծվում է «Ազար» հուշերգը, որը հիմնականում համարվում է հուշ-արարողություն, որը կատարվել է, մասնավորապես, մահացած տղամարդու հոգեհանգստի ընթացքում: Այն Ազար անունով ծիսական երգն ավելի շատ հերոսական էպիկական է, քան ողբերգական սգո կերպար: Այն բաղկացած է երկու հակադիր մասերից. այն սկսվում է խպրովիզացիոն բնույթի արտահայտիչ մենակատարությամբ, որին հաջորդում է էպիկական և երեք մասից բաղկացած արական երգչախմբի կատարումը: Նաև ճշևեր, որ ըստ «Նարտ Էպոսի»՝ «Ազարը» ստեղծվել է երկու հերոս կանանց՝ Գունդայի և Խանդայի կողմից:

Summary

PhD Candidate, Professor, Corresponding member Academic of the International Academy of Sciences "Ararat" of Paris, Leading Researcher at the Center for Comprehensive Art Research (Saratov, Russia), **Chanba Nodar Victor.** - «The Nart Saga as the Source of the Abkhaz Musical Culture».

Reading through the "musical" pages of the "Nart Saga", one is convinced that since ancient times music has been an integral part of human life. We learn about the genesis of music and its presence in people's lives. The true value of the "Nart Saga" is that it is an inexhaustible source of the fundamental principles of the philosophy and musical culture of the Abkhaz people. In conclusion, I suggest we return to "Azar" memorial song, generally regarded as an attribute of the memorial ceremony, performed, in particular, during the races held as the commemoration of the deceased man, where mental relaxation was not allowed. Therefore, the song about the horse named Azar is more of a heroic than a mourning character. The song consists of two contrasting parts: it starts with the expressive solo introduction of improvisational character followed by epic and stately three-part male choral chorus. Like many songs, "Azar" is sung with refrain words. Untranslatable refrains or minimal text component of the song naturally gives the melody a leading role. Also, I would like to mention, that according to Nart Saga "Azar" was created by two heroic women - Gunda and Khandia.

ՎԱԼԵՆՏԻՆ ԽԱՉԻԿԻ
ԹՈՎԱՄԱՍՅԱՆ
(1937-1917)

Արվեստագիտության թեկնածու՝ Կոմիտասի անվան ԵՊԿ դոցենտ
ՀԿ, ՀԺ, ՀԹ-Գ Միությունների և ՀԵԸ անդամ

ԶԱՎԵՆ ՂԵՎՈՆԴԻ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

«**Զ**ավեն Վարդանյանը, բառի լայն իմաստով արվեստի գործիչ էր: Քաղաքացիությունը նրա էության, բացառիկ կերպարի, անհանգիստ, ջերմ բնավորության յուրահատկությունն էր: Դրա վառ ապացույցն անխնայ կազմակերպչի պատասխանատու աշխատանքն էր, որը նա կատարում էր սկզբունքորեն, խորը համոզվածությամբ և պատասխանատվությամբ» (1. էջ 140): *Այսպես է գնահատել աշխարհահռչակ երգչուհի Իրինա Արխիպովան Զավեն Ղեկունի Վարդանյան գործչին:*

Հայ անվանի կլանտեսահար, երաժշտագետ-տեսաբան, մանկավարժ, պետական, երաժշտահասարակական գործիչ, երաժիշտ-կատարողների 1935 թ. համամիութենական առաջին մրցույթի դափնեկիր, Երևանի կոնսերվատորիայի դոցենտ, ՀՍՄՀ վաստակավոր արտիստ (1940 թ.) Զավեն Վարդանյանը ծնվել է Նախիջևանի Ինքնավար Մարզի Հաջիվար գյուղում, 1907 թվականին:

Իր ինքնակենսագրականում Զավեն Վարդանյանը երաժշտական աշխարհ մուտքն առավել գունեղ է նկարագրում, այդ պատճառով այն ծավալուն ենք մեջբերում, որպեսզի ընթերցողն ավելի պատկերավոր ընկալի ժամանակն ու տիրող իրավիճակը.

«Դեռևս ամերիկյան 5-րդ որբանոցի սան էի, դպրոցից վերադարձի ճանապարհին, ուր մեզ շարքով էին տանում ու բերում, իմ մտերիմ բարեկամի՝ ում հետ որբության տարիների գրկանքները միասին էինք կրել, որբանոցի բակում, հրապարակում՝ շեփորների, փոքր թմբուկի, պիկկոլոյի և ծնծղաների ձայն էր լսվում: Մենք էլ կանգնեցինք լսելու ...

Բոլորին առաջնորդում էր ազգությամբ գերմանացի, զորագնդի կապելմայստեր Վիլհելմ Ավգուստի Ծպեռլինգը: Նրան հրավիրել էին որբանոցին կից նվագախմբատիպ անսամբլ ստեղծելու: Նա էր այդ տղաների հետ փորձ քայլարշավ կատարում:

Ծնծղաները փորձող երեխաները, չէին կարողանում ճիշտ ժամանակին խփել ու փակել ծնծղաները և դրանց աղմուկը շարունակվում էր: Տղաներից մի քանիսը փորձեցին, նրանք էլ չկարողացան ժամանակին փակել ծնծղաները, որպեսզի աղմուկ չլինի: Նման տեսարանից ձանձրացա և մոտեցա կապելմայստերին, ով անչափ հետաքրքիր մարդ էր՝ հայկական երաժշտական

արվեստի զարգացման գործում կատարած նրա մեծ դերակատարությանն անհրաժեշտ է անդրադառնալ ու պատմել:

Մոտենալով նրան հարցրեցի, կարելի՞ է արդյոք ծնծղաները ես խփեմ: Նա, թե «Դե փորձիր»: Հուրախություն ինձ (թե դժբախտություն), հաջողվեց ծնծղաները ճիշտ ժամանակին փակել: Մաեստրոն ասաց. «Շատ լավ, դու էլ մեր ծնծղահարը կլինես»: Սա իմ ռազմական առաջին մկրտությունն էր:

Մաեստրոն շուտով որբանոցում փողային նվագախումբ ստեղծեց: Նա ինձ կլանտես տվեց ու ասաց. «Դու կլանտես կնվագես»: Դժվարանում էի նվագել, թերսնվելն էր պատճառը, թե շնչառությունը, գլուխս պտտվում էր: Հուսահատված, մի քանի անգամ փոխեցի գործիքս, այտ վերցրի: Մակայն հենց մաեստրոն գալիս էր, անմիջապես կլանտեսն էր ինձ տալիս ու ամեն ինչ նորից էր կրկնվում:

Համենայն դեպս, կամաց-կամաց ես հաղթահարեցի կլանտեսի տիրապետման դժվարությունները և դարձա փողային նվագախմբի լիիրավ անդամը:

Այսպես ապրում էինք օրե-օր, ամսե-ամիս, առանց կարևոր իրադարձությունների ու փոփոխությունների: Նշմարելի հաջողությունների էի հասնում ու լավ տիրապետում էի կլանտեսին:

1920 թ. վերջերին լուրեր տարածվեցին, թե Կարմիր բանակը շուտով Երևան է մտնելու և սովետական կարգեր է հաստատելու: Քաղաքի կյանքը խառնաշփոթ էր դարձել:

1920 թվականի նոյեմբերի 29-ին Կարմիր բանակի 11-րդ զորամասը Քանաքեռի ճանապարհով, առանց դիմադրության հանդիպելու մտավ Երևան: Քաղաքի բնակիչները և մենք, որբանոցի տղաներս, իրար հրմըշտելով շարվել էինք Աստաֆյան այժմ՝ Աբովյան փողոցի երկարությամբ, «Ուռններով» դիմավորում էինք կարմիր բանակայիններին:

Ավերի, սովի, վարակների, փախստականների, տասնյակ հազարավոր անտուն երեխաների երկիր էր Հայաստանը: Թե ինչ ահռելի աշխատանք էր սպասվում կատարել, որպեսզի երկիրն այս վիճակից դուրս բերվեր:

Ինչ վերաբերում էր ամերիկյան որբանոցին, ապա այն դեռ երկար ժամանակ իր ներքին օրենքներով էր

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կառլենի Ծագոյանի՝ 14.7.2020 թ. և ընդունվել տպագրության՝ 2.9.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 2.10.2017 թ.

ապրում: Սակայն որբանոցի ամերիկացի ղեկավարների/և բարձր դասարանցիների միջև ծագած միջադեպից հետո, ղեկավարությունն ուլտիմատում ներկայացրեց սովետական իշխանություններին՝ ավագ խմբի տղաները պետք է հեռանան որբանոցից: Երաժշտախմբի 7-8 պատանի պետք է անօթևան մնայինք: Նվագախումբը ցրվելու առջև էր կանգնած: Այս անգամ էլ մանետրոն որբուկներին օգնության ձեռք մեկնեց: Նա Հայաստանի հրաձգային առաջին գնդի կապելմայստերն էր: Պարզվում է, այդ գնդի փողային նվագախումբը զորացրման պատճառով կազմալուծվել էր, և պետք է նոր նվագախումբ հավաքեին: Այստեղ էր, որ մանետրոն ասաց. «Տղերք, հնարավորություն կա ամբողջ խմբով որպես կամավոր անդամագրվել Հրաձգային առաջին գնդին: Եթե համաձայն էք, ձեր կազմից երեք ներկայացուցիչ ընտրեք, գնդի հրամանատարության հետ բանակցելու համար, նրանք համաձայն են հանդիպել»:

Երեք տղաների թվում ես էլ ընտրվեցի, հասակով ամենակարճը, դե ես ընդամենը 16 տարեկան էի:

Մեզ ընդունեց զորամասի քաղղեկ Մուսայելյանը (Ալեքսյոյի Մայիսյան ապստամբության հերոս Մուսայելյանի եղբայրը): Տղաներն ամոթխած լսում էին, ես էլ համարձակություն ստանալով, առաջացա և մեր կյանքի, իրավիճակի մասին ամեն ինչ պատմեցի: Խոսքիս ավարտին խնդրեցի, որ զորամասի կազմի մեջ մտնեմք, և մեր ուսումնառությունը շարունակենք:

Գնդի հրամանատարը, գեղեցիկ արտաքինով, բարձրահասակ մի տղամարդ (կարծեմ Խուդաբաշև ազգանունով), քաղղեկի հետ խոսեց, ծիծաղեցին, ի վերջո համաձայնության եկանք, և որբանոցի փողային նվագախումբն ամբողջ կազմով տեղափոխվեց Հայկական հրաձգային առաջին զորագունդ: 1923 թվականին էր»:

(2.)
Ջավեն Վարդանյանը 1923-1927թթ. որպես փողային նվագախմբի երաժիշտ ծառայել է Կարմիր բանակում, Երևանի, Լենինականի և Վանաձորի զորամասերում:

Ձինվորական նվագախմբի կյանքն ու առօրյան կապված է քայլարշավների, շքերթների, մրցույթների, զբոսայգիներում և զանազան միջոցառումներին նվագով մասնակցելու, զինվորական այլազան միջոցառումներին աշխույժ գործունեությամբ, որոնց չորս տարի շարունակ ծառայել է Ջ. Վարդանյանն իր սիրելի մանետրո Վ. Ա. Շպեյտլինգի ղեկավարությամբ: Մեծ գերմանացին աջակցեց՝ հույսեր ներշնչող, շնորհայի կլառնետահարին Երևանի պետական կոնսերվատորիային կից տեխնիկում ընդունվելուն: Փողային գործիքների մեծ պակասի պատճառով, ընդունվելու առաջին իսկ օրից երիտասարդին ընդգրկեցին սիմֆոնիկ նվագախմբի կազմ, որտեղ նվագում էր՝ կլառնետահարների խմբի կոնցերտմայստեր, իր սիրելի ուսուցչի Ստեփան Մովսեսի Դովզանի և 2-րդ կլառնետահար Վարդան Վարդանյանի հետ: Հետագայում, Լենինգրադի կոնսերվատորիայի սան Ջ. Վարդանյանը, ամառային արձակուրդներին հայրենի քաղաք վերադառնալով, սիրով էր մասնակցում նվագախմբի աշխատանքներին ու հաներգներին:

1927-1929-ին սովորել է Երևանի երաժշտական տեխնիկումում Ստեփան Մովսեսի Դովզանի կլառնետի դասարանում, 1929-1931թթ.՝ Լենինգրադի Ռիմսկի-Կորսակովի անվան կոնսերվատորիային կից բանֆակում, ապա նույն կոնսերվատորիայի կլառնետի՝ Ա. Վ. Բերեզինի և երաժշտության պատմատեսական՝ Ռ. Ի. Գրուբերի դասարաններում: Կոնսերվատորիան ավարտել է 1936-ին: Մինչև կոնսերվատորիան ավատելը, 1935-ին, Ջավեն Վարդանյանը որպես Հայաստանի ներկայացուցիչ մասնակցելով Լենինգրադում կայացած փողային գործիքների երաժիշտ կատարողների Համամիութենական 2-րդ մրցույթին, արժանանալով 3-րդ մրցանակի: Մրցույթից հետո Հայաստանը ներկայացնող Ջավեն Վարդանյանի հետ Լենինգրադի «Красная газета»-ի թղթակցի հարցազրույցը՝ «Սովետական երաժշտական մշակույթի հաղթանակը» վերտառությամբ, որը ներկայացնում ենք թարգմանաբար.

«Ընկ. ՎԱՐԴԱՆՅԱՆԸ (Հայաստան) պարզևատրվել է III մրցանակով

Մեծացել եմ առանց ծնողների, անտուն էի և իմ դաստիարակը կոմսոմոլն է եղել:

Իմ երաժշտական կրթությունն սկսվել է որբանոցում, ուր և ապրում էի: Այնտեղ էլ սկսեցի նվագել փողային նվագախմբում:

1927-ին ընդունվեցի Էրիվանի կոնսերվատորիան: Երկու տարի անց կոմսոմոլի ԿԿ-ն ինձ գործուղեց Լենինգրադ ուսումնառության: Լենինգրադի կոնսերվատորիան ինձ շատ բան է տվել:

Բառեր չեմ գտնում մրցույթից ստացած տպավորություններս արտահայտելու: Մրցույթում ներկայացված էր Միության երաժշտական ամբողջ սերուցքը, ինչպես կատարողների, այնպես էլ հանձնախմբի կազմը: Դա սովետական երաժշտական մշակույթի հաղթանակն էր: Այս մրցույթը ցույց տվեց, որ մենք ոչ միայն կարող ենք լավ նվագել, այլև լայնորեն և խորը տիրապետել բուրժուազիայի մշակույթի ավանդույթներին: Իսկ եթե նայեմք աճող սերնդին, ապա, ազնվորեն ասած, նույնիսկ դժվար է պատկերացնել, թե ինչ է լինելու հինգ տարի հետո: Ոչ մի երկիր չի կարող երազել մեզան հսկայական աճի մասին:»

1933 թ. մինչև 1948 թ. Ջ. Վարդանյանը եղել է Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի դոցենտ, միաժամանակ՝ 1937-1938 թթ. ՀՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության արվեստի գործերի վարչության երաժշտական բաժնի վարիչ, իսկ 1938-1941 թթ. Հայֆիլհարմոնիայի տնօրեն, 1940-1942 թթ. ՀՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության արվեստի գործերի վարչության պետի տեղակալ, 1942-1947 թթ. վարչության պետ, ապա ՀԿԿ Կենտկոմի արվեստի վարչության պետ և 1949 թ. ԽՍՀԿԿ Կենտկոմի ապարատի աշխատակից, իսկ 1956-ից՝ Խորհրդային Միության Կուլտուրայի մինիստրության երաժշտական ուսումնական հաստատությունների վարչության պետ:

Արվեստի վաստակավոր գործիչ Ա. Ա. Բարսամյանը

վերհիշում է.

«Երբ 1937-ին Ջ.Վարդանյանը Լենինգրադի կոնսերվատորիայի համակուրսեցի Կոնստանտին Եփրեմի Մելիք-Վրթանեսյանի և ռեկտոր Սամսոն Գասպարի Գասպարյանի հետ մեր կոնսերվատորիայում հիմնադրեցին երաժշտագիտական ամբիոնը, դաշնակահարներից ես առաջին դիմորդն էի»:

Ամբիոնի ստեղծումը Հայաստանի երաժշտական կյանքում մեծ իրադարձություն էր, անշուշտ:

Հայաստանի Կոմունիստական կուսակցության ԿԿ Առաջին քարտուղար Գրիգոր Արտեմի Հարությունյանը Ջավեն Վարդանյանին վստահորեն առաջադրում է կազմակերպչական-ստեղծագործական աշխատանքներ և եռանդուն թիկունք կանգնում նրա բոլոր նախաձեռնություններին:

Ջ. Վարդանյանը վարչակուսակցական աշխատանքին զուգակցել է կատարողական արվեստը և մանկավարժությունը, դասավանդել Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայում, միաժամանակ աշխատելով օպերային թատրոնի նվագախմբում: 1939-ին Մոսկվայում կայացած Հայ արվեստի և գրականության առաջին տասնօրյակին կազմակերպիչն էր, իսկ որպես մենակատար կլամենտահար՝ տասնօրյակի եզրափակիչ համերգի 2-րդ բաժնում Կոմիտասի անվան լարային քառյակի նվագակցությամբ կատարել է Կոմիտաս Վարդապետի «Կարավիկը» (կլամենտի և քառյակի փոխադրումը Ջ. Վարդանյանի) և Թունիկ Հովհաննիսյանի կլամենտի համար գրված «Պոեմ»: Տասնօրյակի ավարտից հետո հայկական արվեստի և մշակույթի մի շարք գործիչների հետ արժանացել է ՀՍՍՀ վաստակավոր արտիստի կոչման:

Եթե միայն նշենք Մոսկվայում Հայկական մշակույթի տան հիմնադրման և գոյության փաստը, որը նրա ջանքերի արգասիքն էր, ապա՝ 1958-ից Մոսկվայում Պ. Ի. Չայկովսկու անվան միջազգային մրցույթի պարբերաբար անցկացումը, ինչպես նաև առաջին անգամ ԱՄՆ կայացած Խորհրդային Միության արվեստագետների մեծ հաջողությամբ անցած համերգը: XX դ. խոշոր միջոցառումներից մեկը, ապա պարզ կդառնան նրա հասարակական երաժշտական գործունեության շրջանակները: Նրա որդին հայտնի դիրիժոր Ռուբեն Վարդանյանն է (ՀՀ պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի նախկին գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր), ով երկար տարիներ Առլինգթոնի (ԱՄՆ) սիմֆոնիկ նվագախմբի գլխավոր դիրիժորն էր (մահկանացուն կնքել է 2008 թ-ին):

Ջավեն Վարդանյանը, փողային գործիքների Համափոթենական առաջին մրցույթի (1935թ.) դափնեկիր է դարձել այնպիսի հայտնի երաժիշտների հետ, ինչպիսիք էին՝ Ա. Վոլոդինը, Վ. Գենալերը, Դ. Ռայտերը, Ա. Շտարկը:

Ջ. Վարդանյանի գրչին են պատկանում ինքնակենսագրությունը և հուշերը՝ «Կյանքի հուշեր», «Մենայտություն մայրիկի հետ» և «Գրիգոր Արտեմի Հարությունյան»:

Առաջին երկուսն անկեղծ գրչով, ազնիվ ու անհույս զգացումով գրված էսսեներ են, հուզիչ ու կենսախինդ

պատմություններ, ծանր ու դժվարին մանկության և հեղինակի ստեղծագործական ուղու ծանր ու անելանելի վերջին օրերի մասին:

Անկասկած, մեծ հարգանքի ու երախտիքի անչափ հետաքրքրական խոսք է Գրիգոր Արտեմի Հարությունյանին նվիրված հուշերը, որտեղ հեղինակը հստակ որոշակիությամբ պետական անվանի այրուն բնութագրում է որպես ազգային և ժողովրդական գործիչ, տաղանդավոր ղեկավարի, մեծ հայրենասերի, ուշադիր ու սրտակից, նրբանկատ անձնավորության, այդ ամենը հաստատելով Հայաստանի մշակույթային ու տնտեսական կյանքի կառուցման ասպարեզում նրա կատարած Մեծ աշխատանքի ցայտուն ու վառ օրինակներով:

«Գրիգոր Արտեմի Հարությունյանը կարողացավ ապացուցել, որ նա տիրապետում է հմուտ ղեկավարին անհրաժեշտ բոլոր հատկանիշներին և ունակ է գլխավորելու հանրապետության կուսակցական կյանքը: Նրան հաջողվեց աստիճանաբար կարգավորել ԿԿ Բյուրոյի, Մինիստրների Սովետի, հանրապետության կարևոր այլ վարչությունների ու կազմակերպությունների աշխատանքը: Բազմաթիվ արժանի մարդիկ ընդգրկվեցին եռանդուն, գործուն աշխատանքում: Ընտրվում էին տնտեսական և հասարակական քաղաքական բոլոր բնագավառներում բեկում ստեղծելու ունակ կադրեր: Այդ ամենը բոլորն էին նկատում»:

Նույնպիսի եռանդուն մարդկանցից էր պետական ու երաժշտահասարակական, գործիչ, անվանի երաժշտագետ ու կլամենտահար, գիտակ ու շիտակ մանկավարժ Ջավեն Ղևոնդի Վարդանյանը:

Ռ-Դ Արվեստի վաստակավոր գործիչ Ստանիսլավ Ալեքսանդրի Լուժինի հուշագրությունից. «... հատկապես առանձնանում էր Վարդանյան անձնավորությունը, որպես նվագախմբի հմուտ դիրիժոր, մի զլուխ բարձր էր բոլորից: Ջավեն Ղևոնդի Վարդանյանը պարզ ու բարի էր: Նրան հարգում, քաշվում, շատերն էլ սիրում էին: Չեմ հիշում մի դեպք, որ ցանկացած բաժնի որևէ աշխատակից նրա մասին բացասական արտահայտվեր: Մականունով չէին կոչում, այլ սիրալիր և կարճ՝ Ջավեն էին անվանում: Նա ղեկավարներից միակն էր, ում Ե. Ա. Ֆուրցևայի ամեն երկուշաբթի խորհրդակցությունների ժամանակ դիտողություն չէր արվում: Նրան են պատկանում բազմաթիվ կարևորագույն նշանակության միջազգային, համամիութենական ու համազգային միջոցառումների նախաձեռնման, կազմակերպման ու անցկացման հիմնական մտահղացումները: Նրա ղեկավարած վարչությունը պետք է քաջատեղյակ լիներ երկրի 36 օպերային թատրոնների, 78 օպերետային և երաժշտական թատրոնների, 78 ֆիլիհարմոնիաների ու համերգային կազմակերպությունների, 100 ավելի գեղարվեստական ինքնագործ խմբերի, ԽՍՀՄ մշակութային ձեռնարկությունների ու համապատասխան նախարարությունների ամեն մի շարժում, յուրաքանչյուր ելույթ, տարբեր կարգի ու բարդության հարցերի լուծում, մի խոսքով՝ «ձեռքը միշտ զարկերակին» էր: Այդ արտաքուստ հանգիստ ու զուսպ մարդը պաշտոնական, բայց ջերմ հարաբերություններ էր հաստատում բոլորի՝ թե՛ մարդկանց, թե՛ մինիստրություններ»:

Ե Պ Կ երախտավորները

րի ու նրանց վարչությունների, և թե՛ ամենաբարձր կառավարական ու մշակութային ատյանների գործիչների հետ»:

Հավելենք, որ Ջավեն Վարդանյանի նախածնունդով եղածը են կազմակերպել տարբեր մակարդակների մրցույթներ ու փառատոներ՝ օպերային, օպերետային ժանրերի, ընդհուպ մինչև Չայկովսկու անվ. Միջազգային (դաշնակահարների, ջութակահարների, թավջութակահարների, մեներգիչների) մրցույթը, որն անմիջապես դասվեց միջազգային ամենահեղինակավոր միջոցառումների շարքին:

Մարդկային, ընկերական ջերմ հարաբերություններ ուներ Տ. Ն. Խրեննիկովի, Գ. Գ. Շոստակովիչի, Ա. Ի. Խաչատրյանի, Գ. Բ. Կաբալևսկու, Գ. Վ. Սվիրիդովի, նաև հայ անվանի գործիչների ու Հայաստանի կառավարության անդամների հետ, ովքեր մշտապես նամակագրական կամ հեռախոսային կապի մեջ էին ամենատարբեր բարդության խնդիրների լուծման և օգնության առիթով:

Բազմակողմանիորեն օժտված արվեստագետ Ջավեն Վարդանյանը նաև ստեղծագործել է՝ գրել է Ա. Բարսևի (Անդրանիկ Բարսեյանց) «Արծվաբերդ» և «Բաղդասար աղբար» օպերաների լիբրետոները (Գուրգեն Բորյանի համահեղինակությամբ), ստեղծագործություններ կլանենտի համար:

Բեղմնավոր էր և նրա մանկավարժական գործունե-

ությունը (1940-ից՝ ԵՊԿ դոցենտ): Նրա ուսանողներից են արվեստագիտության թեկնածուներ, երաժշտագետներ՝ Սեդա Գրիգորյանը, Հեղինե Քացախյանը, Մարիա Տոնյանը, Թերեզա Արազյանը, Մարգարիտ Հարությունյանը, Ռոբերտ Աթայանը, Աննա Բարսամյանը, Գևորգ Գյոդակյանը, Նամի Գեուրկովա-Միկոյանը, Քնարիկ Գրիգորյանը, Իզաբելլա Յոլյանը, Մաթևոս Մուրադյանը, կլամենտահարներ՝ Վրոյր Ազարյանը, Մկրտիչ Թուրակյանը, Լևոն Մուրաֆյանը, Գեղամ Ֆիլյանը, Գուրգեն Նալբանդյանը: Այս անհատականություններն անխափր, Հայաստանի Հանրապետության երաժշտագիտության և կատարողական արվեստի առաջատարներ են եղել:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах., (Сост. С. Болотин), М.-Л., 1965, -140. Biograficheskij slovar muzykantov-ispolnitelej na dukhovyx instrumentakh., (Sost. S. Bolotin), М.-Л., 1965., - 140
2. Բուրադյան Ա. Գ., Ջավեն Վարդանյան, (ոռու. լեզվով), Եր., Կոմկո, 2013 թ.: Budaghyan A. G., Zaven Vardanyan, (rus. lezvov), Yer., Krunk, 2013 th.
3. //Красная газета., Ленинград, 4 марта, 1935. //Krasnaya gazeta., Leningrad, 4 marta, 1935.

Բանալի-քաղեր. Ջավեն Ղևոնդի Վարդանյան, երաժշտագետ, մանկավարժ, ԵՊԿ դոցենտ:

Ключевые слова: Завен Гевондович Варданян, музыковед, педагог, доцент ЕПК.

