

ՀԱՅԱՍՏԱՆ

Երաժշտական

3 (38) 2010

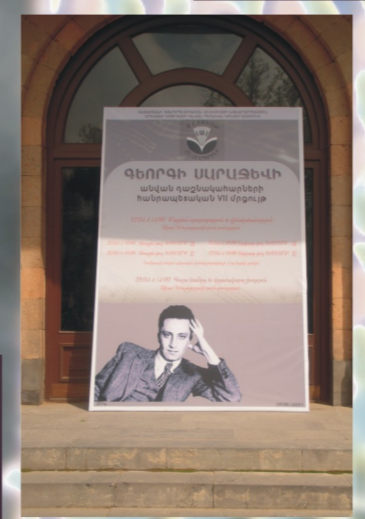
ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՄԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ



Տկն էջ 23



Տկն էջ 12



Տկն էջ 20



Լիլիթ Չարադյան, Սերգեյ Սարգսյան



Տկն էջ 14



Սերգեյ Սարգսյան, Միշել Լեզրան



ԳԵՈՐԳԻ ՎԱՐԴԻ ՍԱՐԱԳՅԱՆ



ՍԵՐԳԵՅ ԳԵՈՐԳԻ ՍԱՐԱԳՅԱՆ

'ՆՎ.ԻՐՎ.ՈՒՄ' Ե ՍԱՐԱԳՅԱՆՆԵՐԻՆ

ՎԱԿՐԱՄ ԳԵՈՐԳԻ ՍԱՐԱԳՅԱՆ



Տ. Նավասարդ Արթուրյանը Կճոյանը հյուրընկալում է Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ-ի հրատարակչությունում, Երևան, 2006թ., Տկն էջ 24



Տկն էջ 2



Սպարտակ՝ Սեւակ Ավետիսյանի 'Ֆրիգիա' Սյուզաննա Փիրումյան, Տկն էջ 81



Սերգեյ Բարայան, Սերգեյ Սարգսյան



Տկն էջ 70

Երաժշտական Հայաստան 3(38) 2010



Համիկ Պողոսյան, Սյառա Պիսենցիայա, Սերգեյ Սարաջյան, Ռոդիոն Շչեդրին, Ստեփան Ռոստոմյան, Երևան, հունիս 2008թ. Տեսն էջ 14



Էրվարդ Միրզոյան, Տ.Նավասարդ Արթեախիսկոպոս Կճոյան, Սերգեյ Սարաջյան, «ԵՊԿ հրատարակչության» օրհնության օրը, Երևան, փետրվար, 2006թ. Տեսն էջ 14



Էրվարդ Միրզոյան, Արմինե Գրիգորյան, Ալեքսանդր Հարությունյան և Վահրամ Սարաջյան Տեսն էջ 2



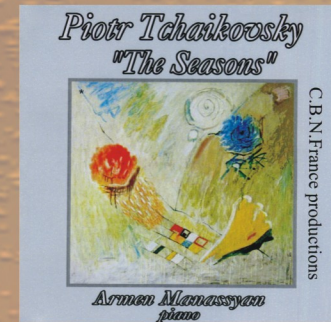
Թեոս Վարդանյան Տեսն էջ 51



Տեսն էջ 2



Վ. Սարաջյան, Տառյանն Գերասիմովա, Մոսկվա, Ս. Ռախմանինովի անվ. դահլիճ Տեսն էջ 7



Տեսն էջ 72



Տեսն էջ 84



Շոփինար Մուֆյան, Սերգեյ Սարաջյան, Սոնա Բարսեղյան, Աննա Սարաջյան Տեսն էջ 14



«Կամերտոն» երաժշտահասարակական կազմակերպության անդամներ, 2002թ., Տեսն էջ 70



Աննա Սարաջյան 2010-2011թթ. մագիստրատուրայի շրջանավարտների հետ Տեսն էջ 68



Կրաստա՝ Արմեն Գևորգյան, Էգինա՝ Մերի Հովհաննիսյան Տեսն էջ 81

ՀԱՅԱՍՏԱՆ Երաժշտական



Գրանցված է ՀՀ Արդարադատության նախարարությունում: Գրանցման վկայական՝ 01Մ 000094
Տպաքանակը՝ 250:
«ԵՊԿ հրատարակչություն»:
Գինը՝ պայմանագրային:
Ծավալը՝ 11 տպ. մամուլ: Ստորագրված է տպագրության՝ 5.06.2011, «Գևորգ-Հրայր» ՍՊԸ:
Գովազդի տեղադրման համար, դիմել խմբագրության հասցեով:

Եռամսյա վերլուծական, լրատվական, երաժշտական մշակութային պատկերը
Հայաստանում և Հայաստանը աշխարհում համայն հայության համար:
1a, Sayat-Nova Str., 0001, Yerevan, Armenia.
Tel: (+374 10) 523 993(118), 581 164
Fax: (+374 10) 563 540
E-mail: yksc@conservatory.am



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

Վկայական N 03Ա 059505,
գրանցման փարեթիվը 07.04.2003

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

N 3(38)2010

Հիմնադրվել է 1998 թվականին

**Գիտարեսական, քննադատական - հրատարակատեսական,
երաժշտական ամսագիր**

ԽՍՐԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԳ

Արմեն Բագրատի Սմբարյան (ամսագրի հիմնադիր փնտրել, պրո.ֆետր),
Սերգեյ Գեորգիի Սարաջյան (նախագահ, պրո.ֆետր, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ
ռեկտոր),
Գոհար Կառլենի Շազոյան (ամսագրի հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր),
Ռոբերտ Բարկենի Ամիրխանյան (պրո.ֆետր),
Էրիկա Գեորգիի Տիգրանյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրո.ֆետր),
Արարիկ Արծրունու Սարյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրո.ֆետր),
Հենրիկ Համազասպի Սմբարյան (պրո.ֆետր),
Շահեն Հակոբի Շահինյան (պրո.ֆետր),
Ռուբեն Ավետիսյան (արվեստագիտության թեկնածու PhD),
Աննա Մենի Արևշատյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրո.ֆետր),
Գևորգ Շամիրի Գյուրջյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրո.ֆետր),
Էդվարդ Միրաջյանի Միրզոյան (պրո.ֆետր),
Ժաննա Պետրոսի Չուրաբյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրո.ֆետր),
Նեյրի Ֆեդոտովի Ավետիսյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրո.ֆետր),
Գալինա Գարսևանի Վազարյան (պրո.ֆետր),
Լիլիթ Վարդգեսի Երնջակյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրո.ֆետր),
Լևոն Ալեքսանդրի Չաուշյան (պրո.ֆետր),
Կարինե Ազարի Չաղացյանյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրո.ֆետր),
Մարգարիտ Աշոտի Ռուսիսյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրո.ֆետր),
Ալինա Աշոտի Փահլևանյան (արվեստագիտության թեկնածու, պրո.ֆետր),
Սվետլանա Կոբյունի Սարգսյան (արվեստագիտության դոկտոր, պրո.ֆետր),
Սրբիկան Մանուկի Սուքիասյան (պրո.ֆետր)

Գլխավոր խմբագիր, երաժշտագետ՝ **ԳՈՀԱՐ ԿԱՌԼԵՆԻ ՇԱԳՈՅԱՆ**

Համարի թողարկման պատասխանատու՝
ՎԱԼԵՆՏԻՆ ԽԱՉԻԿ ԹՈՎՄԱՍՅԱՆ

Պատասխանատու քարտուղար՝ Վալենտին Խաչիկի Թովմասյան
Խմբագիրներ՝ Հովհաննես Ներսեսի Մուրադյան, Սոֆա Մաթևոսի
Ազնատրյան (ռուս.), Մարգարիտա Բագրատի Կիրակոսյան (ռուս.),
Արմինե Համլետի Եսայան (անգլ.)
Սրբագրիչ՝ Աննա Վլադիմիրի Հովհաննիսյան
Գեղարվեստական խմբագիր՝ Նունե Էդուարդի Սամվելյան
Կազմի չեխարտումը՝ Հարություն Արամի Երիզանյանի
Համակարգչային նույնպիսի շարվածքը՝ Արսեն Արդյունի Բաբաջանյանի
Համակարգչային հայերեն շարվածքը՝ Սուսաննա Սովետի Լուկասյանի

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

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

Գիտական հոդվածները ենթակա են գրախոսման:

Давно и очень основательно
знаю Сергея Георгиевича
Сараджяна. Кроме своего музыка-
льного таланта, он прост, нео-
быкновенно честный и скромный.
Одновременно, как хотите пой-
мите, родной человек. Слава
Богу, мы продолжаем дружить и,
как правило, не имеем никаких
противоречий и разногласий. В
наше где-то странное время это
необычно. Бывали моменты,
вызывающие сомнение, но жизнь
показывает - Сергей Георгиевич
Сараджян всегда руководствуется
высочайшими критериями
нравственности: когда речь идёт
об интересах музыки, он беском-
промиссен. Главное — высшие ин-
тересы. Недавно я имел с ним
краткий разговор и рад, что мы
ни в чём не расходимся.

Мои пожелания - бодрости,
энергии, отдавать себя ученикам,
друзьям, семье. Мой дорогой друг!
Много лет тебе того, чего за
деньги не купишь.

Давно знаю, люблю, горжусь
дружбой с Анной Михайловной
Сараджевой, прославленной воспи-
тательницей многих поколений
вокалистов.

Что касается двух других
Сараджянов — Георгия Вардовича
и Ваграма Сараджяна, позволю
себе повторить все предыдущие
мысли и слова с восхищением.

Любящий Вас Эдик, Эдвард
Мирзоян.

ЭДВАРД МИРЗОЯН
Народный артист СССР,
профессор, композитор

Edvard Mirzoyan

3.6.2019

ՄԱՆԿԱԿԱՎԱՐԺՈՒԹՅՈՒՆ-ՅԱՍՏԵՐԱՅԻՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆ-ԿԱՐԳԱԳՐՈՒՆԳ

ՎԱԼԵՆՏԻՆ ԽԱԶԻԿԻ
ԹՈՎՄԱՍՅԱՆ

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ,
«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի
պատասխանատու քարտուղար

Դեռևս 1921թ-ին Ռոմանոս Մելիքյանի հիմնադրած Երևանի երաժշտական սիրողիայում թավջութակի դասարանի հիմքը դրեց Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Մեմյոն Կոզոլուպովի ղեկավարած թավջութակի դասարանի երիտասարդ շրջանավարտ Արրենի (Հարություն) Այվազյանը, սրեղծելով թավջութակի հայկական կատարողական դպրոցը, որը և պետք է դառնար աշխարհին հայրենի փառանդավոր երաժիշկների հեղափոխական սերունդների դաստիարակության ու կրթության կենտրոնը, որոնց թիվն

սպասում են նրա համերգներին: Բացառություն չէր նաև 2010թ-ի հուլիսը, հանրաճանաչ երաժիշտական թավջութակի երաժշտության սիրահարներին, դաշնակահարուհի Արմինե Ռոմանի Գրիգորյանի հեղափոխական կատարողական երաժշտության փաներ ուրախացրեցին, նրանց ուշադրությանը ներկայացնելով Մերգեյ Ռախմանինովի d-moll և Դմիտրի Շոստակովիչի d-moll, հազվադեպ հնչող Սոնատները:

Կատարվող սրեղծագործությունների նուրաջին փոքրերի իմաստային բովանդակության անթերի մատուցում, հիասքանչ փոխանակ, մեղիզմաների նրբագույն կատարում, գործիքների (և՛ թավջութակ, և՛ դաշնամուր) փոխանակական հնարավորությունների վարպետ փոխապետում, հրաշալի շայնարարներում, ահա այն հատկանիշները, որոնցով հիացրեցին Վ. Գ. Սարաջյանը և Ա. Ռ. Գրիգորյանը:

Երկու երաժիշտն էլ ցուցաբերեցին այնպիսի միասնական կատարողական համաշունչություն, որ հազվադեպ ենք հանդիպում: Նրանցից յուրաքանչյուրը կատարման ընթացքում համակ ուշադրու-

Համերգում համերգից հետո ՎԱՀՐԱՄ ՍԱՐԱԶՅԱՆԻ հեղ

այսօր հազարների է հասնում: Այս նրա մանկավարժական գործը շարունակեց Բաքվում՝ Դոբրոխոտովի, Թիֆլիսի կոնսերվատորիայում՝ Մինյարի և Սեյանովի դասարանների շրջանավարտ, սպագայում անվանի դիրիժոր՝ Միքայել Մալունցյանը, նրանց էլ հաջորդեցին շարերը, որոնց թվում և հնուր մանկավարժ, նույնպես Թիֆլիսի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ, Հայաստանի պետական սինֆոնիկ նվագախմբի երկար փոխների փորձառությանը արտիստ, Հանրապետության արվեստի վաստակավոր գործիչ, թավջութակահար՝ Ալեքսանդր Չառչյանը, նրան էլ աշակերտել է այսօր աշխարհին հայրենի թավջութակահար, միջազգային մրցույթների դափնեկիր (Մոսկվայում՝ Պ. Չայկովսկու անվ.՝ 1970թ-ին, նաև Ժնևում՝ 1975թ-ին) հեղափոխական Մոսկվայի կոնսերվատորիայի աշխարհահռչակ թավջութակահար, պրոֆեսոր՝ Մարիալավ Լեոպոլդի Ռոստրոպովիչի դասարանի շրջանավարտ Վահրամ Գեորգի Սարաջյանը: Անվանի երաժիշտի ղեկավարությամբ էլ ավարտել է ասպիրանտուրան, ու սկսել մենակատար երաժիշտի թեղմանավոր գործունեությունը:

Այսօր Վ. Գ. Սարաջյանը Հյուսիսի «Moves school of music» (Թեքսաս) համալսարանի պրոֆեսոր է:

Գրեթե ամեն փարի Վ. Գ. Սարաջյանն այցելում է Հայաստան, որտեղ նրա կատարողական արվեստն ընթրչանել ցանկացողները բազմաթիվ են և

թյամբ և մեծ պատասխանատվությամբ հեղեղում ու արշազանքում էր գործընկերոջ հնչեցրած ցանկացած ելուէջի, շեշտավորման, մրքի, փոխանակական արտահայտչամիջոցների կատարմանը, սսե է թե բացառիկ մի համերգի ներկա գրվելիցինք ու հիացանք երաժիշտների մեծ արվեստով: Համերգից հետո Վ. Գ. Սարաջյանին հյուրընկալեցինք Կոմիտասի անվ. «ԵՊԿ հրատարակչություն»-ում և զրուցեցինք նրա հեղ:

Պարոն Սարաջյան, նախ շնորհավորում ենք Ձեր և Արմինե Գրիգորյանի մեծ հաջողությունը, որ Դուք ունեցաք համարեղ համերգի ընթացքում և, քանի որ հաճախ եք հայրենիք այցելում և անթերի, կատարմամբ հիացնում Ձեր արվեստի սիրահարներին ու հագեցնում նրանց լսելու հագուրդը, սպա հիշեցնենք, որ դեռևս 80-ականների սկզբներին մեկնեցիք ԱՄՆ, Նյու Յորքի Carnegie Hall մենահամերգի, սակայն որոշ պատճառներով ուշացաք...

Ուշացումը գալիս էր, ամերիկյան դեսպանատնից՝ ինչ որ թղթեր էին հավաքում, այդ պատճառով էլ համերգից ուշացրեցին, սակայն կարծում էի ինչ որ ձեռով այն կկայանա, սակայն հնարավոր չեղավ մի քանի օրում շտկել խնդիրը, քանի որ վաղօրոք ծրագրված համերգները հաջորդում էին միմյանց և անհնար դարձավ: Ես էլ ժամանակավորապես որոշեցի մնալ Նյու-Յորքում, ժամոթանալ մշակութային, մասնավորապես երաժշտական անցու-

Երաժշտական ՅԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

ՍԱՐԱԶՅԱՆՆԵՐ-Կատարողական արվեստ

դարձին, նաև երաժիշտների կյանքին, շատերին հանդիպեցի, նոր ընկերներ ունեցա, ժամանակավոր աշխատելու առաջարկություն ստացա (դասավանդելու) Քնեքսիքուք Քոլեջում, համանուն նահանգում, փոխարինում էի ժամանակավոր արձակուրդում գտնվող (մեկ տարի) պրոֆեսորին, նրա վերադարձից հետո էլ առաջարկվեց շարունակել աշխատանքը ևս մեկ տարվա պայմանագիր կնքեցին ինձ հետ: Երկու տարին լրացավ և ինձ առաջարկեցին ևս մեկ տարվա աշխատանքային պայմանագիր կնքել. այդ ժամանակ ապրում էի Նյու-Յորքի Մանհեթենում: Ավելի ուշ տեղափոխվեցի Նյու-Ջրսի Քուինս Քոլեջ, դրան համատեղ ուրիշ տեղ էլ էի աշխատում, մեկ տարի անց մեկնեցի Օբեռլինգ (Օհայոյի նահանգ), միաժամանակ այդ տարածություններն անցնելը հոգնեցուցիչ էին, գրեթե 1000 կմ և պաշտոնական կես դրույքի աշխատանքի առաջարկ ստացա Նյու-Յորքում: Այդ ժամանակ արդեն փլուզվել էին խորհրդային կարգերը և համերգային գործակալությունը նույնպես և ես, որ ժամանակավոր կեցության միտում ունեի ԱՄՆ, Հյուսիսի համալսարանից մշտական պրոֆեսորի հիմնական աշխատանքի հրավեր ստացա (*ամերիկյան բարձրագույն կրթական համակարգում պրոֆեսորի մի քանի դասակարգում գոյություն ունի.-Վ.Թ.*), մինչև այժմ, որտեղ և աշխատում եմ այդ պաշտոնում, այս կարգավիճակը ցմահ աշխատելու իրավունք է տալիս: Հյուսիսում հրաշալի աշխատանքային և կենցաղային մթնոլորտ է տիրում և

բոլոր առումներով շատ ավելի լավ է:

Մանկավարժությանը զուգահեռ Վ.Գ.Սարաջյանը շարունակում է համերգային քեդունությունը՝ հսկողես գալով երաժշտական խոշոր փառատներում, մեծահամերգներ՝ փարին 35 անգամ, նախկին՝ 100-150-ի փոխարեն:

Քսևի որ մեկ համալսարանում եք դասավանդում արդեն գրեթե երկու փասնամյակ, պե՞տք է որ նաև նկատելի լինի ուսանողների հետ Ձեր աշխատանքն ու արդյունքը:

Այո, շատ ուսանողներ ունեմ, ովքեր վաղուց ավարտել և ինքնուրույն աշխատանքի են անցել, շատերն էլ և՛ դասավանդում են և՛ տարբեր նվագախմբերում են աշխատում, Ամերիկայի տարբեր նահանգներում, բացի այդ իմ սաներից 10-11 թափաչուրակահար Միջազգային մրցույթներում հաղթող են ճանաչվել, դարձել մրցանակակիր և շարունակում են իրենց անհատական համերգային կյանքը: Վերջերս, Հայաստանում, իմ սաներից Ինդիրա Ռահմատուլան արժանացավ Արամ Խաչատրյանի անվ. միջազգային մրցույթի 2-րդ մրցանակի, նույն տարում նա 2-րդ մրցանակի արժանացավ Չիլիում կայացած միջազգային մրցույթում: Նա Թուրքիայից է հանդես գալիս, բայց ազգությամբ ուզբեկ է, ծնողներն էլ Ուզբեկստանում են բնակվում: Նրա ազգանունը Ռախմատուլան է, համենայն դեպս նա կես տարվա ընթացքում միջազգային երեք մրցույթի դափնեկիր դարձավ, 3-րդը՝ Իտալիայում:

Իմ ուսանողներից կան Չինաստանից, Ճապոն



Վահրամ Սարաջյան,
Մոսկվա, Ռախմանինովի անվ. դահլիճ, 2010թ.