Keywords: Zaven Ghevond Vardanyan, musicologist, pedagogue, Doseant YSC.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԹՈՎԱՄԱՅԱՆ ՎԱԼԵՆՏԻՆ ԽԱՉԻԿԻ (ծ. 17.12.1937 - 30.12.2017 թթ., Երևան), 1958 թ. ավարտել է Ռ.Սեյիբյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանի փողային բաժնի շեփորի դասարանը՝ ՀՀ վաստակավոր արտիստ Ա.Կարապետյանի ղեկավարությամբ: 1958-1962 թթ. Մեղրիի երաժշտական դպրոցում երաժշտական տեսական առարկաներ է դասավանդել: 1967 թ. ավարտել է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի նվագախմբային ֆակուլտետի փողային բաժնի շեփորի դասարանը՝ ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Մ. Խաչատրյանի ղեկավարությամբ: 1962-1968 թթ. աշխատել է շեփորահար՝ Երևանի «Նաիրի»-ն կինոթատրոնի ջազ նվագախմբում: 1962-1968 թթ. Երևանի N 32 և N 73 միջնակարգ դպրոցներում դասավանդել է երաժշտություն, գեղագիտություն և ղեկավարել երգչախումբ: 1964-1968թթ. աշխատել է շեփորահար՝ Երևանի քաղաքապետարանի «Երևան» փողային նվագախմբում, մասնակցել է շուրջ 100 համերգի: 1967-1977 թթ. աշխատել է շեփորահար՝ ՀՍՄՀ հեռուստատեսության և ռադիոյի պետական կոմիտեի սիմֆոնիկ նվագախմբում, որի կազմում բազմաթիվ ձայնագրություններ է կատարել և մասնակցել ավելի քան 200 համերգի: 1978-1989 թթ. դասավանդել է «Փողային գործիքների կատարողական արվեստի պատմություն» և «Փողային գործիքների կատարողական արվեստի մեթոդիկա»՝ Երևանի Խ. Աբովյանի անվ. հայկական պետական մանկավարժական ինստիտուտում: 1977-2006 թթ. աշխատել է Հայաստանի ազգային ռադիոյի Երաժշտական հաղորդումների գլխավոր խմբագրության երաժշտական մեկնաբան, ավագ խմբագիր: Հեղինակել է ավելի քան 4000 ռադիո ծրագիր, ինչպես նաև 120 ռադիո ծրագիր Մոսկվայի «Օստանկինո» և 250 ռադիո ծրագիր ՎԷՄ ռադիոկայանների համար: 2005 թ. Վ. Թովմասյանն արժանացել է Հայաստանի Ազգային ռադիոյի «Ոսկե գրիչ» հատուկ մրցանակին: 1992-ից դասավանդել է «Փողային գործիքների կատարողական արվեստի պատմություն» և «Փողային գործիքների կատարողական արվեստի մեթոդիկա» ԵՊԿ Կատարողական արվեստի պատմության, տեսության և մանկավարժության ամբիոնում: 2000-2017 աշխատել է «Երաժշտական Հայաստան» գիտատեսական, քննադատական-հրապարակախոսական երաժշտական ամսագրի պատասխանատու քարտուղար: 2004-2017 աշխատել է «ԵՊԿ հրատարակչության» բաժնի վարիչ, «Երաժիշտ» ամսաթերթի և ԵՊԿ դասախոսների ուսումնամեթոդական աշխատությունների ժողովածուի խմբագիր: Գոցենտ 2004 թ.: 2011 թ. Հայաստանի Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտում Թ. պաշտպանել է «Նվագախմբային փողային գործիքները և նրանց կատարողականությունը Հայաստանում» թեկնածուական ատենախոսությունը և ստացել Արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան: Թ. հեղինակ է՝ «Կյանքի ուրվագիծ. Միքայել Խաչատրյան» գրքի, Եր., ԵՊԿ հրատ., 2004 թ., «Փողային և հարվածային գործիքներ» գիրք, 2011 թ.: Թ. ատենախոսությունների և գիտական բազմաթիվ գրախոսականների հեղինակ է, հանդես է եկել հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում: Նրա հեղինակած գիտական, վերլուծական, քննադատական և հրապարակախոսական ավելի քան 1000 հոդված է տպագրվել «Մովսեսյան Հայաստան», «Մովսեսյան Արվեստ», «Երեկոյան Երևան», «Ավանգարդ», «Հայրենիքի ձայն», «Գեղարվեստ», «Ուրբաթ», «Եթերում է Երևանը», «Եթեր», «TV-Channel», «Ալիք», «Արարատ», «Երաժիշտ», «Ձրուցակից», «Երաժշտական Հայաստան», «Музыкальная Академия» (Մոսկվա), «Գրականութեան եւ Արվեստներում» և «Շիրակ» (Հայեպ), պարբերականներում և ամսագրերում: Թ. 1981-ից՝ ՀՀ ժողովրդական, 1960-ից՝ Հայաստանի Թատերական գործիչների միությունների անդամ է:

Сведения об авторе: **ТОВМАСЯН ВАЛЕНТИН ХАЧИКОВИЧ** (род. 17.12.1937 - 30.12.2017). Окончил духовое отделение (труба) Государственного музыкального училища им. Р. Меликяна (класс Засл. артиста Арм.ССР А. М. Карапетяна). Преподавал специальность и теоретические предметы в музыкальной школе Мегри. С 1958 по 1962 гг. - Ереванская государственная консерватория (класс Заслуженного артиста Арм. ССР М. В. Хачатряна, 1967). 1962 - 1968 - трубач джаз-оркестра к/т "Наири" (Ереван). 1962-1968 - преподаватель истории музыки, эстетики и дирижер хора в общеобразовательных школах Еревана (N32, N73). 1964-1968 работал в духовом оркестре "Ереван" мэрии Еревана, выступал более, чем в 100 концертах. 1967-1977 работал в симфоническом оркестре Государственного комитета по телевидению и радиовещанию Армении, участвуя во многочисленных записях и выступал в более чем 200 концертах. 1978-1989 - лектор "Истории исполнительского искусства духовых инструментов" и "Методики обучения игре на духовых инструментах" в Армянском государственном педагогическом институте им. Х. Абовяна. 1977-2006 - критик, рецензент и старший редактор главной редакции музыкальных передач Армянской национальной радиокomпании, автор более чем 4000 радиoproграмм, автор 120 радиопередач для радиостанции "Останкино" (Москва) и 250 - для радио "Вэм" (Ереван). За работу в национальной радиокomпании присужден Специальный приз "Золотое перо" (2005). С 1992 года - лектор "Истории исполнительского искусства духовых и ударных инструментов" и "Методики игры на духовых инструментах" в ЕГК им. Комитаса на кафедре истории, теории исполнительства и педагогики. С 2000 года - Ответственный секретарь журнала "Музыкальная Армения", 2004-2012 - зав. отдела публикаций "Издательства ЕГК", редактор газеты "Еражшт", "Сборника учебно-методических статей". Автор книг: "Контур жизни. Микаел Хачатрян" (2004), "Медные, деревянные духовые и ударные инструменты" (2011). 2004 - доцент ЕГК им. Комитаса, 2011 - кандидат искусствоведения ("Оркестровые духовые инструменты и их исполнительство в Армении"). Автор более 1000 научных, аналитических, критических статей и рецензий в изданиях: "Советское искусство", "Советакан Айастан", "Ерекоян Ереван", "Авангард", "Голос Родины", "Пятница", "Ерекоян Ереван", "ТВ-канал", "Арарат", "Музыкант", "Собеседник", "Еражшткан Айастан" и "Музыкальная Академия" (Россия), Grakanutean Arvestneroo, "Ширак" (Сирия), принимал участие в национальных и международных научных конференциях.

Information about the author: **TOVMASSIAN VALENTINE KHACHIK** (was born in 17.12.1937 - 30.12.2017, Yerevan, Armenia). He graduated from the 1958 trumpet class of Renowned Artist of Armenia Ashot Karapetian at the Brass section of Melikian State Musical College. He taught the trumpet and theoretical subjects at Meghri School of Music 1958-1962. He graduated from the Brass section at Yerevan Komitas State Conservatory. He was in the trumpet class of Honoured Artist of Armenia Michael Khachatryan (1967). In 1962-1968 Trumpet player at the Jazz Orchestra of Nairi Cinema, Yerevan. In 1962-1968 he was a teacher of music and aesthetics, and Choir Conductor at Yerevan secondary schools N32 and N73. 1964-1968 Trumpet player at the Yerevan Brass Band of Yerevan Municipality, performing in over 100 concerts. In 1967-1977 Trumpet player with the Symphonic Orchestra of the Armenian State Committee for Television and Radio, making numerous recordings and performing in over 200 concerts. In 1978-1989 he was a Lecturer on "History of Wind Instruments Performing Art" and "Methodology of Wind Instruments Performing Art" at the Armenian State Pedagogical Institute. 1977-2006 he was an Observer, reviewer and senior editor at the Armenian National Radio Company's Music Department, authoring more than 4,000 radio programs. He also made 120 radio programs for Moscow's Ostankino Radio and 250, for VEM Radio Company in Yerevan. For his work, the National Radio Company awarded him the "Golden Pen" Special Prize (2005). Since 1992 - Lecturer of "History of Wind Instruments Performing Art" and "Methodology of Wind Instruments Performing Art" at the Yerevan Komitas State Conservatory's Department of History, Theory and Pedagogy of Performing Arts. Since 2000 - Executive Secretary of the Musical Armenia Journal. Since 2004 - Head of Publishing Department of the Yerevan State Conservatory, Editor of the Musician newspaper and the Conservatory's collection of educational and methodological articles. 2004 Published his first book called "Contour of Life. Michael Khachatryan". In 2004 Awarded the title of Associate Professor at the Yerevan Komitas State Conservatory. In 2011 Awarded the degree of Doctor of Arts by the Institute of Art of the National Academy of Sciences of Armenia, for doctoral thesis on "Orchestral Brass Instruments and Performance in Armenia". In 2011 Published his second book called "Brass and Wind Instruments". T. has written numerous scientific reviews and participated in national and international scientific conferences. He has published over 1000 scientific, analytical, critical articles and reviews in "Sovetakan Hayastan", "Soviet Art", "Yerekoyan Yerevan", "Avant-garde", "Hayreniqi Dzayn", "Fine Art", "Friday", "Yeterum e Yerevane", "Yeter", "TV-Channel", "Channel", "Ararat", "Musician", "Sobesednik", "Yerazhshtakan" "Hayastan", "Muzikalnaya Academia" (Russia), "Grakanutean yev Arvestner", "Shirak" (Syria) and other periodicals. T. has been a Member of the Journalists Union of Armenia since 1981 and the Armenia Theatre Workers Union since 1960.

Резюме

Доцент ЕГК, кандидат искусствоведения **Товмасян Валентин Хачикович**. - "Завен Гевондович Варданян".

Статья посвящена жизни и, прежде всего, деятельности Завена Варданяна (1908-2008) – знаменитого армянского кларнетиста, музыковеда-теоретика, педагога, государственного и музыкально-общественного деятеля, лауреата Первой премии Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1935), доцента Ереванской консерватории, Заслуженного артиста Арм. ССР (1940).

Summary

Docent at YSC, Ph. D. in Arts **Tovmasyan Valentin Khachatryan**. - "Zaven Ghevond Vardanyan".

The article is devoted to the life and, above all, to the activities of Zaven Vardanyan (1908-2008), prominent Armenian clarinetist, musicologist and theorist, pedagogue, state and public figure, First Prize winner at the All-Union Competition of Music Performers (1935), Docent at the Yerevan State Conservatory, Honored Artist of Armenian SSR (1940).

ԳՐԻԳՈՐ ՊԵՏՐՈՍԻ
ՓԻՏԷՃԵԱՆ (1935-2019 թթ.)

Երաժշտագետ, Նի-Եորթ (ԱՄՆ)
Երանանի Կոմիտասի անուան պետական
կոնսերվատորիայի պատուոյ փրոֆեսոր

ՆԻԿՈՂՈՍ ԹԱՇՄԻՉԵԱՆԻ «ՍԱՅԵԱԹ-ՆՈՎԱՆ» ԳԻՐՔԸ

Սկիզբը տե՛ս
«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի
1 (56) 2019 համարում

Տակալին պատիժը չգործադրուած, քահանայական ձեռնադրութեան նախօրեակին, Սայեաթ-Նովա անգամ մը ես ետ ընդունուելու յոյսով, բողոքելով թագաւորին կ'ըսէ.

«Եկ մի՛ վիթ-ի. իմ արունըս թ-ասերով,
Թանգ առած իմ քու ահագին ծախսերով,
Դուն ինձ պահիր ատլասով ու թ-ասերով...
Սիվ կաբայում սրբվորութ-իւն չիմ ուզում»:

1759-ի վերջաւորութեան, քահանայ ձեռնադրուելէ յետոյ, որպէս Տէր Ստեփանոս կ'երթայ Պարսկաստանի Էնզելի նուահանգստային շրջանը քահանայագործելու: Սակայն, 1766ին Վրաստանի Զաքարայայի շրջանի հայաբնակ Կախօ աւանին մէջ գրչագրած՝ ձեռագիրէն կ'իմանանք, որ Վրաստան վերադարձած է. թէ՛ կերբ, չենք գիտեր:

Սայեաթ-Նովայի ընտանիքի մասին բնաւ տեղեկութիւն չկայ: Միայն յայտնի է, որ կիներ՝ Մարմար մահացած է 1768ին, ետին ձգելով չորս անչափահաս զաւակներ՝ Օհան, Մելիքսէթ, Սառա եւ Մարիամ:

Մարմարի մահէն յետոյ, Տէր Ստեփանոս կը քաշուի Հաղբատի վանքը ու արեղայ դառնալով կը մնայ քսան հինգ տարի:

Այս շրջանին, վրացի Ի. Խելաշուիլի կրօնատորը Էջմիածնէն վերադարձին, երբ Հաղբատի վանքը կ'այցելէ, Սայեաթ-Նովա արեղան իր խուցը կը հրատիրէ զինք. միասին կը նախաճաշեն ու յարմար պահի մը, պատէն կախուած սազը ձեռք առնելով, ի զարմանս վրացի կրօնատորին կը կատարէ իր վերջին խաղերէն «Իմ խիղճ գըլուխ, քիզիդ էս ինչ պատահեց», ուր կը հանդիպինք հետեւեալ տողերուն.

«Թագաւորաց կամքով մէջլիս կանչուողիս,
Թաւաղներուց միճըրուող ու յարգուողիս,
Կարմիր կաբան արք ու փառքով հաքնողիս,
Աբիդայի սիւ քուրճը բաժին էլա.

.....
Յետոյ՝
«Բրինձ էի, գարի դառնալն ինչի՛ն էր,
Եիս աղանի, նուր լոր դառնալն ինչի՛ն էր.
Ասէք, կրունատուր դառնալն ինչի՛ն էր.
.....»

Ապշահար Խելաշուիլի չէր ալ հասկցած թէ՛ ինչո՞ւ Սայեաթ-Նովա Աստուծոյ փառք չի տար իր ներկայ վիճակին համար. այլ՝ կարօտով կը յիշէ մեղաւոր աշխարհի հետ ունեցած իր նախկին կապերը:

Վրացի կրօնատորը կ'ըսէ. - «Քանի որ աշխարհից հեռացաք, նուագելուց ու խաղերից ես ձեռք պիտի քաշէիք», «որ ականայ ուղղակի դպած կ'ըլլայ երգչի վիճակը սրտի ամենախոր վերքին» Կ'ըսէ Թահմիզեան:

Մեծ աշուղի կեանքին մնացեալ տարիները լռութեամբ կ'անցնին Հաղբատի վանքին մէջ:

ԺԹ դարուն, Սայեաթ-Նովայի մասին շարք մը առասպելատիպ գրոյցներ կը շրջին Թիֆլիսի մէջ, որոնց մասին իմանալու համար կը թելադրեմ, որ ուղղակի Թահմիզեանի գրքէն քաղէք զանոնք:

1795-ի աշնան սկիզբները Աղա-Մահմէդ Խան Ղաջար (1742-1797) Անդրկովկաս կ'արշաւէ պարսկական գերիշխանութիւնը վերականգնելու նպատակով: Գրաւելէ յետոյ Երեւանը, կ'արշաւէ Թիֆլիս: Սայեաթ-Նովա այս տագնապեցնող լուրը առնելով կը փութայ Թիֆլիս ու ապահովութեան համար իր զաւակները կ'ուղարկէ Մոզդուկ (հիւսիսային Կովկաս, որ այդ շրջանին Ռուսաստանի ապահովութիւնը կը վայելէր):

Աղա-Մահմէդ Խանի հեծելազորքը կը մտնէ Թիֆլիս: Կը սկսի կողոպտուն ու կոտորածը: Սայեաթ-Նովա հայերու հետ կ'ապաստանի բերդի տակի Ս. Գէորգ եկեղեցոյ մէջ: Երբ վայրագ զօրքերը կը հասնին եկեղեցի, ներս կը մտնեն, կը տեսնեն Սայեաթ-Նովան որ կ'աղօթէ. վրան կը յարձակին եւ կը պահանջեն որ դուրս գայ եկեղեցիէն եւ կրօնափոխ ըլլայ: Երբ Սայեաթ-Նովա կտրականապէս կը մերժէ, տեղն ու տեղը կը սպաննեն զինք 1795 Սեպտեմբերին:

Սայեաթ-Նովա հոգին կ'աւանդէ ըսելով. -
«Չրիմանամ քիլիսադան, դոնմանամ Իսադան»,
այսինքն՝ եկեղեցիէն չեմ ելլեր, Յիսուս չեմ ուրանար:
Եւ վերջապէս, Թահմիզեան այս սքանչելի գլուխը կը վերջացնէ հետեւեալ պարբերութեամբ, զայն կապելու համար յաջորդ գլուխին:

Սակայն, մինչեւ վերջ հասկնալու համար Սայեաթ-Նովայի արուեստի ու գործունէութեան յարաբերութիւնը կեանքին, անհրաժեշտ է ծանօթանալ նրա գեղագիտական հաստատմքին, որն ունի նաեւ ինքնուրոյն ճանաչողական նշանակութիւն, ներկայացնելով արուեստի մասին հայկական փիլիսոփայական մտքի միջնադար-

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորութեամբ՝ Ալիև Աշոտի Փահլևանյանի ընդունմով է տպագրութեան 30.01.2020 թ. ներկայացրել է հեղինակը՝ 30.08.2017 թ.

րեան շրջանի վերին ու նոր ժամանակների սկիզբը:

ԳԼՈՒԽ 5. ԳԵՂԱԳԷՏԸ

Մեծ աշուղի Սայեաթ-Նովայի խաղերուն մէջ թաքնուած տուներէն, տարբեր բնոյթի խորիմաստ աստիճաններէն, այլաբանական ու պատկերաւոր արտայայտութիւններէն երեւան հանելով բանաստեղծ-երգիչին արուեստի ու իրականութեան հնարամիտ համաձուլումով հայեացքներու կոտ ամբողջութիւնը, դասաւորումը՝ «գիտակցուած համակարգ»ը, Թահմիզեան կը ներկայացնէ Սայեաթ-Նովան որպէս գեղագէտ արուեստագէտ:

Նախքան ներկայացնելը Սայեաթ-Նովայի գեղագիտական խոհերուն արգասիքը եղող այդ համակարգը, ան նկատել կու տայ ընթերցողին թէ՛ այդ համակարգի բաղադրիչ տարրերը յստակօրէն առնուած են հայկական միջնադարեան երաժշտագիտական հարցերու աւանդական շրջանակներէն, եւ սկսած նոր ժամանակներու յատուկ դրութիւններուն ձեւատրումն ու տարածումը:

Ապա, երաժշտագիտական հարցերու առընչութեամբ կը յիշէ երեք հեղինակներ՝ Թամպուրի Յարութիւն, Խաչատուր Էրզրումեցի եւ Գրիգոր Գապասազալեան, տալով անոնց երաժշտապատմական եւ գեղագիտական հայեացքները:

Այս բոլորէն յետոյ հեղինակը օրինակներով եւ բացատրութիւններով կու տայ Սայեաթ-Նովայի գեղագիտական գաղափարներուն համակարգը? Ես պիտի բաւարարուիմ նշելով միայն համակարգին մտքերը.-

- Աշուղին բնատուր ձիւրքը:
- Արուեստագէտին յատուկ ուսումն ու կրթութիւնը:
- Արուեստներն ու քերթողութիւնը հովանաւորող մեծ սուրբը, Փիրը՝ Մշոյ Սուլթան Ս. Կարապետը:
- Աշուղը որպէս սիրոյ երգիչ եւ իմաստութեան բաշխիչ:
- Երգը որպէս գեղեցիկի, գեղեցկութեան, գեղագիտութեան եւ բարոյագիտութեան գործօն:
- Գիտակցութիւնը բարիի եւ չարի գոյութեանց:
- Հակադիր երեւոյթներու շարքը:
- Աշուղական արուեստին կոչումը:
- Աշուղի առաքելութեան սիրոյն գոհաբերումը:
- Մարդկայինի ու համամարդկայինի ստորոգելիները շաղկապվող, անփոխարինելիօրէն անհրաժեշտ, մշտական օղակը՝ ազգայինի հարցը՝ ազգասիրութիւնը:

Թահմիզեան դիտել կու տայ, որ քննադատներ հարց ըրած են Սայեաթ-Նովայի լեզուի եւ ուղղագրութեան մակարդակը: Ուղղագրական սխալներն ու վրիպումները կ'ըսէ հեղինակը, հետեւանք են անոր աղքատ ծնողքի զաւակ ըլլալուն սչատճառաւ կանոնաւոր ու ամբողջական դպրոցական ուսում չստանալուն: Իսկ ինք ըլլալով Թիֆլիսահայ իր խաղերը գրած է այնպէս, ինչպէս լսած, արտասանած եւ խօսած է Թիֆլիսահայ բարբառը. աւելին, իր օրերուն տակաւին այդ բարբառը ոչ ուղղագրական կանոններու եւ ոչ ալ քերականական այլ երեսներու վրայ ուսումնասիրուած էր: Եւ Թահմիզեան այս կապակցութեամբ հետեւեալը ըսելով կը վերջացնէ սոյն գլուխը.-

«Չնայած դրան, հանճարեղ բանաստեղծ-երաժիշտն ընդհանուր առմամբ այնքան տաղանդաւոր կերպով, վարպետօրէն, գեղագէտի մօտեցումով, սիրով ու հմտութեամբ է կիրառել այն, որ Ախվերդեանի հրատարակած «Գուսանք»-ից յետոյ (1852 թ.), յիշեալ բարբառը կարող էր եւ արեւելահայ աշխարհաբարի հիմքը հանդիսացած լինել, եթէ ուշանար Խ. Աբովեանի «Վէրք Հասաստանի» դարակազմիկ վէպի լոյս աշխարհ գալը (1858 թ.)»:

ԳԼՈՒԽ 6. ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԸ

Այս գլուխով կը ծանօթանանք հանճարեղ աշուղի գրական գործերու բնոյթին ու էութեանը:

Թահմիզեան ցոյց կու տայ թէ ինչպէս Սայեաթ-Նովա ձեւերու, գոյներու, երանգներու, ելեւէջներու, յանգերու եւ կշռոյթներու կիրարկումներով իր ստեղծագործական վարպետութիւնը հասցուցած է կատարելութեան շնորհիւ յարատեւ եւ տքնաջան աշխատանքի, գիշերներ լուսցնող երկունքի, ապրումներով լեցուն երկար պահերու, հակառակ իր յանկարծաբանի անգուզական տաղանդին:

Աշուղին, բանաստեղծ-երաժիշտին ստեղծագործութիւնը ընթանալով միաժամանակ երկու գետիներու վրայ՝ գրական ու երաժշտական, կարեւորութիւնը աւելի դրականին կը տրուի, զայն ընդունելով որպէս ստեղծագործութեան հիմքը: Հետեւաբար, Սայեաթ-Նովայի ստեղծագործութիւնը քննելու ժամանակ պէտք է ծանօթանալ անոր որպէս բանաստեղծի, կ'ըսէ Թահմիզեան: Սակայն, տրուած ըլլալով որ ըստ բաւականին բանասիրական-գրականագիտական ուսումնասիրութիւններ կատարուած են այս գետն ի վրայ, ան անտեղի համարելով վկայակոչումներն ու կրկնութիւնները կատարուած աշխատանքներու արդիւնքներուն, անհրաժեշտ կը գտնէ սակայն, «Սայեաթ-Նովայի ոտանաւորները զննել, դեռեւս ոչ այնքան յստակ գիտակցուած մէկ հիմնահարցի դիտանկիւնից. այն է, հանճարեղ բանաստեղծի խորապէս քրիստոնէական աշխարհընկալումն ու բարոյականութիւնը...»:

Սայեաթ-Նովայի բանաստեղծութիւններէն մասնա-յատուկ տողեր, տուներ նշելով ցայտուն կերպով երեւան կը հանէ անոր փիլիսոփայական խորհրդածութիւնները զինք շրջապատող աշխարհին, մարդոց, անոնց ընթանումներուն, չարին ու բարիին, կրօնքին, քրիստոնէական իր հայեացքին ու հաւատքին, երկնայինին՝ բացարձակին հասնելու իր ճիգին՝ պայքարին, եւ վերջապէս ու մանաւանդ իր «ցիդ»ին՝ ազգին՝ ընտանիքին մասին:

ԳԼՈՒԽ 7. ԵՐԱԺԻՇՏԸ

Այս գլուխը էջ 117-174, արդարօրէն կը կազմէ ամենամեծ բաժինը, ուր հեղինակը մէկ բառ. «երաժիշտը» խորագրով, ընթերցողին մտասելեռումը կը հրաւիրէ Սայեաթ-Նովայի արուեստին, այս անգամ երաժշտական բաղադրիչին վրայ:

Սոյն գլուխն իր ընդգրկած նիւթի հարստութեան ու այլազանութեան պատճառաւ մասերու բաժնելով պիտի ներկայացնեն զայն:

Նվիրվում է Նիկողոս Թահմիզյանին

Ուրեմն, այս գլուխը բաժնած եմ հետետեալ մասերում.-

Ա) Սայեաթ-Նովայի խաղերուն հեղինակային պատկանելիության, հարազատության եւ վատերականության հարցերը — ստուգում ու եզրայանգում:

Բ) Սայեաթ-նովագիտության երաժշտական յեղաշրջման ուղիները:

Գ) Խաղերու մեղեդիներուն եւ հայերէն բանաստեղծութիւններուն զուգորդութեամբ գրական բնագրի բովանդակութեան եւ մեղեդիի յուզական բնոյթի համաձայնութեան երեսոյթին քննութիւնը:

Դ) Խաղերու ձեւակառուցման մէջ երաժշտական բաղադրիչի յատկացումը կարեւոր դերը:

Ե) Սայեաթ-Նովայի երաժշտական անհատական ոճը:

Ա. ՄԱՍ

Թահմիզեան այս մասով Սայեաթ-Նովայի հայերէն բանաստեղծութիւններու նախ բանատր աւանդութեամբ, իսկ աւելի ուշ, գրի առնուած եւ քանիցս հրատարակուած 30 մեղեդիական հեղինակային պատկանելիութեան հարցի լուծման համար կը դիմէ սայեաթ-նովագիտության մէջ ամենահեղինակատր անձերու գործերուն, ինչպէս նաեւ անձերուն:

Մեծ աշուղին հրապարակէն հեռանալէն ու մահէն յետոյ երգերէն մաս մը մոռացութեան մատնուած է, ուրիշ մաս մըն ներծծուած ժողովրդա-գուսանական տարբեր խաղերու մէջ, իսկ մաս մըն ալ պահուած է ժողովրդի ծոցին մէջ, ինչպէս նաեւ կովկասահայ աշուղներու եւ մտատրական շրջանակներու մէջ:

«Գ. Ախվերդեանի կատարած մեծագործութիւնը կարեւոր նշանակութիւն ունենաւ Սայեաթ-Նովայի խաղերի եղանակների վերյիշման ու յարատեւման տեսակետից» կ'ըսէ Թահմիզեան:

Ղ. Աղայեանի բերած ծառայութիւնը, այս տեսակետէն մեծ է եղած: Անոր յիշողութիւնը իր ընտանեկան շրջապատի մէջ 1860-ական թուականներէն ի վեր երգուեր են Սայեաթ-Նովայի խաղերը: Իսկ աւելի ուշ, իր տան տարեցներէն գրի է առեր «Է» եւ «ՂԳ» խաղերը:

Յովհաննէս Թումանեան, ինք առանձին ճաշակով եւ ոգևորութեամբ կ'երգէ եղեր Սայեաթ-Նովայի խաղերը: Ան մեծ ձիգեր թափած է Սայեաթ-Նովայի խաղերը վերագտնելու եւ վերստին ժողովրդականացնելու համար: Թիֆլիս եղած ժամանակ «Հայ Գրողների Կովկասեան Ընկերութեան» հետ անդրկովկասեան աշուղներու մրցումներ կը կազմակերպէ, ուր տարբեր շրջաններու յայտնի աշուղներուն առիթ կը տրուի վերակոչելու հին խաղերը:

Այս շարժումը արձագանք գտնելով Թիֆլիսի եւ Երեւանի հայութեան մէջ ծերունիներուն վերյիշումներով կ'ընդլայնուին Սայեաթ-Նովայի խաղերու եղանակներու հաւաքումի ու ձայնագրումի հնարարութիւնները:

Այս գետնի վրայ երաժշտագէտ Մ. Աղայեան եւ երգիչ Շարա Տալեան, համաձայն Թահմիզեանի, կը դառնան ամենավատերական հաւաքողներն ու գրանցողները մեծ աշուղի խաղերուն:

Ապա, կը տեսնենք, թէ ինչպէս երկար տարիներու

հետապնդումներէ եւ տենդոտ աշխատանքներէ յետոյ, 1946-ին Մ. Աղայեան եւ Շարա Տալեան լոյս կ'ընծայեն սայեաթ-նովեան 22 խաղերու երգ-եղանակներէ բաղկացած պատկառելի ժողովածու մը: Սակայն գործը հոս կանգ չառնէր: 17 տարի ետք 1963-ին, որ յոբելիական տարի էր, կը վերահրատարակուի յիշեալ ժողովածուն, այս անգամ հարստացած հինգ նոր խաղերու երգ-եղանակներով, ընդամենը 27 խաղերով:

Այստեղ, փակագիծ մը բանալով, կ'ուզեմ ըսել հետետեալը, որ ընթերցողը հետաքրքրական պիտի գտնէ, թէ ինչպէս խորհրդային վարչակարգի տակ վախով գիտական աշխատանքները յառաջ կը տարուէին: Իրաւ բանասէրը, գիտութեան սիրոյն, որոշ վտանգ դիմագրաւելով կ'արտայայտէր իր միտքը եւ կ'ըսէր ճշմարտութիւնը: Ասիկա հերոսութիւն էր: Եւ, որովհետեւ Շարա Տալեան Սայեաթ-Նովայի «Դուն էն գլխէն» խաղը 1913-ին Թիֆլիսի մէջ Նիկոլ Աղբալեանէն ստրված էր, եւ տրուած ըլլալով որ Ն. Աղբալեան առաջին անկախ Հայաստանի Հանրապետութեան խորհրդարանի անդամ էր եւ կրթական նախարար, ինչպէս նաեւ դաշնակցական, երբ 1969-ին Թահմիզեան «Սովետական Հայաստան» ամսագրին մէջ «Շարա Տալեան եւ հայ երգը» անունով յօդուածը կը ստորագրէր, որուն մէջ յիշուած էր Աղբալեանի անունը, տեսէք թէ Թահմիզեան ինչ կը գրէ այս մասին իր ծանօթագրութեան վերջաւորութեան.- «Թէ ես, եւ թէ մանուսանդ ամսագրիս յարգարժան խմբագրապետ Ս. Բայանդուրը մի քանի անհանգիստ օրեր ապրեցինք, այդ թուականին Ն. Աղբալեանի անունը հրապարակելու առթիւ, սակայն, բարեբախտաբար ամէն ինչ կարծես խաղաղ անցաւ»:

Թահմիզեան կ'ըսէ.- «Ընդամենը 27 անուն երգ-եղանակ, իսկ եթէ հաշուի առնենք Դ եւ Է խաղերի եղանակների «ծանր» տարբերակները եւս, ապա 29 մեղեդի»:

Մրանց մենք աւելացնում ենք մէկ միւսը էլ «Դուն էն գլխէն» խաղի, Սպ. Մելիքեանի ձայնագրած «չափաւոր» ընթացքի տարբերակը, որով եղանակների ընդհանուր թուաքանակը հասնում է 30-ի»:

Բ. ՄԱՍ

Տեսական երաժշտագիտութեան մէջ Սայեաթ-Նովայի խաղերու վերլուծման բաւական աշխատանքներ կատարուած են: Անոնցմէ առաջին գիտնականը Գ. Ախվերդեան ատենին շեշտած է թէ Սայեաթ-Նովայէտք է տիրապետած ըլլար «Պարսից մայր ու երկրորդական եղանակներին», եւ Թահմիզեան կ'աւելցնէ ըսելով.- «չիմանալով անշուշտ, որ ինչպէս պարսկական, այնպէս էլ արաբական ու տաճկական ձայնեղանակներն իրենց նմանակներն ունեն հայկականներում եւ հակառակը: Ու այստեղ կը մէջբերէ ոչ միայն Կովկասի Վարդապետի հայկական ուր-ձայնի եւ պարսկական, արաբական ու տաճկական եղանակներու համեմատական տախտակը, այլ զայն կ'ամբողջացնէ տալով ուր դարձուածք ձայներն ու անոնց նմանակները եւս: Ահա տախտակները.

ԱՁ.	Առաջին ձայն	= Հէֆտիլեահ
ԱԿ.	Առաջին կողմ	= Սիկեահ
ԲՁ.	Երկրորդ ձայն	= Հիսէլինի

- ԲԿ. Ասագ կողմն = Աճեմ
- ԳՁ. Երրորդ ձայն = Հիճագ
- ԳԿ. Վառ ձայն = Սապահ
- ԴՁ. Չորրորդ ձայն = Նեվ կամ Բավահան
- ԴԿ. Վերջ ձայն = Իուշար
- ԱՁ. դարձուածք = Նէշարուր, Նէշարուրէք
- ԱԿ. դարձուածք = Բուսէլիք
- ԲՁ. դարձուածք = Շէհնագ
- ԲԿ. դարձուածք = Ֆէրահ, Ֆէզա, Աջէմ-աղրան
- ԳՁ. դարձուածք = Էլիջ, Բուզգալ
- ԳԿ. դարձուածք = Բէսթէնիզեար
- ԴՁ. դարձուածք = Սէդեսահ-հիզգամ
- ԴԿ. դարձուածք = Ռասառ

Թահմիզեան այս տեսակետներով կու գայ ապա ապացոցանելու այն կարեւոր կէտը թէ՛ արդէն ԺԸ-րդ դար ու հայ երաժիշտները իրենց գիտական պաշարին մէջ ունէին այն բոլորը, որոնք յատուկ էին մերձարեւելեան երաժշտարուեստին: Եւ կու տայ հետեւեալ խիստ շահեկան բացատրականը.- «Եւ մասնատրապէս ձայնեղանակների (modes) կիրառութեան դէպքում հարցը բնաւ էլ այն չէ, թէ մի հայ, պարսիկ կամ թուրք երաժիշտ ինչպիսի անուանակոչութեան ձայնեղանակի հիման վրայ է երգում, այլ այն՝ թէ նա գործնականում ինչպէ՞ս է իրացնում այդ ձայնեղանակի արտայայտչական հնարատրութիւնները: Քանի որ նրանցից իւրաքանչիւրը դա անում է համաձայն իր ազգի, անմիջական շրջապատի ու տուեալ ժամանակի աւանդոյթներին, այլեւ իր անհատական ճաշակին»:

Գ. Այսպէստեանէ յետոյ Գ. Լեւոնեան կը խօսի այս հարցերու մասին: Թահմիզեան դիտել կու տայ, որ Գ. Լեւոնեան երաժիշտ չլլալով, պահանջուած ծանօթութիւնը չունենալով միջնադարեան հայ երաժշտագիտական տեսութեանց, Սայեաթ-Նովայի հայերէն խաղերու քննութեան կապակցութեամբ «պարսկական ձայնեղանակներու» հարցը առանել եւս կը սրէ: Եւ, հիմնուելով

վրացական աղբիւրի եւ յատկապէս այն պարագային վրայ, թէ երբ Հերակլ Բ. թագաւորի առջեւ կու գայ Սայեաթ-Նովա, պարսկական ձայնեղանակներուն վրացերէն բառեր յարմարեցնելով կ'երգէ, հեղինակը կ'աւելցնէ թէ այս պարագան կը պատկանի Սայեաթ-Նովայի վրացերէնով երգած խաղերուն, որոնցմէ ոչ մէկուն եղանակը յայտնաբերուած է տակաւին. ուստի ինչպէ՞ս կարելի կ'ըլլա համեմատել խօսքերը եղանակներուն հետ ու եզրակացութիւններու յանգիլ:

Գ. Լեւոնեան նոյնիսկ քայլ մը աւելի առաջ երթալով գանազան ուրուագիծերով ցոյց տուած է, թէ Սայեաթ-Նովայի հայերէն խաղերուն խօսքի երաժշտականութիւնը եւս ձեռք բերուած է պարսից դասական բանաստեղծներու գործածած շեշտադրութեան կիրառման միջոցով:

Թահմիզեան Ժ-րդ խաղին ձայնագրութիւնը բերելով կ'ապացուցանէ, որ նոյնպէս չէ ինչպէս Գ. Լեւոնեան կ'ըսէր. «Այդ խաղը բոլորովին տարբեր շեշտադրութիւններով ցոյց տուաւ մեր ժողովրդական երգերու եւ տաղային նմուշներու միջեւ նկատուող ընդհանրութիւնները»:

Ապա անցնելով օրինակները, Թահմիզեան իւրաքանչիւրի մասին կու տայ շատ արժէքաւոր երաժշտութեան վերլուծական բացատրութիւններ:

Ապա, տալէ յետոյ Ա. Քոչարեանի կարգ մը շահեկան դիտումները, խաղերու կշռոյթի, ձեւի, շեշտադրութեան, ուժականութեան, կրկնակի, պարբերոյթի մասին, կ'անցնի խօսելու մեղեդիական «նուագաչափի» եւ «մուղամ»-ներու մասին, եւ բացատրականներ տալէ յետեւ կը շեշտէ, որ 1946-50-ական տարիներուն մեր արդի երաժշտագիտութեան մէջ, Սայեաթ-Նովայի հայերէն խաղերու եղանակներու ուսումնասիրութեան գծով կատարուող աշխատանքները կը դրուին լուրջ հիմքերու վրայ եւ կու տան շոշափելի արդիւնքներ:

Քանայի-քաներ. Սայեաթ-Նովա Ստեփանոս, Աննա, Թիֆլիս, աշուղական դպրոց, Նիկողոս Թահմիզեան, կեանքը և գործունեությունը, քահանայ, երգեր:

Ключевые слова: Саят-Нова, Степанос, Анна, Тифлис, ашугская школа, Никогос Тагмизян, жизнь и творчество, пастор, песни.

Keywords: : Sayat Nova, Stepanos, Anna, Tiflis, Ashug school, Nikoghos Tagmizyan, life and work, priest, king, songs.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին տե՛ս՝ //Երաժշտական Հալիստան, 1 (56) 2019, էջ 87:

Сведения об авторе: см. // Музыкальная Армения, 1 (56) 2019, С. 87.

Information about the author: // Go to Musical Armenia, 1 (56) 2019, P. 88.

Резюме

Музыковед, почетный профессор ЕГК им. Комитаса **Григор Петросович Питеджян (Нью-Йорк, США)**. - «*Книга Никогоса Тагмизяна «Саят-Новая»*».

Автор - известный медиовед и знаток армянской церковной музыки - с любовью и досконально изучая книгу доктора искусствования, профессора ЕГК Никогоса Тагмизяна «Саят-Новая», по главам исследует и анализирует капитальный труд. Одновременно представляет и армянское гусано-ашугское искусство, вершиной которого до сих пор остается великий певец любви и прекрасной профессиональной народной музыки Саят-Новая. Оглавление книги Питеджян распределил по главам, данная статья состоит из 4-х глав (продолжение следует в следующем номере журнала). Автор представляет описательный метод анализа, в то же время характеризуя труд значительными выводами и оценивая как высокий вклад в армянское музыковедение.

Summary

Musicologist, Honorary Professor of YSC **Grigor Petros Pitedjian (New York, USA)**. - «*Book of Nikoghos Tahmizian "Sayat Nova"*».

The author is a well-known medievalist and expert of Armenian church music with love and thorough studies the book of PhD Doctor of Art, Professor of YSC Nikoghos Tahmizian "Sayat Nova", explores and analyzes major work in chapters. At the same time author presents Armenian Gusan-Ashug art at the top of which still remains the great singer of love and beautiful professional folk music Sayat Nova. All titles of contents in the book were distributed by Pitedjian into chapters and this article consists of 4 chapters in the journal and the continuation follows in the next issue. The author presents a descriptive method of analysis while also assessing significant conclusions characterizing the work as a high contribution to Armenian musicology.

ԱՐԱՔՍՅԱ ԱՐՏԱՎԱԶԳԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Խմբավար ՀՊՄՀ
Երաժշտության մանկավարժության ամբիոնի դասախոս
E-mail: araks45@yahoo.com

ՄԱՍՆԱԳԻՏԱՑՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ

ԽՄԲԱՎԱՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ
ԽՄԲԱՎԱՐԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ԷՈՒԹՅՈՒՆԸ

Խմբավարական արվեստը, որպես կատարողական արվեստի ինքնուրույն ճյուղ, ձևավորվել է դեռևս XIX դարում, թեպետ արմատները մեզ տանում են ավելի վաղ շրջան, երբ հին հունական թատրոնում երգչախմբի ղեկավարը (կորիֆեյը) ղեկավարում էր երգչախումբը՝ ոտքի հարվածով ընդգծելով յիթմը: Հին Հունաստանում, դրա հետ մեկտեղ, արդեն լայն տարածում էր ստացել ձեռքերի, մատների, գլխի, մարմնի և այլ միջոցներով պայմանական շարժումների յուրահատուկ համակարգը՝ խելյոնոմիան (հուն. xeir – ձեռք, nomos – օրենք, կարգ), որի օգնությամբ խմբավարը, դիրիժորը (ֆր.՝ diriger – ուղղություն տալ, ղեկավարել) ցույց էր տալիս կատարողներին երաժշտության տեմպը, յիթմը, մետրը, հնչյունի հարաբերական բարձրությունը, ինչպես նաև վերարտադրում էր մեղեդու ուրվագիծը՝ շարժումը դեպի վեր և դեպի վար: Երաժիշտների ղեկավարման հնագույն այս համակարգը գոյություն ուներ դեռ այն ժամանակ, երբ բացակայում էր հնչյունի բացարձակ բարձրության և տևողության գրառման կայուն կարգը: Արդեն XVII դարում երաժիշտներին կարող էր ղեկավարել խմբի մասնակիցներից մեկը, հաճախ՝ ջութակահարը, ով տակտը հաշվում էր՝ հարվածելով աղեղը ջութակին: XVII և XVIII դարերում խմբավարի պարտականությունները փոխանցվում են կլավեսինահարին կամ երգեհոնահարին, ով ուղղորդում էր խմբի կատարումն իր նվագով, բայց կարող էր ցուցումներ տալ աչքերով, մանուալ տեխնիկայով, գլխի շարժումով կամ էլ անգամ ոտքի յիթմական հարվածներով, ինչպես դա անում էր օրինակ՝ Յ. Ս. Բախը:

XVIII դարավերջում վոկալ-գործիքային բարդ ստեղծագործությունների կատարման ժամանակ լայն տարածում է գտնում երկակի կամ եռակի խմբավարման ձևը: Օպերայում, օրինակ կլավեսինահարը ղեկավարում է երգիչներին, ջութակահար-կոնցերտմաստերը՝ նվագախումբը, իսկ երրորդ ղեկավարը կարող էր լինել առաջին թավջութակահարը կամ էլ երգչախմբի ղեկավարը (խորամայստերը): Խմբավարների թիվը երբեմն կարող էր հասնել մինչև հինգի:

XVIII դարի վերջին, դիրիժորն ազատվում է նվագախմբում նվագելու պարտականությունից և ստանձ-

նում միայն երաժշտախումբը ղեկավարելու պարտականությունը: XIX դարի սկզբին, երբ խմբավարի ձեռքին հայտնվում է դիրիժորական փայտիկը (իտ.՝ bacchetta – փայտիկ, դիրիժորական փայտիկ), տակտի մասերի, մետրական առավել ճշգրիտ նշումների հնարավորություն է ստեղծվում, որն իրականացվում է ձեռքերի կորագիծ շարժումը կիրառելու շնորհիվ: Խմբավարության երկրաչափական մետրական սխեմաների առաջին քայլերը ևս նշմարվում են այդ ժամանակ, և հենց այդ սխեմաների ու ձեռքերի կորագիծ շարժման համակցման շնորհիվ, խմբավարությունը ձեռք է բերել ժամանակակից խմբավարման ձևի նախատիպը:

Նվագախմբի և երգչախմբի ղեկավարման արվեստում հեղափոխության իրականացումը պատկանում է Ռիխարդ Վագներին, ով հրաժարվում է դեմքով դեպի հանդիսատեսը խմբավարելու ձևից, շրջվում դեպի նվագախումբն ու երգչախումբը՝ երաժիշտների հետ լիարժեք և ամբողջական շփում սպասողվելու նպատակով, ինչն իրապես պատմական շրջադարձ էր դիրիժորական արվեստում: Վագներն իրականացնում է նաև այդ և ձախ ձեռքերի գործառնությունների բաժանումը՝ այդ ձեռքը, դիրիժորական փայտիկով հանդերձ, հատկացնելով երաժշտական ստեղծագործության տեմպի և յիթմի ցուցադրումը, իսկ ձախ ձեռքով նշելով երաժշտական գործիքների մուտքը:

Խմբավարություն սովորել, նշանակում է կատարելապես լսել երաժշտությունը ներքին լսողությամբ և վերարտադրել այն սեփական մեկնաբանմամբ՝ փորձելով լիարժեք ներկայացնել կոմպոզիտորի ստեղծագործության բուն գաղափարը: Խմբավարական արվեստը երաժշտական կատարողական արվեստի կարևոր մասն է, որում ավելի խորը և մասշտաբային է դրսևորվում նրա էությունը: Խմբավարական արվեստի բուն իմաստը երաժշտական ստեղծագործության խմբավարի մեկնաբանումն է: Նրա գործունեությունը շատ հետաքրքիր է, հրապուրիչ, ինչպես նաև բարդ և պատասխանատու, քանզի հանրահայտ խորհրդային դիրիժոր Ա. Պ. Իվանով-Ռադկևիչի կարծիքով. «Դիրիժորը պատասխանատու է ունկնդրի առջև ոչ միայն իր, այլև կատարողների մի ամբողջ խմբի համար, որի ղեկավարն է հանդիսանում: Բացի այդ, նա պատասխանատու է նաև նույն

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Դավիթ Գարսևանի Ղազարյան՝ 14.9.2020 թ. և ընդունվել տպագրության՝ 25.11.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 3.9.2020 թ.

այդ խմբի առջև. դիրիժորի խնդիրն այն է, որ ցույց տա երաժիշտներից յուրաքանչյուրին, թե ինչպես պետք է նա հնչի, որպեսզի ընդհանուր կատարումն առավել ամբողջական բացահայտի կոմպոզիտորի ստեղծագործական մտահղացումը» (6. էջ 10): *Տետևաբար խմբավարը պետք է զգա և ընկալի կատարողական խումբը՝ որպես միասնական, միաձույլ, բազմագույն և բազմահունչ գործիք՝ կազմված անհատական մտածելակերպ ունեցող, ստեղծագործող և նրբազգաց երաժիշտներից:*

Ահա թե ինչպես է բնութագրում դիրիժորի գործունեությունը հանրահայտ ֆրանսիացի դիրիժոր, կոմպոզիտոր Տեկտոր Բեռլիոզը՝ ասելով. «Դիրիժորը պետք է տեսնի և լսի, պետք է տիրապետի արագ հակազդմանը (ռեակցիային) և լինի վճռական, իմանա կոմպոզիցիայի արվեստը, երաժշտական գործիքի բնույթը և հնարավորությունները, կարողանա ընթերցել պարտիտուրը և, բացի այդ, տիրապետի առանձնահատուկ տաղանդի... և այլև, գրեթե բացահայտմանը չենթարկվող օժտվածությանը, առանց որի չի կարող ստեղծվել անտեսանելի կապ իր և իր կողմից ղեկավարվողների միջև: Իսկ եթե նա զուրկ է իր զգացումները նրանց փոխանցելու կարողությունից, ապա ամբողջովին զրկվում է ղեկավարող ներգործության իշխանությունից, որևէ տեսակի ազդեցությունից: Այդ դեպքում նա արդեն գլխավոր չէ, ղեկավար չէ, այլ սովորական տակաղ հարվածող» (6. էջ 9):

Խմբերգային արվեստի ձևավորման արմատներն սկզբնավորվել են դեռևս մարդու գեղարվեստական և գեղագիտական դաստիարակության ակունքներից, երբ այն մի կողմից զարգանում և լայն տարածում էր ստանում որպես երաժշտական կատարողական արվեստի արտահայտման, պրոֆեսիոնալ կատարման, մեկնաբանման ձևերից մեկը, մյուս կողմից հանդիսանում էր մարդկանց հավաքական խմբերի հույզերի, զգացումների և ապրումների արտահայտման բազմաբնույթ ձև: Դրանով էլ պայմանավորված է խմբերգային երգեցողության մեծ ներուժը:

Մեծ է երգեցողության դերը մարդու կյանքում: Այն ուղեկցում է նրան ամենուրեք. թե՛ ուրախության, թե՛ տխրության պահերին: Մարդիկ երգել են միշտ՝ աշխատելիս, երեխային քնեցնելիս, պանդխտության մեջ զանվելիս, տարբեր ծեսերի ժամանակ և այլն: Այն միշտ ոգեշնչել է, մղել խիզախումների՝ լինի դա անհատական, թե՛ խմբակային:

Երգեցողությունը (վոկալ կատարումը) կարող է լինել ինչպես մեներգեցողություն (սոլո), այնպես էլ՝ անսամբլային (վոկալ եռյակ, քառյակ, կվինտետ և այլն) և երգչախմբային (ըստ Պ. Չեսնոկովի՝ երեք, և ավելի մարդկանց առկայություն, որոնք կատարում են նույն երգաբաժինը), որոնցում կարևորվում են երգչական շնչառությունը, հնչյունարտաբերումը և առոգանությունը: Առանց այս հիմնական ունակությունների, կատարումը գեղարվեստական չի կարող լինել ոչ մեներգեցողության մեջ, ոչ անսամբլում, ոչ էլ երգչախմբում: Իսկ երգչախմբային կատարման համար կարևոր պայման են դառնում նաև լարվածքը (երաժշտական ձայնաշարում առկա հնչյունների հարաբերակցությունն ըստ բարձրության) (2. էջ 64), և անսամբլը (նշանակում է մի-

ասին, միաձույլ կատարում), որոնք էլ հանդիսանում են խմբերգային երգեցողության հիմքը: Երգչախումբը երգիչներից բաղկացած միասնական կատարողական խումբ է, որն իրեն հատուկ միջոցներով բացահայտում է երաժշտական ստեղծագործության ներքին էությունն ու իմաստը՝ դրսևորելով մարդկային ապրումները, խոհերը, հույզերն ու զգացումները: Երգչախմբի մասնակիցներն ստանում են ոչ միայն գեղագիտական հանույք, այլև ձեռք են բերում երաժշտական այն բոլոր անհրաժեշտ գիտելիքները, հմտություններն ու կարողությունները, որոնք հատուկ են խմբերգային երգեցողությանը, բնականաբար ուղղորդվելով երգչախմբի ղեկավարի՝ խմբավարի կողմից: Խմբավարի համար առաջնային դեր են կատարում տաղանդը և արտիստիկ օժտվածությունը, որոնց բաղկացուցիչ մասն են կազմում զարգացած երաժշտական լսողությունը, հիշողությունը, վառ երևակայությունը, մտքի թռիչքը, գեղագիտական բարձր ճաշակը, խառնվածքը, դիմախաղը, ինչպես նաև ձեռքերի բնատուր ճկունությունը: Խմբավարը գտնվում է հատուկ պայմաններում, որովհետև նրա գործիքը երգչախումբն է, իսկ արտահայտչամիջոցները՝ մանուալ տեխնիկան և ակտիվ դիմախաղը՝ համեմելով այն սեփական գեղարվեստական մտահղացմամբ:

XX դարի հանրահայտ դիրիժոր Ստոկոլվսկին ասում է. «Դիրիժորը պետք է լիովին ընկալի երաժշտության զգացմունքային բովանդակությունը... Հանձարեղ երաժշտական յուրաքանչյուր ստեղծագործություն ունի տրամադրություններ ներշնչող ուժ, ոչ մի ընդհանրություն չունեցող առօրյայի հետ: Դիրիժորը որքան ազդեցիկ կարողանա արթնացնել ունկնդրի մոտ այդ խոր, նուրբ և անորսալի ապրումները, այդքան մեծ է հավանականությունը, որ նա կհանդիսանա կոմպոզիտորի ստեղծագործության արժանի մեկնաբանողը» (6. էջ 12):

Երաժշտական կերպարը դրսևորելու, ստեղծագործության գաղափարն արտահայտելու համար խմբավարին օգնում է անհատական մոտեցումը: Խմբավարի գործունեությունը բազմաֆունկցիոնալ է: Նա և՛ մանկավարժ է, և՛ հոգեբան, և՛ Բարտիստ, և՛ կատարման ռեժիսոր, ինչպես նաև իր ղեկավարած խմբի դաստիարակը: Այստեղ կարևոր դեր են կատարում խմբավարի ոչ միայն երաժշտական և մասնագիտական գիտելիքները, հմտություններն ու կարողությունները, այլև երաժշտի անհատականությունը: Ահա թե ինչպես է նկարագրում խմբավարին ֆրանսիացի հանրահայտ դիրիժոր Շ. Մյունշը. «Ձեր մտքերը, ձեր աշխարհընկալումը պետք է բխեն ձեզանից այնպիսի ուժով, որ կպարտադրեն նվազախմբին, ձեզ հետ միաժամանակ, վերապրել նույն ցանկություններն ու կրքերը, որպեսզի երաժիշտները չկարողանան չարտահայտել այն իրենց կատարման ընթացքում: Դուք պետք է փոխարինեք նրանց ձեր իսկ կամքով»: (6. էջ 8)

Ինչպես խմբավարի, այնպես էլ երգչախմբի երգիչների երաժշտական դաստիարակությունն իրականացվում է գործնական աշխատանքում: Որակյալ գործիքն անհրաժեշտ պայման է բարձրակարգ երաժշտի կա-

Խ մ ր ա վ ա ր ա կ ա ն ա ր վ ե ս տ

յացման գործում: Ո՛չ խմբավարը, ո՛չ էլ անհատ կատարողը (դաշնակահար, ջութակահար և այլն) չի կարող կայանալ վատորակ գործիքով աշխատելով: Անհրաժեշտ է, որ խմբավարն ունենա երգչախմբում երգելու բավականաչափ ունակություններ, որպեսզի հստակ գիտակցի, թե ինչ պահանջներ է նա դնում երգչախմբի յուրաքանչյուր երգչի առջև, քանզի հնարավոր չէ սովորեցնել կամ պահանջել երգիչներից մի բան, որին չի տիրապետում խմբավարն ինքը: Խմբավարը շատ սահմանափակ է փորձերի մեջ ժամանակի առումով: Ուստի նա փորձերը պետք է անցկացնի նախապես մանրակրկիտ մշակված ծրագրով և պատկերացում ունենա, թե ինչպիսին պետք է լինի փորձերի ընթացքը՝ տվյալ ստեղծագործության գրագետ, իմաստալից և գեղարվեստական կատարումն ապահովելու համար: Բնչ խոսք, աշխատելաճը պրոֆեսիոնալ և ոչ պրոֆեսիոնալ (սիրողական) երգչախմբերի հետ տարբեր է, բայց հստակ է այն, որ երկու դեպքում էլ մոտեցումը նույնն է.