նիայից, Կորեայից: Ճապոնուհի ուսանողուհիս, կարող են հպարտությամբ ասել, իր ազգակից բոլոր թավջութակահարների շրջանում ամենատաղանդավորն է: Վերջերս, Օձավայի ղեկավարությամբ, մեծ հաջողությամբ կատարեց Շումանի թավջութակի և նվագախմբի Կոնցերտը և անվանի դիրիժորի երաշխավորությունն ստացավ: Ուսանողներ ունեն Ուկրաինայից: Նշեն, որ Եվրոպայից, նախկին սովետական տարածքից եկած ուսանողներն ավելի պատրաստված ու բարձր մակարդակի են, որն այժմ, դժբախտաբար սկսում ենք կորցնել, որովհետև այսօր նորաստեղծ ինքնավար պետություններում մշակույթին և մասնավորապես կատարողական արվեստին ուշադրություն և միջոցներ չեն հատկացնում և բազում երաժշտական դպրոցներ փակվում են, իսկ երաժիշտներին հովանավորել ցանկացողների թիվն այնքան էլ շատ չէ, որակն էլ իջնում է: Օրինակ, Երևանում էլ շատ լավ երեխաներ կան, ովքեր կարող էին գալ ԱՄՆ սովորել, վարպետացած վերադառնալ հայրենիքում աշխատելու, սակայն, ֆինանսական հնարավորությունները թույլ չեն տալիս, քանի որ Ամերիկայում սովորելն ավելի սուղ է, չնայած դրան, ես որոշ օգնություն եմ ցուցաբերում, օրինակ ուսման վարձը, կազմում է ընդհանրապես 40-45000\$, դրա հետ ունենք գեղջեր այնտեղ բնակվողների համար, կան այլ գեղջեր նաև եկվորների համար, ովքեր Թեքսասի ուսումնական հաստատությունում ստանում են 1000\$ կրթաթոշակ, նրանք դառնում են Թեքսասի ուսանողներ և վճարն էլ համապատասխանաբար գեղջով դառնում է 7000\$ կամ 8000\$, որն անհամեմատ պակաս է տարեկան վճարից, իսկ եթե որևէ մեկն ստանում է 7000\$, նշանակում է, որ ուսման վարձ պետք է վճարի ընդամենը 1000\$, դրանք արդեն լավ պայմաններ են: Եվ ես հուսով եմ, որ ժամանակի ընթացքում կկարողանամ մի քանի տաղանդավոր հայ ուսանող պատրաստել, ովքեր հայրենիք վերադառնալով հրաշալի մասնագետներ կլինեն, և կշարունակեն մեր կատարողական արվեստի լավագույն ավանդույթները:

Եթե Ձեր համերգների թիվը տարին 100, կամ 150-ի էր հասնում, ապա այդ համերգներին Ձեր կատարած երկերի անվանումներն էլ այդ թվերին համապատասխան պետք է լինեին, եթե ոչ ավելի: Երկու տասնամյակի ընթացքում և՛ համերգների թիվը և՛ կատարված սրեղծագործություններն անթիվ անհամար պետք է որ լինեն: Ի՞նչ սրեղծագործություններ եք կատարել, և արդյո՞ք դրանց մեջ իրենց արժանի տեղն ունեն հայ կոմպոզիտորների սրեղծագործությունները:

Շատ տարբեր ոճերի ու ուղղությունների և, իհարկե, ժամանակակից կոմպոզիտորների թավջութակի համար գրված ստեղծագործություններ, նվագախմբի հետ: Օրինակ, իմ ծրագրերում կատարել եմ մշտական Ա.Դվորժակի, Ա.Բաբաջանյանի Կոնցերտները, Պ.Չայկովսկու «Ռոկոկո»ն, Ռ.Շումանի, Բ.Չայկովսկու թավջութակի և նվագախմբի Կոնցերտները, մի խոսքով թավջութակի համար գրված մեծ և փոքր կտավի գրեթե բոլոր ստեղծագործությունները, բոլորը չես թվարկի: Նոր գործերից

նշեն նաև Կարեն Խաչատրյանի, Ալեքսանդր Չայկովսկու և Միրոսլավ Սկոբլիկի՝ ուկրաինացի կոմպոզիտորի, թավջութակի և նվագախմբի Կոնցերտները, որոնք գրել էին հատուկ ինձ համար, այդ երկերը հիմա էլ իմ ուսանողներն են կատարում, իհարկե, հայ կոմպոզիտորների բոլոր գործերին գուզընթաց, նաև ռուս կոմպոզիտորների թավջութակի համար գրած երկերը:

Պարոն Սարաջյան, թավջութակի կատարողական դպրոցը, ինչպես նշեցիք հիմնադրվել է 20-րդ դարի սկզբներին, ռուսական կատարողական դպրոցից, ասել է թե Կոզոլուսովյան, որին աշակերտել են և Արտեմի Այվազյանը և Մարիսլավ Ռոստրոպովիչը, նաև Երևանի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ՝ Ալեքսանդր Չաուշյանը, որոնցից յուրաքանչյուրը Ձեզ որպես կատարող օրինակ է ծառայել և սակայն նրանցից յուրաքանչյուրն իր փառանդի շնորհիվ և չափանիշով ընկալել ու յուրացրել է այդ դպրոցի լավագույն գծերը, որոնք էլ Դուք, Ձեր հերթին յուրացրել ու Ձերն եք դարձրել: Այսօր ձևավորված այդ երկու դպրոցները կրելով, դաստիարակում եք նոր սերունդ: Դուք որպես այդ դպրոցների ներկայացուցիչ այսօր էլ շարունակում եք այն փառածել աշխարհում:

Երջանիկ եմ, որ ունեցել եմ նման երկու ուսուցիչ, քանի որ ամեն մեկից ստացել եմ այն ամենը, ինչ որ նրանք կարող էին ուսուցանել: Իսկ նրանք, իսկապես շատ բան կարող էին տալ իրենց աշակերտներին ու ուսանողներին: Երաժիշտներից շատերը փոխում են իրենց դասատուներին, այն էլ բազմիցս, կարծելով, թե օգուտը դրա մեջ է, ամեն ինչ փոխելով, ընդհուպ մինչև կատարողական տեխնիկան, դիրքը, պահվածքը, գործիքը, մտածելակերպը, շատ բաներ, չմտածելով, որ ամեն ինչ իրենցից է, բայց ես երջանիկ էի, որ Ալեքսանդր Չաուշյանն ինձ սկզբից տվեց ամուր հիմք և երբ ներկայացա Ռոստրոպովիչին նա ինձ հետևյալ խոսքերով դիմավորեց.

- Դու երջանիկ ես, տեխնիկայի բնագավառում փոխելու ոչինչ չունես, որի համար պետք է շնորհակալ լինես քո դասատուին:

Ու ինքն էլ այդ հիմքի վրա շատ ավելի բարձրացրեց իմ սիրելի ուսուցչի դաստիարակությունը:

Երջանիկ եմ, որ չեմ կարող գուշակել, թե ի՞նչ կլիներ ինձ հետ, եթե այլ մարդիկ լինեին իմ ուսուցիչ-դաստիարակները: Հետաքրքրականն այն է, որ Ռոստրոպովիչն իր սաներին ընդհանրապես, տեխնիկական գաղտնիքներ չէր սովորեցնում, այլ ստեղծագործությունը, որը հանձնարարում էր, լսարանում նվագում էր, ուշադիր և խելամիտ ուսանողը շատ բան կարող էր քաղել այդ կատարումից, պարզապես հետևելով ու ընկալելով մեծ վարպետի կատարումները: Եվ հետաքրքրականն այն է, որ նրա դասարանի բոլոր ուսանողները բարձր մակարդակի էին, սակայն ինքնուրույն գործունեության անցնելով, նրանցից շատերի կատարողականում բազում թերություններ ի հայտ եկան, նույնիսկ մի քանիսը հեռացան կատարողական գործունեությունից: Ցավալի է, բայց այդպես էլ է պատահում, այսինքն մեծ վար-

երաժշտական ՅԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

ՍԱՐԱԶՅԱՆՆԵՐ - Կատարողական արվեստ

պետն արդեն լսարանում ընտելացնում էր ինքնուրույն աշխատելուն և եթե իրենց նախաձեռնությամբ հանդես չեկան ու որոշ ուսանողներ չկարողացան բարձունքների հասնել, դրանում իրենք են մեղավոր: Պարզապես, լսարանում դասերին պետք էր ուշադրությունը շեղել, ապա ինքնուրույն ամեն ինչը վերլուծել, այլ ոչ թե Ռոստրոպովիչին միշտ կողքին ունենալ, որպես հուշարար, թե որտեղ ինչպե՞ս և ի՞նչ պետք է անել: Սակայն, դժբախտաբար դա անհնար է և դա է պատճառը, որ այսօր մեկ ձեռքի մատներով կարելի է հաշվել նրանց, ովքեր շարունակում են Ռոստրոպովիչից «ստացածը», նրա դպրոցը՝ այն պետք է տարածվի ամբողջ աշխարհում:

Ես երախտապարտ եմ իմ ուսուցիչ-դաստիարակներին և պետք է ամեն ինչ անեմ, որպեսզի նրանց ավանդույթները շարունակվեն:

Եվ երբ, 2007թ-ին, նա հեռացավ կյանքից (Ա. Չաուշյանը, ցավոք, ավելի շուտ էր հրաժեշտ տվել կյանքին), ես ավելի պարտավորված եմ զգում նրանց գործը շարունակելու:

Այո, մանկավարժը, մասնավորապես հայ մանկավարժը, այն էլ մասնագիտական դպրոցում, ապա և կոնսերվատորիայում, ամեն ինչ անում է իր ինստիտուցիոնալ ապրանքը, կարարողական արվեստում չեղք բերածը փոխանցելու սաներին, և՛ գեղարվեստական, և՛ կարարողական, և՛ հոգևոր այն ամենը, որ առնչվում է երաժշտությանն ու կարարողական արվեստին, ընդհանրապես: Եվ եթե ուսանողը ընկալում կամ կարողանում է ընկալել մանկավարժի խորհուրդներն ու ասածները, ապա ինքնուրույն վերլուծելով այդ ամենը, բարձունքների անպայման կհասնի:

Միանգամայն ճշմարիտ եք, դրա համար ես չեմ ստիպում իմ ուսանողներին 9,10 ժամ պարապել, այլ խելացի և արդյունավետ, օգտավետ, նպատակալաց, պարտադիր չէ դժվար մասերը և նման խնդիրներն անընդհատ կրկնելով, սովորել, կամ հաղթահարել, այլ պարզորոշ այդ հատվածը մշակել, հասցնել մյուսների մակարդակին, մտածելով, խնդրի հաղթահարման միջոցը գտնել և ամեն ինչ վերլուծելով, հետևողական աշխատանքի շնորհիվ հրաշալի արդյունքի հասնել՝ մտքը նախապատրաստել, աղեղը փոխել, որոշակի՝ հարմար դիրք ընդունել: Այս գործում ամեն մի մանրուք մեծ նշանակություն ունի և մանրուքների հաղթահարումով է, որ առաջընթաց ու հաջողության ենք հասնում: Միգուցե մանրուքներն ու շատ այլ տարրեր վայրկյանների, րոպեների ընթացքում կարելի է շտկել, այլ ոչ թե ժամերով պարապելու և անվերջ կրկնելու միջոցով:

Պարոն Սարաջյան, այժմ անդրադառնանք երևանյան համերգին, որին դուք Ա.Ռ. Գրիգորյանի հետ Ս.Վ.Ռախմանինովի և Պ.Ի. Չայկովսկու թավջութակի և դաշնամուրի Սոնատներից բացի, հանդիսարեսի պահանջով հնչեցրեցիք Ռ. Կ. Շչեդրինի, Մ.Ռավելի, Ս.Վ.Ռախմանինովի մանրանվագները, որոնք ժանրային առումով միգուցե սոնատից, կամ կոնցերտից, այսինքն մեծ կիրավի սրբեղծագործություններից կառուցվածքային առումով այլ են, բայց արտահայտչամիջոցների հարստությամբ ու

խորությամբ ոչ պակաս, եթե ոչ համարժեք մեծ կիրավի սրբեղծագործություններին.

Այո, ես ուզում եմ անպայման ասել, որ Ձեր նշած մանրանվագներից յուրաքանչյուրն իրենց հերթին շատ ավելի դժվար է կատարել, քան այլ սոնատ, կամ կոնցերտ, քանի որ այդ մանրանվագներում, որոնք ընդհամենը 3 կամ 4 րոպե են տևում և այդ մի քանի րոպեի ընթացքում արտահայտել երկի էությունը, կոմպոզիտորի մտածելակերպը և նրա ներաշխարհը: Իհարկե, ավելի հեշտ է ցույց տալ կես ժամանոց սոնատում, կամ 40 րոպեանոց կոնցերտում և իմ կարծիքով թերություններ եթե պատահեն կոնցերտում, ապա դա այնքան էլ վտանգավոր չէ, քան թե Ռավելի փոքրիկ «Հաբաներա»-ում, չնչին մի բացթողում և բոլորը, այդ թվում նաև կատարողը անպայման եզրահանգում են, որ մանրանվագը չստացվեց և վերջ: Այդ պատճառով էլ նման երկերը կատարման առումով անչափ պատասխանատու են: Այդ պատճառով էլ նման գործերը՝ Acor, Biss-ի մանրանվագներն ամենադժվարն են կատարման առումով, դրանք միշտ պետք է գերազանց վիճակում պատրաստ լինեն, ամենահաջող ու համեղ քաղցրավենիքի ու խմորեղենի նման, որ դրանք ունկնդրելով բոլորը հաճույք ստանան:

Թավջութակի և դաշնամուրի մենակատար և նվագակցող, իհարկե ոչ սոնատների դեպքում, որտեղ դրանք համագոր են: Բարձր կարգի երաժշտիկներ, որոնց կատարման ժամանակ բազում երաժշտական և մարդկային հատկանիշներ ու բաղադրիչներ պետք է որ միանման լինեն՝ Ա.Ռ. Գրիգորյանի և Վ. Գ. Սարաջյանի դեպքում ինչպիսի՞ն էին դրանք և հաջողվե՞ց արդյոք Ձեզ սրբեղծել այն անսամբլը, որին ընդերյազել եք և որի մասին Ձեր պարկերացումներն ունեք: Հանրահայր է, որ կատարման հաջողության ահռելի բաժինը բխում է դրանից.

Առաջին նախապայմանն այն է, որ մինչ համատեղ նվագելը, ես լսել եմ նրա կատարումները, զգացել դաշնակահարուհու կատարման նուրբ արձագանքն ու անդրադարձը, ցանկացած նյունասի, շտրիխի նկատմամբ նրա վերաբերմունքը: Եվ ընդհանրապես նոր դաշնակահարի հետ անպայման բախում է լինում և ես նորի հետ համագործակցելու առաջին, երկրորդ փորձերին դժվարագույն երկեր են նվագում, նույնիսկ եթե դրանք ծրագրում էլ չլինեն, համոզվելու համար նրա ունակություններին ու կարողություններին: Հազվադեպ է պատահում, երբ բախում չի լինում: Համոզվել եմ դրանում: Ես բախում չեմ ունեցել Եվգենի Բիսինի հետ: Այսինքն ի՞նչ է պետք համատեղ նվագելու համար՝ հավատ գործընկերոջ կարողությունների, պրոֆեսիոնալիզմի նկատմամբ: Այս դեպքում է միայն ստեղծվում համատեղ երաժշտություն, սա էլ հենց անսամբլն է: Արմինեի կատարողական արվեստի նկատմամբ ես մեծ հավատ ունեի և ամեն ինչ մեր ցանկությամբ ստացվեց, նկատի ունեմ կատարումը: Նա էլ իմ արվեստին հավատաց և մեր համատեղ կատարման անսամբլը ստացվեց: Օրինակ Շոստակովիչի Սոնատը նա չէր կատարել և իմ մեկնաբանությունն իրենը համարեց և արձագանքեց դրան իր տաղան-

դով ու մոտեցումով, իհարկե նաև փորձառությանը, բեմական փորձառությանը: Եվ համատեղ կատարումից հետո զգացի, որ նա ոչ միայն իմ խնդրանքներն է կատարել, այլ հրաշալի է ընկալել իմ մեկնաբանությունը և դրա հիման վրա ստեղծել իր արձագանքը, մտածողությունը: Տաղանդավոր դաշնակահար է, անչափ շնորհակալ եմ և ուրախ, որ միասին հանդես եկանք:

Հայրենի բեմն ու երաժշտանքը ի՞նչ դեր ու նշանակություն ունեն Ձեզ համար:

Շատ մեծ ու անգնահատելի, քանի որ ինձ մանկուց բոլորը գիտեն և մեծ պատասխանատվությամբ եմ բեմահարթակ ելնում հայրենիքում, քան այլ բեմերում, որովհետև ճանաչելով, նրանք ամեն անգամ ավելին են սպասում, առավելագույնն ստանալու ցանկությամբ են գալիս լսելու: Եվ Երևանում նվագելիս ավելի եմ հուզվում, խոստովանեմ, որ նվագելիս ընդհանրապես չեմ հուզվում, իմ գործն եմ անում, ինչո՞ւ պիտի հուզվեմ, բարեբախտաբար այդպես է: Բայց այլ է Հայաստանում, որովհետև կյանք եմ ապրել այստեղ, որն այսքան փոփոխություններից հետո էլ իմ հարազատ քաղաքն է. կյանքի ռիթմը, մարդկանց վերաբերմունքը միմյանց և միշտ մեծ ուրախությամբ եմ գալիս, իսկ մեկնելուց հետո էլ կարոտում եմ: Ինձ հետ նույն բանն է կատարվում նաև Մոսկվայում, որը համարում եմ իմ երկրորդ տունը: Սակայն, այն այսօր ուրիշ քաղաք է դարձել, շատ է փոխվել, արդեն իմը չէ: Սակայն Երևանը որքան էլ փոխվել է, շարունակում է իմը մնալ, մարդիկ շատ ջերմ են միմյանց նկատմամբ, կյանքի ռիթմը, ամեն ինչն առաջիմ բավարարում է և շատ ուրախ եմ, որ Երևանում եմ: Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում բնակվելով, անընդհատ երագում տեսնում ու սպասում եմ, թե երբ է արձակուրդի ժամանակը գալու, որ այցելեմ Երևան:

Բացի կարոտը, մարդկանց, հայրենի քաղաքի չգողական ուժը, էլ ի՞նչ ծրագրեր ունեք հայ երաժշտության առնչությամբ.

Միջազգային մրցույթների հանձնախմբերի աշ-

խատանքների մասնակցել, նոր ստեղծագործություններ պատրաստել կատարման, առաջիկա համերգներին, աշակերտ-ուսանողներիս մրցույթների նախապատրաստել, կոմպոզիտորներից շատերն են այսօր նոր երկեր գրում ինձ համար: Ամեն գրված երկ չէ, որ կատարում եմ, այլ խիստ ընտրություն եմ կատարում, քանի որ այդ հնարավորությունն ունեմ և հանձն եմ առնում այն գործերը կատարել, որոնք մոտ են իմ խառնվածքին, հասկացողությամբ և երջանիկ եմ նրանով, որ կարող եմ խթանել նոր երկերի ի հայտ գալուն:

Հայ թավջութակահարներից ո՞վ է, կամ ո՞ւմ կարարումներն ու նաև կարարողական մանկավարժական մեթոդներն են ավելի գրավում ձեր ուշադրությունը, որոնց կուզենայիք նշել:

Ամեն անգամ Հայաստան գալով, ես վարպետության դասեր եմ անցկացնում կոնսերվատորիայի ուսանողների հետ և իհարկե շատ լավ ու տաղանդավորներ կան, որոնց համար առաջին հերթին ես շատ շնորհակալ եմ Մեղեա Վարդանի Աբրահամյանին, որը միշտ հրաշալի ուսանողներ է ցուցադրում, իսկ որպես թավջութակահար ես նրան շատ բարձր եմ գնահատում, շատ եմ հարգում որպես գործընկեր, մենք լավ ընկերներ ենք: Շատերին կարող եմ նշել, բայց չեմ ուզում որևէ մեկին մոռանալ, կամ չնշել, բայց թավջութակի կատարողական մեծ աճ եմ նկատում Երևանում:

Երևանն իմ տունն է, իսկ քո տան մասին ի՞նչ կարող ես ասել:

Մեզ մնում է հավելել, որ Վ.Գ.Սարաջյանը համերգին հանդես եկավ հայրենի հանրահայր վարպետ գործիքագործ Մարտին Երիցյանի պատրաստած թավջութակով, որի թավշյա, հնչեղ և զեղեցիկ չափը մեծապես նպաստեց անվանի թավջութակահարի հիասքանչ կատարմանը և նրա հաջողությանը:

(տե՛ս կազմին)

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

Резюме

Автопортрет-интервью:
Статья доцента ЕГК им.Комитаса Валентина Хачиковича Товмасыан - интервью с известным виолончелистом, профессором хьюстонского университета "Mooves School of Music" (Texas, США) Ваграмом Георгиевичем Сараджеяном. В статье освещены вопросы исполнительства и методики преподавания В.Г.Сараджеяна. Автор также знакомит армянского читателя с особенностями учебной системы США.