1. կարգապահություն,
2. մանկավարժորեն և հոգեբանորեն ճիշտ մոտեցում երգչախմբի յուրաքանչյուր արտիստ հանդեպ,
3. ճիշտ ընտրված ծրագիր՝ երգչախմբի կատարողական հնարավորություններին համապատասխան,
4. պատասխանատվության բարձր գիտակցում ինչպես խմբավարի, այնպես էլ երգիչների կողմից և այլն:

Խմբերգային երգեցողության մեջ կարևորվում են ոչ միայն խմբավարի, այլև երգչախմբի անդամներից յուրաքանչյուրի երաժշտական ընդունակությունները, գրագիտությունը, երաժշտությունն զգալու, վերապրելու և վերարտադրելու կարողությունը:

Յուրաքանչյուր խմբավար ունի իր ձեռագիրը, որին գումարվում է մանրակրկիտ աշխատանքի մի ամբողջ համակարգ: Այդ համակարգն իր մեջ ներառում է այն ամեն անհրաժեշտը, որը դառնում է կայացած խմբավարի և բարձրակարգ երգչախմբի արդյունավետ գործունեության հաջողության գրավականը: Լավ երաժիշտը, լինի խմբավար, կոմպոզիտոր կամ անհատ կատարող,

առաջին հերթին իր գործի պատասխանատու, անխոց մշակն է՝ անվերապահորեն նվիրված իր որդեգրած սկզբունքներին: Սա է այն հավատամքը, որը պետք է լինի խմբավարի գործունեության հիմնաքարը, մշտապես ձգտելով կատարելության հասնել խմբավարի բարդ և պատասխանատու գործում: Գերմանացի հանրահայտ դիրիժոր Օսկար Ֆրիդի խոսքերը հիրավի այս ամենի վառ ապացույցն են. «Պետք է ծնվել սրտով, որն ընդունակ է ընկալել ամենամուրբ երաժշտական տպավորությունները, պետք է դաստիարակել միտքը, որն ընդունակ է վերածելու այդ տպավորությունները գաղափարների, և պետք է ունենալ ամուր ձեռք, որպեսզի փոխանցի այդ գաղափարներն իր կոլեկտիվին»: (6. էջ 9)

Ծ Ա Ն Ո Ւ Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. //Երաժշտական Հայաստան., 1-2 (40-41) 2011 թ., Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն: //Yerazhshtakan Hayastan., 1-2 (40-41) 2011 th., Yer.: EPK hratarakchuthyun.
2. Մելիք-Վրձանեսյան Կ. Ե., Տոնյան Մ. Ա., Երաժշտական բացատրական բառարան, Եր., Խորհրդային գրող., 1989 թ.: Mrelig-Vrdanesyan K. Y. Tonyan M. A., Yerazhshtakan batzatrakan bar'aran., Yer., Khohrdayin grogh., 1989 th.
3. Շեկունց Ա. Ա., Երգչախմբային արվեստ, Եր., Սովետական գրող, 1981 թ.: Shekuntz A. Yergchakhmbayin arvest, Yer., Sovetakan grogh, 1981 th.
4. Мусин И. А., О воспитании дирижера., Л.: Музыка., 1987. Musin I. A., O vospitaniy dirizhora., L.: Muzyka., 1987.
5. Чесноков П. Г., Хор и управление им., М.: Госмузизд., 1961. Chesnakov P. G., Khor i upravleniya im., M.: Gosmuzizd., 1961.
6. Безбородова Л. А., Дирижирование., М.: Просвещение., 1990. Bezborodova L. A., Dirizhirovanie., M.: Prosvesshchenie., 1990.

Բանալի-բառեր. Խմբավարական արվեստ, անսամբլ, դիրիժոր, երգչախումբ, երաժիշտ:

Ключевые слова: дирижерское искусство, ансамбль, дирижер, хор, музыкант.

Keywords: Conducting Art, ensemble, conductor, choir, musician.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱՐԱՔՍՅԱ ԱՐՏԱՎԱԶԳԻ ԽԱՉՍՏՐՅԱՆ (ծ. 26.11.1964 թ., ք. Երևան):

Խմբավար ՀՊՄՀ Երաժշտության մանկավարժության ամբիոնի դասախոս: Ավարտել է՝ 1984-ին Ն. Օստրովսկու անվան մանկավարժական ուսումնարանը, 1992-ին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան: Աշխատել է՝ 2001-2004 թթ. «Յոլեր» կանանց երգչախմբի հիմնադիր, գեղարվեստական ղեկավար և խմբավար, 1994-2002 թթ. Հայաստանի պետական ֆիլհարմոնիկ երգչախմբում, երգչուհի: Դասավանդել է՝ 1984-1997թթ. թիվ 99 միջնակարգ դպրոցում, երաժշտության ուսուցիչ, 1992 - 2004 թթ. ՀՊՄՀ և 2012-ից մինչ օրս ՀՊՄՀ Խմբավարության դասախոս: Աշխատել է՝ 2004-2012 թթ. Թեհրանի հայ մշակութային «Արարատ» կազմակերպություն, «Արարատ» երգչախմբի հիմնադիր, գեղարվեստական ղեկավար և խմբավար: Հայ երգչախմբային դիրիժորների ասոցիացիայի անդամ է: Հեղինակ է՝ գիտական և ուսումնամեթոդական հոդվածների և ձեռնարկի: «Խմբերգային Պարտիտուրի Ընթերցում», Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2020 թ., «Խմբավար - Խմբավարության առանձնահատկությունները», //Երաժշտական Հայաստան 1-2 (40-41) 2011թ., «Էդուարդ Մելիսի Էրակյան Արվեստագետ-Մանկավարժի դիմանկարը, Եր., Ջանգալ, 2018 թ.: Պարզևատրվել է՝ ՀՀ և Իրանի իսլամական հանրապետության կողմից միջազգային փառատոն-մրցույթի դափնեկրի, տարբերմախարությունների կողմից մրցանակների, պատվոգրերի և հավաստագրերի:

Сведения об авторе: АРАКСИ АРТАВАЗДОВНА ХАЧАТРЯН (17 ноября 1960), хормейстер. Окончила: школу # 11, 138, 155 (1978); Педагогический колледж имени Островского (1984); Ереванскую государственную консерваторию имени Комитаса (1992). Работала: учителем музыки в средней школе #99 (1984-1997); певицей в Армянском государственном филармоническом хоре (1994 - 2002); преподавателем дирижирования в АГПУ имени Х. Абовяна (1992 - 2004); основатель, художественный руководитель и дирижер женского хора "Цолер" (2001 - 2004); основатель, художественный руководитель и дирижер смешанного хора «Арарат» в армянской культурной организации "Арарат" (2004 - 2012, Тегеран); с 2012 - по настоящее время преподаватель курса хоровое дирижирование и хоровой класс (бакалавриат) АГПУ имени Х. Абовяна. Автор статей: "Дирижерское искусство Суть деятельности дирижера", //Музыкальная Армения 2011; "Портрет художника-педагога Эдуарда Мехаковича Элбакяна", //Зангак., 2018; Чтение хоровых партитур., учебно-Методическое пособие ., Ер.: Издательство ЕГК., 2020. Удостоена дипломов и почетных наград (Тегеран , Ереван).

Information about the author: ARAKSIA ARTAVAZD KHACHATRYAN Chair Lecturer, pedagogy of music, 1987 - 1992 Yerevan State Conservatory after Komitas, 1981 - 1984 Pedagogical college after Ostrovsky,, 1968 - 1978. N. 11, N. 138, N 155 school. 2012 - present ASPU after Kh. Abovyan, lecturer of choral conducting, 2004 - 2012 Armenian cultural organization "Ararat" in Tehran, the founder of the Mixed Choir "Ararat", artistic director and conductor. 2001 - 2004 The founder of the women's choir "Tsoler", artistic director and conductor. 1994 - 2002 Armenian State Philharmonic Choir, singer. 1992 - 2004. ASPU after Kh. Abovyan, lecturer of choral conducting. 1984 -1997, music teacher in school N. 99. 2013 Certificate, to chorus "Ararat" (artistic director, Araksya Khachatryan) for participation in the pan-Armenian music festival "Komitas Vardapet". 2012. Certificate to chorus "Ararat" from Tehran (artistic director, Araksya Khachatryan) for participation in the pan-Armenian festival "My Armenia". 2008 Certificate to chorus "Ararat" (artistic director, Araksya Khachatryan) for participating in the "One Nation, One Culture" festival. 2003 Certificate of Merit dedicated to the 80th anniversary of the ASPU after Kh. Abovyan, for the many years of honest scientific and educational activities. 2003 Certificate of Merit for the preparation of students from diaspora , as part of the festival with scientific, cultural and sport events; er of the Armenian Choir Association. She received several diplomas and certificates.

Резюме

Дирижер, преподаватель Армпедуниверситета им. Х. Абовяна **Аракси Артаваздовна Хачатрян**. - "Дирижерское искусство. Сущность деятельности дирижера".

В статье дается короткий экскурс в историю становления дирижерского искусства. Здесь же говорится о сущности деятельности дирижера, умении руководить хором, умении передать образ хорового произведения и художественно-идейный замысел композитора.

Summary

Conductor and lecturer at Armenian State Pedagogical University after Kh. Abovyan (ASPU) **Araksia Artavazd Khachatryan**. - "Conducting Art. The essence of the conductor's activity".

In her article is doing a short excursion on the formation of conducting art. The article is about the essence of the conductor's activities, the ability to lead a choir, the ability to convey the image of a choral work and the artistic and ideological intention of the composer.

ԱՐՄԻՆԵ ԱՇՈՏԻ
ՀԱԿՈՒՅԱՆ

Արվեստագիտության թեկնածու,
Խ. Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս
E-mail: armine1981hakobyan@gmail.com

ԳՈՒՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ԼԵԶՎԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հայ մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ճյուղերի ստեղծագործությունների հավաքման, գրառման գործընթացն սկիզբ է առել XIX դարի երկրորդ կեսից, սակայն դրանց քանակական տվյալներն ու ժանրային ընդգրկումները զգալիորեն տարբերվում են միմյանցից: Քիչ գրառված երգերի շարքում են նաև միջնադարյան գուսանական երգերը (1. էջ 9): Գուսանական արվեստը բանաստեղծական տեքստի պահպանման առումով գտնվում է բավականին բարվոք վիճակում, քանի որ բազմաթիվ աղբյուրներից մեզ են հասել գուսանական արվեստի խոսքային նմուշներ: Սա պայմանավորված է այն բանով, որ ժողովրդական երգերի խոսքերն սկսել են հավաքվել ավելի վաղ՝ 1870-ական թվականներից և հավաքվել են հենց տեղում, ի տարբերություն եղանակների, որոնց հավաքումն սկսվել է XIX դ. 90-ական թթ. գաղթած կամ գաղթող գյուղացիներից (2. էջ 29): Մեզ հասած գուսանական երաժշտությունն այս առումով անմխիթար վիճակում է: Հին գուսանական երգերի մեղեդիներից գրեթե ոչինչ չի պահպանվել: Միայն XII-XIII դդ. գուսանական երգերից շատերը հասել են մինչև մեր օրերը: Մատենադարանում պահպանվող գուսանական երգերի խազավոր գրառումներն առայժմ չեն վերծանված՝ դրանց ընթերցման բանալին կորսված լինելու պատճառով (1. էջ 9):

Այս հանգամանքները խոչընդոտ են հանդիսանում գուսանական արվեստի հետքերը գտնելու ճանապարհին: Եղած նյութերն էլ, որոնք ենթադրաբար պատկանում են գուսանական արվեստին, խառնված են հայ մոնոդիայի մյուս ճյուղերին՝ ներկայանալով որպես ժողովրդական (ֆոլկլոր), աշուղական, տաղային արվեստի նմուշներ և այլն: Այս խառնաշփոթը հստակեցնելու համար հարկ է նշված ճյուղերից առանձնացնել և հիմնավորել այն երգերը, որոնք կարող են պատկանել գուսանական արվեստին, կամ լինել նրա՝ ժամանակի մեջ փոխակերպված արձագանքը:

Իհարկե, չափազանց դժվար խնդիր է, փորձել բացահայտել գուսանական երաժշտական արվեստի լեզվաճանաչման առանձնահատկությունները, հատկապես, երբ ոչ մի փաստացի տվյալ չունենք այդ արվեստի երաժշտական բաղկացուցիչի մասին: Սա պայմանավորված է նախ այն իրողությամբ, որ միջնադարյան ժողովրդապրոֆեսիոնալ երգերը հորինվել և տարածվել

են բանավոր ավանդմամբ՝ թերևս նաև գրաճանաչության և երաժշտական գրառման ձևերի չիմացության պատճառով: Միջնադարում գրագետ հոգևորականության կողմից գրառվում էին հոգևոր երգարվեստի նմուշները, իսկ գուսանական երգարվեստին ուշադրություն չէին դարձնում՝ դիվային համարելով:

Մասնագետների կարծիքով (Ք. Ս. Քուշնարյան, Ռ. Ա. Աթայան. Ն. Կ. Թահմիզյան, Ա. Կ. Քոչարյան), իբրև միջնադարյան գուսանական արվեստի նմուշներ (3. էջ 51), դիտարկվում են Կոմիտասի գրառած «Ակնա շարի» երգերը, որոնք իրենց մեջ պահպանել են տվյալ ժամանակի գուսանական քնարերգության բնորոշ հատկանիշները (1. էջ 169):

«Ակնա շարի» վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ դրանք վերաբերում են պրոֆեսիոնալ երաժշտությանը և դուրս են ֆոլկլորային մտածողությունից: Դրանք պատկանում են միջնադարյան երաժիշտ-բանաստեղծ-նվագածուների՝ գուսանների ստեղծագործական ժառանգությանը:

Այդ երգերն, առաջին հերթին աչքի են ընկնում մի շարք ընդհանուր առանձնահատկություններով, որոնք բնորոշ չեն գեղջկական պարզ երգերին. դա զարգացած, բարդ կառույցն է, մեղեդային մտածողության զարգացման տրամաբանությունը, ձայնակարգային ուրույն հենքը, բանաստեղծական լեզուն և այլն: Քանի որ գուսանական երաժշտությունը, աշխարհիկ երգարվեստին բնորոշ իր առանձնահատկություններով հանդերձ, ավելի լայն լսարանի համար է, ուստի գուսանական արվեստին բնորոշ են նաև վառ զգացմունքայնության դրսևորումները՝ սիրային տեմպերներ, երջանկության, տառապանքների սպրումներ և այլն. հետևաբար այս ամենը պիտի արտահայտվեր նաև երաժշտության մեջ: Ուրեմն բնական է, որ գուսանական երգարվեստի մեջ պիտի լայնորեն կիրառվեին այն միջոցները, որոնք խթան կհանդիսանային վերը նշված սպրումներն ավելի տպավորիչ վերարտադրելու համար: Դրանք իրենց դրսևորումներն են գտել նաև ձայնակարգերի մեջ, որտեղ հանդիպում են հուզական տարբեր երանգներ ունեցող ձայնակարգերի համադրությանը՝ առատ շեղումներով, մոդուլյացիաներով, նաև լայնորեն կիրառվող զարդանախշերը և զարդոյորուն մեղեդիական դարձվածքները: Իհարկե, ձայնակարգային առումով բոլոր երգերն էլ հարուստ են

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաժշտավորությամբ՝ Ալինա Աշոտի Փահլևանյանի՝ 19.9.2020 թ. և ընթերցվել է գիտաժողովում, ընդունվել տպագրության՝ 1.9.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 25.8.2020 թ.

և օժտված ոչ միայն առատ զարդանախշերով, այլ տերա-
ցիաներով, այլև մեծացրած և փոքրացրած ինտերվալ-
ներով, լի շեղումներով և մոդուլյացիաներով (զարտու-
դություններով), որոնք ձայնակարգին հաղորդում են ու-
րույն հմայք, հարուստ և գունեղ երանգներ:

Ակնա երգերը ձայնակարգային առումով առանձնա-
պես հետաքրքրական են: Շարի երկու անտունիները
կազմված են ձայնակարգային մոդուլյացիոն սկզբ-
ունքով:

Այս երգերն իրենց ծավալման ընթացքում կարծես
մոդուլյացիայի են ենթարկվում՝ ստանալով տարբեր
ձայնակարգային գունավորումներ: Հետաքրքրական են
այն երգերը, որոնք օժտված են նույն տոնայնական ան-
ցումներով՝ b էոլական – g էոլական:

Ակ. Մանր. Largo assai [tempo rubato]

Պա՛ յար, հա՛ յար, աղ - վոր մի ծար - վու - թե
[Պա՛ յար, հա՛ յար, կզտ - ռիճ մի ա - նոր սի

են, լուն,

հա յար, կզտ զձ տեր նաց

է հ զձ ռան ռիս խո զձ աճ

g էոլ

Ք. Քուշնարյանը նշում է, որ «Ակնա շարում» կան
երգեր, որտեղ ելևէջը երկար պտտվում է ձայնակարգի
միևնոր մեղիանտայի ոլորտում և դիմում է հիմնաձայնին
միայն ավարտի պահին: Արդյունքում ստեղծվում է ձայ-
նակարգի յուրօրինակ հարաբերակցություն, որը
բնութագրական է XVIII-XIX դարերի աշուղական շատ
երգերին (1. էջ 171):

Ստորև բերվող օրինաում «Անտունին» իջեցված
հինգերորդ աստիճանով, կվարտային հենակետով
դորիական ձայնակարգում է ծավալվում:

Հարկ է նշել, որ դորիական ձայնակարգը գեղջկա-
կան երաժշտության մեջ համեմատաբար սակավ հան-
դիպող ձայնակարգ է (4. էջ 41), սակայն որոշ ազգա-
գրական գոտիներում ունի երաժշտաբարբառային նշա-
նակություն: Ինչպես նշում է Ա. Փախլանյանը, այս ձայ-
նակարգը լայն տարածում ունի Վասպուրական-Մոկս-
Շատայն գոտու երգաստեղծության մեջ (5. էջ 118-119):
Ավելացնենք նաև, որ այս ձայնակարգը տարածված է
եղել Ակնում և բնորոշ է այդ շրջանի ժողովրդական
երգերին:

Նշենք մի կարևոր հանգամանք, որը ևս բնորոշ չէ ժո-
ղովրդական երգարվեստին: Խոսքը իջեցված հինգե-
րորդ աստիճանով էոլական ձայնակարգի մասին է, որը
գալիս է միջնադարից և տիպիկ հեղինակային երևույթ է:

Նման հետևության է հանգում նաև Ք. Քուշնարյանն՝
այս դեպքին ավելացնելով նաև իջեցված վեցերորդ աս-
տիճանով իոնական և իջեցված չորրորդ աստիճանով
փոյուզիական ձայնակարգերը (6. էջ 536): Ակնա երգերի
գերակշռող մասը դորիական կամ իջեցված հինգերորդ
աստիճանով էոլական ձայնակարգում են:

էոլ V

փոյուզ IV

Անտունիների հաջորդ տարբերակը կվարտային
հիմքով հիպոդորիական-էոլական ձայնակարգում է:

Դձ. Մանր. Largo [tempo rubato]

Աղ - վոր մի ծար - վու - թե սի -

կզտ - ռիճ մի ա - նոր սի -

են լուն

կզտ - տեր է հ

զձ ռիս խո սե - ռա: լուն

Այստեղ նույնպես դիտարկվում է տոնայնություննե-
րի տեղիցիային համադրումը (B-իոն. - g-էոլ.): Ինչպես
նշվեց, այս երևույթը՝ տոնայնությունների տեղիցիային
համադրումը, հետագայում լայնորեն օգտագործվել է
աշուղական ստեղծագործությունների մեջ, ինչը կար-
ծում ենք, մեկ անգամ ևս հավաստում է, որ աշխարհիկ
պրոֆեսիոնալ արվեստի ներկայացուցիչների՝ աշուղնե-
րի ստեղծագործությունները միջնադարյան գուսանա-
կան երկերի շարունակությունն են հանդիսանում և
կրում են վերջինիս բնորոշ ստեղծագործական ձեռքբե-
րումները, արդեն ձևավորված ստեղծագործական
հնարները և այլն:

Գուսանական երգերին բնորոշ գծերից է նաև լար-
ված բարձրակետից մեղեդու հանգուցալուծումը դեպի
հիմնահնչյուն: Ք. Քուշնարյանը նմանօրինակ ելևէջի
զարգացման ընթացք գտնում է «Անտունին», «Օրոր»
երգերում, երբ ձայնակարգի վերին օժանդակ ոլորտնե-
րում ելևէջի ծավալումից, մեղեդին՝ շրջագարդելով հե-
նակետային հնչյունները, վերադառնում է դեպի հիմնա-
ձայն և հաստատվում (1. էջ 170): Հավանաբար, այս
հնարի հիմքը նույնպես սկիզբ առնելով միջնադարյան
գուսանական արվեստում, այնուհետև փոխանցվել է ուշ
ժամանակաշրջանի ստեղծագործողներին՝ աշուղներին:

Շարում կան երգեր, որոնք բովանդակության տաղա-
չափական, ձայնակարգային և կառուցվածքային առում-
ներով հարում են ժողովրդապրոֆեսիոնալ երգ-երաժշ-
տությանը, և հիշեցնում մեր վաղ աշուղական և ուշ գու-
սանական երգերի ավանդույթները: Նման վատ օրի-

Ֆոլկլորագիտություն

նակներից է «Պեզրկյանն իջեր է Խանը» երգը:

Գկ. Չափավոր. Moderato
Միջակ. Allegretto

Ա - մահ: Պե - զոր - կանն ի - ջեր է խա - նը, լճի - ջե - ղը թուն, ցո - թելս ար - թուն,

աստ - վան ա - գո - ղե իր քա - նը, Տեր լո - սն խա - ղո - սին ծա - նը՝ սերն ինչ ա - նուջ քան է մար - ղուն, ա - նա - վո - տուն կար - միր վար - ղուն,

իզ - մա կար - թըն - նա, կար - թըն - նա: խա - նա
իզ - մա կար - թըն - նա, կար - թըն - նա:

Հ. Ճանիկյանն այս երգը վերագրում է նվագածուներին և աշուղներին, որոնք մշտապես ժողովրդական և միջնադարյան գուսանական երաժշտության պահպանողն ու փոխանցողն են եղել (7. էջ 455): Նվագածուները մասնակցել են ծիսական արարողություններին, քաջատեղյակ են եղել ժողովրդական և գուսանական ավանդական երաժշտության՝ հին ժամանակներից պահպանվող ժառանգությանը (3. էջ 175): Նրանք նաև տեղյակ են եղել արևելյան աշուղական տաղաչափական կանոններին, եղանակներին, որոնք Ակնում նույնպես տարածված ու սիրված են եղել (3. էջ 175): Այս երգի մեջ հիշատակվում է մեկ աշուղի անուն՝ Մայիլ Օղլի: Մայիլ Օղլի աշուղ անվանումն ապացուցում է, որ այդ անցումային ժամանակաշրջանում գուսան և աշուղ անվանումները, թերևս, հավասարագոր են եղել և ուշ շրջանում գոյատևել են միաժամանակ կողք կողքի:

Աշուղական երգերի կանոններից մեկն այն է, որ հեղինակներն իրենց հորինած երգերի վերջին տան մեջ հիշատակում են իրենց անունը: Բնական է, դա ունեցել է մի նպատակ, որ հետագայում հայտնի լինի և հիշվի հեղինակի անունը: Այս երգում հեղինակը հետևել է աշուղական օրենքին և իր անունը հիշատակել է վերջում:

Մայիլ օղլուն զարկավ սազը,
Ինչ անուշ կըլլա ավազը.
Դուս ուր արիք շիֆե նազը,
Ես ալ արթնցա, արթնցա:

Տաղաչափական առումով երգը նույնպես ենթարկվում է աշուղական տաղաչափության հիմնական ձևերին:

Հետաքրքրական է այս նմուշը, որ, ասես, գտնվում է գուսանական արվեստից դեպի աշուղական արվեստ անցնելու սահմանագծին: Այն ցույց է տալիս աշուղական արվեստում սաղմնավորվող գծերը և միևնույն ժամանակ՝ գուսանական արվեստի շունչը:

Տաղաչափական առումով առանձնանում են նաև Շարի երկու անտունիները, որոնք հայրենների տաղաչափությամբ են.

Այ իմ հարըստի դըստրիկ, 7 վանկ
Ծոցդ էգի, ծառղ արմավենի: 8 վանկ
Արմավըն քու ծառղ կու լնի,
Պյուպյուլը քու ձեղըդ կու թառի:
Նման տաղաչափություն ունեն Կոմիտասի «Ակնա

շարի» շատ երգեր՝ «Անտունի», «Օրոր», Ակնա ժողովրդական երգերի նորահայտ գրառումներից «Աղբյուր մի Մըզրա լեռը» անտունին, որն ի դեպ, Ռ. Աթայանը համարում է միջնադարյան գուսանական նշանավոր նմուշներից մեկը (8. էջ 52):

Միջնադարյան հայրեններին լիովին համապատասխանող վարպետորեն հյուսված մեղեդիներն, իրենց զարդարանքներով, ուրույն դարձվածքներով, պատկերացում են տալիս այդ ժամանակաշրջանին բնորոշ արտահայտչամիջոցների, ոգու, խոսքի և երաժշտական լեզվի մյուս տարրերի:

Անդրադառնալով երգերին բանաստեղծական տեսակետից՝ հետաքրքիր է նշել նաև դրանց լեզվական առանձնահատկությունները: Հայրենների, անտունիների բանաստեղծությունները հորինված են ոչ թե գրաբար, այլ ժամանակի խոսակցական լեզվով՝ միջին հայերենով, որը XII դարից սկսած դարձել է գրական լեզու: Այն երգերը, որոնց լեզուն հին կամ միջին հայերենով է (XII-XVI դ.), բնականաբար կրում են հնության կնիք: Նշենք, որ «Անտունիների» լեզուն հիմնականում միջին հայերենն է՝ բարբառային դրսևորումներով:

Հարկ է նշել նաև գուսանական երգերի մեղեդիների ռիթմական մտածողության մասին: Գուսանական երգերի ռիթմին բնորոշ է կվանտիտատիվ (ժամանակաչափական) բնույթը: Չէ՞ որ կվանտիտատիվությունը ռիթմի յուրահատուկ դրսևորում է, որը բնութագրական է հնագույն ժամանակների բանավոր ավանդույթի ժողովրդական և ժողովրդապարտֆեսիոնալ երաժշտությանը, որտեղ ռիթմը չափավորված է և ենթարկված կայուն բանաձևերի՝ ոտքերի: Ռիթմի այս տեսակի հիմնարար սկզբունքն է կարճ և երկար տևողությունների հարաբերությունը, բառի շեշտի անկախությունը տակտային շեշտադրությունից: Այս տիպի ռիթմի պայմաններում տակտի գիծն ստանում է գուստ բաժանարար, այսինքն սինտաքսիկ (շարահյուսական) նշանակություն: Ավելացնենք նաև, որ պարային բնույթի նմուշներում առկա են ռիթմի թե՛ կվանտիտատիվ՝ ժամանակաչափական և թե՛ կվալիտատիվ (շեշտային) դրսևորումները, ընդ որում տակտի մետրական միավորների սահմանները համընկնում են չափավորված ոտքի սահմաններին (8.):

Փաստորեն, միջնադարյան ժողովրդապարտֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության՝ գուսանական երգարվեստի ուսումնասիրությունը հանգեցրեց վերը նշված եզրակացություններին, որոնք բնութագրում են այդ արվեստի լեզվառձական առանձնահատկությունները:

Երգերի վերլուծական աշխատանքի հմքում ընկած են Կոմիտասի, Ք. Քուշնարյանի, Ռ. Աթայանի և այլոց մշակած երաժշտատեսական սկզբունքները և մեթոդները:

Հարկ է նշել նաև, որ հայ մոնոդիկ երաժշտության այս ճյուղի լուսաբանումը ուշադրության մեծ կարիք ունի: Միջնադարյան երաժիշտ-բանաստեղծների՝ գուսանների ստեղծագործական ժառանգության և դրանց հարուստ երաժշտական լեզվառձական առանձնահատկությունների ուսումնասիրումը կարևոր է հատկապես աճող սերնդին՝ ճիշտ իրազեկելու ու մատուցելու համար:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Քուշնարյան Ք., Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, Եր., Ամրոց Գրուպ, 2008 թ., - 512 էջ: Qushnaryan Q., Hay monodik yerazhshtutyhan patmutyan ev tesutyhan hartzer, Yer., Amrotz Grup, 2008 th. - 512 ejj.
2. Մելիքյան Ս., Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Եր., Մելիքյանի ֆոնդի հրատ., 1935 թ., - 88 էջ: Melikyan S., Urvagits hay yerazhshtutyhan patmutyan, Yer., Melqonyan fondi hrat., 1935 th. - 88 ejj.
3. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 9, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999 թ., - 208 էջ: Komitas, Yerkeri zhoghovatsu, hator 9, Yer., HH GAA "Gityuyun" hrat., 1999 th. - 208 ejj.
4. Բրուսյան Մ. Ա., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Եր., Լույս, 1982 թ., - 320 էջ: Brutyan M. A., Hay zhoghovrdakan yerazhshtakan steghtsagortsutyhan, Yer., Luys, 1982 th. - 320 ejj.
5. Пахлеванян А. А., Вопросы армянской музыкальной фоль-

- клористики., Ер., Издательство ЕРК, 2010, - 220 с. Pakhlevanyan A. A., Voprosy armyanskoj muzykal'noj fol'kloristiki., Yer.: Izdate'l'stvo EРK, 2010, - 220 s.
6. Кущнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки., Ленинград: Гос. муз. изд., 1958., - 625 с. Kushnarev Kh. S., Voprosy istorii i teorii armyanskoj monodicheskoy muzyki., Leningrad: Gos. muz. izd., 1958. - 625 s.,
7. Ճանիկյան Հ., Հնութիւնք Ակնայ, Թիֆլիս, Մ. Գ. Ռօտինյանցի տպարան, 1895 թ., - 516 էջ: Dchanikyan H., Hnuthihq Aknay, Thiflis: M. D. Rotinyantz tparan, 1895 th, - 516 ejj.
8. Փահլևանյան Ա. Ա., Հայ երաժշտական ֆոլկլորի ռիթմիկայի ստանձնահատկությունները, Եր., Ամրոց Գրուպ, 2014 թ.: Pahlevanyan A. A., Hay yerazhshtakan folklori rithmikayi arandznahatkutyner', Yer.: Amrotz grup, 2014 th.

Բանալի-քառեր. Ակնա Շար, Կոմիտաս, Հ. Ծանիկյան, Ք. Քուշնարյան, Ռ. Աբայան, գուսանական արվեստ , ֆոլկլոր:
Ключевые слова: цикл Акна, Комитас, О.Джаникян, Х. Кушнарев, Р. Атаян, творчество гусанов, фольклор.
Keywords: Akna Shar, H. Janikyan, Q. Qushnaryan, R. Atayan, Komitas, gusan art, folklor.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱՐՄԻՆԵ ԱՇՈՏԻ ՀԱՎՈՐՅԱՆ արվեստագիտության թեկնածու: Սովորել և ավարտել է՝ 1997-2001 թթ. Երևանի Ռոմանո Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանը, 2001-2006 թթ. Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան, 2006-2009 թթ. նույն բուհի ասպիրանտուրան: Գ-ասպիանդում է՝ 2006-ից առ այսօր Երևանի Առնո Բաբաջանյանի անվան երաժշտամանկավարժական քոլեջում՝ դասախոս, 2017-ից առ այսօր Երևանի պետական մանկավարժական համալսարանի Երաժշտության Մանկավարժության ամբիոնի՝ դասախոս: Հեղինակ է՝ շուրջ 10 գիտական հոդվածների:

Сведения об авторе: АРМИНЕ АШОТОВНА АКОБЯН, кандидат искусствоведения. Окончила: Ереванский государственный музыкально-педагогический колледж им.Р.Меликяна (2001); Ереванскую государственную консерваторию им.Комитаса (2006); аспирантуру по специальности "Музыкаведение" (2009). Работала: с 2006 г. - в Ереванском государственном музыкально-педагогическом колледже им. Арно Бабаджаняна; с С 2017г. в Армянском государственном педагогическом университете имени Хачатуря Абовяна. Автор около 10 научных статей.

Information about the author: ARMINI ASHOT HAKOBYAN. Academic credentials candidate of PhD, 1997-2001 - student of Yerevan State music college after R. Melikyan. 2001-2006 - student of Yerevan State Conservatory after Komitas, department "Muzikology". 2006-2009- aspirant of Yerevan State Conservatory after Komitas, department "Muzikology". Work experience Since 2006 – Yerevan Arno Babajanyan state musical-pedagogical colleje. Since 2017- Armenian state pedagogical university after Khachatur Abovyan.

Резюме

Кандидат искусствоведения, преподаватель АГПУ им. Х. Абовяна Армине Ашотовна Акобян. - "Специфика музыкального языка гусанского искусства".

В армянском музыкознании не было отдельного специального исследования, посвященного музыкальному компоненту народно-профессионального песенного творчества гусанов позднего средневековья. Сложность задачи состояла в том, что по сравнению с поэтическим творчеством гусанов, их музыкальное творчество было малодоступным, так как нотных записей музыки не существовало. В результате изустного бытования гусанской песни она "растворилась" в фольклоре, в таговом и раннем ашугском искусстве. В качестве достоверных образцов гусанского песнетворчества (по свидетельству О. Джаникяна, Комитаса, Х. С. Кушнарева, Н. К. Тагмизяна, Р. А. Атаяна) анализируются записанные Комитасом песни из сборника "Акна шар", впервые изданного армянской нотописью в 1895 году в Эчмиадзине. Анализ песен Акна позволил выявить целый ряд музыкально-языковых особенностей, которые составили представление о стилистике позднесредневекового творчества гусанов.

В заключение обобщаются результаты исследования и приводятся выявленные характерные особенности, присущие гусанскому песнетворчеству.

Summary

Candidate PhD., pedagogue ASPU after Kh. Abovyan Armine Ashot Hakobyan. - "The specifics of the musical language of the folk-professional gusan art".

In contemporary musicology there are still some uncovered questions concerning the creative heritage of medieval poets- musicians, gusans. These facts put obstacles in finding the tracks of gusan art. The existing materials, which belong to gusan art, are mixed with other branches of Armenian monodia, appearing as patterns of folklor, ashugh and tagh art, etc. Specialists (H. Janikyan, Q. Qushnaryan, R. Atayan, N. Tahmizyan, A. Qocharyan) consider Komitas' "Akna Shar" songs as patterns of medieval gusan art. The analysis of "Akna Shar" shows that these songs refer to professional music and are out of folk thinking.

They belong to the creative heritage of medieval poet-musicians or minstrels gusans.

**СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА
САРКИСЯН**

*Доктор искусствоведения,
профессор Ереванской государственной консерватории
им. Комитаса*

E-mail. svetlana.sarkisyan@mail.ru

КАНТАТА “ПЛАЧИ АРМЕНИИ” ТОМАСА БУХОЛЬЦА

*Вспомни, Господи, что над нами свершилось;
призри и посмотри на поругание наше.
Наследие наше перешло к чужим, дома наши – к
иноплеменным.*
Плач Иеремии 5, 1-2

*Кожа наша почернела, как печь,
от жгучего голода.
Жен бесчестят на Сионе, девиц –
в городах иудейских.*
Плач Иеремии 5, 10-11

*Обрати нас к Тебе, Господи, и мы обратимся;
обнови дни наши как древле.*
Плач Иеремии 5, 21

Эти ветхозаветные строки на латинском из “Плача Иеремии”, пророка VII в. до н.э., легли в основу трех из шести частей кантаты “*Armenia clamans*” («Ողբը Հայաստանի», “Плачи Армении”) для двух гобоев, чтеца и смешанного хора Томаса Бухольца. Автор воспользовался пятой, последней главой “Плача пророка Иеремии”, озаглавленной “Молитва о милосердии”^{*}.

Слова Иеремии являются литературным текстом хоровой партии, они составляют содержание четных частей кантаты, именуемых композитором “*Invocatio*” (лат. *воззвание*, арм. *կոչ*): *Invocatio I, Invocatio II, Invocatio III*. Нечетные части кантаты – первая, третья, пятая – озаглавлены “Тренодия” (лат. *trenodia* – жалобная песнь), соответственно: *Trenodia I, Trenodia II, Trenodia III*. В “Тренодиях” (в партитуре эти части

идентифицированы с армянским языком как «Ողբերգ», с русским – “Плач”) композитор вводит партию чтеца, предусматривая исполнение на немецком либо на армянском языке на фоне вокализа в партии хора.

По своему содержанию ведущую в кантате Бухольца партию чтеца составляют документальные тексты о Геноциде армян, относящиеся к июлю 1915 года в Адане (используется запись консула Кукхоффа), августе 1915 года в Урфе (запись одного австрийского свидетеля), июлю 1916 года (запись графа Вольф–Меттерниха) и 1918 года (запись доктора филологии И. Лепсиуса). Эти тексты взяты композитором из всемирно известного Архива Иоганнеса Лепсиуса в Галле^{**}.

В партитуре указаны номера всех архивных фондов: LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX – в *Trenodia I*, CXXX–CXXXI – в *Trenodia II*, LXIX – в *Trenodia III*. Эту последнюю заключают слова самого Бухольца: «*Möge Gott die schmerzen lindern und Armenien frieden geben*» («Աստված, մեղմացրո՞ւ ցավերը և խաղաղություն տուր Հայոց աշխարհին»)***.

Теперь об авторе и его произведении. Томас Бухольц (*Tomas Buchholz*), композитор и теоретик музыки, родился в 1961 году в Айзенахе. Основное образование получил в Высшей музыкальной школе Лейпцига у Гюнтера Нойберта (1983–1988) и в Берлинской Академии искусств у Рут Цехлин (1988–1991). Как теоретик музыки Бухольц сотрудничает с Университетом

* Интересно, что избранные строки на латинском из первой, третьей и пятой глав “Плача Иеремии” служат литературной основой наиболее масштабного духовного произведения Игоря Стравинского, созданного им в последний период творчества. Это “*Threni*” (“Плачи”) для 6 солистов, смешанного хора и оркестра (1957–1958) – произведение, благодаря объединению техники серийной композиции с канонами старой полифонии, ставшее образцом для композиторов последующих поколений.

** Архив Иоганнеса Лепсиуса (1858–1926), крупнейшего немецкого общественного деятеля, доктора филологии, историка, является важнейшим источниковедческим центром Европы по проблеме Геноцида армян. Факты, связанные с трагическими событиями в Османской империи, Лепсиус, будучи непосредственным свидетелем, начал тщательно комплектовать уже в 1894–1896 годах. В 1914 году он основал в Галле Германо–армянское общество, был его председателем до своей кончины в 1926 году.

*** Перевод всех текстов на армянский язык в партитуре Т. Бухольца осуществлен немецким арменоведом, доктором наук, профессором Университета Мартина Лютера в Галле Арменуи Дрост–Абгарян.

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Աննա Մենի Արևշատյանի՝ 14.11.2020 թ. և ընթերցվել է գիտաժողովում, ընդունվել տպագրության՝ 16.11.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 10.10.2020 թ.



Томас
Бухольц

Мартина Лютера в Галле и Академией Хайнриха Шютца в Тюрингене. С 1996 года живет в Галле.

Культурными связями с Арменией Бухольц обязан нашему талантливому композитору Степану Лусикяну (1956–2001), в 1990–е годы, будучи на посту замминистра культуры Армении, основавшему Центр духовной музыки. Участие Лусикяна в Фестивале духовной музыки в Галле и знакомство с Бухольцем, в те годы председателем регионального Союза композиторов, определило будущее общение Бухольца с Арменией и армянскими музыкантами. В течение 1998–2000 годов он вел мастер–классы по композиции в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, приезжая два раза в году – весной и осенью, одновременно читал тематические лекции о музыке XX века и эпохе Барокко, в частности, о Высокой мессе *h-moll* И. С. Баха. Добавим, что он снабдил библиотеку Ереванской консерватории новыми научными изданиями о музыке.

Именно в Ереване Бухольц сочинил кантату *“Armenia clamans”* и “Весеннее трио” для скрипки, альтя и фортепиано, которые были исполнены. Впервые кантата была представлена Ереванским камерным хором под руководством Арутюна Топикяна в 1999 году. Немецкая премьера кантаты с тем же хором, но совместно с местными музыкантами (гобоисты Бернхард Фостер и Вальтер Клиннер, чтец Херманн Гольц) состоялась в 2000 году в городской церкви Галле. Позже Ереванский камерный хор во главе с Арутюном Топикяном с успехом повторил это исполнение в 2005 году в Галле в рамках ежегодной Недели музыки *«Die Hallischen Musiktage»* и было записано на CD.

“Весеннее трио” вместе с Тремя ариями–барокко для скрипки и органа, “Домино” для двух фортепиано, Рапсодией для альтя и гитары, фортепианными пьесами *“Exclamations”* (“Восклицания”), а также камерной симфонией “Эллипс” составили программу памятного авторского концерта Томаса Бухольца в ереванском Доме камерной музыки в октябре 2000 года*.

Концерт состоялся силами студентов Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, сам Бухольц выступил как дирижер и как автор комментариев к произведениям. В своем вступительном слове композитор остроумно заметил, что его музыка “нахо-

дится между Бахом и Генделем”, имея в виду степень постоянного притяжения двух великих соотечественников, а также, видимо, то, что родился он в Айзенахе, родине И. С. Баха, а теперь живет в Галле, на родине Генделя.

Действительно, полюс притяжения духовной музыки эпохи Барокко, как и наследие более раннего времени, чрезвычайно важен для Бухольца. В этом плане его творчество вписывается в общее направление новой сакральной музыки, кстати говоря, далеко не всегда связанной с использованием священных–канонических и литургических текстов. Примером может служить кантата *“Orplid”*, исполненная в Лейпциге на концертах к 250–летию смерти И. С. Баха. Показательна и его *“Missa solaris”* для сопрано, баритона и смешанного хора – композиция в пяти разделах, литературной основой которой в начале и в конце произведения служит текст Ординария мессы: *Kyrie eleison Christe eleison Kyrie eleison u Dona nobis pacem*, а в середине – стихи из “Гимна Солнцу” св. Франциска Ассизского и строка на латинском из Второй книги Псалтири (Ps 44, 23).

Опыт работы с разными текстами, осуществленный Томасом Бухольцем в *“Missa solaris”* (1991), показателен и для кантаты *“Armenia clamans”*, где также совмещаются различные тексты. Не менее показательна и адаптируемая композитором вокальная техника, объединяющая традиционное псалмопение со свободным скольжением звука, что сообщает музыке достоверность современного мировосприятия. В целом стоит отметить, что композиторская позиция Бухольца не замыкается на стиливой реконструкции прошлого. Автор много и весьма успешно экспериментирует с формой и музыкальным материалом давних эпох. Интересен в этом отношении опус *“BACH 2000”*: Камерная музыка для флейтовых инструментов, гитары и ударных, созданная в один год с кантатой *“Armenia clamans”*, однако по стилистике отличающаяся от нее абстрактным характером используемого материала.

В рассматриваемой кантате *“Armenia clamans”* Бухольца сочетаются три вида текста. Это документальный текст у чтеца *sprechstimme*, затем ему сопутствующий чисто фонетический, невербальный текст у хора (части *Trenodia I – II – III*) и литературный текст “Плача пророка Иеремии” у хора (части *Invocatio I – II – III*). Сочетание столь дистанцируемых по стилю и эпохе текстов напоминает аналогичный прием в известной кантате “Уцелевший из Варшавы” для чтеца, мужского хора и оркестра А. Шенберга, где в партии чтеца повествуется о реальных событиях в варшавском гетто, после чего, как обобщение, следует уподобленный гимну хоровой унисон на иврите с текстом староеврейской молитвы Израиля к Адонаю (Господу).

Однако фактом сочетания документального текста (партия чтеца) с ветхозаветным (партия хора) сходство обеих кантат заканчивается. В музыкально–концептуальном плане они абсолютно различны, ибо разнятся время и сам адресат музыкального повест-

* По этому поводу нами была опубликована статья в газете “Азг”, Ереван, 31 октября 2000 года.



хоровых партиях всех “Тренодий” (“Плачей”). Правда, в *Trenodia I* хор вокализирует на спаянных согласных “ng”, но в *Trenodia II* – уже на гласных “a”, “e”, “i”. Протянутость голосами хора отдельных гласных, вычленение слогов, дифтонгов, как и прием внутрислогового распева, ассоциативно воспроизводят общую раннекатолическую певческую музыкальную практику, заметно проявляющуюся в частях *Invocatio*. Отметим, что в *Invocatio III*, самом экспрессивном в кантате воззвании к Господу, в отличие от частей *Invocatio I* и *Invocatio II* партии обоих гобоев объединены с хором. Инструментальный музыкаль-

вованная. Созданная в конце XX века кантата “*Armenia clamans*” Бухольца проникнута мыслью и чувством о Геноциде армян. При этом композиторская позиция не связана с цитированием или стилистической имитацией национального мелоса; автор склонен лишь к косвенным приемам, тонко наводящим на “армянский след”. В частности, это опевание реликтовых интонаций – на секундах и терциях с их инверсиями, а также самой манеры интонирования – микротоновые колебания. Этот колорит более всего отражен в партиях двух гобоев, используемых во всех частях *Trenodia* и в последней, *Invocatio III*, имеющей итоговое значение после кульминационной *Trenodia III*.

Не случаен выбор композитором двух гобоев, тембр которых приближен к народному инструменту дудук. Он более других духовых инструментов в Армении является аналогом человеческого голоса, глубины дыхания и вибрации, для него естественными становятся тончайшие интонационные изменения в зоне одного тона. В музыке Бухольца создающая ощущение импровизационной первозданности игра гобоев, тем не менее, в партитуре с точностью фиксируется благодаря системе современной нотации.

Два гобоя, начиная произведение с интонационных колебаний в зоне “ля”, будто настраивают весь, преимущественно строгий, материал кантаты на этот звук. Далее он становится для тематизма сквозной тоновой опорой, повторяется чаще других в партиях и гобоев, и хора, именно на данном звуке строится кульминация в *Trenodia III*. Выполняя роль своего рода гравитации, то есть мелодического притяжения, конструктивная функция звука “ля” косвенно ассоциируется с древнеармянской традицией бурдонного голосоведения. Еще одно замечание по поводу этого звука, в латинской фонетике “a”. Эта открытая гласная фонема, наиболее удобная для вокализа, преобладающе используется в

ный материал, вначале противопоставляясь хоровому, позже с ним идентифицируется. Краткие соло хора на вокализе фонемы “a” вторят фразам гобоев. Хор четырехкратно взывает *Domine*, все более растягивая это сакральное слово “*Do-mi-ne*”, особенно его последний слог, ассонансно плавно переходя к заключительному *Amen* на общем звуке “ля”.

... Появившаяся в канун 85-й годовщины Геноцида армян в Османской Турции кантата Томаса Бухольца “*Armenia clamans*” органично вписывается в общественно-научную деятельность многочисленных немецких просветителей, более ста лет ратующих за всемирное осознание великой трагедии армянского народа.

P.S.

Необходимо дополнить статью о кантате “Плачи Армении” фактами творческой биографии Томаса Бухольца в XXI веке, свидетельствующими о важности его интереса к духовной культуре Армении. А в этом значительную роль сыграло сотрудничество с историком, теологом, арменоведом доктором–профессором Херманном Гольцем (1946–2010), основавшим в 1981 году в Галле Архив И. Лепсиуса, а в 1988 году в Потсдаме Дом–музей Лепсиуса и в Галле в Университете Мартина Лютера исследовательский Месроп-центр, а также с коллегой Гольца доктором–профессором Арменуи Дрост–Абгарян. Безусловна роль и супруги Бухольца Эрмине Бухольц–Назарян, в 1990–е годы, как переводчица, сопровождающей композитора в Ереване.

С начала века Бухольцем был написан целый ряд “армянских” опусов. Это “Шаракан” для сопрано и камерного оркестра (2002), “*Lacrymae*” – Концерт для альты и хора (2002), “*Fractale*” для большого симфонического оркестра (2010), “Посвящения” для струнного

оркестра (2012), наконец “*Armenische Hymnen*” (“Армянские гимны”, то есть “Шараканы”), для солирующего меццо-сопрано, смешанного хора и двух гобоев (2013).

Премьера последнего произведения состоялась в Ереване 21 мая 2015 года в зале Музея-института Комитаса в рамках международных мероприятий в Германии и Армении, посвященных 100-летию Геноцида армян. Символическое название этого концерта “При реках Вавилона” ассоциировалось с 136-м Псалмом, на основе которого были написаны исполнявшийся в этот вечер в оригинальной немецкой версии хоровой Псалом Комитаса и – впервые – немецкого композитора Манфреда Вайса (род. 1935). Куратор германо-армянских мероприятий (кроме Еревана, состоялся концерт в Гюмри) Томас Бухольц обеспечил приезд в Армению замечательных немецких музыкантов: камерного хора из Дрездена “*Vocal Modern*” под руководством Кристфрида Бройделя, меццо-сопрано Аннет Маркерт, гобоистов Арнфрида Фалька и Кристофа Герберта, органиста Михаела Кеплера. Основу концерта – во многом знаменательно-исторического – составили два крупных сочинения. Это созданные, как и 136-й Псалом в Берлине «Հայկական եկեղեցական երգախոսություններ» (“Армянские церковные песнопения”, известные как “Берлинский Патараг”) Комитаса и уже отмеченные “Армянские гимны” Бухольца.

Располагая подаренной композитором после концерта партитурой (издательство *Schott Music*, 2014), а также на высоком профессиональном уровне изданным в Германии двуязычным буклетом (перевод с немецкого Астхик Тарлоян и Эрмине Бухольц-Назарян), можно судить о художественных принципах “Армянских гимнов”. Эта работа Бухольца есть своего рода приношение Армении, вобравшее его многолетний опыт осознания ценностей Комитаса, музыки Армянской Апостольской Церкви и литературного сокровища национальной духовной культуры “Шаракноца” (“Гимнария”). Именно тексты шараканов, взятые из канонов на Страстную Седмицу, вдохновили композитора на написание “*Armenische Hymnen*”. В соответствии с идеей автор структурирует форму из семи частей: Канон на Страстную Понедельник, Канон на Страстную Вторник, Канон на Страстную Среду, Канон на страстную Четверг, Канон на Страстную Пятницу, Канон на Страстную Субботу, Канон на Новое Воскресенье (так именуется второе воскресенье после Воскрешения Христа. – С.С.). Отбор отдельных строф шараканов был осуществлен по полному поводу

“Шаракноца” на немецкий язык, осуществленному силами ученых А. Дрост-Абгарян и Х. Гольца. В каждый Канон вошли отрывки из шараканов с 45-го по 56-й, согласно немецкоязычному изданию.

В музыкальном отношении композитор продолжает стиливые особенности ранней кантаты “Плачи Армении”. Партии двух гобоев отличаются ритмическим разнообразием и изящными контрапунктическими сплетениями, они подчеркнута инструментальны и нередко, в случае отказа от метризации текста, создают ощущение свободной импровизации. Партия солирующего меццо-сопрано (в партитуре фигурирует как *Alt Solo*), объединяющая в одно целое зоны инструментальности и вокальности, наиболее значима в образно-эмоциональном отношении. Кроме того, ее тематизм порой корреспондирует с партиями то гобоев, то хора, хотя в ряде случаев – в Канонах на Вторник, Четверг и Новое Воскресенье заметно противостоит им по вокальной мелизматической инкрустации. В наиболее насыщенной по тематическому материалу партии пятиголосного хора Бухольц демонстрирует излюбленную им стилистику фактурной плотности (посредством контрапункта, аккордики или комплекса внетрической репетитивности голосов) либо фактурной разреженности (посредством уменьшения количества голосов, введения линий-педалей, а также отсутствия партии хора – в Каноне на Вторник). Плюрализм приемов композиции, определяющий драматургическую линию развития, богатство тематических реминисценций придают “Армянским гимнам” Томаса Бухольца ценность не только как произведения, которое относится к новой сакральной традиции.

В заключение приведем слова композитора из буклета к концерту по поводу его работы с музыкальным материалом: “*Имеются репетитивные мотивы, пульсирующие звуки, микротоновые нюансы, виртуозные арабески, звуковые расслоения, чистые гармонические трезвучия, острые диссонансы и так далее, но то, как я собираю все это в одно целое – моя способность создавать музыку заново. Этой эстетической позиции я, возможно, ближе к Комитасу, чем к европейскому авангарду. Новая музыка есть до предела непрерывный натиск, что вообще и делает развитие возможным. Здесь необходим бодрствующий дух, уходящий своими корнями в старые века и даже воссоздающий старые века*”.

Բանալի-քառեր. «Երեմիա Մարգարեի Ողբը», Բուխոլց, հոգևոր երաժշտություն, «Ողբը Հայաստանի» կանտատը, հոգևոր ավանդույթներ:

Ключевые слова: “Плач пророка Иеремии”, Бухольц, духовная музыка, кантата “Плачи Армении”, сакральная традиция.

Keywords: Book of Lamentations, Buchholz, sacred music, “Armenia Clamans” Cantata, sacred tradition.

Մշակութային կապեր (Գերմանիա)

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

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՍԱՐԳՍՅԱՆ ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԿՈՐՅՈՆՈՎՆԻ Ավարտել է ԵՊԿ և Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. Մոսկովյան պահպանողական (արվեստագիտ. քննաժողովական 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 68 գիտաժողովների (Հայաստան, Ռուսաստան, Լեհաստան, Չեխիա, Անգլիա, Վրաստան, Արբերջան, Բելառուս, Լիտվա): Հեղինակ է գրքերի՝ «Հայկական ժամանակակից երաժշտության հարցեր», (ռուս. 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 դրոշմները», (ռուս. 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 բառարաններում (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 20th Century. Later, in 1999, she earned the title of Dr. Hab. of Musicology from the Moscow State Conservatory with a thesis entitled "Armenian Music in the Context of the 20th Century. From 1974 to the present, she has been Professor of Chair of Music Theory at the YSC. She has also lectured at music academies and conservatories in St. Petersburg, Moscow, Vilnius, Lvov, Maikop. She has participated at 68 symposia in Armenia, Russia, Poland, the Czech Republic, Great Britain, Georgia, Azerbaijan, Belarus, Lithuania. Author of books: Problems of Contemporary Armenian Music., (In Russian), Yerevan, 1983; Armenian Music in the Context of the 20th 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 Մարգարյան.** - «Թոմաս Բուխհոլցի «Ողբը Հայաստանի» կանտատը»:

Հոդվածն ընթերցվել է Հայոց Յեղասպանության 100-ամյա տարելիցին նվիրված՝ Հայաստանի Կոմպոզիտորների միության գիտաժողովում (2015 թ.): Թ. Բուխհոլցն (ծ. 27.8. 1961 թ.) իր "Armenia Clamans" («Ողբը Հայաստանի»)՝ կանտատում գրված 2 հորդի, ասմունքողի և խառը երգչախմբի համար, օգտվել է Երեմիա Մարգարեի Ողբի 5-րդ գլխի լատիներեն տողերից և 1915-1918 թթ. Հայոց Յեղասպանության վկաների մասնակցությամբ փաստավավերագրական ֆիլմից, (գերմաներեն լեզուով տեքստերը կարդում է ասմունքողը: Կա նաև երկի հայերեն տարբերակը): Հոդվածի հեղինակը դիտարկում է Բուխհոլցի 6-մասանի կանտատի կառուցվածքը և կոմպոզիտորական ոճի առանձնահատկությունները: Այն, 1999-ին ստեղծվել է առաջին անգամ հնչել է Երևանում, Երևանի պետական կամերային երգչախմբի կատարմամբ, Հարություն Թովիկյանի ղեկավարությամբ: Հոդվածն ունի հետգրություն կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղու հակիրճ բնութագրով՝ առնչված հայ հոգևոր մշակույթի հետ:

Summary

PhD Doctor , Professor of YSC *Svetlana Koryun Sarkisyan.* - "Thomas Buchholz The "Armenia Clamans" Cantata".