Summary

Artist's portrait. Interview: *Docent of YSC after Komitas Valentin Khachiki Tovmasyan writes the article "Meeting with Vahram Sarajyan after the concert" about the interview he took from violencellist, professor of Huston University "Mooves school of Music"(Texas, USA) Vahram Georgii Sarajyan. The auhtor writes about performing and methodical questions of professor's performing and also introduces the reader with the educational system in USA where now Vahram Sarajyan gives lectures.*

ЛУИЗА АВЕТИКОВНА МАТЕВОСЯН

Кандидат искусствоведения,
доцент ЕГК им.Комитаса

Узвестный виолончелист, профессор хьюстонской "Mooves School of Music" (Техас, США) Ваграм Георгиевич Сараджян недавно стал гостем Ереванской консерватории, где дал ряд мастер-классов.

В.Г.Сараджян окончил Московскую консерваторию по классу профессора Мстислава Леопольдовича

исполнительском искусстве трудно переоценить. Его вклад не имеет аналогов в мире. Силой своего уникального дарования, он вывел виолончель как сольный инструмент на широкую мировую арену.

Продолжая развивать традиции русской виолончельной культуры, сочетая их с лучшими достижениями мирового искусства, М.Л.Ростропович расширил творческие и виртуозные возможности виолончельного исполнительства, проделал гигантскую работу по освоению и пропаганде виолончельной музыки и взял на себя миссию пропаганды сочинений многих современных композиторов. В XX веке ни один исполнитель не сделал столько для виолончельной музыки, сколько М.Л.Ростропович. Многие виолончельные произведения были созданы для него и впервые исполне-

Уроки мастерства

Ростроповича - ярчайшего представителя русской виолончельной школы. В 18 лет он становится победителем Российского национального конкурса, а спустя всего несколько лет достигает международного признания после побед на нескольких международных конкурсах, включая международный конкурс им. П.И.Чайковского (1970) и Женевский международный виолончельный конкурс (1975).

Как солист, В.Г.Сараджян выступал в лучших залах мира, среди которых "Gaveau" (Париж), "La Scala" (Милан), "Victoria Hall" (Женева), "Musikverein" (Вена), "Tonhalle" (Цюрих), "Teatro Colon" (Буэнос-Айрес), "Carnegie Hall" (Нью-Йорк), Большой зал Московской консерватории и Ленинградский филармонический зал.

Он выступает с лучшими оркестрами под руководством знаменитых дирижёров - В.А.Гергиева, А.И.Хачатуряна, К.П.Кондрашина, Е.Ф.Светланова, М.Л.Ростроповича, М.Д.Шостаковича, Ю.Х.Темирканова и других.

На протяжении многих лет современная музыка занимает одно из главных мест в репертуаре В.Г.Сараджяна. За прошедшие несколько концертных сезонов он явился первым исполнителем произведений таких композиторов, как Б.А.Чайковский, Г.А.Канчели, К.С.Хачатурян, А.А.Бабаджанян и М.М.Скорик.

В 2002 году В.Г.Сараджян в итальянских альпах основал и стал художественным руководителем "Интернационального музыкального фестиваля Шлерн".

В дискографию В.Г.Сараджяна включены записи произведений Р.Шумана, А.Онеггера, А.Дворжака с оркестрами под управлением В.А.Гергиева, В.И.Федосеева, Ф.Ш.Мансурова, Ю.А.Башмета таких фирм звукозаписи, как "Мелодия", "Arts Electronics" и др.

Какое влияние оказал М.Л.Ростропович на развитие виолончельного искусства, на исполнителей Вашего поколения?

М.Л.Ростропович – величайшее явление в музыкальном искусстве XX столетия, не раз дававшее мощные импульсы развитию всей мировой культуры. Значение его деятельности в виолончельном

ны с только ему присущим феноменальным блеском и артистизмом. С.С.Прокофьев и Д.Д.Шостакович, Н.Я.Мясковский и Д.Б.Кабалевский, А.И.Хачатурян и Б.Бриттен, Р.К.Щедрин и А.Г.Шнитке, А.А.Бабаджанян, К.С.Хачатурян, Э.М.Мирзоян, В.Лютославский, А.Пьяццолла писали для него. И на протяжении многих лет он воссоздал совершенные образцы интерпретации. Благодаря многочисленным записям можно составить полноценное представление о его искусстве.

Помимо совершенства исполнения, значение его деятельности в виолончельном исполнительском искусстве проявлялось в самой просветительской направленности, в замыслах программ, отличавшихся концепционностью и масштабностью, чётко обозначенным монографическим принципом, стилистическим и историческим единством, цикличностью построения. Широчайшая популярность его определялась не только талантом виолончелиста, пианиста, но и дирижёра. Выдающийся дирижёр, М.Л.Ростропович с 1977 года возглавил Национальный симфонический оркестр в Вашингтоне. Оркестр под его управлением неоднократно совершал длительные поездки по разным странам и континентам. Много лет он был востребован и как дирижёр, и как солист, выступал с самыми первоклассными оркестрами. С большой требовательностью к себе и предельной самоотдачей выполнял свой артистический долг, находя смысл своей жизни в неустанном труде, в постижении новых глубин музыки, в приобщении к её красоте новых и новых слушателей.

Кроме творческого влияния, он много сделал и в области музыкальной педагогики. Говоря о М.Л.Ростроповиче как о педагоге, нельзя не указать на то, что он был не только учителем для своих непосредственных учеников, но и оказал огромное влияние на целое поколение музыкантов-исполнителей. М.Л.Ростропович воспитал многочисленную

плекду талантливейших виолончелистов, которые сегодня представляют его школу в разных странах мира. Его авторитет в музыкальном мире был огромен. М.Л.Ростроповича постоянно приглашали в жюри крупнейших исполнительских конкурсов.

Сколько лет Вы учились под его руководством и продолжались ли Ваши контакты в дальнейшем?

Мне посчастливилось учиться у М.Л.Ростроповича в течение восьми лет. В 1974 году я закончил аспирантуру, сыграв свой дипломный концерт накануне его выезда из страны. Мне очень дороги воспоминания об этом времени. Рядом с Мастером мы, его ученики, чувствовали себя совершенно свободно. Для нас школа М.Л.Ростроповича была гарантией стабильности, артистического роста, расширения духовных пространств и мастерства.

Мстиславом Леопольдовичем в нас были заложены сильные художественные и человеческие установки. Мы ощущали какой-то особый масштаб его присутствия.

Находясь в Америке, куда я переехал на постоянное жительство, мы с ним неоднократно встречались в Вашингтоне, Далласе, Нью-Йорке, Чикаго и Сан-Франциско. Несколько лет назад, в Далласе состоялась наша, как оказалось, последняя встреча. Меня бесконечно тронули внимание и отзывчивость Мстислава Леопольдовича, поразила его полная осведомлённость о моих делах. Он сказал мне, что знает и очень рад моему приглашению работать профессором в консерватории "Mooves School of Music" Хьюстонского университета.

Музыкальная профессия нередко передаётся по наследству, имело ли это место в Вашем случае?

Моё детство прошло в доме, где царила особая атмосфера, которая обогащала нас в культурном и музыкальном отношении. Мама, Анна Михайловна Сараджева, профессор Ереванской консерватории по классу вокала, воспитала многие поколения вокалистов в Армении. Мой отец, Георгий Вардович Сараджев, был профессором Ереванской консерватории по классу фортепиано. Известный пианист, один из основоположников армянской пианистической школы, он взрастил несколько поколений превосходных музыкантов, многие из которых ныне работают в Ереванской консерватории, а также представляют его школу за рубежом. Под его бдительным оком, я и мой старший брат, Сергей Георгиевич Сараджян – ныне ректор Ереванской консерватории, профессор фортепианного факультета – формировались как личности, музыканты. Отец был главным "контролёром" нашего музыкального вкуса. Его советами мы руководствуемся и по сей день.

Чем обусловлен Ваш выбор такого инструмента, как виолончель?

Мой первый учитель, А.А.Чаушян, живший тогда по-соседству с нами, увидел во мне потенциальные качества для обучения на виолончели и, во что бы то ни стало, захотел сделать из меня виолончелиста. Под его руководством я окончил Ереванскую специальную музыкальную школу-десятилетку им.П.И.Чайковского, где уже в девяти-лет-

нем возрасте впервые выступил перед публикой. Я глубоко признателен ему за ту замечательную школу, которую он привил мне. Когда М.Л.Ростропович впервые услышал мою игру, первое, что он сказал: "Ты счастливый человек. Тебе ничего не нужно менять в технологии твоей игры на виолончели".

Какой метод работы с учениками был характерен для М.Л.Ростроповича?

В своей работе с учениками Мстислав Леопольдович умел увлечь, найти путь к их творческому сознанию, заинтересовать их воображение каким-нибудь образным, ассоциативным сравнением. Он не просто развивал воображение, но учил искусству артистического перевоплощения. Когда я пришёл на свой первый урок, то вместо занятия Мстислав Леопольдович повёл меня в Третьяковскую галерею, где ярко и убедительно рассказывал содержание каждой рассматриваемой картины, выраженные в них самые разнообразные настроения, впечатления. Говорил о принципах художественной манеры тех или иных школ, их стилях и направлениях. Тем самым формировал живое чувство стиля. Мстислав Леопольдович понимал, что для воспитания музыканта необходима особая форма взаимного общения педагога и ученика. Он отличался удивительной способностью находить новые пути в работе, глубоко вникая в сущность проблем искусства. Помню, как на втором уроке Мстислав Леопольдович дал мне задание выучить партию фортепиано в обработке Ноктюрна Ф.Шопена для виолончели и фортепиано, при этом, сам исполнял на уроке партию виолончели. Играя на его уроках любой концерт для виолончели с оркестром, все его студенты были обязаны заранее выучить партию исполняемого концерта, т.к. в любой момент он мог остановить студента и спросить какой инструмент в оркестре играет в том или ином месте. И поскольку все его уроки проводились в режиме мастер-классов (на уроке постоянно присутствовали профессор, студенты, журналисты и т.д.), то отвечать невпопад на вопросы профессора было просто стыдно. Правда, случались и конфузы. Однажды один из его студентов (не буду называть фамилию), играя на уроке какой-то концерт, был остановлен профессором и на вопрос какой инструмент в этом месте солирует в оркестре ответил: "Деревянный" (имея в виду один из деревянно-духовых инструментов). На что профессор заметил: "Правильно, скрипочка тоже деревянный инструмент!" Цель этого метода состояла в глубоком познании и столь же глубоком воспронизведении музыкального содержания исполняемого произведения, позволяла ещё более ощутить целостность замысла. Ростропович был более, чем разносторонним человеком, круг его интересов сочетался с широтой его художественного кругозора. Он внимательно следил за нашим общим развитием, заставлял прочитывать множество книг, слушать музыку. В отношениях с учениками всегда был корректен. Он часто любил шутить, его юмор был неисчерпаем. Мстислав Леопольдович редко останавливал внимание на технических приёмах, никогда не выраба-

тывал путём упражнений технику ученика. У него учились музыканты, приехавшие с разных концов мира, во многом уже сформировавшиеся виолончелисты со сложившимся игровым аппаратом. В классе он почти не брал в руки виолончель, предпочитал показывать всё на рояле во избежание подражания. К тому же, М.Л.Ростропович сам был блестящим пианистом, окончившим Московскую консерваторию по классу фортепиано концертом С.В.Рахманинова.

Саму виолончельную технику Мстислав Леопольдович не рассматривал как стандартный набор приёмов, механически обработанных и пригодных для исполнения музыки любого стиля. Решение творческих и технических задач у него всегда было продиктовано конкретным художественным содержанием. М.Л.Ростропович бесконечно расширил технические возможности инструмента. Его система переходов в корне отличалась от системы, принятой в мировой практике. К счастью, у нас остались видеозаписи мастер-классов, где наблюдательный студент может увидеть "секреты" его мастерства.

Мстислав Леопольдович часто обращал моё внимание на качество звучания, объяснял, что исполнительство на виолончели нуждается в вокализации, в умении "пропеть". Единство виолончельной и вокальной звучности – сильнейшая сторона его таланта. С невероятным мастерством он передавал певческую природу мелодики средствами виолончельной выразительности, извлекая звук в его тончайших и разнообразных оттенках. Он говорил, что у вокалистов нет тех ограничений в звукоизвлечении, которые есть у инструменталистов (имея в виду смычок и другие приёмы игры на грифе). "Чтобы достигнуть подобного звучания, – говорил он, – ты бери пример у вокалистов". Иными словами, Мстислав Леопольдович стремился к такой певучести, которая позволяла бы приблизить инструментальное исполнение к характеру выразительности, присущей человеческому голосу.

В отношении понимания проблем художественного исполнения, воспитания технического мастерства и других творческих установок, он исходил из традиций русской музыкальной культуры с её подходом к виолончели как эмоционально-выразительному инструменту.

Какое место в Вашей жизни занимает педагогическая деятельность? Какими методами Вы руководствуетесь в своей работе?

Я увлечён своей педагогической деятельностью и мне очень интересно работать с молодыми музыкантами, вырабатывать исполнительские приёмы, соответствующие природе ученика, избавлять его от разного рода неправильностей в игре. Обучение ведётся тщательное и целиком сориентировано на индивидуальность студента. Не в моих правилах давать одинаковые для всех рекомендации.

Мною уделяется много времени таким особо важным методическим моментам, как проблемы постановки, обеспечивающие свободу рук. Путь формирования молодого музыканта во многом за-



Ваграм Георгиевич Сараджян и Медея Вартановна Абрамян - члены жюри Международного конкурса виолончелистов им.А.Хачатуряна Ереван, 2007г.

висит от правильности постановки, естественности положения его рук. Ко мне в класс поступают виолончелисты, техника которых не всегда достаточно свободна. Часто не совсем верные постановочные навыки мешают им полноценно выразить свои индивидуальные замыслы. Очень часто приходится говорить моим студентам, что независимо от количества часов, проведённых за инструментом, они никогда не должны уставать физически (руки или мышцы) в том случае, если играют правильно. Устать может только голова, и в этом случае необходимо прервать занятия, отвлекаться и отдохнуть.

В моей практике существует понятие "карантин" на полгода, за время которого должны быть налажены фундаментальные навыки, которые являются базовыми для дальнейшего развития музыканта. В каждом случае предусматривается особый подход. В работе над подготовкой соответствующей программы стараюсь сохранить и поощрить первичность, непосредственность отношения к тому, что предстоит сыграть, вырабатываю профессиональную самостоятельность учащегося, если она отвечает необходимым эстетическим представлениям об исполняемой музыке.

В методах своей работы стараюсь следовать принципам воспитавшей меня школы. После смерти моего учителя я чувствую ещё большую ответственность за распространение в мире его творческих методов, продолжения традиций великой русской школы.

Приносит ли Вам удовлетворение педагогическая работа?

В своей работе постоянно нахожу заряд позитива, удовлетворение от самой, даже незначительной победы, успеха ученика. Многому сам учусь у

своих учеников. И даже когда они делают что-то не так, тоже учусь: как не надо играть...

У меня в классе учится 15 человек. Все они, очень разные по степени одарённости, приехали из разных стран. Одна из лучших учениц, недавно сыгравшая Концерт Р.Шумана со знаменитым дирижёром Сейджи Озавой, очень яркая и талантливая японка Шино Хайаши. Не менее одарённая Индира Рахматулла (Турция), ставшая победительницей конкурсов в Армении (им.А.И.Хачатуряна), Чили, Италии (Шлерне). Очень способные ребята – мексиканец Цезарь Мартинес, русская Анна Наянова и другие.

Каков уровень профессионального обучения виолончелистов сегодня?

К сожалению, уровень подготовки виолончелистов, в частности, в Америке не так высок, как это было в “золотые годы” в Московской консерватории. Сейчас всё несколько упрощено: в центр внимания поставлены технические достижения, я бы сказал, автоматизм исполнения, нежели выявление индивидуальности артиста. Работа над техникой и работа над музыкой стали разными процессами. Наряду с возросшим уровнем профессионализма утратилось нечто в духовном плане музыкально-исполнительской культуры. Технический прогресс, компьютеризация, избыток всякого рода информации во многом мешают реализации способности к творчеству, отвлекают, мешают естественности и созерцательности восприятия музыки наших дней. Обилие информации не гарантирует глубины понимания музыки.

В результате, сегодня музыкант может отлично владеть инструментом, но быть совершенно безли-

ким. Будучи членом жюри конкурсов, наблюдаю за молодыми яркими виолончелистами и нахожу, что к сожалению, среди молодежи пока нет дарований, равных, к примеру, Жаклин Дюпре, Мише Майскому.

Может быть, причина в профессиональной подготовке?

Я думаю, не хватает масштаба осмысления творческих задач. Видимо, в своём становлении артисту нужно пройти сквозь трудности разного рода, которые ему придётся пережить, прежде чем он завоеует признание.

Как Вы относитесь к традициям в искусстве?

Внимание к исполнительским традициям, в том числе, педагогическим в наше время требуют серьёзного к ним отношения. Бесспорно, традиции в искусстве, музыке – это всё то ценное, что выдержав проверку временем, обуславливает развитие новых тенденций, обогащает их дальнейшее развитие.

В составлении учебных программ большое внимание мною уделяется как классическому репертуару, воспитанию культуры звука, выразительности фразировки, так и сочинениям романтиков, предоставляющих большую свободу в интерпретации и, конечно, современной музыке. Живой интерес к современности, чувство новизны выявляется в том, что в репертуаре постоянно появляются новые произведения современных композиторов.

Какие произведения в Вашем репертуаре являются сегодня главными и пересматриваете ли Вы свои прежние интерпретации?

Прежде всего, я играю только ту музыку, которую люблю.

Репертуар, с которым я выхожу на концертную



Ваграм Георгиевич Сараджян и Георгий Сергеевич Сараджян.
Стейнуэй Холл, США, 27июля 1994г.

эстраду, весьма разнообразен. Это классика, романтика и современная музыка.

Я поддерживаю тесные контакты с армянскими композиторами и исполнителями. Недавно играл концерт, посвящённый памяти А.А.Бабаджяна на техасском музыкальном фестивале в Хьюстоне.

По моему приглашению в Хьюстон (Техас) и Феникс (Аризона) приехал Карэн Суменович Хачатурян. Его Виолончельный концерт и другие сочинения были мною там исполнены. В Техас также приехали В.Папян и К.Орбелян (младший) с Государственным камерным оркестром России. С ними я исполнил Вариации на тему рококо П.И.Чайковского и два концерта Й.Гайдна (C-dur и D-dur). Люблю также камерную музыку и играю её только с единомышленниками и друзьями. С В.Папяном и Ж.Тер-Меркеряном мы регулярно встречаемся на организованном мной фестивале в Шлерне (Италия). За прошедшие семь лет мы сыграли очень много фортепианных трио.

Не так давно, в состав Трио с В.Папяном и скрипачом М.Венгеровым мы выступали в самых знаменитых залах Европы (Трио П.И.Чайковского и Д.Д.Шостаковича). В столицах Южной Америки со скрипачом В.Третьяковым и пианистом А.Слободяником играли Трио С.В.Рахманинова и А.А.Бабаджяна, также три концерта и Вариации на тему рококо П.И.Чайковского.

В мой репертуар, помимо А.И.Хачатуряна и А.А.Бабаджяна, включены произведения и других известных армянских композиторов, таких, как Э.М.Мирзоян, А.Г.Арутюнян, Л.М.Сарьян, Э.С.Оганесян, Т.Е.Мансурян, Г.Г.Овунц, Л.А.Чаушян. Естественно, многое пересматриваю в своём репертуаре, в интерпретации стараюсь привнести что-то свежее, новые идеи и, тем не менее, привлекая всё новое, лучшее, важно сберечь при этом и своё, неповторимое. В наше время

выдвинулся новый тип артиста – интерпретатора-универсала, владеющего широчайшим, в стилистическом отношении, репертуаром – от музыки эпохи барокко до модерна – и одинаково свободно чувствующего себя в произведениях самых различных стилей. Обусловлено это независимостью современного исполнительского искусства от музыки какой-либо одной эпохи, связано с широтой репертуарных устремлений, примерами сочинения музыки по разнообразным стилистическим моделям.