The article was first introduced in 2015 at the Conference of the Union of Composers of Armenia dedicated to the 100th anniversary of the Armenian Genocide. The "Armenia Clamans" Cantata is written for two oboes, a narrator, and a mixed choir. Thomas Buchholz (b. 1961), a modern German composer, used the Latin text of the Fifth chapter of the "Book of Lamentations", and the documentary testimonies of eyewitnesses who survived the Genocide of 1915-1918 (texts are narrated in German and Armenian versions). The article analyzes the structure and the compositional style of the six-part cantata. Cantata was written and first performed in Yerevan in 1999 by the Yerevan State Chamber Choir under the direction of Harutyun Topikyan. In the epilogue author comments on Buchholz's interest in the Armenian religious culture.

ԱՍԿԱՐ ԶԱՆԱԲԻ
ՎԱՏԱԲ

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ
E-mail: A.janabi@LIVE.com

ՍՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԿԱՊԵՐ-պատմամշակութային գրականություն

ՖԻՐԴՈՒՄԻԻ «ՇԱՀՆԱՄԵԻ» ՄԱՐՄՆԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ԻՐԱՆԻ ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԵՐԱԺՇՏԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ա ն հնար է գերագնահատել Ֆիրդուսիի «Շահնամեի»՝ իրանական ազգային էպոսի գեղարվեստական, գրական նշանակությունն ու դերն Իրանի մշակութային կյանքում: «Շահնամեի» Իրանի հերոսական անցյալի խորհրդանշան է եղել և կա: Ստեղծվելուց՝ X դարից ի վեր այն ընդունվել է բազմազգ Պարսկաստանի լայն ժողովրդական զանգվածների կողմից և կարճ ժամանակում դարձել ամեն մի ընտանիքի կենցաղի, ժամանցի ու միջոցառումների անբաժան մասը: Այն երգվել է, պատմվել, ներկայացվել և իմաստավորվել տարբեր հարթակներում՝ ձեռք բերելով բարոյախրատական ու դաստիարակչական կարևոր գործառույթ: Այս ազգային գրական կոթողում վեր է հասնում Իրանի պատմությունը՝ աշխարհի արարումից մինչև VII դար՝ իսլամի հաստատումը: Էպոսի ստեղծմանը զուգընթաց ձևավորվել են դրա կատարման եղանակները՝ տեղը, ժամանակը, կատարողի՝ Շահնամե-խվանի, մասնագիտական հմտություններն ու ուղեկցող երաժշտական գործիքների կիրառության սկզբունքները: Ժամանցի ազգային հավաքատեղիներում՝ թեյարաններում ու սրճարաններում բյուրեղացել են «Շահնամեի» դրվագների որմնանկարչության, իսկ ավելի ուշ՝ գրքային նկարազարդումների ավանդույթները:

Իրանի ազգային էպոսը կատարվել է ասերգային ոճով: «Շահնամեի» երաժշտական տարրերը ըստ էության պայմանավորված են տեքստի ռիթմով, հանգով, հնչերանգի ներդաշնակությամբ: Կարևոր է նաև այն հանգամանքը, որ Ֆիրդուսին, լինելով տաղանդավոր բանաստեղծ, մարդկային խոհերն ու զգացումներն արտահայտել է կուռ կառուցվածք ունեցող չափածոյի տեսքով (1. էջ 561-563): Շահնամեի բոլոր երգվածքներում պահպանված է II վանկանի մութաբարիբ մետրի տարատեսակը՝ հետևյալ բանաձևով.

U - - U - - U - - U ~

Այս մասին Լ. Երնջակյանը գրում է, որ Շահնամեի երաժշտականությանն առնչվող ըմբռնումները չեն սահմանափակվում գեղագիտական դատողություններով, դրանք վերաբերում են էպոսի դարերով հղկված երաժշտարանատեղծական կատարողական ավանդույթի

հստակ դրսևորումներին (2. էջ 73): Ցավոք, ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար մոռացության են մատնվել «Շահնամեի» երգասացությունները և բանավոր ընթերցելու ավանդույթն առհասարակ: Իրանի էպիկական հրաշակերտ կոթողը՝ «Շահնամեի», այսօր խնդիր ունի երաժշտական բաղադրիչի գրառման, վերականգնման և պահպանման: Եվ չնայած այդ խնդրին, ինչպես նաև Իրանի Իսլամական հեղափոխության (1979 թ.) հետևանքով XX դարի վերջին ստեղծված անբարենպաստ պայմաններին, Ֆիրդուսիի անմահացրած պատմահերոսական և առասպելական պատումների հանդեպ պարսիկ ժողովրդի հետաքրքրությունը չի նվազել: XX դարից սկսած Իրանի դասական երաժշտարվեստի զարգացմանը զուգահեռ «Շահնամեի» նորանոր մարմնավորումներ է ստանում ժամանակակից պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում: Հողվածի նպատակըն է ներկայացնել իրանցի ժամանակակից կոմպոզիտորների անդրադարձումները «Շահնամեին», որոնք նոր շունչ են հաղորդում էպիկական երկին՝ նպատակաուղղելով դրա կենսունակությունը նաև դեպի ժամանակակից արվեստ:

Հարկ է նշել, որ Ֆիրդուսիի պերճախոս լեզուն և պատումների հարուստ պոեզիան լայն հնարավորություն են ընձեռում «Շահնամեի» երաժշտաբեմական մարմնավորումների համար, որի օրինակները բազմաթիվ են Իրանում: Կարելի է հավաստել, որ վերջինիս օպերային արարումները և երաժշտական ներկայացումների ավանդույթը բավական հին են: Այսպես, կին գրող, դրամատիկ թատերական ռեժիսոր Փարի Մաբերին (ծնվ. 1932 թ.) «Շահնամեի» հիման վրա ստեղծել է մի շարք գործեր, այդ թվում՝ «Բեժան և Մանիժե», «Լեյլի և Մեջնուն», «Շամս է Փարանդե» (Թոշող Շամսը), «Յոսուֆ և Ջուլեյխա» և «Ռոստամ և Իսֆանդիար»: Նրա կարծիքով «Շահնամեի» ունի եզակի ենթատեքստ, և Ֆիրդուսին իր պատումներում չի գիջում Շեքսպիրին*։ «Շահնամեում» պատկերված «Ջահակ և Ջամշիդ» լեգենդի հիման վրա նա բեմադրել է օպերա-

* Այս մասին հեղինակը խոսել է Ֆիրդուսիի հորելյանական տարում տրված հարցազրույցներից մեկում, 2010թ. <https://poretoos.blogspot.com/1389/08/12/post-248/>

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Լիլիթ Վարդգեսի Երնջակյանի՝ 2.11.2020 թ. և ընդունվել տպագրության՝ 2.12.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը 28.10.2020 թ.

Իրանի կոմպոզիտորական արվեստը

յատիպ մի ստեղծագործություն «Մորդ է Բարան» (Անճրևի թռչունը), որի երաժշտությունը՝ հանձնարարված ջնարին, թմբուկին, ջութակին և թամբուրին գրել է Արսալան Քամբարը*։ Ուշագրավ է, որ այն ստեղծվել է իրանական ավանդական դրամայի սկզբունքով, որտեղ առկա են հնագույն թատերական ներկայացումների՝ նաղդայի (պատմողի), թագիեի (ողբի և տառապանքների ծիսական արարողությունների) և սիահ բագիի (սև խաղ, սևադեմ կատակերգուի ժողովրդական ներկայացումների) բնութագրական դրսևորումները։

Դասական երաժշտարվեստում Ֆիրդուսիի և իրանական պատմահերոսական թեմաներին անդրադարձել են նաև Իրանում ապրած և ստեղծագործած անվանի հայ կոմպոզիտորները, ինչպես օրինակ՝ Աշոտ Պատմագրյանը (1898–1981), Էմմանուիլ Մելիք-Աւլանյանը** (1915–2003)։ Անվանի կոմպոզիտոր և դիրիժոր Լորիս Ճգնավորյանը (ծնվ. 1937թ.), մեծ հետաքրքրություն տածելով պարսկական ավանդական երաժշտության, ինչպես նաև ավանդապատումների հանդեպ, հեղինակել է «Ռոստամ և Ջոհրաբ» օպերան, «Միմորդ» բալետը, որոնց հիմքում «Շահնամեի» հայտնի դրվագներն են։ Երկու ստեղծագործություններին էլ հեղինակը ձեռնամուխ է եղել 1960-ականների սկզբներին և տարիների ընթացքում բազմիցս վերանայել։ Օպերան հաջողությամբ բեմադրվել և համերգային կատարումներով հնչել է ինչպես Իրանում, այնպես էլ Հայաստանում ու աշխարհի տարբեր բեմերում։

«Շահնամեի» տեքստերով ներշնչված երաժշտական ստեղծագործություններն իրականում ավելի շատ են, քան մեր տրամադրության տակ գտնվող նյութերը։ Որոշակի դժվարություններ կան դասական արվեստի նմուշների պահպանման և հայթայթման հետ։ Այսուհանդերձ, հնարավոր է նույնիսկ մեզ մատչելի ստեղծագործություններով որոշարկել այն հիմնական ժանրային շրջանակներն ու երաժշտատնական առանձնահատկությունները, որոնք առկա են այս երկի անդրադարձումներում։

«Շահնամեի» ժանրային ընդգրկումները բավական լայն են, երգից ու գործիքային պիեսներից՝ մինչև սիմֆոնիկ և վոկալ գործիքային մեծակտավ ստեղծագործություններ։ Դրանց հեղինակներ՝ Մորթեզա Հաննանեն, Ալիմոհամմադ Խադեմ Միսակը, Հոսեին Դեհլավին, Ահմադ Փեժմանը, Համիդ Մորթեբասենը և այլ անվանի և բեղուն գրչով կոմպոզիտորներ իրանական երաժշտության ասպարեզում հայտնի անձնավորություններ են***։

Ալիմոհամմադ Խադեմ Միսակը (1907–1958 թթ.)

* Քամբարը (ծնվ. 1960 թ.) անվանի պարսիկ երաժիշտ է, եվրոպական և ազգային գործիքների վարպետ կատարող։

** Իրանական երաժշտական մշակույթում իրանահայ կոմպոզիտորների խաղացած դերի և նշանակության մասին (3. էջ 171–178)։

*** Իրանցի կոմպոզիտորներին վերաբերող նյութերի հիմնական աղբյուրը էլեկտրոնային պաշտոնական կամ ընդհանուր տեղեկատվական կայքէջերն են, ինչպես օրինակ՝ <https://rateyourmusic.com/list/REDvv/iranian-contemporary-composers/> էջն է։

անվանի երաժիշտ, կոմպոզիտոր, հայտնի՝ որպես Թեհրանի սիմֆոնիկ նվագախմբի հիմնդիրներից, Շահի ժամանակ աշխատել էր Մշակույթի նախարարությունում։ Նա նաև կոմպոզիցիայի դասընթաց է վարել Թեհրանի կոնսերվատորիայում։ Ա. Խադեմ Միսակի ստեղծագործություններից մեր տրամադրության տակ է Ֆիրդուսիի «Շահնամեի» բանաստեղծություններից մեկով ներշնչված դաշնամուրային երկ՝ նվիրված Շահի գովերգմանը։ Երկը կոչվում է «Սուրուդե սեթադեշե շահ» (Շահի փառաբանման օրհներգ)։

Օրինակ 1:



Շահի փառաբանման օրհներգը եվրոպական դասական երաժշտության պարզ արտահայտչամիջոցներով, տոնայնական ֆունկցիոնալ հարաբերություններով, պարբերական կառույցով և քայլերգային ոճով բնութագրվող մի նմուշ է, որ ժամանակակից տարածված Փարվարեշ գովերգող ժանրի արտացոլումներից է։

Մորթեզա Հաննանեն (1923–1989թթ.)՝ կոմպոզիտոր, գալարափողահար և երաժշտագետ, սովորել է Թեհրանի կոնսերվատորիայում անվանի երաժիշտ Փարվիզ Մահմուդի դասարանում։ Ինչպես և ուսուցիչը, նա նույնպես մեծ ներդրում ունի Իրանում սիմֆոնիկ երաժշտության ավանդույթների և համերգային կյանքի կայացման գործում։ Հաննանեն ստեղծագործել է կամերային-գործիքային, նվագախմբային և վոկալ ժանրերում՝ հիմնականում պարսկական թեմաներով և ազգային երաժշտասարտահայտչական բնորոշ տարրերի լայնահուն կիրառումով։

Հաննանեի երկերի շարքում կա մի պիես՝ սուպրանոյի և դաշնամուրի համար, որը նվիրված է Ֆիրդուսիի հիշատակին (op. 14)։ Այն եվրոպական դասական եռմասանի ձևին մոտ կառույց է՝ գործիքային նախանվագով։ Սակայն մեղեդային շարադրանքն ամբողջու-

* Դաշտի՝ իրանական ավանդական երաժշտության հիմքում ընկած դաստգահների համակարգի ածանցյալ մասերից մեկի անվանումն է (4. էջ 100–105)։

թյամբ ընթանում է իրանական ավանդական երաժշտության ոլորտում: Գլխավոր մեղեդին (վոկալ) շարադրված է Դաշտի ձայնակարգում*:

Օրինակ 2



Որոշակի շեղումներից հետո, պիեսի երրորդ մասում նորից անցում է կատարվում Դաշտի դաստգահ, ուր հնչում է հիմնական մեղեդին և եզրափակվում փոքրիկ կողայով:

Հոսեին Գեիլավին (1927-2019 թթ.) ծնվել է Թեհրանում: Երաժշտության առաջին ուսուցիչը հայրն է եղել: Դասեր է առել իրանական դասական երաժշտության ակումբներում կանգնած մասնագետներ Աբդոլասան Սարայի և Հոսեյն Նասեհի մոտ: Ավարտելով Թեհրանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական դասարանը, մեկնել է Գերմանիա և Ավստրիա՝ ուսումը շարունակելու նպատակով: Ավստրիայում կոմպոզիցիայի դասընթաց է ստացել Թոմաս Բ. Դեվիդի դասարանում: Ա. Սարայի մահից հետո նա հանձն է առնում Սարայի նվագախմբի ղեկավարի պարտականությունը: 1968-ին Գեիլավին հիմնում է Ռուդաբի համերգասրահի սիմֆոնիկ նվագախումբը:

Ստեղծագործական առաջին իսկ փորձերից Գեիլավին մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել իրանական կամիթավոր, աղեղնավոր ու փողային գործիքների նկատմամբ: 1993 թ.-ին նա հիմնադրել է ազգային կրսմիթավոր գործիքների նվագախումբ, հանդես է եկել բազմաթիվ համերգներով: Ռոհուլա Խալեդիի հրավերով սկսել է դասավանդել Թեհրանի ազգային երաժշտության կոնսերվատորիայում, հետագայում դառնալով դրա ռեկտորը՝ մինչև 1975 թ.*: Նրա ղեկավարության տարիներին ուսանած շրջանավարտների մեծ մասը

սըն այսօր ճանաչված երաժիշտներ են:

Գեիլավին ստեղծագործել է տարբեր ժանրերում: Նրա գործերից են «Խոսրով և Ծիրին», «Բիժան և Մանիժե» և «Մանա և Մանի» օպերաները: Առաջին երկու օպերաները բեմադրվել են, վերջինը հնչել է միայն համերգային կատարմամբ՝ որպես նվագախմբային սյուիտ: Նա հեղինակել է շուրջ 2 տասնյակ նվագախմբային գործեր, ինչպես սիմֆոնիկ, այնպես էլ պարսկական ազգային նվագարանների համար: Գործերի մեծ մասը՝ ազգային մեղեդիների գործիքավորումներ և բազմաթիվ այլ հեղինակային պիեսներ հնչել են, հրատարակվել և թողարկվել 2 խոսակալառակներով: Գեիլավին հեղինակել է նաև մանկավարժության, գործիքագիտության և կատարողական տեխնիկայի հարցերին նվիրված ձեռնարկներ ու դասագրքեր: Նրա վերջին գիրքը՝ «Պոեզիայի և վոկալ երաժշտության կապը» կոմպոզիտորի ստեղծագործական և հետազոտական գործունեության ընթացքում կուտակված գիտելիքի ու փորձի արգասիքն է: Գիրքը հրատարակված է:

«Բիժան ու Մանիժե» ստեղծագործությունը գրվել է 1974-1975-ին՝ ըստ Ֆիրդոսիի «Շահնամի»։ այն նվագախմբի, իրանական ժողովրդական գործիքների և մենակատարների համար ստեղծված երկ է, որ առաջին անգամ հատվածաբար կատարվել է Վիենայի ռադիոյի սիմֆոնիկ նվագախմբի կողմից (ղիրիժոր՝ Թոմաս Բ. Դեվիդ), այնուհետև Գերմանիայում՝ իրանական ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին նվիրված փառատոնի շրջանակներում: Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ «Բիժան ու Մանիժեն» իր ավանդական լեզվաճով հեռու է իրանական ժամանակակից երաժշտության մեջ իշխող հիմնական միտումներից: Մյուսին ներկայացնում է պարսկական անտիկ ժամանակաշրջանը և հեղինակը նպատակահարմար չի գտել կիրառել ժամանակակից լեզվարտահայտչական տարրեր այս գործում: Կոմպոզիտորը նշում է - «...ես փորձել եմ ստեղծել ամբողջական նվագախմբային սոնորիստիկա, որ պետք է փոխանցի իրանական երաժշտության ոգին և արտահայտչականությունը, ինչը պարտիտուրում ժամանակ առ ժամա-

* Այս մասին նշված է «Բիժան և Մանիժե» ստեղծագործության խոսակալառակի ներդրումը:

** «Բիժան և Մանիժեի» բովանդակությունը հետևյալն է. Բիժանը պարսիկ երիտասարդ հերոս էր: Նա Քեյ-Խոսրովի՝ պարսից արքայի հրամանով պետք է մեկնի Էրմանիստան ծառայության, որը սահմանակից էր Պարսկաստանին և Թուրանին: Իր առաքելությունն ավարտելուց հետո պատվիրակության ղեկավար Գորգինը Բիժանին տանում է Մանիժեի կազմակերպած խնջույքին: Մանիժեն Թուրանի թագավոր Աֆրասիաբի դուստրն է: Գորգինը իրականում կազմակերպել էր դավադրություն. նա ուզում էր Բիժանին սպանել Աֆրասիաբի ձեռքով, ով նույնպես Իրանի հետ թշնամի էր: Մակայն Բիժանին տեսնելով և սիրահարվելով՝ Մանիժեն խնդրում է հերոսին մնալ իր արքունիքում: Բեժանը պատասխանում է, որ պետք է վերադառնա Պարսկաստան: Մանիժեն դիմում է խորամանկության և սպասուհու օգնությամբ կախարհական լամպիքով քնեցնում է Բիժանին և պահում պալատում: Պալատի կառավարիչը թագավորին հայտնում է սենյակներից մեկում քնած անձանոթ երիտասարդի մասին և նրան ձերբակա-

* Ռոհուլա Խալեդի (1906-1965 թթ.)՝ անվանի պարսիկ երաժշտագետ, կոմպոզիտոր, ղեկավար, ջութակահար, որը մեծ ներդրում ունի Իրանի մշակութային կյանքի զարգացման ասպարեզում: Ազգային երաժշտական ընկերության և Պարսկական ազգային երաժշտական կոնսերվատորիայի հիմնադիրն է Թեհրանում (1949 թ.): Հեղինակել է պարսկական երաժշտությանը նվիրված երկհատորյակը, եվրոպական և իրանական երաժշտության տեսությանն առնչվող տարբեր աշխատություններ:

նակ ցայտուն դրսևորումներով է երևակվում»*: Ցավոք, մեր տրամադրության տակ չկան նոտային օրինակներ**:

Ահմադ Փեժմանը (ծնվ. 1935) անվանի կոմպոզիտոր է և ջութակահար: Նա կրթություն է ստացել Վիեննայի երաժշտական ակադեմիայում և դեռ ուսանող տարիներից հաջողությամբ հանդես եկել թե՛ որպես հեղինակ, թե՛ որպես կատարող: Հետագա գործունեությունը շարունակել է Իրանում, իսկ Իսլամական հեղափոխությունից հետո Միացյալ Նահանգներում՝ Նյու-Յորքում: Գրել է օպերաներ, բալետներ, սիմֆոնիկ և այլ ստեղծագործություններ, որոնք հիմնականում կատարվել են: Զգալի են նրա ստեղծագործությունների շարքում իրանական ազգային պատմահերոսական թեմատիկայով, ինչպես նաև իրանական ազգային նվագարանների կիրառությամբ ստեղծված երկերը: Այդ շարքում ուշագրավ է «Ռոստամի յոթ խոչընդոտները» բալետը (1996), որի պարտիտուրը մեզ չի հաջողվել ձեռք բերել:

Իրանի դասական երաժշտության անվանի ներկայացուցիչներից է Համիդ Մոթեբասսեմը (ծնվ. 1958 թ.): Նա երաժիշտների ընտանիքում է մեծացել, մանկուց նվագել է թառ, սիթար: Սովորել է Թեհրանի արվեստների համալսարանում և Պարսկական երաժշտության կոնսերվատորիայում: Նրա ստեղծագործությունները արժանացել են Եվրոպական մի շարք պատվավոր մրցանակների. «Բամդադ» («Արևածագ»), «Ծովի երգը», «Ավագ», Նոն («Նոր երգ»), «Դաստան տրիո», «Դաստան դուետ», «Շուրիդե», «Դրախտի ծաղկունքը», «Հանուն կարմիր վարդի» և այլ գործեր ձայնագրվել և բազմիցս կատարվել են:

«Միմորդ» վոկալ գործիքային ստեղծագործությունը գրվել է 2006-2010 թթ.: այն մեծ երաժշտական նախագծի շրջանակներում ընդգրկված հիմնական նպատակներից մեկն էր և կատարվել է համանուն նվագախմբի կողմից:

Այս մեծակտավ գործի հիմքում «Շահնամեի» համանուն պատումն է՝ մեռնող և մոխիրներից հարություն առնող թռչունի՝ Միմորդի մասին: Ֆիրդոսիի երկի այս ամենատպալուրիչ պատմվածքն աչքի է ընկնում ոչ միայն պերճախոսությամբ, այլև տեքստի ներքին երաժշտականությամբ: Այս գործոնն է առավել տրամադրել Մոթեբասսեմին երկը ստեղծելի, որտեղ պարսկական ավանդական մելոսի հնչողությունն ընդգծելու նպատակով հեղինակն օգտագործել է բացառապես ազգային երաժշտական գործիքներից կազմված նվագախումբ՝ նեյ, քամանչա, գեյչակներ, տրահի, սանթուր, թառ, բարբաթ, ինչպես նաև հարուստ հարվածային գործիքների խումբ, մենակատար (տենոր) և երգչախումբ: Ինչպես հեղինակն է նշում, «Միմորդում» օպերային հատուկ որոշ տարրեր համատեղված են արևելյան մոնոդիկ երկարաշունչ երգի հետ, ինչպես նաև եվրոպական խմբերգային արվեստի սկզբունքները խարսխված են իրանական ավանդական երաժշտության և «Շահնամեի» ընթերցումների վրա (6.):

Մոթեբասսեմի ինքնատիպ գործերն առանձնանում են վառ արտահայտված ազգային նկարագրով. հեղինակային ձեռագրի բնութագրական հատկանիշներից

են ավանդական ձայնակարգերում պոլիմելոդիկ մտածողության դրսևորումների բազմազան կիրառությունները՝ ժողովրդական նվագարանների տեխնիկական հնարավորությունների նորովի բացահայտումներով: Այս առումով նա նորարար կոմպոզիտոր է, որի համարձակ երաժշտական մտահղացումները նոր ուղիներ են նշանավորում ազգային գրական ու երաժշտական ավանդույթի ժամանակակից մեկնաբանումների ասպարեզում:

«Շահնամեի» էպիկական պատմությունների երաժշտական կերպավորումները՝ գրական տեքստերին հարիր մեղեդային նկարագիր ստեղծելու տեսանկյունից առնչվում են մի շարք մշակութաբանական, կրոնագեղագիտական ու գեղարվեստական հարցերի հետ, որոնք պայմանավորված են նաև երաժշտական արվեստի տարրեր ժանրային ոլորտների նկատմամբ ձևավորված ավանդական պատկերացումներով: Երաժշտամտածողական կարծրատիպերը հաճախ խոչընդոտել և բարդություններ են հարուցել պրոֆեսիոնալ երաժիշտների համար, ընդհուպ բացասական վերաբերմունք ձևավորելով երաժշտի նկատմամբ (7. էջ 222-226):

Միմորդի պատմության հիման վրա իրանական ժողովրդական գործիքների համար պոլիմելոդիկ պիեսներ գրելով, կոմպոզիտորը մի համարձակ գաղափար է իրականացրել՝ նա ընտրել է այնպիսի տպավորիչ մեղեդիներ, որոնք արտահայտում են հերոսների զգացմունքներն ու վերարտադրում պատմության էպիկական, խորհրդավոր մթնոլորտը՝ Էպոսի ոգուն համարժեք երկեր ստեղծելու դժվարությունը մինչ օրս հետ է պահել շատ կոմպոզիտորների՝ «Շահնամեն» երաժշտական ստեղծագործություն մեկնելու առումով: Իբրև Շահնամեի վարպետ «պատմող», նա պիտի ճիշտ նկարագրի յուրաքանչյուր պատկեր, ինչպես նաև հերոսների զգացմունքներն ու ձգտումները՝ իրանական ազգային նվագարանների օգնությամբ:

Վերադառնալով Մոթեբասսեմի «Միմորդին», ասենք, որ դա «Շահնամեի» ամենագեղեցիկ դրվագներից մեկն է, ուր խոսվում է Զայի՝ Իրանի դյուցազուն հերոսներից մեկի ծնունդի ու մեծանալու, նրա և Ռուդաբեի՝ Քարայի արքա Մեհրաբի աղջկա սիրո պատմության մասին: Այս առասպելական-էպիկական մասում Ֆիրդոսին դաստում է մարդկային երջանկության, ճակատագրի, նախանձի, վախի ու անպատվության մտահոգությունների, սիրո և փառքի տենչանքի վերաբերյալ: Կոմպոզիտորը տպավորիչ երաժշտական լեզվով արտահայտում է Զայի հանդեպ Ռուդաբեի սերը, նկարագրում դեպի Ալբորզի լեռները՝ Միմորդի բույն արշավող ռազմիկներին, ինչպես նաև Նարիմանի որդի Սամի հիասթափությունը:

Ստեղծագործությունը բաղկացած է վեց մասերից. «Նախաբան», «Զայի ծնունդը», «Սամ և Զայ», «Միմորդ և Զայ», «Զայի վերադարձը», «Ռուդաբե և Զայ»: Ավանդության համառոտ բովանդակությունը հետևյալն է.

Սամը՝ Իրանի հերոսների հերոս Նարիմանի որդին, իր որդու՝ Զայի ծնունդը տոնելիս նկատում է, որ մանուկը արևի պես գեղեցիկ է, սակայն ծերունու սպիտակ մա-

Ի ր ա ն ի կ ո մ ա ղ ի տ ո ղ ա կ ա ն ա ր վ ե ս տ ը

գեր ունի: Ոչ որ չէր համարձակվում ծեր Սամին ասել, որ գեղեցկուհի կինն է լույս աշխարհ բերել Չալին, նա էլ խուսափելով ծաղրի առարկա դառնալուց հրամայում է երեխային հեռացնել իրենց քաղաքից: Նրան թողնում են Ալբորզի լեռներում, որտեղ իր բույնն էր հյուսել առասպելական Միմորդ թռչունը՝ հեռու քաղաքկրթությունից: Կեր փնտրելիս Միմորդը գտնում է լքված փորրիկ Չալին, տանում լեռան զագաթը, սակայն խնայում է նրան և որոշում իր ձագերի հետ մեծացնել:

Հսկա հերոս է մեծանում Չալը, նրա հզոր ձայնն աշխարհով մեկ է հասնում: Գեղեցկադեմ երիտասարդի մասին լուրը հասնում Սամին և նա որոշում է գտնել որդուն: Հերոս որդին կարողանում է ներել հորը և վերադառնալ տուն: Շուտով Չալը մեկնում է Քարուլիստան, որտեղ պետք է հանդիպեր Ռուդաբեի կրքոտ սիրուն: Քարուլիստանի հարուստ ու ննգամիտ արքա Մեհրաբը, հայտնի գեղեցիկ ու բարձրահասակ արտաքինով, անմիջապես հեռանում է քաղաքից, երբ իմանում է Չալի մոտենալու լուրը: Նա վերցնում է իր հետ զանձերն ու արքունիքը: Սակայն պալատականներից մեկն ասում է Չալին, որ թագավորն ունի մի անգին հարստություն՝ անպատմելի գեղեցկության արքայադուստր Ռուդաբեն: Ինքը Ռուդաբեն, լսելով հերոսի ուժի և գեղեցկության մասին, նույնպես սիրահարվում է Չալին: Նրանց սերն անասանան է և հարստն (8.), (տե՛ս օրինակ 3):

Անշուշտ, մեր ներկայացրած գործերով չի ավարտվում «Շահնամեի» երաժշտական վերապատումների և «Շահնամեով» ոգեշնչված երկերի շարքը: Սակայն, ինչպես արդեն նշել ենք, նոտային հրատարակությունների և նույնիսկ անտիպ ձեռագրերի բացակայությունը չափազանց բարդացնում է երևույթի երաժշտական արժևորումն իր ամբողջական ընդգրկումով:

Օրինակ 3.

Dibache *ճիգո*

Hamid Moushassan
01.02.2006
28.08.2010

Ney

Kanuncheb-1

Kanuncheb-2

Gheychak: Alto
Sorabi - Alto

Bass Sorabi
Gheychak bass

Santur

Tar-1

Tar-2

Barbat

Bass-Tar

Tenor-Solo

Chor-Soprano
u mough u i i mough u

Chor-Tenor
u mough u i i mough u

Sanj de
Zang de
Trangle de
Dayereh de
Damanun
Damanun de
Kuzeh de
Dayereh de
b-e Zoukhanahi
Tomchak de
dayereh K.B.

Sam o Zal *سَم وَ زَل*

Tenor Solo

ad lib.
♩ = 200

Fo mud a mad az takht sa... me uvur... be par

doh dar a mad sou ye... no ba lur cho fir zan do ra

did do mou... yash se pid... be bouf az ja han sar be sa r

na ooud... sou ye a se man sar bar a... vard... rst

ze did a vur an gib fir... yad khat... le ey

Մեր նպատակը Ֆիրդոսիի անմահ երկի տարբեր երաժշտաժանրային մարմնավորումների ներկայացումն էր Իրանի պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ, որպես ազգային մշակույթի և ազգային արժեքների հարստնման, շարունակության և վերափմաստավորման ինքնատիպ բնագավառներից մեկի:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. Стариков А., Фирдоуси и его поэма “Шахнаме”., Фирдоуси, Шахнаме., т. I., М., 1957. Starikov A., Firdousi i ego poema “Shakhname”., Firdousi, Shakhname., t. I., М., 1957.
2. Ернджакян Л. Вю, О бытовании иранских эпических мотивов в Армении и музыкальной традиции исполнения «Шахнаме»., /Традиция и современность. Вопросы армянской музыки., книга 2., Ер.: Гитутюн, НАН РА, 1996. Erndzhakyan L. V., O bytovanii iranskikh epicheskikh motivov v Armenii i muzykal'noj traditsii ispolneniya “Shakhname”., /Traditsiya i sovremennost'. Voprosy armjanskoj muzyki., kniga 2., Yer.: Gitutyun, NAN RA, 1996.
3. Այվազյան Շ. Գ., Հայ արվեստագետները Իրանում, /«Կանթեղ» գիտական հոդվածներ, դ 3 (68), Եր., Ասողիկ, 2016 թ.: Ayvazyan Sh. G., Hay arvestayetner' Iranum, /“Kanthegh” gitakan hodvatsner, d 3 (68) ., Asoghik, 2016 th.
4. Երնջակյան Լ., Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1991 թ.: Ernjakyan L. V., Hay-Iranakan yerazhshtakan kaperi patmuthyunitz, Yer, HH GAA hrat., 1991 th.
5. Dehlavi H., The association between poem and lyric music, Tehran, 2000. Mahour publication.
6. Հ. Մոթերասսեմի պաշտոնական կայք. <https://www.simorq.org/Home.20.0.html> Գիտման ամսաթիվը՝ 19.10. 2020 թ. Ժամը՝ 16.55:
7. Nasr S. H., Islam and Music: The Legal and the Spiritual Dimensions, Music in the World's Religion, ed. by Lawrence E. Sullivan. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1997.
8. Ստեղծագործության բովանդակությունը գտնելված է

Բանալի-բաներ. Ֆիրդուսի, «Շահնամն», իրանի հայ կոմպոզիտորներ, իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտություն:

Keywords: Ferdowsi, "Shahnameh", Armenian composers living in Iran, Iranian Professional Music.

Ключевые слова: Фирдоуси, "Шахнаме", армянские композиторы в Иране, профессиональной музыке Ирана.

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 Тебризе, 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).

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ԱՄՂԱՐ ՋԱՆԱԲԻ ՎԱՀԱԲ (ծ. 21.03.1984 թ., Իրան): Ավարտել է՝ 2003-2004 թթ. ԵՊԿ նախապատրաստական կուրսերի օպերային վոկալի բաժինը, 2010-ին վոկալ-տեսական ֆակուլտետի օպերային երգեցողության բաժինը, (բալետավարականը և մագիստրոսականը՝ Վ. Հարությունյանի դասարան), 2011-2012 թթ. ԵՊԿ Կատարողական և ստեղծագործական բարձրագույն վարպետություն րազուցիչ կրթության լրիվ դասընթացը, 2011-2014 թթ. ԵՊԿ հայցորդ՝ «Երաժշտությունը Ֆիրդուսու Շահնամնում» թեմայով, գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր՝ Լիլիթ Երնջակյան: 2010-2013 թթ. հաճախել է Նոդար Անդղուլաձեի (Վրաստան, Թիֆլիս) վարպետության դասերին: Այնուհետև է՝ 2020-ից Թավրիզի իսլամական արվեստի պետական համալսարանում՝ որպես դասախոս (սոլֆեջո), 2020-ից՝ Փոյան (Թեհրան) երաժշտական ինստիտուտի դասախոս (վոկալ, սոլֆեջո), 2016-ից առ այսօր՝ Վոկալ արվեստի («Հոնար ավագ») մասնավոր ակադեմիայի սոփոն և դասախոս, Բարաջ: Հեղինակ է՝ Երաժշտության դերը «Շահնամնում», Իրանի ուսանողների 1-ին միջազգային գիտահետազոտական կոնֆերանսի նյութերի ժողովածու, Երևան, ՀՀ-ում ԻԻՀ դեպարտամենտ, 2011թ (պարսկերեն), Օպերայի ոսկեդարն Իտալիայում, Բելկանտո, «Երաժշտական արվեստ» ամսագիր, Թեհրան, 2011 թ., N 11-12, Երաժշտությունը «Շահնամնի» նկարագրողումներում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանի նյութերի ժողովածու, «Գիտություն», Երևան, 2016, էջ 239-248, «Շահնամնի» երաժշտակատարողական ավանդույթը Ջորիսանայում, «Կանթեք» գիտական հոդվածներ, N 2 (67), «Ատոլիկ», Երևան, 2016, էջ 263-270, Music and musical instruments in Shahname, Der Pharmacia Lettre, 2017, 9 [8]:77-82 (Available online at www.scholarsresearchlibrary.com):

Information about the author: ASKHAR JANABI WAHAB (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 Tevri 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, Yerevan, 2016, pp. 239-248; "Music and Performing Tradition of "Shahnameh" in Zurkhane" / "Kantech" Collection of Research Articles No. 2 (67), Yerevan, 2016, pp. 263-270; "Music and Musical Instruments in Shahnameh", Der Pharmacia Lettre, 2017, 9 [8]: 77-82 (available at www.scholarsresearchlibrary.com).

Резюме

Соискатель НАН Армении Асхар Джанаби Вахаб. - «Поэма Фирдоуси «Шахнаме» в профессиональной музыке Ирана».

Национальный эпос – поэма Фирдоуси «Шахнаме», играет важнейшую роль в культурной жизни Ирана. Начиная с XX века исторические и героико-мифологические сюжеты этого эпического памятника стали находить отражение в иранской профессиональной музыке. Цель статьи – представить воплощения «Шахнаме», выраженные в творчестве современных иранских композиторов в различных музыкальных жанрах, как один из наиболее самобытных способов переосмысления национальной культуры. Музыкальные произведения, вдохновленные лирикой «Шахнаме», создали также проживающие в Иране композиторы-армяне – Ашот Патмагрян и Эммануэл Мелик-Асланян, а также известный композитор и дирижер Лорис Чгнаворян. В статье представлены жанрово-музыкальные особенности обсуждаемых произведений.

Summary

Postgraduate Student at the NAS of Armenia Asghar Janabi Vahab. - "Shahnameh" by Ferdowsi in Iranian Professional Music.

National epic, "Shahnameh" poem by Ferdowsi, plays a significant role in the cultural life of Iran. Since the twentieth century, the historical, heroic, and mythological plots of this epic monument have been reflected in Iranian professional music. The purpose of the article is to present the embodiment of "Shahnameh", expressed in various musical genres in the work of contemporary Iranian composers, as one of the most original way of rethinking the national culture. Musical works inspired by the lyrics of "Shahnameh" were also created by ethnic Armenian composers living in Iran - Ashot Patmagrian and Emmanuel Melik-Aslanian, as well as Loris Tjeknavorian, prominent composer and conductor. The article presents the genre and musical characteristics of the works under discussion.



Анаит Нерсесян, Александр Соколов, Наталия Деева.



Александр Малкус, Юрий Слесарев, Анаит Нерсесян, Виктор Бунин

народный фестиваль “Великие учителя” и V Конкурс пианистов им. Виктора Мерджанова. Фестиваль проводится под патронатом мэра Кюстендила Петра Паунова и Посольства Российской Федерации в Республике Болгарии, а также при поддержке представительства Россотрудничества в Болгарии, Национальной музыкальной академии имени Панчо Владигерова, Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

На торжественном открытии фестиваля “Великие учителя” выступили лауреаты международных музыкальных конкурсов: Ромео Смилков, Георгий Черкин, Радослав Николов, Светлин Христов, Александр Лиалиос, Жаклина Викторова, Георгий Чиколов и др.

В работе жюри конкурса принимала участие Заслуженная артистка Армении, профессор ЕГК Анаит Нерсесян.

Анаит НЕРСЕСЯН окончила Московскую государственную консерваторию имени П.И. Чайковского и там же ассистентуру–стажировку (класс профессора В. К. Мерджанова). Лауреат Закавказского конкурса музыкантов–исполнителей (Баку, 1972), обладательница I премии и золотой медали на Международном конкурсе имени И.С. Баха (Лейпциг, 1980). Гастролировала в республиках бывшего СССР, США, Японии, Канаде и в странах Западной Европы. С 1977 г. преподает в Ереванской консерватории им. Комитаса в должности профессора. Член жюри многих международных конкурсов, среди них: конкурс им. Балакирева (Краснодар, 2014); “Минск–2014” (Белоруссия, 2014), имени И.С. Баха (Саарбрюкен, Германия), имени С. Рахманинова (Россия), имени А. Хачатуряна (Армения). С 2018 – приглашенный профессор токийского университета искусств Геидай (Япония). В 2018 г. артистке присуждена Почетная премия армянского посольства Японии (г. Токио). Записала диски с фортепианными сочинениями И. С. Баха, Д. Шостаковича, С. Фейнберга, Г. Овунца, а также с произведениями армянских композиторов для репертуара музыкальных училищ и детских музыкальных школ. Проводит мастер–классы в Японии, Польше, России.

15 января 2020 года в Москве в Рахманиновском зале в рамках фестиваля “Посвящение Виктору Мерджанову” состоялся сольный концерт Анаит Нерсесян. В первом отделении прозвучали: Партита #2 до минор

И. С. Баха; 12 прелюдий соч. 34 Д. Шостаковича; во втором отделении “Мерджанов и друзья” – Комитас – Р. Андриасян “Весна”; Комитас – Г. Сараджян “Абрбан”; А. Хачатурян Сонатина; А. Бабаджанян Элегия памяти А. Хачатуряна; А. Арутюнян “Ветер пронесся в горах”, “Танец сасунцев”; Э. Мирзоян Две пьесы из цикла “Альбом для внучки”

(“Мариам”, “Игра”); А. Бабаджанян Поэма для фортепиано.

16 января 2020 года в концертном зале имени Н. Я. Мясковского при содействии Министерства культуры РФ и Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского прошел очередной концерт юбилейного фестиваля. Исполнители – выпускники проф. В. К. Мерджанова разных лет: доцент Таллинской Академии музыки и театра Ада Куусеокс (Эстония), Заслуженная артистка Армении, профессор Ереванской консерватории Анаит Нерсесян (Армения), Заслуженная артистка России, профессор Московской консерватории Наталия Деева, лауреат международных конкурсов, доцент Московской консерватории Александр Малкус, Лауреат международных конкурсов, солист Московской филармонии Михаил Рыба, лауреаты международных конкурсов Николай Пестов, Михаил Ковалев, Наталия Рахманина. Студенты Московской консерватории, лауреаты Международного конкурса “Великие учителя” им. В. Мерджанова (Болгария, 2019) Анна Михайлова (скрипка), Кирилл Смолкин (фортепиано), а также Марлена Мош (вокал). Прозвучали сочинения М. Бруха, П. Чайковского, К. Дебюсси, М. Ковалева, С. Рахманинова, Н. Деева, С. Фейнберга, А. Александрова, А.Тиграняна, Ширина, Ф. Шопена, А. Бабаджаняна.

18 января 2020 в Большом зале Московской консерватории состоялся третий концерт фестиваля. В концерте приняли участие: Симфонический оркестр Министерства обороны Российской Федерации (Главный военный дирижер Вооруженных Сил РФ, Заслуженный артист России, генерал–майор Тимофей Маякин, дирижер – начальник оркестра, Заслуженный артист России, полковник Сергей Дурьгин). Солисты – выпускники класса профессора Б.К. Мерджанова разных лет: Заслуженная артистка Армении, профессор Анаит Нерсесян (Бетховен Концерт N3 для фортепиано с оркестром до минор, соч. 37); Заслуженная артистка России, профессор Наталия Деева (Рахманинов Концерт N2 для фортепиано с оркестром до минор, соч. 18); победитель III Международного конкурса имени С. В. Рахманинова, доцент Садакацу Цчида, Япония (Концерт N3 для фортепиано с оркестром ре минор, соч. 30).

Քանոն-ը Վիկտոր Մերժանով, Անահիտ Ներսեսյան, Մոսկվայի կոնսերվատորիա, փառատոն:

Ключевые слова: Виктор Мерзханов, Анаит Нерсисян, Московская консерватория, фестиваль.

Keywords: Viktor Merzhanov, Anahit Nersesyan, Moscow conservatory, festival.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՍՈՖԱ ՄԱԹԵՎՈՍԻ ԱԶՆԱՌՆԻՅԱՆ (ծնվ. 03. 07.1959 Կրասնոդար) կոմպոզիտոր, Հայաստանի կոմպոզիտորների և Ժամանակակիցների միությունների անդամ: Ավարտել է Կրասնոդարի Ռիմսկի-Կորսակովի անվ. երաժշտական մանկավարժական ուսումնարանի տեսական-կոմպոզիտորական բաժինը (1978 թ.), Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական բաժինը (1983-ին, ԽՍՀՄ Ժող. արտիստ, պրոֆեսոր Գ. Եղիազարյանի դասարան): Մոսկվայում ԽՍՀՄ երիտասարդ կոմպոզիտորների մրցույթին Ա.Մովսիսյանի խոսքերով գրված փոկալ շարքի համար արժանացել է Գիպոլիտի (1983 թ.): Դասավանդել է տեսական տարրական Կրասնոդարի երկրամասի մանկավարժական երաժշտական ուսումնարանում: Աշխատել է Երկրամասի շաղիկում որպես ստեղծող ծրագրերի խմբագիր (1984-1987 թթ.), 1987-ից բնակվում է Երևանում: Աշխատել է կոնցերտմայստեր՝ Խ. Արովյանի անվ. մանկավարժական ինստիտուտի խմբավարական, ԵՊԿ փոկալ, Թատերական ինստիտուտի փոկալ և բեմական վարպետության ամբիոններում, 2000-ից՝ առ այսօր ԵՊԿ-ի «ԵՊԿ հրատարակչություն», «Երաժշտական Հայաստան» գիտական ամսագրի, նաև «Երաժիշտ» ամսաթերթի (ռուսերեն լեզվով տեքստերի) խմբագիր: Հեղինակ է մոնոօպերաների՝ «Հույս» (ըստ Ջ. Գիպոլիտի պատմվածքի, 2004 թ.), «Համկետ» (ըստ Շերապիլիի համանուն որբերություն, 2007 թ.), «Արմենիա» կամերային օպերայի (Օ. և Ն. Մանդելշտամների պոեզիայի և արձակների, 2005 թ.), որոնք ներկայացվել են մի քանի միջազգային թատերական և երաժշտական փառատոների շրջանակներում, «Չիկարելիի արկածները» (ըստ Ռ. Մարուքյանի համանուն ստեղծագործության) մանկական օպերայի (2014 թ.), երաժշտական հեքիաթների՝ «Մեր Մաշան» («*Наша Маша*», Ա. Գիշյան, 2020 թ.): Հանրապետական մամուլում տպագրված ավելի քան 30 հոդվածների հեղինակ է հայ արվեստի նշանակավոր գործիչների՝ Է. Միրզոյանի, Ա. Հարությունյանի, Մ. Թարիվերդիևի, Վ. Բալյանի, Շ. Ապոյանի, Վ. Ստամբոլյանի, Կ. Սարաձեյի և այլոց մասին: Ազնուորդանը հանդիսանում է Մանկավարժական Կրթության Միջազգային Գիտությունների Ակադեմիայի (ՄԿՄԳԱ) ակադեմիկոս (2007 թ.): Նա պարգևատրվել է Ա. Խաչատրյանի 100-ամյակին նվիրված Յունեսկոյի հուշանշանով, Միջազգային թատերական փառատոների պատվոգրերով՝ «Հայֆետ» (2005 թ.) և «Արմոնո» (2007 թ. և 2017 թ.), 2019-ին՝ Վահան Թերեյանի անվան միջազգային մրցանակով:

Сведения об авторе: АЗНАУРЯН СОФА МАТЕОСОВНА (род. 03.07.1959, г. Краснодар) - композитор, член Союза композиторов и Союза журналистов РА. Теоретико-композиторское отделение Краснодарского муз. училища им. Н. А. Римского-Корсакова (1978); композиторский факультет ЕГК им. Комитаса (класс проф. Г. И. Егиазаряна, 1983). Удостоена диплома на Всесоюзном (СССР) конкурсе молодых композиторов в Москве за вокальный цикл на слова А. Мовсисян (исп. Асмик Папаян и автор, 1982). Преподавала теоретические дисциплины в Краснодарском Институте культуры и краевом муз. педагогическом училище, на краснодарском краевом радио работала редактором музыкальных стерео-программ (1984-1987), работала в качестве концертмейстера на кафедре дирижирования в Ерпединституте им Х. Абовяна; на кафедре вокала Ергосконсерватории им.Комитаса и в Театральном институте на кафедре вокала и сценического мастерства. Автор моноопер - "Надежда" (З. Гиппиус, 2004), "Гамлет" (В. Шекспир, 2007), камерной оперы "Армения" (по стихам и прозе О. и Н.Мандельштам, 2005), представленных в нескольких международных театральных и музыкальных фестивалях, оперы "Приключения Чикарели" (Р. Марукьян, 2014), музыкальной сказки "Наша Маша" (А. Гишян, 2020). С 2000 - редактор "Издательства ЕГК" и журнала "Музыкальная Армения". Академик МАНПО (2007). Автор более 30 статей в республиканской прессе о выдающихся деятелях музыкальной культуры Армении (Э. Мирзоян, А. Арутюнян, М. Таривердиев, В. Бальян, Ш. Апоян, В. Стамболцян, К.Сараджева и др.). Награждена: Медалью ЮНЕСКО к 100-летию А.И.Хачатуряна, грамотами Международных театральных фестивалей - "Айфест" (2005), "Арммоно" (2007, 2017). Лауреат Международной премии "Ваган Текеян" (2019).

Information about the author: AZNAURYAN SOFA MATEOS (born 03.07.1959, in Krasnodar) is the composer, the member of the Union of composers and the Union of journalists of Republic of Armenia. She graduated from the theoretical-composer office of the Krasnodar musical school after N. Rimsky-Korsakov (1978), composer faculty of YSC (a class of the prof. G. I. Eghiazaryan, 1983). She has the diploma at All-Union competition of young composers in Moscow for a vocal cycle on words of A. Movsisyan (performer Hsmik Papyan and author, 1982). Sofa taught theoretical disciplines at the Krasnodar Institute of culture and regional musical normal school. She is the editor of musical stereos programs (the Krasnodar Regional radio), the leader of chair of conducting (YSPU after Kh. Abovyan), vocal chairs (YSC), chairs of a vocal and scenic skill (The Yerevan institute of Theatre and cinema). She is the author of monooperas - "Hope" (Z. Gippius, 2004), "Hamlet" (W. Shakespeare, 2007), chamber opera "Armenia" (on verses and prose of O. and N. Mandelstam, 2005), which were presented in international theatrical and musical festivals; opera for children "Chikareli's Adventures" (R. Marukhyan, 2014). Since 2000 she has been the editor of "YSC Publishing Houses" and the "Musical Armenia" magazine. She is the author of more than 30 articles in the republican press about outstanding figures of musical culture of Armenia (E. Mirzoyan, A. Harutyunyan, M. Tariverdiev, V. Balyan, Sh. Apoyan, V. Stamboltsyan, K. Saradzheva). She was awarded: UNESCO Medal for the 100th anniversary of A.I. Khachaturian, diplomas of the International Theater Festivals - "Hifest" (2005), "Armmoно" (2007, 2017). Laureate of the Vahan Tekeyan International Prize (2019).

Ամփոփում

Կոմպոզիտոր, ԵՊԿ հրատարակչության խմբագիր **Սոֆա Մաթևոսի Ազնուորյան**. - «Մոսկվայի փառատոնը «Նվիրում Վիկտոր Մերժանովին» (ծննդյան 100-ամյակին)»:

2019-ի սեպտեմբերի 8-ից 30-ը Մոսկվայի կոնսերվատորիայում տեղի ունեցան Վիկտոր Մերժանովի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված համերգներ: Վ. Կ. Մերժանովը ականավոր ռուս դաշնակահար է, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր, ՄՊԿ մասնագիտական դաշնամուրային ամբիոնի վարիչ (15.8.1919-20.12. 2012 թթ.): «Մեծ ուսուցիչներ» փառատոնի հանդիսավոր բացմանը ելույթ ունեցան միջազգային մրցույթների դափնեկիրները: Հայաստանի վաստակավոր արտիստ, ԵՊԿ պրոֆեսոր Անահիտ Ներսեսյանը մասնակցեց մրցույթի ժյուրիի աշխատանքներին: 15.1.2020-ին «Նվիրում Վիկտոր Մերժանովին» փառատոնի շրջանակներում նա մենահամերգով հանդես եկավ Մոսկվայի Ռախմանինովյան դահլիճում: 18.1.2020-ին ՄՊԿ Մեծ դահլիճում տեղի ունեցավ փառատոնի 3-րդ համերգը: Մերժանովի դասարանի տարբեր տարիների մենակատար-շրջանավարտները և Ա. Ներսեսյանը (Բեթովենի 3-րդ Կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար), ՌԴ վաստակավոր արտիստ, պրոֆեսոր Նատալյա Դեևան (Ռախմանինովի 2-րդ Կոնցերտը դաշնամուրի և նվագախմբի համար), Ռախմանինովի անվ. III միջազգային մրցույթի դափնեկիր դոցենտ Սադակացու Յիդան, Ճապոնիա (Ռախմանինովի 3-րդ Կոնցերտ դաշնամուրի և նվագախմբի համար):

Summary

Composer, editor of YPC publishing house **Sofa Mateos Aznauryan**. - "The Moscow festival. "Dedication to Viktor Merzhanov" (the 100th anniversary)".

Concerts dedicated to the 100th anniversary of Viktor Merzhanov were held at the Moscow Conservatory from September 8 to 30, 2019. V. K. Merzhanov is a legendary Russian pianist, People's Artist of the USSR, professor, head of the SCC professional piano chair (15.8.1919-20.12. 2012). The laureates of international competitions performed at the solemn opening of the "Great Teachers" festival. Honored Artist of Armenia, YPC Professor Anahit Nersesyan participated in the work of the competition jury. On January 15, 2020, within the framework of the "Dedication to Viktor Merzhanov" festival, he gave a solo concert at the Rachmaninov Hall in Moscow. On January 18, 2020, the 3-rd concert of the festival took place in the Great Hall of the SCC. The soloists-graduates of different years of Merjanov class and A. Nersesyan (Beethoven: 3-rd Concerto for Piano and Orchestra), Honored Artist of Russia, Professor Natalya Deeva (Rachmaninov: 2-nd Concerto for Piano Orchestra), Laureate of the III International Competition after Rachmaninov Associate Professor Sadakatsu Tschida, Japan (Rachmaninov: 3-rd Concerto for Piano and Orchestra).

**МАРГАРИТА ИВАНОВНА
ОВСЕПЯН**

Певица, лауреат международных конкурсов, профессор
E-mail: margaritaovs@mail.ru

ПОДАРИВШИЙ МИРУ АРМЯНСКУЮ ПЕСНЮ

Комитас – вершина армянской музыкальной культуры, с которой чистым, сверкающим, звенящим потоком полилась в мир армянская музыка, армянская народная песня. Зазвучала из глубины сердца великого художника прекрасная, богатейшая душа армянского народа. Нежная радость любви, горькие, меланхолические чувства, красота и величие родных гор, прохлада тихоструйных рек, свежесть весенних полей, трагедия бездомного скитальца, глубокая тоска по Родине – все это собрано и глубоко пережито композитором, воплощено с большим чувством реализма и высочайшим профессионализмом. Это сделало музыку Комитаса понятной, интересной и волнующей исполнителей и слушателей разных стран мира. Она стала неотъемлемой частью международной музыкальной жизни. 2019 год был юбилейным. Мир отмечал 150–летие мастера. Конечно, и российские музыканты не могли не отозваться на это событие. Невозможно представить русскую и армянскую музыкальную культуру без имен Александра Спендиарова, Анушавана Тер–Гевондяна, Арама Хачатуряна, Арно Бабаджаняна, Александра Арутюняна, Микаэла Таривердиева и многих, многих других, прозвучавших благодаря великому искусству Комитаса. В Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и Академии музыки им. Гнесиных прошли юбилейные концерты в исполнении музыкантов из Армении и России.

6 декабря 2019 года в малом зале Краснодарского государственного института культуры состоялся концерт "Комитас. Моя Армения". В исполнении студентов–бакалавров и магистрантов кафедры Академического пения и хорового дирижирования им. Н.Н.Кириченко звучали песни Комитаса, обрамленные поэзией и прозой российского поэта Осипа Мандельштама из книги "Армения". И это глубоко символично, т.к. на протяжении многих веков культуры двух народов продолжают свое взаимодействие.