Какие планы предусмотрены Вами на будущее?

Я счастлив приезжать в Ереван каждый раз и надеюсь, что в скором времени это осуществится снова.

(с.м. на обложке)

Ամփոփում

Summary

Վերլուծություն-Կատարողական արվեստի գնահատանք. Արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ Լ.Ա.Մաթևոսյանի «Վարպետության դասերը» հոդվածում հեղինակը մասնագիտորեն ներկայացնում է Վահրամ Սարաջյանի կատարողական անցած ուղին, նշելով, որ նա Երևանի և Մոսկվայի կոնսերվատորիաներում դաստիարակվելով լավագույն մասնագետներ՝ Ա.Չաուշյանի և Մ. Ռոստրոպովիչի դասարաններում ու նվիրվելով համերգատու թավջութակահարի գործունեությանը, հանդես է եկել աշխարհի լավագույն ամենատարբեր բեմահարթակներում: Վ.Սարաջյանը ներկայացնում է Մ.Լ.Ռոստրոպովիչի դասավանդման մեթոդների առանձնահատկությունները և գնահատում նրա արվեստը, որի օրինակով էլ ինքն է իր մանկավարժական սկզբունքները մշակել: Դրա հետ մեկտեղ ինքն զբաղվելով մանկավարժությամբ այսօր դաստիարակել և դաստիարակում է բարձրակարգ թավջութակահարներ, որոնցից շատերն արդեն միջազգային ճանաչում ունեն և մրցույթների դափնեկիրներ են: Վ.Սարաջյանը հավատարիմ իր պրոֆեսորների ստեղծած ավանդույթին շարունակում է նրանց գործը: Վ.Սարաջյանն այսօր չյուրբնի “Mooves School of Music” (ԱՄՆ):

Interview: Docent of YSC after Komitas, honorable artist RA, PhD candidate Luiza Avetiki Matevosyan writes the article "Master classes". "Mooves School of Music" (Texas, USA). The author writes about Vahram Sarajyan's performing art and concerts.

Vahram Sarajyan brings up professional viloncellists, most of which are already famous of international level. During the interview the professor V.Sarajyan speaks about his methodical teaching, which he took from his lecture M.L.Rostropovich.



Անաիտ Շիցիկյան, Վահրամ Սարաջյան, Լևոն Շաուշյան

**МАРГАРИТА АЛЬФРЕДОВНА
САРКИСЯН**

*Пианистка,
доцент ЕГК им.Комитаса*

*Таланты создавать нельзя, но мож-
но и нужно создавать среду для их
проявления и роста.*

Г.Г.НЕЙГАУЗ

Рецензируемое пособие для начинающих пианистов принадлежит двум корифеям армянской музыкальной культуры – Георгию Вардовичу Сараджяну (1919–1986) и Ваче Вагановичу Умр–Шату (1922–1998)*.

Они оставили яркий след в истории исполни-

Г.Мелкумова, К.Хуршудян, К.Орбелян, А.Мартиросян, З.Топчян, Л.Пирумова, А.Мурадян, И.Назарян, И.Григорян, Л.Сохилян, Ш.Тадевосян, М.Абрамян, С.Каразян, К.Аракелян, К.Талалян, А.Закарян и другие (1.С.801).

Многие из перечисленных музыкантов стали гордостью армянской исполнительской школы, которая, фактически, оформилась не без влияния музыкальных педагогических принципов и исполнительских традиций русской культуры, что отчетливо прослеживается и в совместном труде Г.В.Сараджяна и В.В.Умр–Шата “Фортепианная школа для детей”.

Как бы банально это не звучало, но именно первый этап обучения является решающим и глобальным фактором в формировании творческой судьбы музыканта. Возможно, осознание этой истины толкало многих ведущих педагогов, работающих с детьми, обмениваться накопленным деся-

**“Фортепианная школа для детей”
Г.В.Сараджяна и В.В.Умр-Шата**

тельского искусства и педагогики, посвятив всю свою жизнь кропотливому и преданному служению Музыке, подняли на новый уровень армянское исполнительское искусство и открыли свою страницу в истории армянской музыкальной педагогики.

Г.В.Сараджян, будучи колоритной и масштабной фигурой на музыкальном небосводе, один из блистательных представителей петербургской исполнительской педагогической школы (ученик С.И.Савшинского), проработав 42 года в ЕГК (1944–1986), параллельно преподавал в музыкальной школе им.П.И.Чайковского. Его выпускниками являются А.Папазян, С.Бабаян, М.Мелик–Степанян, И.Костанян, З.Барсегян, А.Пахлеванян, Г.Геодакян, Л.Бабаджанян, Э.Галустян, Э.Восканян, А.Байбуртян, С.Сараджян, М.Арутюнян, З.Закарян, А.Джилазян, Л.Гаспарян, З.Мкртчян, Э.Багдасарян, Л.Чаушян, С.Лусиакян, Н.Степанян, М.Вартазарян, М.Саркисян, С.Шахсуварян, Н.Торосян, А.Смбатян, А.Казарян, Н.Иванян, А.Манукян, Е.Саакян, Г.Жамкочян, С.Силахтарян, А.Мелик–Айказян, И.Бадалян, А.Манасян и другие**.

В.В.Умр–Шат закончил в 1948 году Тбилисскую консерваторию и стажировался в Москве в классе выдающегося профессора А.Б.Гольденвейзера. К сожалению, травма правой руки не позволила пианисту продолжить исполнительскую карьеру. В.В.Умр–Шат возвращается в Армению и всю свою кипучую деятельность незаурядной личности направляет в лоно педагогики. Сначала он преподает в Ленинканском музыкальном училище (1949–1952), а затем в Ереванском музыкальном училище им. Р.Меликяна (1952–1998) и ЕГК им.Комитаса (1963–1998). Среди его выпускников: С.Навасардян,

тителетями опытом для достижения наилучших результатов. Этой цели служили “Первая встреча с музыкой” А.Артоболевской, “Путь к музыке” Л.Баренбойма, “Фортепианная азбука” Е.Гнесиной, “Фортепианная игра” А.Николаева и другие. В них не только просвечиваются конкретные индивидуальные пути к осуществлению педагогических задач, но и те выводы, в которых аккумулировались поиски этих выдающихся педагогов, пришедших к общему знаменателю по вопросам обучения: посадки за инструментом, постановки рук, приобретения пианистических навыков и усвоения нотной грамоты. В основанной на армянском музыкальном материале “Фортепианной школе для детей” Г.В.Сараджяна и В.В.Умр–Шата произошло интересное и многогранное скрещивание многих идей и принципов русской школы с достижениями армянской педагогической мысли и практики. Практическую значимость этого пособия трудно переоценить. Изданная в 1973–м, “Школа” получила второе дыхание в 2009 году. Издание осуществлено по государственному заказу издательством “Айастан” (директор – кандидат филологических наук Ваагн Мкртычевич Саргсян), редактор – доцент ЕГК им.Комитаса Георгий Сергеевич Сараджян, издательский редактор – профессор ЕГК им.Комитаса Карине Амаяковна Гаспарян. Оно остаётся основным руководством для работы педагогов с начинающими свой путь в музыке детьми.

Просматривая оба издания, вспоминаем слова А.Герцена: “Последовательно оглядываясь, мы смотрим на прошедшее всякий раз иначе; всякий раз разглядываем в нём новую сторону, всякий раз

* Սարաճյան Գ.Վ., Ումր-Շատ Վ.Վ., Գաշնամուրի ձեռնարկ, Երաժշտական դպրոցների համար, Գիրք 1, (Ստուգման առաջին և երկրորդ տարի), Եր., Հայաստան, 2009:

** Полный список пианистов, окончивших ЕГК по классу Г.В.Сараджева, составленный в хронологическом порядке, см. в книге Ш.Бабаян “Георгий Сараджев”, Ер.:Наири., 1997.

прибавляем к уразумению его весь опыт пройденного пути". Особых изменений во втором издании нет, но есть удивительное чувство обновлённости нестареющих факторов и свежесть их восприятия. Это фактор необходимости, фактор капитальности созданного труда, фактор выдержанности Временем чётких и точных методических указаний, и, конечно, фактор приверженности национальным истокам. Этот сборник имеет право называться "Армянской школой игры на фортепиано", в котором авторы считали своей первейшей задачей формирование у детей музыкального вкуса на базе армянского фольклора. Поэтому в сборнике мы встречаем многочисленные обработки Г.В.Сараджяна и В.В.Умр-Шата армянских песен и танцев, наряду со многими произведениями армянских композиторов для детей, ставших "своего рода антологией армянской детской музыки XX века" (2.).

"Школу" открывает подробнейшее методическое руководство для учителей, начиная с первой встречи с ребёнком, посадки за инструментом, кончая овладением элементарных знаний нотной грамоты. Выдающиеся мастера не только дают практические и ценные советы, таящие в себе ответы на многочисленные "почему", но и высвечивают "подводные камни", возникающие в процессе обучения и указывают пути их грамотного и профессионального преодоления, что особенно ответственно в работе с детьми.

В сборнике подобраны упражнения и пьесы, легко доступные детскому воображению и восприятию. Они даны в определённой последовательности, с учётом постановки рук, приобретения первичных пианистических навыков и усвоения нотной азбуки. Предложенная последовательность естественно вырабатывает связь: вижу – слышу – знаю, где брать ноту на клавиатуре. К каждой ноте – своя схема, свои детальные объяснения, упражнения и пьесы. В них авторы, чтобы избежать напряжения в руках на начальном этапе обучения, предлагают учить ребенка играть одними третьими пальцами, свободно несущими вес то правой, то левой руки. Это – "Армянские народные песни" Г.Сараджяна (З.С.14–16), "Колыбельная" А.Хачатуряна (З.С.17), "Армянская народная песня" В.Умр-Шата (З.С.19), "Танец Каринэ" С.Бархударяна (З.С.20), "Ручеёк" Комитаса (З.С.21). В этих произведениях проявляется стремление Учителей привлечь внимание ребёнка не только к тому, какие ноты он берёт, но и как он их берёт. "Ученик, играя, должен почувствовать и осознать связь между движением руки и качеством звука" (3.). И тут же, авторы предостерегают педагогов о "подводном камне": "что касается пальцев, они у детей еще очень слабые и неустойчивые, чтобы требовать желаемого звукового качества". Напомним также слова А.Б.Гольденвейзера: "Детям свойственно играть слабым звуком так же, как говорить детским голосом. Поэтому опасно приучать их слишком рано добиваться полного звука – это приводит к напряжению" (4.С.29). Поэтому процесс "лепки" рук и посадки за инструментом должен протекать под пристальным, чутким и заботливым

вниманием любящего свою профессию учителя.

На начальном этапе обучения идёт процесс формирования музыкального сознания и двигательного аппарата, поэтому многие мэтры детской педагогики, в том числе Г.В.Сараджян и В.В.Умр-Шат, вводят понятие "ненавязчивого" преподавания. Непринуждённая, игровая атмосфера, пробудившая в ребёнке интерес, воображение и желание познания, будет способствовать легкости и результативности процесса обучения.

В сборнике есть такие пьески, как "Мой котик" В.Умр-Шата, "Ёлка", "Дождь" М.Мирзаяна, "Мой красивый сад", "Осень" М.Галикяна, "Моя кукла" А.Ананяна, "Собака и кошка" М.Мурадяна, "Маленький пастух" С.Самвелян, "В горах" Г.Сараджяна, "Ручеёк" Э.Пашиняна, "Скакалка" А.Хачатуряна и другие, в которых освоение первых технических навыков, вследствие программности произведений, будет проходить незаметно и увлечённо, так как акцентируется ассоциативность в воображении ребёнка, а не техническая задача.

Музыка, становясь первичной субстанцией, наполняет содержанием и оживляет для ребёнка процесс овладения техникой. В интересах же Музыки Г.В.Сараджян и В.В.Умр-Шат советуют с первых же шагов воспитывать в ребёнке не "тактовое", а "фразовое" мышление, сперва на примере коротких, а затем более длинных мотивов. С этой целью во всех произведениях, гаммах, упражнениях детально выписаны все пальцы. "Никакой случайной аппликатуры!" Подобное требование понятно: это тот фундамент, который остаётся в начинающем музыканте на всю жизнь.

Воспитание чувства ритма, разделения счёта, темпа, паузы, разучивание гамм, аккордов, мелизматика, характер самостоятельных занятий ученика – всё это нашло своё выпуклое и обоснованное объяснение в методических указаниях "Школы". Вчитываясь в них и детально изучая сборник, как бы заново проходишь весь путь обучения игры на фортепиано, только уровень понимания многих истин уже другой: более осознанный и обогащённый личным опытом.

(с.м. на обложке)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Հայկական համառոտ հանրագիտարան, հ.4, Երևան, 2003:
2. Апоян Ш.А., Незабываемые имена., Очерки о пианистах-армянах., Ер.: Издательство ЕГК., 2008.
3. Сараджян Г.В., Умр-Шат В.В., Школа игры на фортепиано., Ер.: Айастан., 2009.
4. Мысли о музыке, исполнительском искусстве и фортепианной педагогике., /В классе Гольденвейзера., М.: Музыка, 1986.

Ամփոփում

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ. Գ.Վ.Սարաջյանի և Վ.Վ.Սարաջյանի դաշնամուրի ձեռնարկ դպրոցականների համար հոդվածը, դաշնակահարուհի, Կոմիտասի անվ.ԵՊԿ դոցենտ Մ.Ա.Սարգսյանը, նվիրել է 2 հանրահայտ մանկավարժների հեղինակած կատարողական դպրոցին, միաժամանակ անդրադարձնալով նաև նրանց կյանքին, մանկավարժական ու կատարողական գործունեությանը:

Review to Notes: Pianist, docent in YSC after Komitas Margarita Alfredi Sarkisyan writes about "Piano school for children by G.V.Sarajyan and V.V.Umr-Shat". This text book is foreseen for new beginner-pianists. The author writes also the autobiography of G.V.Sarajyan and V.V.Umr-Shat. The author included Armenian pianists' works arrangement in it.

**ԳՈՐԱՐ ԿԱՌԼԵՆԻ
ՇԱԳՈՅԱՆ**

**Երաժշտագետ, հրատարակիչ
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ հրատարակչության և
«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի
հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր**

Արվեստը անհատականությունների
սրբազանությունների արդյունք է, իսկ
ցանկացած արվեստի բուռի դեմքը՝
նեկտորն է, շար կարևոր է նրա դեկավարի՝ արվես-
տագետ-մրավորականի կոչումը:

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ նեկտորները սրբազան-
ցին և ոսկե փայլերով գրեցին յուրաքանչյուրն իր
ինքնատիպ արժանիքներով և իրենց յուրովի սրբա-
զործական մտքերումները ցուցաբերեցին կոն-

մինչ օրս Մոսկվայի, Սանկտ-Պետերբուրգի կոնսեր-
վատորիաներից հեղու լավագույններից էր և է: Ան-
կախության զարթոնքով, հաղթանակած հայի նկա-
րագրով վերահասարակաց հայրենասիրության
հախուռն մրաժեղակերպն ու ամրապնդվեց ազգա-
յին նկարագիրը՝ լրացվեցին հայկական մշակութա-
յին նոր դասընթացներ, ժողովրդական սրբազոր-
ծության կարիները վերածվեց ամբիոնի, զարգա-
նում է 1978թ-ին վերաբացված ժողովրդական գոր-
ծիքների ամբիոնը այսօր և ուսանողների թվով բազ-
մապարկվում է: Կոնսերվատորիականների առա-
քելությունը հայկական իրականությունում և հա-
մաշխարհային մշակություն իր պարավարժան փե-
ղով վերահասարակաց:

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ շրջանավարտները
կրողներն են՝ գաղտնիք չէ, ռուսական երաժշտա-
կան աշխարհահռչակ մասնագիտական, հարկա-
պես՝ կարարողական դպրոցի և հայկական՝ արա-
րող, մարդկության հնգագույն քաղաքակրթությունը
կրող ազգի մշակութային ավանդույթների: Այսօր,

**Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ նեկտորը
պրոֆեսոր**

Ս Ե Ր Գ Ե Յ Գ Ե Ո Ր Գ Ի Ի Ս Ա Ր Ա Ջ Յ Ա Ն Ն Ը

սերվատորիայի կայացման և հայրենի երաժշտար-
վեստի մշակույթի զարգացման գործընթացում:

Կոնսերվատորիան դարբնոց ենք անվանում
երաժշտական մշակութային օջախների բոլոր սկզբ-
նավորումների հայկական երաժշտական արվեստի
զարգացման փայլերը: Կոնսերվատորի-
ան հիմնադրման պահից նրա նեկտորները սրբա-
զործել ու հիմնադրել, կառուցել ու մի նոր աստիճանի
են բարձրացրել նշաչողը, այն էլ այդքան բարձր ար-
ժանի լինելու սեփական և համաշխարհային մշա-
կույթին համընթաց: Հիմնադրման պահից սրբազորվել
ու կազմավորվել են կարարողական և կոմպոզիցի-
այի ամբիոններ, ֆակուլտետներ: Երգչախումբը
սրբազորվեց հենց 1921թ-ին, այնուհետև սիմֆոնիկ
նվագախումբը 1925թ-ին, օպերային արվեստը զա-
րգացել է օպերային սրբազորի հիմնադրումով
1927թ-ին, որը հիմք հանդիսացավ ազգային օպե-
րային թատրոնի սրբազորմանը: Առանձնացավ
երաժշտագիտական բաժինը 1938թ-ին: 40-ականնե-
րին, ԵՊԿ որակական փաստաթղթից հասավ եվրո-
պական մասնագիտական չափանիշների բարձրա-
գույն մակարդակի և գործընթացը շարունակական
է առ այսօր և առավել ևս արդիական:

1970-թ-ի սեպտեմբերին այժմյան շենքում սկա-
վեց նոր ուսումնական փայլեր: Շենքի կառուցապա-
րման շնորհիվ էլ վերաբացվեց օպերային սրբազոր-
ման 1981թ-ին, առավել կարևորվեց հայկական կոմ-
պոզիտորական արվեստի դերն ու նշանակությունը
մեր իրականությունում: Խորհրդային շրջանում ու

ներսը սիրոված են աշխարհով մեկ, առաջատարնե-
րից են լավագույն սիմֆոնիկ նվագախմբերում,
օպերային թատրոններում, իսկ կոմպոզիտորական
մշակույթը ինքնին է ասել աշխարհին դեռ միջնա-
դարից սկսած մինչև մեր օրերը: Այսինքն, բարձրաց-
վեց մասնագետի, արտիստի բարձր կոչումը, խոսքի
ազատությունը նպաստեց երաժշտական մամուլի՝
հանրապետական նշանակությամբ, սրբազորմանը
կոնսերվատորիայում, գիտական հրատարակու-
թյունների, խմբագրության առկայությամբ:

Այսօր, կոնսերվատորիայի նեկտորը, պրոֆե-
սոր, դաշնակահար Սերգեյ Սարաջյան մրավորա-
կանն է: Սարաջյանների գերդաստանը շուրջ կես-
դարյա գործունեությամբ հայրենի է երաժշտաբան
հասարակությանը. Ս. Պետերբուրգից Գեորգի Վար-
դի Սարաջյանի բարեկիրթ, մրավորական ազնվա-
գույն հատկանիշներով օժտված Աննա Միքայելի
Սարաջյանի-Բաբայանի (հայրենի գերդաստան
Պավել Լիսիցիան, Ջարա Դոլուխանյան և Ալեք-
սանդր Դոլուխանյան) սերող ընկերակցում այդ
ավանդույթներով հասակ են առել երկու որդիները.
ավագը՝ դաշնակահար Սերգեյ Սարաջյանը և կրտ-
սերը՝ թավջութակահար Վահրամ Սարաջյանը՝ մի-
ջազգային բեմերից ծանոթ ունկնդրին:

Սակայն Ս.Սարաջյանի արմարները Երգրու-
մից են՝ Կարս գաղթի ճանապարհով դեպի Ալեքսանդ-
րապոլում վերաբնակված (այժմ՝ Գյումրի), Սանկտ-
Պետերբուրգ, այնուհետև Տաշքենդ, Երևան, Նյու-
Յորք, Լոնդոն, Երևան, Մոնրեալ, Երևան... երևի

Ս Ա Ր Ա Ջ Յ Ա Ն Ն Ե Ր - Գ ի մ ա ն կ ար

կյանքի այլքները կրանեն նրանց միևնույն էրզրում հանգրվանները (1. էջ 17-19):

Երանց մասին կարելի է րեդեկանալ հողվածներից ու գրքերից, և սույն ամսագրի էջերից, սակայն մարդկային շփումների առումով հիմնվում է րողերիս հեղինակը ավագ գործընկերոջ րողերին և կարծիքին:

1960-ականներին «ամբողջ հասակով մեկ աչքիս առաջ եմ գալիս մի քանի գերընտիր հոգու րեր երիտասարդներ, որոնք հավիրենապես քանդակված եմ իմ սրբում: Այդ ազնիվ հոգիներից մեկը Սերգեյ Սարաջյանն է, ներքին բարեկրթությամբ օժտված մի անչնավորություն, որի մաքուր ու շիրակ ապրելը եղել է նրա կյանքի ուղեցույցը, իսկ ընկերասիրությունն ու շրջապարհին օգնելը՝ գոյության առանցքը:

Մարդամուր է կրտսեր բարեկամս և հեշտությամբ է մրկում դիմացիկի ներաշխարհը: Ջրուցակցին նայում է բարի հայացքով, մերձավորին սիրող աչքով: Ոչ միայն ծագումով է ազնվական, այլև՝ նկարագրով, խառնվածքով: Որքան էլ կյանքը և ժամանակները փոխվեցին, նա մնաց հավարարին իր մաքրամաքուր նկարագրին, նույնիսկ այն ժամանակ, երբ դարձավ պերական կոնսերվատորիայի առաջին դեմքը:

Ժառանգականության ու մեր ժողովրդին բնորոշ ավանդապահության օրենքով մարդկային շար առաքինություններ սրացել է մեծ հարգանք ու պարկառանք ազդող իր ազնվագույն ծնողներից:

Լավ է ասված. «Ծառն արմատով է ծառ. րունը՝ հիմքով է րուն» (2.):

Առաջին անգամ Գեորգի Վարդովիչին րեսել եմ 1947թ-ին, երբ սովորում էի երաժշտական րասնանյակում: Բարեկիրթ էվրոպացու արարաքինով, ծայրասրիճան ազնիվ մի անչնավորություն էր, որի նկարմամբ միշտ էլ ախնածանք եմ ունեցել: Եվ ինչպես նկարել էի, չկար մեկը, որ չհարգեր ու չսիրեր նրան: Մի հայացքը կամ կարճարև գրույցը բավական էր, որպեսզի ճանաչեիր նրա անբիծ նկարագիրն ու անաղարտ հոգին:

Բացառիկ ներդաշնակություն կար նրա արարա-

քին պահվածքի և խառնվածքի մեջ: Ամենաազնիվ ու վեհանչն արվեստագետներից մեկն էր, որին երբևէ հանդիպել եմ: Տաղանդավոր դաշնակահար էր, փայլուն մանկավարժ, անվիճելի հեղինակություն: Այդպիսին էլ մնաց իմ հիշողության մեջ միևնույն իր կյանքի մայրամուտը» (3. էջ 14-15):

Ս.Սարաջյանը կազմեց դաշնակահարների ընրանիք կիևը՝ Երանուի Գրիգորի Խաչատրյանը Արմավիրի Արվեստի քոլեջի րևօրենն է, որդին՝ Գեորգի Սարաջյանը Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դոցենտ, արարասահմանյան ուսանողների բաժնի վարիչ, դուարրը՝ Աննա Սարաջյանը: Ընդունվելով Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դաշնամուրային բաժին Ա.Սարաջյանը մեկ րարի անց ուսումը շարունակել է Նյու-Յորքի Ջուլիարդի բարձրագույն երաժշտական դպրոցում, այնուհետև Անգլիայի Թագավորական ախադեմիայում Հեմիշ Միլնի դասարանում և ավարտել ասպիրանտուրան (4. էջ 27): Բազմաթիվ հյուրախաղերով նա շրջագայել է Եվրոպայի և Ամերիկայի քաղաքներում համերգներով նաև անվանի կատարողների հետ (1. էջ 19):

Ս.Սարաջյանը իր գործունեությամբ աշխուժացրեց կոնսերվատորիայի երաժշտական կյանքը հանրապետական և միջազգային մրցույթներ կազմակերպելով, շարունակեց Արամ Խաչատրյանի անվ. միջազգային դաշնակահարների մրցույթը հրավիրվելով Անգլիայից Հեմիշ Միլնին հանչնախումբ, որի նախագահն էր Վլադիմիր Վսեոլդի Կրայնը: Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ կազմակերպվեցին մի շարք հանրապետական մրցույթներ՝ 1993թ-ից Գեորգի Սարաջևի անվ. հանրապետական դաշնակահարների մրցույթը, որն արդեն 7-րդն է և իր ուղին շարունակում է, Ղազարոս Սարյանի անվ. արեղծագործողների, Հեղինե Տեր-Ղեոնդյանի անվ. կոցերիմայարերների, Կարեն Կոստանյանի անվ. կամերային անսամբլի, Թամարա Ծախնազարյանի անվ., Գոհար Գասպարյանի անվ., Պավել Լիսիցյանի և Տաթևիկ Սազանդարյանի անվ. մեներգիչների հանրապետական մրցույթները: Հարյուրավոր ուսանողներ մասնակցում են արեղծված կապերի միջոցով աշխարհի բազում միջազգային մրցույթներ-



Ռեկտոր Բոգոմիլ Նովիցկի, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ ուսանողներ՝ Սոնա Բարսեղյան (Ս.Գ.Սարաջյանի դասարան), Հրանտ Բագրազյան (Ի.Մ.Յավրյանի դասարան), Լիլիթ Ջաքարյան (Ս.Կ.Ջաքարյանի դասարան), ռեկտոր՝ Սերգեյ Սարաջյան Պոզնան, հոկտեմբեր, 2007թ.



Ռեկտորներ՝ Բոգոմիլ Նովիցկի Պոզնանի Երաժշտական Ակադեմիայի և Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ՝ Սերգեյ Սարաջյան Պոզնան, հոկտեմբեր 2007թ.

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

րի և գրավում առաջնային տեղեր:

2006թ-ին Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ շրջանակներում կազմակերպեց «Երաժշտական գրուցարան» (կոնսերվատորիայի հանրամարչելի համերգներ) կազմակերպությունը Արմեն Բուրադյանի ղեկավարությամբ, որի նպատակն էր մարզերում տարածել ժամանակակից երաժշտական արվեստը: Նրանք իրականացրել են, օրինակ՝ 377 հանդիպում մեկ տարվա ընթացքում, համերգ-գրուցներ և վարպետության դասեր:

Նրան բախար է վիճակվել կրթական համակարգային բոլորնյան չափանիշներով փոփոխությունները իրականացնել 185 պրոֆեսորների և դոցենտների կոչումների (5. էջ 19) հաստատումն էլ նպաստեց: Պատկանելով ավանդական, կրթական համակարգի լավագույն հիմքերը և ակադեմիական ավանդույթները սրեղծվել են դասընթացների ծրագրեր և այդ գործիքներացը շարունակվում է, կոնսերվատորիայի լիցենզավորմանը հասնելուն: Առ այսօր հնարավորություն է սրեղծվել կոնսերվատորիայում արեհնախոսությունների թեմաների հաստատումը և ամենակարևորը երիտասարդանում է գիտության ասպարեզ ներգրավվումը նաև երիտասարդացած Կոնսերվատորիայի գիտական խորհուրդը: Այդ գործին մեծապես նպաստեց 2004թ-ին Ս.Սարաջյանի ղեկավարությամբ Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի «ԵՊԿ հրատարակչության» հիմնադրումը, որը արվեստի բուհերի մեջ առաջինը եղավ և այդ հնարավորությունը կոնսերվատորիան ստացավ միայն անցնելով Հայաստանի Հանրապետության կողմից սրեղծված պետական ոչ առևտրային կազմակերպության կարգավիճակին: Ինչպես փաստագրում էր ժողովրդական սրեղծագործության կաթինների հիմնադիր, պրոֆեսոր Մարգարիտ Բուրադյանը (6. էջ 1), որ երաժշտագետները հրատարակվեն կոնսերվատորիայի հրատարակչական գրիֆով, և փաստորեն նաև ամսագրով, ամսաթերթով, գիտական գրքերով ու աշխատություններով և նուրային գրականության լույս ընծայումով Կոմիտասի, Ռ. Մելիքյանի, Բ. Բուշմանյանի և

մեր մեծերի երազանքը իրականություն դարձավ: Սրեղծվեց Կոնսերվատորիայի դասախոսների ուսումնասնեթողական աշխատանքների ժողովածուն, որը խորհրդային շրջանում հրատարակվում էին մանկավարժական ինստիտուտի ժողովածուում, իսկ այժմ երկու բուհերի միջև համագործակցություն է սրեղծվել:

ԵՊԿ հրատարակչության նախաձեռնությամբ 2005թ-ին, հրամանագրվեց երաժշտական տերմինաբանության խորհուրդը, որը այժմ շարունակում է «ԵՊԿ հրատարակչության» շրջանակներում, այն նպաստեց Հայկական երաժշտական հանրագիտարան սրեղծելուն, որի աշխատանքները շուրջ տարուց ավելի է տարվում են, կազմված է Ա տարի ցանկը, նախանշված են նաև որոշ այլ ցանկեր:

Կոնսերվատորիայի ամբողջ կազմի ներգրավված աշխատանքի շնորհիվ, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ 85-ամյակին նվիրված հրատարակվեց պատկերագրող ալբոմ (տե՛ս էջ 62):

Տարեց տարի սերնդափոխության հետևոր եզրեր են գրկվում կարգավորելու աշխատանքը միայն ու միայն լավագույն ավանդույթները պաշտպանելու նշանաբանով:

Կոնսերվատորիայում նրա ջանքերով բացվեց զինվորական դիրիժորության ամբիոնը, որը ապահովում է զինվորական նվագախմբերի դիրիժոր մասնագետներով:

Հանրապետության շրջաններում նույնպես աշխուժացավ երաժշտական կյանք առաջին հերթին Գյումրիում արդեն սրեղծված ԵՊԿ Գյումրիի մասնաճյուղի աշխատանքներին գործուն մասնակցություն ցուցաբերեց: Ս.Սարաջյանն իր եռանդուն գործունեությամբ ուշադրության կենտրոնում պահեց, անհնական նախաձեռնություններով և այցելություններով ընդլայնեց կրթական համակարգում ներգրավվածությունը: Մշակութային ավանդույթներով հարուստ Շիրակի մարզն իր ժառանգականության զգացողությամբ Ս.Սարաջյանը հանրապետական մասշտաբի դարձրեց այն, ինչն այժմ շարակիրներն և հրատարակ է դարձել ՀՀ համար մար-

Երաժշտական ՐԱՑԱՍՏԱՆ 3(38)2010



Սերգեյ Սարաջյանը և Զենֆիրա Բարսեղյանը Գ.Վ.Սարաջյանի անվ. դաշնակահարների հանրապետական 7-րդ մրցույթ, Ա.Խաչատրյանի տուն-թանգարանի դարիլիճ 2011թ.



Ս.Սարաջյանը և Կ.Խաչատրյանը շնոհավորում են Ա.Խաչատրյանի անվ. դաշնակահարների միջազգային մրցույթի դափնեկիրներին Ա.Խաչատրյանի անվ. դահլիճ, Երևան 2005թ.

Ս Ա Ր Ա Ջ Յ Ա Ն Ն Ե Ր - Դ ի մ ա ն կ ա ր

գերի ներգրավվածությունը մշակութային կյանք: «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի և մասնավորաբար «Երաժիշտ» ամսաթերթի տարածման շնորհիվ Հանրապետության և Արցախի ընթերցողին տեղակացնում է հայկական երաժշտական կյանքին առհասարակ:

Իր այցելություններով այլ երկրներ Ռուսաստան՝ Մոսկվա, Վրաստան՝ Թբիլիսի, Լեհաստան՝ Պոզնան, Անգլիա՝ Լոնդոն, որպես անվանի մանկավարժ (աշխարհվ է 18 տարեկանից մասնագիտական երաժշտական դպրոցում և կոնսերվատորիայում, նրա սաները շուրջ 70 են և ավելի), կազմակերպելով դասարանային համերգներ կամ մասնակցությամբ համերգային ծրագրերի անհնարան օրինակով կապեր է հաստատում:

Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ սրբեղծագործական կապեր է հաստատել Ռուսաստանի՝ Ռոստովի, Կալինինգրադի, Վրաստանի երաժշտական կոնսերվատորիաների, Վրաստանի Թբիլիսի, Շոտլանդիայի՝ Գլազգոյի, Բելոռուսի՝ Մինսկի, ԱՄՆ՝ Լոս-Անջելեսի, Նյու-Յորքի՝ Ջուլիարդի կոնսերվատորիաների հետ Լիբանանի՝ Բարսեղ Կանաչյան քոլեջի հետ (7. էջ 6-7):

Բարեկիրք ղեկավար, լավ անհնավորություն, լավ մարդ, այս տարիների ընթացքում լավում են հասարակության տարբեր բնագավառի մարդկանցից և հպարտանում ես, որ մեր օրերում կոնսերվատորիան անվանի գերդաստանի արժանի ժառանգն է ղեկավարում (8. էջ 184-185):

Ինչպես Սիլյուրի շար արտիստներ և գործիչներ մաղթում են «Ուժ և կորով Չեզ կոնսերվատորիականներին և Չեր ռեկտորին» նման առիթը եղավ, երբ շնորհիվ Նյու-Յորքից հայրնի երաժշտագետ, խմբավար, կոնսերվատորիայի և հրատարակչության բարեկամ և պատվավոր Պրոֆեսորի կոչմանն արժանացած Գրիգոր Փիրէճեանը և հայրնի երգիչ Գէորգ Հաճեանի մշտապես բարի մաղթանքով հղենք մեր բուհին և նրա ղեկավարին (9. էջ 15-17):

Գերաշնորհ Տ.Նավասարդ Արքեպիսկոպոս Կճոյանի օրհնությանը կոնսերվատորիականներին:



Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ Կ.Սարաջյանի անվ. գրադարանի 70-ամյակի հանդիսությունը, 2006թ. Ա.Ա.Բարսամյան, Ի.Ս.Իոնեսյան, Գ.Գ.Ղազարյան, Ս.Գ.Սարաջյան, Ա.Ա.Փահլևանյան, Ն.Ֆ.Ավետիսյան, Գ.Հ.Չքյան

«Բարբառ փողեցէ՛ք ի սիրա մղկեալ նոր աղաղակի» (Խոսք հնչեցրէ՛ք տագնապած սրտերի համար նոր կանչով),- Նարեկա վանքի ճգնավորի՝ սուրբ Գրիգոր Նարեկացու աղոթախոս տողերին ականջալուր՝ նորովի հնչեցրէ՛ք ձեր խոսքը և հաստատապես նվաճե՛ք ընթերցողների սրտերը»:

ՃԱՆՈՒԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Շագոյան Գ.Կ., Գաշնակահարների ընտանիքը, //Երաժշտական Հայաստան, 1(16) 2005թ.:
2. Մուրադյան Հ.Ն., Սակավ ընտրյալներից մեկը, //Հայաստանի Հանրապետություն, 12.02.2005թ, 25 (3641):
3. Մուրադյան Հ.Ն., Ազնվության և նվիրվածության խորհրդանիշը, //Երաժշտական Հայաստան, 1(16) 2005թ.:
4. Саркисян С.К., Мастер-класс в зале имени А.Хачатуряна., //Музыкальная Армения 2(6)2002г.
5. ՀՀ բարձրագույն որոկավորման համընթացող (ԲՈՀ), Տեղեկագիր 13, Եր., Լիմոն, 2007թ.:
6. Բրուտյան Մ.Ա., «Երաժշտական Հայաստան»ը որպես առաջին մասնագիտական ամսագիր, (նվիրվում է ամսագրի հորեյանական 5-րդ համարին), //Երաժշտական Հայաստան, 1(5) 2002թ.:
7. Թովմասյան Վ.Խ., Հարցազրույց Սերգեյ Սարաջյանի հետ, //Երաժշտական Հայաստան, 2(6) 2002թ.:
8. Товмасын В.Х., Сараджян С.Г.: Жизнь продолжается..., //Музыкальная Академия., N1. 2005.
9. Кочикян Е.А, Интервью с Г.Г.Сараджяном., «Для себяодного жить-неинтересно», Музыкальная Армения 1(16)2005г.

Րезюме

Summary

Творческий портрет: *Статья музыковеда, основателя и главного редактора журнала "Музыкальная Армения" Гоар Карленовны Шагоян - творческий портрет пианиста, ректора, профессора ЕГК им.Комитаса Сергея Георгиевича Сараджяна. В статье автор уделяет внимание не только музыкальной, педагогической, но и административной и общественной деятельности С.Г.Сараджяна.*

Artist's portrait: *Editor-in-chief of "YSC Publishing house" Gohar Karleni Shagoyan writes an article "Rector of YSC after Komitas is professor Sergei Georgii Sarajyan". The author writes about rector, professor, pianist Sergei Sarajyan's pedagogical activity and performing art.*



Արամ Խաչատրյանի անվ. միջազգային մրցույթ, Ժյուրի անդամ Հեմիշ Միլնի ելույթը, Երևան, 2003թ.

СУРЕН СУРЕНОВИЧ ШАХСУВАРЯН

Пианист, доцент инструментальной кафедры факультета культуры Армянского педагогического университета им.Х.Абовяна

По прошествии сорокалетней педагогической деятельности в различных музыкальных заведениях города Еревана и районов республики (школы, училища, консерватория, педагогический университет) всё более весомым представляется вклад, вложенный в моё профессиональное становление моим педагогом, “шефом”, как называли его между собой студенты – заслуженным деятелем искусств,

ления с лёгкими пьесками на отчётных концертах школы, проводимых обычно в Малом зале Армфи–лармонии. Помню моё первое знакомство с Георгием Вардовичем Сараджевым: мама за руку привела к нему в класс в старом здании консерватории.

Послушав мою игру на фортепиано Георгий Вардович любезно согласился взять меня в свой класс. Сдав переходной экзамен в седьмой класс я очутился в специальной музыкальной школе–десятилетке им.П.И.Чайковского. По существу, именно в классе Г.В.Сараджева начались серьёзные занятия на фортепиано, что в дальнейшем и определило выбор профессии.

Первые требования педагога заключались в следующем: я должен был ограничить себя в приёме мороженого и на сбережённые деньги купить проигрыватель и пластинки, а также много и систематически заниматься. “Ты у меня будешь выгла–деть как выжатый лимон”, – предупредил он. И ещё, необходимым условием было являться на урок за 15 минут до назначенного времени. Забегая вперёд

Воспоминания о педагоге

одним из основателей фортепианной школы Армении, профессором Георгием Вардовичем Сараджевым. Собственно говоря, заголовок статьи (воспоминания) вполне оправдан, так как на протяжении всей моей педагогической работы образ педагога постоянно стоит перед глазами. Часто цитируя его высказывания, передавая полученные знания студентам, на практике убеждался в правильности педагогических принципов “сараджевской” фортепианной школы.

Выбор профессии музыканта был во многом обусловлен семейными традициями. Моя мать, Изабелла Мирзоян, одна из первых выпускниц Г.В.Сараджева, – работала в музыкальной школе им.А.Спендиарова педагогом по классу фортепиано. С моим дядей, Суреном Мирзояном, как позже рассказывал Георгий Вардович, они дружили и были однокурсниками ещё в довоенной Ленинградской консерватории им.Н.А.Римского–Корсакова. Отклоняясь от темы хочется отметить, что в свой последний приезд на гастроли в Ереван покойный ректор Ленинградской консерватории, народный артист СССР профессор П.А.Серебряков в интервью переданном по армянскому телевидению рассказал о том, что традиция пребывания в его классе армянских пианистов началась с С.Мирзояна, чья фамилия сейчас значится на мемориальной доске в консерватории, в числе погибших в Великой Отечественной войне педагогов и студентов.