Эту мысль высказала в своем приветственном письме заведующая кафедрой Академического пения Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, профессор Гаяне Паруйровна Гегамян: *"Вокальная культура наших стран развивается в тесном сотрудничестве. Достаточно назвать такие имена: Надежда Кардян, Айкануш Даниелян, Гоар Гаспарян, Та-*

тевик Сазандарян, Павел Лисициан, Зара Долуханова, Гегам Григорян и многие другие. В Армении регулярно звучит вокальная музыка русских композиторов–классиков и современных композиторов. В последние годы наладились творческие контакты кафедры Сольного пения Ереванской государственной консерватории и кафедры Академического пения Краснодарского государственного института культуры. Наша плодотворная работа с заведующей кафедрой, Заслуженной артисткой России, профессором Натальей Николаевной Кириченко в жюри международного фестиваля–конкурса "Верацнунд" ("Возрождение") расширяет эти связи. Ваш концерт – еще одна важная ступень в утверждении творческих связей и взаимобогащения наших музыкальных культур".

Одухотворенно с душевной теплотой исполняли песни Комитаса педагоги кафедры: Заслуженная артистка России, доцент С. Б. Пташкина, лауреат международных конкурсов, доцент М. И. Овсепян, лауреат международных конкурсов, преподаватель В. Ю. Чапчикова; студенты–бакалавры: Сергей Кузьменко, Валерия Бисингалиева, Виктория Пивень, Марита Мовсесян, Дмитрий Коростылев, Регина Финенко, Виктория Федоренко, магистрант Панутсая Митсаицол и Анна Крупель. Стихи и прозу О. Мандельштама читали: Валерия Бисингалиева и Марита Мовсесян (класс сценической речи лауреата всероссийского конкурса, доцента В. Ф. Рубана).

Конечно, музыка Комитаса для наших студентов представляет некоторую трудность новизной интонационного, ладового и гармонического языка, построением фразы и характерной образностью. Все эти особенности стилистики были усвоены студентами благодаря работе педагогов кафедры: Заслуженной артистки России, доцента С. Б. Пташкиной, лауреата международных конкурсов, доцента М. И. Овсепян, Заслуженного артиста Бурятии, доцента В. С. Косенко, лауреата международных конкурсов, доцента Л. М. Косенко. Торжественно и в то же время лирично открыла концерт песня "Алагяз барцр сарер" в исполнении Маргариты Ивановны Овсепян; искрометно и задорно спела песню "Шахкр, шухкр" Марита Мовсесян, очень искренно и тепло исполнила шедевры Комитаса – "Крунк" и "Гарун а" Светлана Борисовна Пташкина; грациозно и изящно представила студентка из Таи-

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կառլենի Շագոյանի Գահլևանյանի՝ 14.2.2020 թ. և ընդունվել տպագրության՝ 25.3.2020 թ., ներկայացրել է հեղինակը՝ 2.2.2020 թ.



Студенты–бакалавры и магистранты кафедры Академического пения и хорового дирижирования им. Н.Н.Кириченко – участники концерта в малом зале Краснодарского государственного института культуры, 6 декабря 2019 года



Магистрантка Панутся Митсанчол



Лауреат международных конкурсов, доцент М. И. Овсебян

ланда Панутся Митсанчол песню "Шогер джан". Виктория Федоренко покорила слушателей глубиной и сдержанной эмоциональностью в песнях "Чинар эс" и "Эс арун"; светлым восторженным чувством наполнила звучание песни "Келер–цолер" Валерия Бисингалиева; Валентина Юрьевна Чапчикова разнообразными красками своего голоса создала образ нежно любящей матери в "Колыбельной" Комитаса. Тоска по родному дому, по Родине звучала в полном глубокой печалью голосе Регины Финенко в песне "Цицернак".

Ярким всплеском юмора, кокетства восторженной любви наполнил зал дуэт "Абрбан" в исполнении Анны Крупель и Сергея Кузьменко. Торжественным финальным аккордом стала песня "Айастан" в исполнении Сергея Кузьменко и всех участников концерта. Необходимо отметить заинтересованную работу концертмейстеров Нелли Шамгуновой, Виргинии Путильной, лауреатов международных конкурсов Евгении Хапуненко и Дианы Убайдуллоевой, которая способствовала успеху концерта.

Բանալի-բառեր. Կոմիտաս, Կրասնոդար, Հայաստան, Մանդելշտամ, Մարգարիտա Իվանի Հովսեփյան, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, պրոֆեսոր:

Ключевые слова: Комитас, Краснодар, Армения, Манделштам, Маргарита Ивановна Овсебян, лауреат международных конкурсов, профессор.

Keywords: Komitas, Krasnodar, Armenia, Mandelshtam, Margarita Ivan Hovsepyan, Laureate of international competitions, professor.

Մշակութային կապեր (Կրասնոդար, ՌԴ)

Տեղեկություններ հեղինակի մասին. ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ ՄԱՐԳԱՐԻՏԱ ԻՎԱՆԻ միջազգային մրցույթների դափնեկիր, պրոֆեսոր: Ավարտել է Ռոստովի Ս. Ռախմանինովի անվան պետական կոնսերվատորիայի փոկալ ֆակուլտետը (գերազանց, 1980 թ.), 1991-1993 թթ. Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, ասպիրանտուրան: Նա 1977-1980 թթ. Ռոստովի ֆիլհարմոնիայի, 1980-1985 թթ. Կրասնոդարի և Ադիգեյի, 1985-1994 թթ. Հայաստանի պետական ակադեմիական կապելլայի և Ա. Մպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի քառորդի մեներգչուհի է եղել: Դասավանդել է 1994-2003 թթ. ԵՊԿ մեներգեցողության ամբիոնում, դոցենտ (2003 թ.), պրոֆեսոր (2011 թ.): 2012-ից մինչև այսօր Կրասնոդարի մշակույթի պետական ինստիտուտի Ակադեմիական և օպերային մեներգեցողության ամբիոնի դոցենտ է: Հեղինակ է՝ Լիրիկական և լիրիկո-կոլորատուրային սուպրանոյի ու սուլմանմեթոդական քրեստոմատի, տետր 1., Եր., 2001 թ., Ս. Ազնաուրյանի «Հույս» մոնոօպերայի լիբրետտո, Եր., 2004 թ., գիտական հոդվածների. «Հետք ամբողջ կյանքում», 2005 թ., «Երկու մշակույթների փոխազդեցությունը», 2007 թ., «Բառի նշանակությունը երաժշտական և գեղարվեստական կերպարի ստեղծման գործում», Եր., 2008 թ., «Լիրիկո-կոլորատուրային սուպրանոյի հետ աշխատելու փորձ» Եր., 2009 թ., «Ս. Սյունիսկու փոկալ ցիկլը Ա. Ախմատովայի բանաստեղծությունների հիման և դրանց հետ աշխատելու մեթոդը», Եր., 2010 թ., «Արվեստում մարմնավորված կյանք», Եր., Մ., 2012 թ., «Երաժշտական դրամատուրգիայի առանձնահատկությունները Մ. Թարիվերդիի կամերային փոկալ երաժշտության մեջ», 2013 թ., «Musica classica» միջազգային մրցույթի Գրան պրիի դափնեկիր, Մոսկվա, Ռուսա, 2011 թ., Միջազգային մրցույթների դափնեկիր:

Сведения об авторе: ОВСЕПЯН МАРГАРИТА ИВАНОВНА – лауреат международных конкурсов, профессор. Окончила с отличием вокальный факультет Ростовской госконсерватории им. Рахманинова (1980). С 1977-1980 солистка Ростовской филармонии, с 1980-1985 солистка Краснодарской и Адыгейской филармоний, 1985-1994 солистка Государственной академической капеллы Армении и Академического театра оперы и балета им.А.Спендиаряна. С 1991-1993 аспирантка вокального факультета ЕГК им. Комитаса. С 1994-2003 преподаватель кафедры сольного пения ЕГК, с 2003 - доцент, с 2011- профессор ЕГК. С сентября 2012 года и по сей день доцент кафедры Академического пения и оперной подготовки КГИК. Автор учебно-методических работ: Хрестоматия учебно-методического репертуара для лирического и лирико-колоратурного сопрано, тетрадь 1., Ер., 2001; либретто монооперы С. Азнаурян “Надежда”, Ер.2004; статьи: “След на всю жизнь”, 2005, “Взаимодействие двух культур”, 2007; “Значение слова в создании музыкально-художественного образа”, Ер. 2008; “Опыт работы с лирико-колоратурным сопрано” Ер., 2009; “Вокальный цикл С. Слонимского на стихи А. Ахматовой и методика работы над ним”, Ер., 2010; “Жизнь, воплощенная в искусстве”, Ер., М., 2012; “Особенности музыкальной драматургии камерной вокальной музыки М. Таривердиева”, 2013. Обладатель Гран-при международного конкурса “Musica classica”, Москва, Руза, 2011, лауреат международных конкурсов.

Information about the author: HOVSEPIAN MARGARITA IVAN - laureate of international competitions, professor. Graduated with honors from the vocal faculty of the Rostov State Conservatory after Rachmaninoff (1980). From 1977-1980 she was a soloist of the Rostov Philharmonic Society, from 1980-1985 a soloist of the Krasnodar and Adyghe Philharmonic Societies, 1985-1994 the soloist of the State Academic Capella of Armenia and the A. Spendiaryan Academic Opera and Ballet Theater. From 1991-1993 post-graduate student of the vocal faculty of the EGC named after Komitas. From 1994-2003 lecturer at the department of solo singing at the YSC, since 2003 - associate professor, since 2011 - professor at the YSC. From September 2012 to the present day, Associate Professor of the Department of Academic Singing and Opera Training of KGIK. She has toured in the USA, Europe, Asia, the republics of the USSR. Author of educational-methodical works: Reader of educational-methodical repertoire for lyric and lyric-coloratura soprano, notebook 1., Yer., 2001; libretto of S. Aзнаурян's mono-opera "Hope", Yer. 2004; articles: "Footprint for life", 2005, "Interaction of two cultures", 2007; "The meaning of the word in the creation of a musical and artistic image", Yer., 2008; "Experience of work with lyric-coloratura soprano" Yer., 2009; "Vocal cycle by S. Slonimsky on the verses of A. Akhmatova and the method of working on it", Yer., 2010; "Life embodied in art" Yer., M., 2012; "Features of musical drama of chamber vocal music by M. Tariverdiev", 2013. Winner of the Grand Prix of the international competition "Musica classica", Moscow, Ruza, 2011, laureate of international competitions.

Ամփոփում

Մեներգչուհի, ԿՄՊԻ դոցենտ **Մարգարիտա Իվանի Հովսեփյան.** - «Աշխարհին նվիրած հայկական երգը»:
Հոդվածագիրը ներկայացնում է 2019 թ. դեկտեմբերի 6-ին Կրասնոդարի մշակույթի պետական ինստիտուտի փոքր դահլիճում կազմակերպված «Կոմիտաս. Իմ Հայաստան» խորագրով կայացած համերգը մարզի հանրաժանութ ղաասխտս-մեներգիչների և ուսանողների կատարմամբ: Կոմիտասի երգարվեստը ներկայացվեց նրա երգերով թե հայերեն և թե ուսական պոեզիայի հատընտիր նմուշներով քաղված Օ. Մանդելշտամի «Արմենիա» գրքից, որպես դարավոր մշակութային խորհրդանշական կապեր: Հնչեց նաև համառուն մոնոօպերայից հատված Մ. Հովսեփյանի կատարմամբ, որի հեղինակը՝ հայաստանցի կոմպոզիտոր Ս. Ազնաուրյանն է:

Summary

Vocalist, Docent of Krasnodar State Institute of Culture Margarita Ivan Hovsepyan. - “Dedicated to the world the Arminan Song”.
The author of the article presents “Komitas. My Armenia”. Organized on December 6, 2019 in the small hall of the Krasnodar State Institute of Culture. The concert entitled "My Armenia" was performed by well-known professors and soloists of the region and students. Komitas's music was presented with his songs in Armenian. and taken from selected samples of Russian poetry. From Mandelstam's book "Armenia" as centuries-old cultural symbolic ties. Excerpted from the mono opera of the same name, sounded performed by M. Hovsepyan, the author of which is Armenian composer S. Aзнаурян.

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրում հրատարակվելու նորմերը և պահանջները

ԽՄԲԱԳ-ԲԱԿԱՆ 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 հոչակի 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 բացահայտելը:

Բոլոր նյութերը պետք է ուղարկվեն խմբագրական էլ. փոստին՝ YerazhshtakanHayastan@gmail.com կամ MusicalArmenia@gmail.com 0001, Երևան, Մարկ Գրիգորյան 2, 103 սենյակ.

Յուրաքանչյուր էջի վրա հեղինակի (ների) ստորագրությամբ:

ՆՈՐՄԵՐ ԵՎ ՊԱՇՏՆԱՋՆԵՐ

«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, իհարկե երաժշտության հետ առնչված:

Սույն պահանջները սահմանվում են ՀՀ ԲՈԿ որոշումների, «ԵՊԿ հրատարակչության» Կանոնակարգով, ՀՀ գործող օրենսդրությամբ սահմանված կարգով:

Հրատարակչությունում տեքստի առանձնացման համար օգտագործվում են շեղադասեր (italic), ընդգծումը (underline) և թավատառը՝ չեն թույլատրվում: Յրիվ շարվածքի համար չի թույլատրվում տառերը անջատելով (space) օգտագործումը:

Տառերն տեքստերն ընդունվում են KDVin ծրագրի Arial LatArm, Dallak Time, Times LatArm մնամատիպ տառատեսակներով, միայն ոչ Unicode:

Փակագիծ նշանի համար ընդհանուր առմամբ (), իսկ մեջբերման դեպքում [] ներքում սովորական (): Չակերտների նշանի համար < > :

Ռուսերեն հոդվածներում. մեջբերումը չակերտներ «”», իսկ մեջբերման ներքում «>»:

Ռուսերենում անջատման գիծ «тире» նշանի համար օգտագործվում են [Cтр+Alt+միմուս] ստեղծների կոմբինացիա; «կարճ» անջատման գիծ «дефис» նշանի համար՝ [Cтр+միմուս]– կոմբինացիան:

Ստեղծագործությունների անվանումները գրվում են սովորական տառատեսակով, մեծատառով (եթե ծրագրային է և չակերտներում), եթե անվանումը և ժանրը հանրահայտ է նույնպես: Ժանրերի անվանումները փոքրատառով: Միաձուլման, կոմպոզիցիայի, կոնցերտների, սոնատների հերթական համարները գրվում են արաբական թվերով գծիկով և վերջածանցով (օրինակ՝ 1-ին կամ 2-րդ Սոնատ) կամ տառերով:

Ստեղծագործության **op.** նշելիս չի առանձնացվում ստեղծագործության անվանումից ստորակետով (դաշնամուրի **C-dur** 2-րդ Կոնցերտ **op.29**):

Տոնայնությունը գրվում է լատիներեն, սովորական տառատեսակով Times New Roman (**C-dur**; **g-moll**), հնչյունների անվանումները լատիներեն տառերով, շեղատառով (**h**, **G**).

Թվականները նշվում են արաբական թվերով և վերջածանցը կամ թվականը և կետ (օրինակ՝ 1998-ին կամ 1998 թ.), տասնամյակները՝ արաբական (90-ականներին), դարերը և հազարամյակները՝ հռոմեական (XX դար, II հազարամյակ),

Չի թույլատրվում հռոմեական թվերը նշելու համար ռուսերեն «X», «У», «Ш», «П» տառերի օգտագործումը:

Տեքստում գրվում է մատենագիտական ցուցակի տվյալ աղբյուրի հերթական համարը, մատենագիտական ցուցակը տեղադրվում է հոդվածի վերջում այբբենական կամ հերթական կարգով, սկզբից արվում է մարենի 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 տարբերակ, 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 կլոր 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 պատկերագրությունները ներկայացվում են առանձին ֆայլերի տեսքով tiff կամ jpg (grayscale – 300 dpi, bitmap – 600 dpi):

Հոդվածի ներքում նույնպես օրինակի և պատկերագրության վկայականներ տրվում է փակագծում առանձին պարբերությամբ.

(Օրինակ 1)

(Պատկերագրություն 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 (ըրիվ 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 աղբյուրները ներդրվում են էլ-փոստով (մեկ ֆայլով նույնպես 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 ստեղծած օգտագործելու և նոր պարբերությամբ,
- տեքստի լուսանցքները. վերև 2.5 սմ, ներքև 2.5 սմ, աջ՝ 1.5 սմ, ձախ՝ 3 սմ, հայերեն, անգլերեն, ռուսերեն,
- հիմնական տեքստով, տառաչափը՝ 12,

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրում հրատարակվելու նորմերը և պահանջները

- միջտողայինը՝ 1.5,
 - նկարները՝ մինչև 12.5սմ,
 - նոտաները, աղյուսակները և գրաֆիկան՝ սև սպիտակ,
 - ծավալուն հոդվածները կարող են ընդունվել խմբագրական խորհրդի որոշմամբ,
 - տողատասեր՝ տեքստի էջում աստղանիշով, առանց ավտոմատ հրահանգի, անմիջապես* հետո հաջորդ տողում՝ 10 տառաչափով:
 - աղբյուրի հեղինակը, վերնագիրը, հատորը, փակագծում՝ կազմողը կամ խմբագիրը, հրատարակության տեղը, հրատարակությունը, տարեթիվը (մասնով դեպքում նաև համարը, թերթերի դեպքում՝ տողատակում), էջը:
 - ծանոթագրությունը վերջում, համարակալումը՝ միջանցիկ:
 - հոդվածների ծավալը 0.5-1.0 մասով (20000-40000 նիշ և հղումները ներառված տեքստի ծավալում):
- առանց տողադարձի, առանց էջում տողատակերի,
- հղումները ներկայացնելով առաջարձությունը թուսերներ 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 գրեթե ամբողջական համապատասխան բնագավառի ազատ է, որտեղ պետք է արտահայտվի ներքինիչալ տեսանկյունները որպես գիտական աշխատանքի բնութագրիչ հիմք.

- գիտական հիմնախնդիրը, հեղինակի լուծումը և նրա գիտական նորությունը,
- հիմնախնդրի արդիականությունը,
- ուսումնասիրության տեսական և գործնական նշանակությունը,
- նրա հեռանկարը (արդիականությունը և նշանակությունը դիտարկվող ժամանակաշրջանում),
- հիմնախնդրի շարադրման մակարդակը (ոչ ակնհայտ լուծումները, տեսական փնտրությունների 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 գիտաժողովների 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 ԲՈԿԻ 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, фамилии 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 публикации 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 - полуторный.

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 отменяются 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, a²*.
 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, которой 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	с-s	ф-f	ч-ch	ь- [’]	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- ^{‘‘}	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>Moya 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.</i> , T. 1., M.: Sovetskij kompozitor., 1935.
Сборник	<i>/Воспитание музыкального слуха., Вып. 4 (сост. Л. Н. Логинава).</i> , М.: Музыка.,1999. <i>/Vospitanie muzykal'nogo slukha., Vyp.4 (sost. L. N. Loginova).</i> , M.: Muzyka., 1999.
Статья из сборника	<i>Петров Н. А.</i> , <i>О моем Учителе (воспоминания о Я. И. Заке).</i> , <i>/Профессора исполнительских классов Московской консерватории.</i> , Вып. 1 (ред.-сост. А. М. Меркулов), М.: Музыка., 2000.
Статья из периодического издания	<i>Конеи В. Дж.</i> , <i>Легенда и правда о джазе.</i> , <i>//Советская музыка.</i> , 1955 № 2. <i>Konei V. Dj.</i> , <i>Legenda I pravda o djaze.</i> , <i>//Sovetskaya muzyka.</i> , 1955 № 2.
Статья из энциклопедии	<i>Орелович А. А.</i> , <i>Оперетта.</i> , <i>Музыкальный энциклопедический словарь</i> (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.</i> СПб., 1993.
Автореферат	<i>Польдьева Е. Г.</i> <i>Русский музыкальный авангард 10-х годов: к вопросу об истоках "новой музыки": автореф. дис. ... канд. иск.</i> , М., 1993.
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: http://www.bookchambe.ru

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	и т. п.	столбец, столбцы	стб.
смотри	см.	цифра, цифры	Ц.
сравни	ср.	такт, такты	т.
прочие (ее)	пр.	opus	op.
другие (ое)	др.	доктор	д-р

Ն.Վ.Բ.Վ.ՈՐԱՄ Է Գ.Ս. ՍԱՐԳՅԱՆԻ, Ա.Գ. ՀԱՐԱՄԻՔՅԱՆԻՆԻ, Գ.Ա. ԱՐՄԵՆՅԱՆԻ
ՆԱԿԻՐԱՅԻՆ 100-ՐՅԱՆ ՀԱՐՄԱՆԻ
ԿՈՍՄՊՈԶԻՏՐՈՐՍԿԱՆ ԿՐԿԵՍ, ԺԱՌԱՆՔՈՒԹՅԱՆ ԿՐԿԵՍ, ՄԻՋՁԳՎԱՅԻՆ ԿՐԿԵՐ
ПОСВЯЩАЕТСЯ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Л.М. САРЬЯНА,
А.Г. АРУТЮНЯНА, Г.А. АРМЕНЯНА
КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО, НАСЛЕДИЕ, МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ
DEDICATED TO L.M. SARYAN, A.G. HARUTUNYAN, G.A. ARMENIAN
100th ANNIVERSARY, COMPOSER ART, HERITAGE,
INTERNATIONAL CONNECTIONS

Գրախոսություն
Рецензия
Review

Խորհրդային արվեստ
Хоровое искусство
Choral Art

Ֆոլկլորագիտություն
Фольклористика
Folk Music

Հոգևոր երաժշտություն
Сокральная музыка
Sacred Music

Միջազգային կապեր
Международные связи
International connections

SARYAN S. L. Ghazaros (Lazar) Saryan as a Successor of Aram Khachaturian 4
FREDERICK A. S. Alexander Arutunian at 100: a view from the west 8
ՖՐԵԴԵՐԻԿ Ա. Ջ. Ալեքսանդր Հարությունյանի 100-ամյակը. Հայացք արևմուտքից
ФРЕДЕРИК А. З. Столетие Александра Арютюняна: взгляд из Запада
BAĞHDASARYAN A. G. Gevorg Armenyan (100th anniversary of the birth) 11
ԲԱԳԴԱՏԱՐՅԱՆ Ա. Գ. Գևորգ Արմենյան. (նվիրվում է ծննդյան 100-ամյակին)
BAGHDASARYAN A. G. Gevorg Armenyan (100th anniversary of the birth)
ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ Հ. Ս. Գևորգ Բուդաղյան – 120. անգերազանցելի սպենդիարյանագետի բազմակողմանի ուղին 19
ГАМБАРЯН А. С. Геворг Будазян - 120: многогранный путь непревзойденного спендиаровед
HAMBARYAN H. S. Gevorg Budaghyan 120: the multiple career of the unsurpassed researcher of Spendiaryan's art
ՏԱՐԳՏՅԱՆ Ն. Գ. Պրիմա-բալերինա (կ 100-ամյակին) 30
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Ն. Գ. «Պրիմա-բալերինա (Նվիրվում է ՀՀ ժողովրդական արտիստ Էլվիրա Մնացականի հիշատակին)
SARGSYAN N. G. Prima ballerina (A Dedication to the Anniversary of Elvira Mnatsakanyan, Peoples Artist of Armenia)
ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Ա. Մ. Քնարատիպ գործիքներ՝ քանոն և քնարահարթ (քանոն նվագողներ) 35
ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Ա. Մ. Армянские струнно-щипковые музыкальные инструменты. Канон
KIRAKOSYAN A. M. Armenian traditional lyre-like musical instruments, lyre players. Kanon
ՄԵԼԻԿՅԱՆ Ն. Յ. Национальная основа и принцип “доух стилей” музыки Константина Орбеляна 43
ՄԵԼԻԿՅԱՆ Ն. Յ. XX դարի սկզբում ջազի բացահայտողները ԽՍՀՄ-ում. Մթնոլորտը ու ազդեցությունը
MELIKYAN N. Y. Discoverers of jazz in the USSR at the beginning of XX century.
Atmosphere and Influence on the creation jazz musicians' future
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Բ. Տ. Սթրես և երաժշտություն (սթրեսի հաղթահարումը երաժշտության միջոցով
հետերկրաշարժյան տարիներին) 48
ՕԳԱՆԵՏՅԱՆ Բ. Տ. Стресс и музыка (преодоление стресса музыкой после землетрясения)
HOVHANNISYAN B. T. Stress and music: Overcoming stress through music during the post-earthquake years
ՇԱՆԲԱ Ն. Վ. Нартский эпос – источник музыкальной культуры абхазов 54
ՉԱՆԲԱ Ն. Վ. Նարտ էպոս. որպես արխայական երաժշտական մշակույթի աղբյուր
CHANBA N. V. The Nart Saga as the Source of the Abkhaz Musical Culture
ԹՈՎՄԱՍՅԱՆ Վ. Խ. Չափեն Գևորգի Վարդանյանի 59
ՏՕՎՄԱՏՅԱՆ Վ. Խ. Завен Гевондоовч Варданян
ՏՕՎՄԱՏՅԱՆ Վ. Խ. Завен Гевондоовч Варданян
Գ. Պ. ՓԻՏԵԴՋՅԱՆ Նիկողոս Թահմիզյանի «Սայատ-Նովան» գիրքը 64
Գ. Պ. ПИТЕДЖЯН Книга Никогоса Тагмизяна “Саят-Нова”
G. P. PITEDJYAN Book of Nikoghos Tahmizyan “Sayat Nova”
ԽՈՒՍԱՐՅԱՆ Ա. Ա. Խմբավարական արվեստ խմբավարի գործունեության էությունը 68
ԽԱՇԱՏՐՅԱՆ Ա. Ա. Дирижерское искусство. Сущность деятельности дирижера
KHACHATRYAN A. A. Conducting Art. The essence of the conductor's activity
ՀԱԿՈԲՅԱՆ Ա. Ա. Գուսանական արվեստի երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունները 72
ԱԿՕԲՅԱՆ Ա. Ա. Специфика музыкального языка гусанского искусства
HAKOBYAN A. A. The specifites of the musical language of the folk-professional gusan art
ՏԱՐԿԻՏՅԱՆ Ս. Կ. Cantata “Плачи Армении” Томаса Бухольца 76
ՍԱՐԿԻՏՅԱՆ Ս. Կ. Թոմաս Բուխհոլցի «Արմենիա Կլաման» կանտատը
SARKISYAN S. K. Thomas Buchholz The “Armenia Clamans” Cantata
ԱՍԳԱՐ ՋԱՆԱԲԻ ՎԱԿԱՐ Ֆիրդուսիի «Շահնամեի» մարմնավորումները 81
Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում
ԱՏԽԱՐ ԴՋԱՆԱԲԻ ՎԱԿԱՐ Поэма Фердоуси «Шахнаме» в профессиональной музыке Ирана
ASGHAR JANABI VANAB “Shahnameh” by Ferdowsi in Iranian Professional Music
ԱՅՆԱՄՐՅԱՆ Ս. Մ. Московский фестиваль “Посвящение Виктору Мерджанову” (к 100-летию
со дня рождения) 87
ԱՅՆԱՄՐՅԱՆ Ս. Մ. Մոսկովյան փառատոնը «Նվիրում Վիկտոր Մերժանովին» (ծննդյան 100-ամյակին)
AZNAURYAN S. M. The Moscow festival. “Dedication to Viktor Merzhanov” (the 100th anniversary)
ՕՎՏԵՊՅԱՆ Մ. Ի. Подаривший миру армянскую песню 90
ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ Մ. Ի. Աշխարհին նվիրած հայկական երգը
OVSEPYAN M. I. Dedicated to the world the Arminan Song
«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի նորմերը և պահանջները 93
Правила направления, рецензирования и опубликования научных статей в журнале “Музыкальная Армения”
Norms and Requirements of the journal “Musical Armenia”