Начальное образование я получил в музыкальной школе им.А.Спендиарова в классе своей матери. Время для занятий на фортепиано было “ограничено” по причине многочисленных мальчишеских увлечений (футбол, настольный теннис и др.) Правда, мне доставляли удовольствие выступ–

скажу, что в этом вопросе я быстро преуспел и был назначен Георгием Вардовичем старостой класса – регулировал часы занятий всех учеников. Эта “должность” сохранилась за мной вплоть до окончания консерватории.

Заранее приходя в класс, я слушал и старался понять какие требования выдвигались старшеклассникам при исполнении того или иного произведения, какие первостепенные задачи предстояло решать при разучивании полифонических произведений и в сонатах венских классиков, чего добивался от учеников Георгий Вардович в произведениях романтиков и т.д. Эти своеобразные “мастер–классы” пошли на пользу.

Мне же было задано много этюдов из опусов 299, 740 К.Черни. На этом материале были раскрыты принципы фортепианной техники. Как говорил Георгий Вардович, по большому счёту существует два способа игры на фортепиано – игра пальцами и игра рукой. При разучивании произведения требовалось их чётко разграничить: не играть пальцами то, что необходимо играть рукой.

Георгий Вардович показывал как надо брать звук “с места”, объяснял роль запястья (рессоры) в процессе звукоизвлечения, пальцевой работы. Эти, на первый взгляд простые установки, являлись ключом к освоению разнообразных приёмов фортепианной техники. “Пианизм вырабатывается годами, сиюминутного успеха ждать не следует”, – справедливо предупреждал он.

Как–то после окончания консерватории я поведал Георгию Вардовичу о том, что кажется, я понял принципы звукоизвлечения, на что он с иронией отреагировал: “Ну это хорошо, некоторые до конца жизни не понимают”.

Г.В.Сараджева в высшей степени отличали интеллигентность, тактичность, чуткость в отношении к своим ученикам, студентам и коллегам. Он мог очень терпеливо, доходчиво доводить до сознания студентов свои требования, укорять за недобросовестность и прочие оплошности. Бывало в первый год обучения в его классе не позанимавшись надлежащим образом шёл на урок. В таких случаях, указывая в ноты он говорил: *“Даже зрительно видно, что ты не занимался, нет пометок карандашом и вообще они (ноты) пахнут типографской краской”*. При моём небрежном отношении к нотному тексту предупреждал: *“Надо замечать малейший штрих, точку. Может её муха наследила”*. Приводил сравнение с фотоплёнкой: *“Текст произведения – негатив, позитив – проявка, озвучивание зависит от исполнителя”*.

Выбор программы для ученика или студента – один из важнейших аспектов педагогики. Непосильно выбранная сложная программа пагубно влияет на успешное освоение материала, на решение технических и художественных задач, заложенных в произведении и непосредственно на конечный результат – воплощение художественного образа, интерпретацию.

Георгий Вардович очень точно оценивал возможности ученика и соответственно выбирал программу. Он не любил форсировать и задавать непосильно сложные произведения. Утверждал, что можно выбрать программу для ученика или студента как “по шерсти”, так и “против шерсти”, на “вырост”, но в любом случае на сцену необходимо выносить абсолютно готовое произведение. О щепетильности Георгия Вардовича в этом вопросе знают все, кто учился в его классе. Однажды, ещё в школе я просил отыграть, как мне казалось, готовую программу на закрытом вечере. *“Ты не готов к выступлению. Программа сырая, недоработанная”*, – был ответ педагога. Только через несколько недель Георгий Вардович дал своё разрешение и я успешно сдал программу. Тогда я понял высоту поднятой педагогом планки, какую степень готовности он требовал. Георгий Вардович советовал много играть на шефских концертах, обыгрывать программу, но и в этом случае исполнение должно было быть на высоком уровне. *“Ты должен играть здорово!”* – любил говорить он, подымая вверх большой палец левой руки. *“И с солью”*, – имитируя правой рукой посыпку соли на большой палец.

На уроках обсуждались проблемы выбора аппликатуры, основанной на принципах позиционной игры, педализации, агогики и динамики. В произведениях романтиков на первом плане стояла проблема исполнения *“tempo rubato”*. Георгий Вардович старался довести до нашего сознания принцип его исполнения, приводя примеры из законов физики: *“постепенное ускорение”* и *“постепенное замедление”*. Учил различать характер исполнения *“tempo rubato”* в произведениях композиторов разных стилей.

Невозможно обойти вниманием другую сферу деятельности Г.В.Сараджева – оригинальные обра-

ботки ашугских мелодий и песен Комитаса, а также оригинальные произведения (1.). Они достойно дополнили учебные программы музыкальных школ и училищ и прочно утвердились в концертных программах пианистов–исполнителей.

Георгий Вардович с чуткостью и родительской опекой относился ко всем своим питомцам. Такое же отношение проявлялось к нам со стороны его супруги – Анны Михайловны, профессора ЕГК им.Комитаса по вокалу, и матери Георгия Вардовича – Анны Гайковны. Как правило, нас ждали на Новый год, именно 1–го января после часу дня. Эти посещения не носили характер визита вежливости. Мы часами засиживались за изысканно накрытым столом, произносили тосты, рассказывали анекдоты. Вставали из–за стола, когда приходили коллеги и друзья педагога.

Наши тёплые и доверительные отношения с Георгием Вардовичем сохранялись и после окончания учёбы. Несмотря на занятость, он никогда не отказывал в консультациях.

Характер и формат статьи не позволяют более подробно остановиться на высказываниях и суждениях Георгия Вардовича о вышеперечисленных проблемах. Он учил своих питомцев мыслить за инструментом, логично фразировать, чувствовать кульминации как в малых отрезках, так и в целом, добиваясь вдумчивости и естественности исполнения произведения, иными словами профессионализма и высокого художественного вкуса.

(с.м. на обложке)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бабаян Ш.О., Георгий Сараджев., Ер.:Наири., 1997.

Ամփոփում

Summary

Հուշեր. Երևանի Խ.Արուսյանի անվ. ՀՄՀ դոցենտ, դասակազմիչ Ս.Ս.Շախսուվարյանը ընթերցողին է ներկայացնում հուշեր պրոֆեսոր Գ.Վ.Սարաջյանի մասին, որի ղեկավարությամբ ավարտել է Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ, իրենց գերադասումով ավանդույթ է եղել Գ.Վ.Սարաջյանի դասարանում սովորելը, մայրը՝ Իզաբելլա Միրզոյանին էլ այդ անվանի մանկավարժի առաջին ուսանողներից էր: Այս հոդվածագիրը դրվագներ է վերհիշում, ներքերելով հենուր մանկավարժի մրբերն ու ասույթները, անդրադարձ կա-դարում Գ.Վ.Սարաջյանի մանկավարժական հիմնա-դրույթներին:

Memories: Pianist, Docent in the Chair of Instruments in YSPU after Kh.Abovyan, pedagogue Suren Sureni Shakhsovaryan introduces the article "Memories about the pedagogue". He writes about his memories about his pedagogue Georgi Vardi Sarajyan.

ՀԱՍՄԻԿ ՍԱՐԳԻՍԻ
ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ

Երաժշտագետ,
«Երաժիշտ» ամսասերքի գլխավոր խմբագիր

20-րդ դարի հայ երաժշտության բազմա-
վասարակ ներկայացուցիչ, կոմպոզի-
տոր, մանկավարժ, դաշնամուրային
դպրոցի հիմնադիրներից ու զարգացնող Գեորգի
Վարդի Սարաջյանի անվան պարանի և երկրա-
սարդ դաշնակահարների հանրապետական մր-
ցույթները մեր երաժշտական իրականության բարի
ավանդույթ են դարձել:

2011թ-ի ապրիլի 22-ին, Արամ Խաչատրյանի
տուն-թանգարանում մեկնարկեց Գ.Սարաջյանի
անվ. արդեն 7-րդ հանրապետական մրցույթը. այդ
օրը տեղի ունեցավ մրցույթի բացումն ու վիճակա-

մրցանակի արժանացան Էլեն Թսհմիզյանը և Մար-
տին Շահբազյանը: Հանձնախմբի որոշմամբ «Ա»
խմբում 1-ին մրցանակ չընտրվեց:

«Բ» խմբի մասնակիցներին շնորհվեցին՝ պար-
վոզիր, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դաշնամուրային ֆա-
կուլտետի սահմանած հարուկ «Խրախուսական»
մրցանակ, Ռոմանյոսի սրեղծագործության,
Գ.Վ.Սարաջյանի սրեղծագործության (կրկին տուն-
թանգարանի սահմանած հարուկ մրցանակը՝ դիպ-
լոմն ու համերգասրահում մենահամերգ ունենալու
իրավունք), 20-րդ դարի կոմպոզիտորի և Մենդելսո-
նի «Երգ առանց խոսքի» սրեղծագործությունների
լավագույն կատարումների համար և դիպլոմներ: 3-
րդ մրցանակը շնորհվեց Գայանե Ասլանյանին, 2-ր-
դը՝ Սյրեֆանիա Ղազարյանին, իսկ 1-ին մրցանա-
կին արժանացավ Էլեն Սահակյանը:

Մրցանակների հանձնման արարողությունից
հետո, իրենց կատարումներով ներկայներին հիաց-
րեցին դափնեկիրներն ու դիպլոմակիրները. «Ա»
խմբի դիպլոմակիր՝ Շահանե Մխկարյանը
(Յ.Ս.Բախ – Փոքր երկչայն ֆուգա c-moll), «Ա» խմ-

Գ Ե Ո Ր Գ Ի Ս Ա Ր Ա Ջ Յ Ա Ն Ի անվ.

դ ա շ ն ա կ ա հ ա ր ն եր ի հ ա ն ր ա պ ե տ ր ա կ ա ն
7-րդ մրցույթ

հանությունը: «Ա» և «Բ» խմբերի մասնակցությամբ
մրցույթի 1-ին և 2-րդ փուլերն անցկացվեցին ապրի-
լի 23-27-ը, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ 4-րդ հարկի հա-
մերգային վերանորոգված դահլիճում, իսկ ապրիլի
28-ին, կրկին Ա.Խաչատրյանի տուն-թանգարանում
կայացավ մրցույթի փակման հանդիսավոր արար-
ողությունը և մրցանակների հանձնումը:

Մասնակիցներին շնորհվեցին դիպլոմներ,
պարվոզներ ու մրցանակներ, որոնք սահմանել էր
մրցույթի հանձնախումբը, ի դեմս՝ նախագահ, Կո-
միտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր, ՀՀ վաստակավոր
արտիստ Ջենֆիրա Մամոնի Բարսեղյանի, ԵՊԿ
դաշնամուրային ֆակուլտետի ղեկան, պրոֆեսոր
Իգոր Մարտիրոսի Յավրյանի, ԵՊԿ պրոֆեսոր, ՀՀ
վաստակավոր արտիստ Անահիտ Սերգեյի Ներսիս-
յանի, ԵՊԿ դոցենտներ՝ Գեորգի Սերգեյի Սարաջ-
յանի և Լուիլա Միքայելի Բաբաջանյանի:

Մրցույթի «Ա» խմբի 2-րդ փուլի մասնակիցներին
շնորհվեցին պարվոզներ, ԵՊԿ դաշնամուրային
ֆակուլտետի սահմանած հարուկ «Խրախուսա-
կան» մրցանակ՝ ամենապարանի դաշնակահարին,
Ա.Խաչատրյանի տուն-թանգարանի սահմանած
հարուկ մրցանակ (դիպլոմ և համերգասրահում մե-
նահամերգ ունենալու իրավունք), Էլյուդներին,
Յ.Ս.Բախի սրեղծագործության, Պիետի լավագույն
կատարումների համար և պարզապես դիպլոմներ,
իսկ մրցանակները բաշխվեցին հետևյալ կերպ՝ 3-
րդ մրցանակը շնորհվեց Աննա Մարտիրոսյանին, Էմի-
լիա Մարտիրոսյանին, Էլեն Հարությունյանին, 2-րդ

քի 3-րդ մրցանակակիրներ՝ Ա.Մարտիրոսյանը (Մ.Մոչ-
կովսկի՝ Էլյուդ N 3 op. 18), Է.Մարտիրոսյանը (Կոմի-
տաս-Սարաջյան՝ «Կաքավիկ»), Է.Հարությունյանը
(Պ.Չայկովսկի՝ «Ապրիլ»՝ «Տարվա եղանակները»
շարքից), «Բ» խմբի 3-րդ մրցանակակիր Գ.Ասլան-
յանը (Ֆ.Շոպեն՝ Էլյուդ N 8 F-dur), «Ա» խմբի դիպ-
լոմակիր Դիանա Հարությունյանը (Ա.Կ.Լյադով՝
«Վալս-կարակ»), «Ա» խմբի 2-րդ մրցանակակիր-
ներ՝ Է.Թսհմիզյանը (Ֆ.Շոպեն՝ Էլյուդ N 12),
Մ.Շահբազյանը (Գլյուկ-Սգամբալտի՝ «Մեղեդի»՝
«Օրփեոս» օպերայից), «Բ» խմբի 2-րդ մրցանակա-
կիր Ս.Ղազարյանը (Ֆ.Լիստ՝ Վալս-Էքսպրոնոր) և
«Բ» խմբի 1-ին մրցանակակիր Է.Սահակյանը (Կո-
միտաս-Սարաջյան՝ «Կոմն առա և Գնա, գնա»,
Ֆ.Մենդելսոն՝ «Երգ առանց խոսքի» B-dur, Է.Բադ-
դասարյան՝ Պրելյուդ):

Մրցույթի նախաչեռնության ու անցկացման մա-
սին զրուցեցին Գ.Վ.Սարաջյանի որդու և նրա կա-
րասարողական դպրոցի անմիջական շարունակողի,
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ ղեկավոր, պրոֆեսոր Սերգեյ
Սարաջյանի հետ:

Ինչպե՞ս ծնվեց և կյանքի կոչվեց այս մրցույթը:

Գ.Սարաջյանի անվ. դաշնակահարների հան-
րապետական մրցույթն 1-ին անգամ անցկացվեց
1994թ-ին, երբ կոնսերվատորիայի ղեկավորն էր Տիգ-
րան Մանսուրյանը: Մեր ժողովրդի համար այս դժ-
վարին տարիներին մեր նպատակն էր խրախուսել
դաշնակահար ուսանողներին, աշակերտներին,
պահպանել ու բարձրացնել կատարողական մա-

Մ Ր Ց Ո Ւ Յ Յ, Փ Ա Ռ Ա Տ Ո Ն, Գ Ի Տ Ա Ս Ժ Ո Ղ Վ...

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

ՍԱՐԱԶՅԱՆՆԵՐ-Կատարողական արվեստ

կարդակը: Մրցույթը շատ հետաքրքիր անցավ, սակայն տարբեր պատճառներով 2-րդ անգամ այն անցկացվեց 10 տարի անց՝ 2004թ-ին: Կարևոր փաստ է, որ մրցույթի 1-ին մասնակիցներն այժմ հասուն երաժիշտներ են և շարունակում են իրենց գործունեությունը կատարողական ասպարեզում: Տեսնելով մրցույթի արդյունավետությունը՝ որոշեցինք այն անցկացնել ամեն տարի. մեկ տարի մասնակցում են պատանի դաշնակահարներ՝ մինչև 17 տարեկան, մյուս անգամ երիտասարդներ՝ 18-30 տարեկան: Ահա, մյուս տարի, ուսանողների մրցույթը բավական բարդ է լինելու, արդեն պատրաստ է ծրագիրը, որը հնարավորինս բազմակողմանի է՝ ընդգրկելով տարբեր երաժշտական ժանրեր ու ոճեր. և՛ պոլիֆոնիկ ստեղծագործություն, և՛ դասական սոնատ, և՛ կոնցերտ, և՛ ռոմանտիկ ստեղծագործություն և այլն:

Ինչպե՞ս կրկնությամբ մրցույթը:

Սա հանրապետական մրցույթ է, որը փորձառության լավ դպրոց կարող է լինել հետագայում միջազգային մրցույթների, ավելի մեծ բեմերում ելույթների համար:

Օրինակ, 2003թ-ից մեզ մոտ անցկացվում է Ա.Խաչատրյանի անվ. միջազգային մրցույթը, որին մասնակցում են ոչ միայն դաշնակահարներ, այլև ջութակահարներ, թավջութակահարներ, և հանրապետական մրցույթների մասնակցած կատարողները կադրեր են դառնում միջազգայինների համար: Ի դեպ, կարող եմ ուրախությամբ նշել, որ թե պատանի կատարողները, թե կոնսերվատորիայի սաները մեծ հաջողությամբ մրցույթների, փառատոների են մասնակցում արտերկրում, այդպիսով ներկայացնում մեր երաժշտությունը միջազգային ասպարեզում և հաստատում ստեղծագործական նոր կապեր:

Մրցույթի մասնակիցների մոտ հղկվում են ժամանակը ճիշտ օգտագործելու, ճիշտ պատրաստվելու մեթոդները, ձևավորվում է յուրահատուկ հոգեբանական մոտեցում: Աշակերտը կամ ուսանողը պետք է ունենա ուժեղ կամք. մրցույթը պայքար է և կրտսեր տարիքից մտնելով պայքարի մեջ, պետք է սովորել հաղթահարել բեմ դուրս գալու վախը, հուզումը, դա պետք է սովորական դառնա կատարողի համար:

Համեմատելով մրցույթի փարբեր փարիների արդյունքները, ի՞նչ միպոսներ եք նկատում, արդյոք կա՞ որևէ օրինաչափություն:

Դժվար է նշել որոշակի միտում, մրցույթի պատկերը միշտ էլ խայտաբղետ է լինում: Կարող եմ ասել, որ մակարդակը բարձրանում է տարեց տարի, ընդլայնվում են շրջանակները, մասնակիցները գալիս են տարբեր մարզերից և երաժշտական ու արվեստի դպրոցներից: Ավելանում է թե՛ կատարողների թիվը, և թե՛ մակարդակը: Անշուշտ, մեծ դեր ունի պատրաստակամությունը՝ և՛ դասախոսների ու դասատուների, և ուսանողների ու աշակերտների: Իսկ հանձնախումբն ընտրում է այն մասնակիցներին, որոնք հեռանկարային տվյալներ ունեն, և նրանց էլ, որոնք մրցանակ չեն ստանում, փորձում ենք անպայման խրախուսել, որպեսզի չընկճվեն ու շարունակեն երաժշտության դժվար ճանապարհը:

Այս ընթացքում եղավ մի ժամանակահատված, երբ ընդհանուր կատարողական անկում նկատվեց, սակայն այժմ առաջընթաց կա՝ տեխնիկայի, մեկնաբանությունների, գործիքի տիրապետման և այլ հարցերում:

Ինչպե՞ս եք գնահատում Գ. Վ. Սարաջյանի անվ. հանրապետական վերջին՝ 7-րդ մրցույթի արդյունքները:

Այս տարի մասնակիցները շատ էին, և դա բերեց նաև մակարդակ, իսկ «Բ» խմբի 1-ին մրցանակակիրը՝ Էլեն Սահակյանը, ինքնուրույն մտածելակերպով և մեծ ապագայով երաժիշտ է: Իհարկե, մրցույթներում միշտ էլ լինում են վիճելի կողմեր: Հատկապես ուրախալի էր, որ փոքրիկների խմբում շատ լավ կատարողներ կային: Թերություններ միշտ էլ լինում են՝ ապլիկատուրայի, ֆրագների, կոնցեպցիայի, տեխնիկայի հետ կապված, սակայն կարելի է կատարելագործվել: Շատ կարևոր է, որ դասատուն նույնպես ձգտի կատարելագործվել, քանի որ տաղանդավոր սաներ ունենալով պատասխանատվությունը մեծանում է: Վերլուծելու ունակությամբ դասատուն կարող է աճել:

Գ. Վ. Սարաջյանի անվ. դաշնակահարների հանրապետական մրցույթը նշանակալի երևույթներից մեկն է հայկական երաժշտական և մասնավորա-



«Ա» խմբի մրցանակների հանձնումը
Չեմֆիրա Բարսեղյան,
Հանձնախմբի անդամներ՝ Անահիտ Ներսիսյան,
Իգոր Յավրյան



Հանձնախմբի ղեկավար՝
Չեմֆիրա Բարսեղյան



Էլեն Սահակյան
«Բ» խմբի 1-ին մրցանակակիր

պես կատարողական կյանքում: Մրցույթի դերի, ընդհանուր զննհարականի, անցյալ փորձերի հետ համեմատության հարցերի շուրջ գրուցեցիք հանչնախմբի նախագահ, պրոֆեսոր Զ.Ս.Բարսեղյանի հետ:

Հաճելի է, որ մրցույթը շարունակական է, այն ավանդույթ է դարձել: Նախ նշեմ, որ մրցույթը շատ լավ էր կազմակերպված բոլոր առումներով: Ի միջի այլոց, մասնակցել ցանկացողների թիվը մեծացել է և դա, անշուշտ, առաջադիմություն է:

Կրտսեր տարիքի համար ծրագիրը բավական բարդ է, և նույնիսկ մրցույթի երկու փուլերի միջև ընդամենը մեկ օր ունենալով, նրանք հուզական առումով չեն հասցնում տրամադրվել և հաճախ ապրումների պատճառով բացթողումներ են ունենում: Ուրախալի փաստերից է, որ ամենափոքրերի խմբում 30 մասնակից կար, միաժամանակ, ընդհանուր կատարողական մակարդակը միջինից բարձր էր: Այսպիսով, նկատելի է մակարդակի բարձրացում, տեխնիկական աճ: Անցյալում, մարզերից եկած երեխաները համեմատաբար թույլ էին, իսկ այժմ, Մշակույթի աջակցման հիմնադրամի գործունեության շնորհիվ, Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոսների մասնակցությամբ եռանդուն կապ կա մարզերի երաժշտական դպրոցների հետ, որը նպաստում է երաժշտության նկատմամբ հետաքրքրության պահպանմանը և որակի բարձրացմանը: Կուզենայի նշել Արուսյանի Զ.Սահակյանցի անվ. երաժշտական դպրոցը, որը մեծ եռանդով է մասնակցում բոլոր մրցույթներին, և դա շատ ուրախալի է:

Ի՞նչ դիտողություններ, ցանկություններ ունեք մրցույթի կապակցությամբ:

Նշեմ, որ մասնակիցների տարիքային տարբերությունը, թեկուզ ոչ մեծ, նշանակություն ունի: «Ա» խմբի մասնակիցներին 1-ին մրցանակ չընտրվեց, իսկ «Բ» խմբի 1-ին մրցանակակիր Էլեն Սահակյանը (պրոֆեսոր Ի.Մ.Յավրյանի մասնագիտական դասարան) և՛ շնորհալի է և՛ շատ լավ պատրաստված էր երկու փուլին էլ, և նրան 1-ին մրցանակը շնորհելու հանձնախմբի որոշումը միաձայն էր:

Ինչ վերաբերում է մրցույթին, այն դժվար է պահպանել և պետք է ջանք չխնայել, որ շարունակական լինի: Անշուշտ, լուրջ և կայացած մրցույթ է, և իմ

մաղթանքն է, որ նրա շնորհիվ, ի վերուստ օժտված դաշնակահարների հայտնություններ լինեն:

Տարիներ շարունակ մասնակցելով հանչնախմբի աշխարհներին, հերևելով մասնակիցներին, ի՞նչ փոփոխություններ եք նկատել, և ըստ Ձեզ, ինչպիսի՞ հարկանիշներ է պետք զարգացնել պատանի դաշնակահարների շրջանում:

Փոքրիկների մեջ լինում են լավ աշակերտներ, բայց տարիներ անց մի մասի կատարողական աճը կարծես կանգ է առնում և նրանց նվագն այլևս տպավորիչ չէ. դա կարող է լինել թե՛ սխալ կամ բարդ ծրագրից, թե՛ ոչ լուրջ մոտեցումից, տեխնիկական թերություններից, երաժշտություն քիչ լսելուց, երաժշտական թերի զարգացումից և այլ պատճառներով, բայց պետք է լուծում գտնել:

Հատկանշական է նաև, որ կրտսերները հաճույքով են նվագում ժամանակակից երաժշտություն, որտեղ դրսևորվում է նրանց վառ երևակայությունը, իսկ դասական ստեղծագործությունները հիմնականում բոլորի մոտ էլ կաղում են, որովհետև դրանք, իհարկե, յուրահատուկ մոտեցում և ընկալում են պահանջում, որոնք մշակվում են տարիների ընթացքում: Այս ամենը, ինչպես նաև տեխնիկական խնդիրները, դասատուի հետ համատեղ ջանքերով կարելի է հաղթահարել:

Պետք է զարգացնել երեխաների երևակայությունը, որպեսզի կատարումը լինի գունեղ, ազատ, որպեսզի մրցույթներին մրցանակային տեղ չգրավելով չհուսահատվեն և շարունակեն առաջընթացը, պահպանեն պատասխանատվության զգացումը մասնագետների մշտական հսկողությամբ:

Ի վերջո, Գ.Սարաջյանի անվ. մրցույթում մրցանակները հանձնվում են ըստ կատարողական մակարդակի, և գոհունակությամբ կարող եմ ասել, որ բոլոր դափնեկիրներն էլ արժանի են և անցյալ տարիների փորձն էլ ցույց է տալիս, որ շարունակում են որակով հանդես գալ երաժշտական ասպարեզում:

(*պե՛ս կազմին*)

Резюме

Summary

Обзорная статья-интервью музыковеда Асмик Саргисовны Гамбарян освещает седьмой республиканский конкурс пианистов им.Георгия Сараджяна. В статью также включено интервью с председателем жюри, пианисткой, профессором ЕГК им. Комитаса Земфирой Самсоновой Барсегиан и Сергеем Георгиевичем Сараджяном.

Review to Competition. Interview. Musicologist Hasmik Sargisi Hambaryan writes an article about the Republican 7th Competition of pianists, after Georgi Sarajyan. The article also consists the interview with the jury representative, pianist and professor of YSC after Komitas Zemfira Samsoni Barseghyan.

**МИХАИЛ АРТЁМОВИЧ
КОКЖАЕВ**

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

Поводом для сегодняшнего выступления послужили две причины: прослушанные на нескольких фестивальных концертах фортепианные пьесы Георгия Вардовича Сараджяна и, последовавшие чуть позже от основателя и главного редактора журнала “Музыкальная Армения” Гоар Карленовны Шагоян, предложение посмотреть столько что вышедший сборник пьес этого выдающегося музыканта и пианиста на предмет выявления ошибок в тексте комментариев, сопровождающих музыкальный материал издания.

вого, замечательно изданного сейчас сборника в его собственном, авторском исполнении. И родилась мысль, вернее вопрос совсем не музыковедческого характера, а скорее философско-мистического: каким же образом неодоушевлённая механика рояля становится проводником тончайшей игры чувств исполнителя?

Если представить себе детально процесс игры на фортепиано, то становится очевидным, что приложенные усилия при прикосновении к клавишам, являясь проявлением чувств, а значит и духа, непостижимым образом через неживую систему передаточного механизма перемещаются в удары молоточков, которые, в свою очередь, возбуждают в вибрациях струн овеществлённое в звуках и призвуках эмоциональное состояние исполнителя. Звуки, являясь волновым полем, сродни эмоциям – они в конечном итоге являются не материальной субстанцией, а лишь движением энергии в пространстве. Но клавишный передаточный механизм более чем материален и бездушен. Каким же обра-

ՀԵՐԱՆՏԵՐԻ ԳՐԱԳԵՐԻ ԿՐԻՄՍԻ

Феномен мышления

ГЕОРГИЯ ВАРДОВИЧА САРАДЖЯНА

Для автора этих строк репатриация на историческую Родину, состоявшаяся 21 год назад, обернулась целой вереницей настоящих открытий в музыкальной истории Армении. Зная достаточно хорошо армянскую музыкальную культуру, точнее пропагандируемую тогда в Советском Союзе её официальную часть, мы и не предполагали, что очень многое в национальном наследии раскрывает совершенно иные, незнакомые грани армянского музыкального мышления. В частности, творчество Георгия Вардовича Сараджяна стало настоящим открытием, причем оно (открытие) состоялось только что, благодаря отзвучавшим в концертных залах пьесам недавно изданного сборника, которые чуть позже, сидя за фортепиано дома, в меру моих пианистических возможностей, пытался проиграть с листа. И обнаруженный музыкальный мир поразил хрустальной чистотой музыкальных красок и совершенством сочетания формы и содержания в каждой из пьес.

В первую очередь, хотелось бы отметить блистательное владение Георгием Вардовичем тончайшими приёмами фортепианной фактуры. В музыкальной истории Мира сохранилось всего лишь несколько имён композиторов, для которых были открыты таинства неисчерпаемых исполнительских ресурсов рояля. Мы начали с этой грани художественных достоинств таланта Георгия Сараджяна в связи с тем, что нам посчастливилось услышать звукозаписи фортепианных пьес из но-

зом неживое воспроизводит то, что свойственно только человеческой душе?

Прямого ответа мы ещё не нашли, выскажу лишь предположение. Вероятнее всего, это один из музыкальных парадоксов – симбиотическое слияние духа и неживой материи, которая лишь в крайне редких случаях, под влиянием силы вдохновения способна обрести свойство живой экстрасенсорики.

Дальнейшие рассуждения тоже связаны с феноменом живого звука. Георгий Сараджян, будучи незаурядным композитором, и тому доказательство – целый ряд оригинальных пьес с собственным и весьма изысканным тематизмом, в качестве наиболее важного для себя объекта творчества избрал мелодии народных песен, песен гусанов и даже темы классиков армянской музыки. Нет сомнения в том, что целью композитора стало желание представить их в своём, совершенно неожиданном и тонком слышании, обогатив знаковые для каждого армянина мелодии изящной и никогда не повторяющейся орнаментикой ажурной фортепианной вязи. Введение в свои реконструкции музыкальных тем своеобразной техники “cantus firmus”, в которой “вплетённая” в ткань мелодия неизменно диатонична – каждая в своей ладовой среде, а обволакивающее её звуковое поле, сверкающее всеми цветами музыкальной радуги, – дань самой сложной и изощрённой хроматике, событие в национальной культуре крайне редкое, а в воплощениях образных картин Георгия Сараджяна – стилистически уникальное.

Редкостный дар слышания, который, будучи помноженным на феерическое владение пианисти-

ԵՐԱՄՈՒՄԻՆԻ ԳԻՏՈՒՄՆԵՐ 3(38)/2010

ческой техникой и изобретательность композитора, отразился и на формообразовании – все без исключения пьесы Георгия Сараджяна обладают абсолютно совершенной формой. Более того, – в ряде пьес присутствует косвенный признак жанра инструментального театра: в частности – в пьесах на темы Саят–Нова и Шерама через ассоциации с инструментальными наигрышами, свойственными жанру гусанского творчества, и компановку формы воспроизводится перцептуальная картина городского действия – гусан, поющий песню перед скоплением народа на площади.

Охватив лишь самые впечатляющие грани таланта Георгия Сараджяна, осмелимся высказать мысль о том, что при более пристальном взгляде на его творчество раскроется много иных, не менее важных особенностей стиля композитора. Предположение это отнюдь не голословное: вслушиваясь в глубины его акустических полей, ощущаешь какую–то особую, необъяснимую в словах художественную ауру, порождённую изысканностью вкуса и витиеватой тонкостью музыкальной лексики творца, за звуковой тканью которой угадывается глубина символического междустрочья. Это своеобразная музыкальная поэтика, сочетающаяся с идеей философского толкования известной всем простой и ясной мысли, таящей, тем не менее, в себе глубину истинной национальной красоты.

В заключение хотелось бы выразить мнение о том, что есть все основания для глубокого исследования стилиевых особенностей композитора Георгия Сараджяна и типологии уникального пианизма Сараджяна–пианиста. И в той, и в другой сферах деятельности этого выдающегося музыканта без сомнения обнаружится много нового, непознанного и весьма важного для национальной музыкальной культуры.

(с.м. на обложке)

Ամփոփում

Summary

Վերլուծություն. Կոմպոզիտոր, Արվեստագիտության թեկնածու, Կոմիտասի անվ.ԵՊԿ պրոֆեսոր Մ.Ա.Կոկժանն իր «Գեորգի Սարաջյանի մտածելակերպը» հոդվածում նշում է, որ այն գրելու շարժառիթը երկուսն են: Այն, որ վերջին շրջանում մայրաքաղաքի համերգարաններում վարպետի մանրանվագները հաճախակի են հնչում և երկրորդը՝ «Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ» ամսագրի հիմնադիր-պնօթեն Գ.Վ.Շագոյանն առաջարկեց անվանի դաշ-նակահար մանկավարժի վերջերս հրատարակված մանրանվագների ժողովածուն զննհարել և շրկել նոտային տեքստի բացթողումները: Հոդվածագիրն առաջին հերթին նշում է Գ.Վ.Սարաջյանի դաշ-նամուրին անթերի փրապետումը, իհարկե, նաև սրեղծագործելու անսպառ ցանկությունն ու փա-դանդը, որոնց շնորհիվ էլ սրեղծվել են այս մանրա-նվագները:

Analytical Article: *Composer, PhD candidate, professor in YSC after Komitas Michael Kokjaev writes the article "Georgi Sarajev's phenomenon of thinking". There were two main reasons for the author to write this article - the first one was that he heard G.V.Sarajev's piano pieces, the second one was Armenia's musical Journal's editor-in-chief Gohar Shagoyan's suggestion to edit the G.V.Sarajev's piece collection.*

Երաժշտական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010



Георгий Вардович Сараджян

ԱՐՄԵՆ ՄՈՍԵՍԻ
ԱՐՄԵՆԱԿՅԱՆ

Երգիչ
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ սասիրանյ

Ա. Բասահյանի քնարափոխության կան մեծարժեք պոեզիան ներշնչանքի անսպառ աղբյուր է հայ կոմպոզիտորական արվեստի համար: Մեծ բանաստեղծի երկերով սրեղծվել են բազմաթիվ երգեր, ռոմանսներ ու խմբերգեր: Այն իրականացրել են հայ դասականների փարբեր սերունդների ներկայացուցիչները:

Այդ պոեզիան այսօր էլ շարունակում է ազգային երգային արվեստը սնող կենսատու աղբյուր լինել նոր սերնդի սրեղծագործողների համար, որոնք ժամանակի ընթացքում նորովի ընթերցելով բանաստեղծի երկերը, նորովի են մարմնավորում դրանք:

Ինքն, իհարկե, անպարասիան սիրո մասին է: Կարմիր վարդը այգում բազավորող գեղեցիկ, անուշաբույր և վառ ծաղիկ կերպարային փոխաբերական համեմատությունն է գեղեցկուհի կնոջ հետ, որի նկարմամբ սերն անպարասիան է: Իսկ այգին ինքը հասարակությունն է, այն միջավայրը, որտեղ ապրում է գեղեցկուհին: Բայց որքան հմայիչ է գեղեցկուհին, այնքան էլ խորն է բանաստեղծության փողերն արտաբերողի փիրությունը, քանի որ նա անհասանելի է, իսկ սերն անպարասիան է: Եվ այնուամենայնիվ, սերը հրաշալի է, հոգին չգտնում է նրան, իսկ կարոտն ու երազանքը միաշուկվել են:

Երկու տներում արտահայտված է հոգեկան ապրումների մի ամբողջ աշխարհ: Այդպես է այն դրսևորվել նաև Ռ. Մելիքյանի երաժշտության մեջ: Տվյալ դեպքում ներկայացված է կոմպոզիտորի այդ ժանրի գլուխգործոցներից մեկը:

Ռ. Մելիքյանը զարմանալի համապարասիանությամբ համադրել է ռոմանսի մեղեդին ու նրա նվագակցությունը, որոնք հիմնվում են ընդհանուր ինտոնացիոն առանձնահատկությունների վրա:

ԵՐԱՇՄԱՐԻ ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

Չայ դասական կոմպոզիտորների երգերն ու ռոմանսները
ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՎ

Այս հոդվածի խնդրո առարկան Ա. Բասահյանի բանաստեղծություններով սրեղծված հայ կոմպոզիտորների մի շարք վոկալ սրեղծագործությունների գիտական, վերլուծական հետազոտությունն է:

Վաղուց ի վեր ազգային երգչական արվեստի դասական սրեղծագործություններից է դարձել Ռոմանոս Մելիքյանի «Զմրուխտի» վոկալ շարքը: Այդ շարքի ոգեշունչ ռոմանսներից է Ա. Բասահյանի բանաստեղծությամբ գրված աշուղական սիրային գովերգ հիշեցնող «Շափաղ կուրաս»-ը (4. էջ 276):

Ռ. Մելիքյանի «Շափաղ կուրաս» ռոմանսը (2. էջ 140-142) բանաստեղծն իր մրբերն արտահայտելու համար հանախ է դիմել այլաբանության: Այդ հնարը շար գործուն ազդեցություն ունի ընդհանրապես պոեզիայում, իսկ Ա. Բասահյանի սրեղծագործության մեջ այն որոշակի նախապայմանություն ունի բանաստեղծության իրական իմաստը ընթերցողին հասանելի դարձնելու համար: Տվյալ դեպքում, բացի այլաբանությունից բխող փողամիջյան շարադրանքից, հարակ դրսևորվում է կերպարի մարմնավորման փոխաբերական մոտեցումը:

Շափաղ կուրաս բաղի միջին,
Այ կարմիր վարդ, շաղի միջին.
Բուրմունքի պես հյուսվում ես վեր
Իմ գառ ու լալ խաղի միջին:

Խելքս է տարվել քո ալ – վարդին,
Ճար ես անում իմ ծով դարդին.
Բլբուլի պես բռնիմ քեզ մոտ,
Կարոտել եմ ծոցիդ զարդին:

21.03.1907, Վիեննա, (3. էջ 235-421)

Բանաստեղծության հուզական բովանդակության արտահայտման գլխավոր արտահայտչամիջոցը դարձել է երկու կցված սեկունդաների (փոքր և մեծացրած) անընդմեջ վարիացիաների ենթարկվող ինտոնացիան, որը դրսևորվում է մերթ վերընթաց, մերթ վարընթաց շարժումներով: Այդ լծորդումը ներկայանում է որպես ինքնարիպ ինտոնացիոն միավոր: Նրա ինքնարիպությունը կայանում է այդ սեկունդային մոտիվների հաջորդականությունների ու դրանց ուղղվածության անընդմեջ վերամիավորումների մեջ: Ավելին, դրանով է բաթախված մեղեդու ամբողջ ինտոնացիոն համալիրը և հատկապես նվագակցությունը: Տվյալ դեպքում կարելի է վարահարար այդ մոդուսը համարել ամբողջ սրեղծագործության լայր ինտոնացիա:

Բերենք ռոմանսում դրսևորվող այդ ինտոնացիոն խաղի մի քանի օրինակ: Դեռևս առաջին ֆրագում արտահայտիչ է դրսևորվում այդ ինտոնացիոն միությունը:

Օրինակ 1



Շար արտահայտիչ է իրականացված նաև վարընթաց մեծացրած սեկունդան լրացնող մոտիվային դարձվածքը, օրինակ 2՝ որը հարթեցնում է մեծացրած սեկունդայի սրությունը: Մեղեդին կարծես հա-



ԵՐԱՇՄԱՐԻ ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ 3(38)2010

Համեմատական վերլուծություն

վասարակչություն է սրեղծում հուզական պոռթկումի և հոգեկան հանդարտության միջև: Այս երաժշտական հնարք համապատասխանում է բնարական տիրությունը: Բանաստեղծության հերոսը տիրու է, միևնույն ժամանակ նրա հոգում բերկրանքի զգացում է, որը վեհ է իր բնույթով, քանի որ անպատասխան է: Հերոսը սիրտ պատասխան չի պահանջում, նա հարույժ վերաբերմունք ունի սիրելի կնոջ նկատմամբ, և այդ շնորհ երևում է սիրտ հոգևոր, ինքնաբավարար և երախտապարտ բարձրագույն շնորհ: Իսկ ինչպե՞ս է այդ առանցքային ինտրոնացիան դրսևորվում նվագակցության մեջ:

Տոնայնությունը՝ *b-moll*-ը, դրսևորում է եվրոպական երաժշտության ավանդույթները: Իսկ իրականում ամբողջ հարվածում արտերացիոն փոփոխությունների են ենթարկվում (բարձրացվում են) չորրորդ և յոթերորդ աստիճանները: Այդ արտերացիաների հերևանքով ի հայտ է գալիս երկու մեծացրած սեկունդաներով լադը:

Օրինակ 3 ա)

ՇԱԿԱՆ, ԿՈՒՏԱՍ

բ)

Բերված ա) օրինակում նշված են պասսժներում ու սկորդներում ցրված փոքր և մեծացրած սեկունդայի ինտրոնացիաները և դրանց շրջվածքները, ինչը ցույց է տալիս այդ մուտիվային միավորների ներթափանցումը սրեղծագործության բոլոր շերտերի մեջ՝ որպես առանցքային տարրեր: Առանցնահարույժ նշենք այն, որ զարդանախշված ֆակտուրայի մեջ տեղավորված երկու ինտրոնացիոն մոդուսները (*f-e-des-c* և *a-ges-f*) միմյանց լրացնում են (2. էջ 142): Առաջինը մեղեղու հիմքն է, իսկ երկրորդը՝ նվագակցության (մենք նույնացնում ենք փոքր և

մեծացրած սեկունդաները և դրանց շրջվածքները, քանի որ շարժուն պարկերներում դրանց գործառույթն ակնհայտ է):

Այսպիսով, կարող ենք միանշանակ հաստատել, որ գոնե առաջին երաժշտական ֆրազում գործունենը երաժշտական շարադրանքի տարրերի ֆունկցիոնալության հարույժ շեղի հետ: Պայմանականորեն այդ ֆունկցիոնալությունը անվանենք մոդուսային, քանի որ թե՛ մեղեղու, թե՛ նվագակցության մեջ կիրառվել է երկու միանման մոդուս, որոնք միմյանցից տարբերվում են լադային կառուցվածքի մեջ իրենց ունեցած դիրքով: Դա հիշեցնում է լադային հարմոնիայի հարկանիշները, որը տվյալ դեպքում միանշանակ դարձել է երաժշտական բնթացքի կազմակերպման սկզբունք:

Գիրարկենք ևս մեկ էպիզոդ՝ համոզվելու համար, որ մեր դուրս բերած սկզբունքը համընդհանուր է:

Օրինակ 4

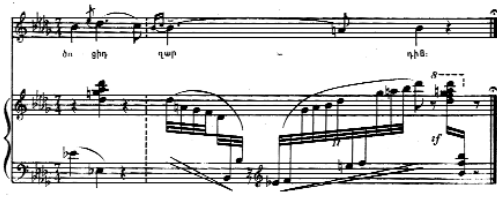
Այստեղ առկա են լադային փոփոխության հարկանիշները: Առաջին տակտում մոդուսի դիրքն ըստ բարձրության փոփոխված է (*d-cis-b*), իսկ երկրորդ տակտում հարույժ ընկալելի է վերընթաց լոկրիական պենտատոնորդը, որը դրսևորվում է մեղեղու և սկորդի փոխադարձության մեջ:

Օրինակ 5

Ռոմանսի վերջին բաժնում այդ ինտրոնացիոն երևույթը էլ ավելի տեսանելի է դառնում:

Օրինակ 6

Համեմատական վերլուծություն



Մեղեդիում նույնպես այս մոդուսը փեղաշարժված է: Այժմ այն հնչում է որպես «as-b-des» (վերևի փող): Դաշնամուրային ֆակտուրայում նույնպես դա նկատվելի է, իսկ վերջին պասաժներում սկզբնական մոդուսի ձևափոխությունը հանգեցրել է ասփնանների փոփոխմանը՝ գերօկտավայնության սահմաններում (օրինակում դա սիսեմալիկ ձևով ցույց է տրված):

Միանգամայն ակնհայտ է, որ լադային հարմունիայի հնարները մեղեդու զարգացման լայր ինտրոնացիոն ձևի հետ համակցմամբ կիրառելով, Ռ.Մեյիքյանը կերպարային արտահայտչականություն է ստացել: Ակորդային միավորների դիստանսն հնչողությունը փոխընդմիջվում է սոնորիալական պասաժների հետ, և դա ծառայում է կերպարի երկակի ընկալմանը: Մի կողմից հուսալքությունն է, որն արտահայտվում է նվագակցության մեջ դիստանսն հնչողության արման մեջ, մյուս կողմից՝ մեղեդու արտահայտչականությունը, որի ամբողջ ընթացքում անցկացվող, ըստ դիրքի փոփոխվող և փարբերակվող մոդուսը միշտ ճանաչելի է: Դրան նպաստում են նաև գրեթե իմպրեսիոնիստական պասաժները և ռոմանտիզմի դարաշրջանում ծնունդ առած ակորդային ուղղահայացների վառ փերցիային համադրումները, որոնք մի կողմից հարմունիկ բարեհնչության, մյուս կողմից՝ դիստանսների անլուծելիության փայլարություն են ստեղծում: Դիստանսների այդ անլուծելիության հնարն ունկնդիրն ընկալում է, որպես անհասանելի նպատակի զգացողություն, իսկ փերցարի բովանդակության հետ համակցմամբ՝ դա փոխադարձ զգացմունքի սուր վերապրումներով լի անհասանելիություն է, որը նաև ազնիվ է:

Արմեն Տիգրանյանի «Ան աշեր» ռոմանսը: Եթե Ռ.Մեյիքյանի վերը քննարկված ռոմանսը հասցեագրված էր կանանց, և պերք է կարարի քնարադրամատրիկական տեղորոշ, ինչը բխում է բանաստեղծության փերցարից, ապա Ա.Բասիակյանի «Ան աշեր» բանաստեղծությունը և նրա երաժշտական մարմնավորումն ուղղված են փղամարդուն և ավելի շուր նախաստեղծ է մեցո-սուպրանոյի համար (5. էջ 87):

Բանաստեղծության մեջ դրսևորվում է քնարական փերցայում հազվադեպ հանդիպող բովանդակություն: Սա բանաստեղծությունն է՝ նախազգուշացում է՝ քնարական փերցայի երանգով: Ընդ որում օժտված է այն նույն բնույթով, որը դիրքակեցիք նախորդ ռոմանսում: Կրկին արտահայտվում է անպարասիան սիրտ հեղեղանք հանդիսացող փերցայությունը: Հեղաբրքրական է հենց այդ փաստը: Ըստ էության, այս երկու բանաստեղծությունն ու դրանց երաժշտական մարմնավորումը միասեռ են՝ իմաստային բովանդակության տեսանկ-

յունից, սակայն մրաժողության փարբեր՝ արական և իգական հոգեբանական մոդելներ են ներկայացնում: Պոեզիայի այս նմուշների հոգեբանական արտահայտչությունը համադրության մեջ դրսևորում են անհատի փառապանքի հոգեբանության փարբերությունները՝ կապված անպարասիան սիրտ հետ: Այ. Բասիակյանի «Շափաղ կուրաս» բանաստեղծության մեջ և նրա վրա հիմնվող ռոմանսում արտահայտվում է փառապող փղամարդու խորը փերցությունը, սակայն նրա զգացմունքը պայծառ է և քերշորեն պահպանվում է գիտակցության հոգևոր հիշողության մեջ: «Ան աշեր» բանաստեղծության մեջ նույնպես արտահայտվում է խորը փերցությունը, սակայն դա ինքնահրաժարման պատիվ դիրքորոշում չէ, այլ ընդհակառակը, զգուշավորություն: Միքեյանյան ուղղված խոսքերը ենթադրում են նրա հետ ուղղակի առնչություն, վերջինիս սիրտ աղբյուրից եր պահելու փորձ, և անգամ այդ զգացմունքի պարմառ է առաջադրվում չարքերի ազդեցությունը:

Բանաստեղծական այս երկու սկզբնաղբյուրների համադրման մեջ հարակ դրսևորվում է փղամարդու և կնոջ հոգեբանության բնույթը: Տղամարդիկ, որպես կանոն, նման իրավիճակներում պատիվ ողջամտություն ունեն և պարբաստ են ինքնահրաժարման, իսկ կանայք, ընդհակառակը, զգացմունքի ուժի ազդեցությամբ պարբաստ են ամեն ինչի՝ հանուն սիրտ: Տվյալ դեպքում զգուշացման մեջ պարունակվում է անհեթեթ փաստարկում, որ չարքերն են մեղավոր սիսալ (կնոջ տեսանկյունից) ընտրության մեջ:

Ան աշերեն շատ վախեցի՛ր,-

Էն մութ, անձեր գիշեր է.

Մութն ա՛հ է, չարքեր շատ կան,-

Ան աշերը մի՛ սիրե:

Տե՛ս իմ սիրտը – արուն-ծով է.

Էս չարքերը զարկեցին.

Էն օրվանեն դադար չունիմ,-

Ան աշերը մի՛ սիրե...

Հոկտեմբերի 25. 1897թ.

Ալեքսանդրապոլ (3. էջ 77 և 397):

Իհարկե, մեր եզրահանգումներն ընդհանուր օրենք չեն ենթադրում: Դրանք վերաբերում են միայն փյալ երկու բանաստեղծության բովանդակության համադրմանը, որոնք այնուամենայնիվ, որոշ չափով կարող են վերաբերել որոշակի հոգեբանություն ունեցող փղամարդուն և կնոջը: Տվյալ դեպքում բանաստեղծական փերցարի երկում բաքնված են որոշակի անհնավորություններ: Չէ՞ որ բանաստեղծը, իսկ մեր դեպքում նաև բանաստեղծ – փիլիսոփան, միշտ գնում է աշխարհը և որոշակի մարդկանց, ավելի սուրյոգ՝ նրանց պահվածքը բանաստեղծի համար կերպարին խորհրդանշող սկզբնաղբյուր է ծառայում:

Այսպիսով, դիմենք Ա.Բասիակյանի «Ան աշեր» բանաստեղծության երաժշտական փարբերակին, որի հեղինակն է Արմեն Տիգրանյանը, և որոշ համեմատական զուգահեռներ անցկացնենք մեր քննարկած Ռ.Մեյիքյանի ռոմանսի հետ:

Ըստ երաժշտական – ժանրային հարկանիչների՝ սա նույնպես ռոմանս է: Ի փարբերություն Ռ. Մելիքյանի ռոմանսի, այստեղ դրսևորվում են ուրբանիստական երաժշտության որոշ հարկանիչներ: Մեղեդային պարզությունը, ամբողջ ընթացքում անփոփոխ շարունակվող 6/8 մետրական հիմքը և երգային ինտոնացիոն որոշ հարկանիչները ստեղծագործությանը սալոնային նվագածության գծեր են հաղորդում: Ռ. Մելիքյանի ռոմանսի համեմատությանը՝ սա բանաստեղծության գաղափարի արտահայտման գեղագիտորեն ավելի պարզ փարպետաս է միաժամանակ ավելի մարչելի է ունկնդիրների լայն շրջանների համար: Հնարավոր է, որ այդպիսի գեղագիտական րեսակը կապված է բովանդակության որոշակի մեկնաբանության հետ: Սալոնային երաժշտության մեջ դրսևորվում է հասարակության որոշակի դասի մրածելակերպը, և այս իմաստով բանաստեղծությունների մեջ գայթակղության պարմառ հանդիսացող շարքերի մասին հիշեցումը ներկայանում է որպես կենցաղային առեղծվածի դրսևորում, որը հասարակության այդ շերտի գիտակցության որակ է հանդիսանում: Մթությունը, վախը, շարքերը՝ գոռացումների առանցքային բառեր են, սակայն դրան գուգահեռ առկա է նաև սիրո գաղտնի խտարովանություն, ինչից և բխում է սիրեցյալի ճակարագրի համար րագնապը:

Ծավալուն նախաբանը, որը ռոմանսի միջին մասում դառնում է դաշնամուրային նվագի հիմքը, լիովին համապարասիանում է քաղաքային ռոմանսի գեղագիտությանը:

Օրինակ 7

ՍՆՎ ԱՁԵՐ

Muscle rate $\text{♩} = 112$ Խոսքերում՝ Ա. ՏԻՒՐԱՆՈՒՆԻ

Սալոնային բնույթն զգացվում է նաև սեկվենցիոն մոտիվի իմպրացիայի պարզ ձևի մեջ, որը ոչ մի կերպ կապված չէ ռոմանսի մեղեդային – ինտոնացիոն ոլորտի հետ: Սակայն մեղեդու կառուցվածքում առկա է ինտոնացիաների վառ արտահայտիչ խաղը: Ռոմանսի բավական կուռ կազմակերպմամբ օժտված մեղեդին կառուցված է իրար նման, վարիացիաների ենթարկվող երկու մոտիվներից, որոնք ամբողջ երգաբաժնին ներդաշնակություն են հաղորդում: Դեռևս առաջին չորս րակիրում ներկայացվում են այդ սկզբնական մոտիվային կորիզները:

Օրինակ 8 օրինակը պատրաստվում է

Երկու իրար նման վերընթաց մոտիվային կորիզները (օրինակում նշված է քառակուսի շրջանակով) շրջանակում են ֆորշազ պարունակող նրբագեղ մոտիվը, որը չորրորդ րակիրում փոխադրվում է ավելի բարդ պարկերի մեջ (նշված է կլոր շրջանակով): Ռոմանսի մեղեդու հիմքում կա այս երկու մոտիվը:

Օրինակ 9

Ռոմանսի առաջին բաժնում հարակ պահպանված է երկու մոտիվների հաջորդականության սկզբունքը, որը երկու անգամ վերարրադրվում է որպես դաշնամուրային նվագաբաժնի իմպրացիա: Երկրորդ բաժնը պահպանում է ռոմանսի մեղեդու գրաֆիկան և դաշնամուրային նվագակցությունը, ինչպես դա ցույց է րրված օրինակներում: Այսպիսով, րվյալ դեպքում կարելի է անկասկած փաստարկել ամբողջ երաժշտական նյութի լայր ինտոնացիոն կառուցվածքի հնարի առկայությունը, ինչը նման է Ռ. Մելիքյանի ռոմանսի երաժշտական հյուսվածքի նմանապիպ սկզբունքին: Հերարքքրական է, որ ծայրահեղորեն րարբեր երաժշտական ոճերի պայմաններում, երկու ռոմանսն էլ օժտված են երաժշտական ընթացքի կազմակերպման միևնույն լայր ինտոնացիոն սկզբունքով:

Իսկ եթե այս երևույթը դիտարկենք բանաստեղծական րեքսի առնչությանը, ապա կարող

Համեմատական վերլուծություն

ենք ենթադրել, որ այս կառուցվածքային սկզբունքի նախադրյալները գոյություն ունեն բանաստեղծական տեքստի կառուցվածքային առանձնահատկությունների՝ նրա ֆունկցիոնալ ռիթմիկալուսացիոն բնույթի ներսում:

ԱՏիգրանյանի ռոմանսի լադախարմոնիկ մրաժողությունը պարզ է և դիաֆոնիկ, և ի տարբերություն Ռ. Մելիքյանի ռոմանսի, հիմնվում է պարզ ֆունկցիոնալ հարմոնիայի վրա: Դրա հետ միասին, այստեղ կան նաև ինքնատիպ հարմոնիկ համադրություններ: Օրինակ, նախանվագում (տես օրինակ՝ երրորդ տակտում), հիմնական տոնայնության՝ *d-moll*-ի հարմոնիկ դոմինանտան է հնչում, որը տոնիկայի մեջ լուծվում է ոչ թե ավանդական սկզբունքով, այլ «միջնորդ» սուբդոմինանտայի միջոցով: Ութերորդ տակտում՝ մեղեդու սկզբից առաջ, կադանսը ներկայացված է մաժոր սուբդոմինանտայով, որին էլ նախորդել էր բնական դոմինանտան: Այս օրինակները վկայում են մոդալ հարմոնիայի հնարների ինքնատիպ կիրառության մասին, որտեղ ինքնատիպությունը դրսևորվում է սուբդոմինանտայի և դոմինանտայի ավերացիոն շեփոխումների մեջ:

Դրա հետ միասին, առկա են տոնիկա – դոմինանտային չզոդակալության բացահայտ դրսևորումներ՝ եզրատակիչ և որոշ միջանկյալ կադանսներում: Սակայն հարմոնիայում ամենից արտահայտիչ դրսևորումները մեր արդեն ներկայացրած հնարներն են, ըստ որոնց, հարմոնիկ դոմինանտան տոնիկայի մեջ է լուծվում սուբդոմինանտայի միջոցով, և համադրվում են բնական ու հարմոնիկ յոթերորդ աստիճանները: Երկու հնարներն էլ բազմիցս կիրառվում են:

Օրինակ 10



Եթե գնահատենք հարմոնիկ լեզվի այդ առանձնահատկությունները, հաշվի առնելով ազգային երաժշտական ինտոնացիոն կերպվածքի բնույթը, ապա կարելի է փորձել դասակարգել այն ոչ այնքան որպես մոդալ հարմոնիա, որքան որպես ինքնատիպ ֆունկցիոնալություն, որը կապված է հայ ավանդական երաժշտության մեջ գոյություն ունեցող չզոդակալության բնույթի հետ: Դա կարելի է հաստատել նրանով, որ մոդալ հարմոնիայում հարևան հարմոնիաների չզոդակալությունը թույլ է արտահայտվում և կախված է երաժշտական ընթացքն առաջնորդող մեղեդու գրաֆիկայից: Տվյալ դեպքում թե՛ մեղեդիում, թե՛ հարմոնիայում չզոդակալությունը ուժեղ է հենց հարմոնիկ կապերի մեջ, որոնք իրենց հերթին ուղղակիորեն կախված են մե-

ղեդու լադային չզոդակալությունների արտահայտչականությունից:

Երաժշտական արտահայտչամիջոցները հարմարեցված են բանաստեղծության բովանդակության հետ: Հարմոնիկ շերտի մեր նկարագրած համակարգը ռոմանսի ֆունկցիոնալության և կոնպոզիցիոն կառուցվածքում անընդմեջ լարվածության զգացողություն է առաջացնում, որը փոփոխվում է՝ հարմոնիայի փոփոխություններից ելնելով, սակայն երբեք չի լուծվում տոնիկական կայունության մեջ: Ռոմանսում ներկայացված հարմոնիկ հաջորդականությունների մոտեցման մեջ անգամ տոնիկական «հանգստությունը» չի բերում լիարժեք երաժշտական հանգստություն, այլ լարվածությունը պահպանվում է նաև եզրատակիչ կադանսում: Կոնպոզիտորը բանաստեղծական տեքստի բովանդակության արտահայտման համար ճշգրտորեն է ընտրել երաժշտական միջոցը: Տազնապր բանաստեղծության գլխավոր վիճակն է և հաղորդվում է չլուծվող հարմոնիաների համակարգի միջոցով, որի վրա շերտավորվում են ինտոնացիոն միանման, բայց վարիացիաների ենթարկվող մոտիվների բազմակի կրկնությունները:

Այդպես է տազնապր արտահայտվում նաև մարդկային մրաժողության մեջ: Միևնույն կերպարը գիտակցության մեջ անընդմեջ շեփոխությունների է ենթարկվում, ինչն էլ հոգու մեջ անընդմեջ տազնապր զգացողություն է առաջացնում:

Վերը քննարկված երկու կերպարային առումով հակադիր ստեղծագործություններն, ըստ էության, միմյանց լրացնում են: Իհարկե, եթե դա համարենք ուղղակի համընկնում է, ապա գործ ունենք պարահասկալությունների հետ: Այսինքն, միմյանցից անկախ, երկու կոնպոզիտոր ստեղծել են գեղարվեստական դիպրի: Հակադիր բովանդակությանը երկու ռոմանս զարմանալիորեն բացահայտել են տղամարդու ու կնոջ հոգեբանական վիճակի նորը սահմանները, նրանց արչագանքը կյանքում հաճախ հանդիպող միևնույն դրամատիկական իրավիճակի նկատմամբ:

Զարմանալին այն է, որ այս երկու ստեղծագործությունն էլ հիմնվում են միևնույն բանաստեղծի՝ Ա.Բասահյանի տեքստի վրա: Այս փաստից պարադոքս եզրակացություն է հետևում: Արդյո՞ք սա չի հաստատում փիլիսոփայական այն գաղափարը, որ պարահասկալություն չի լինում: Գոնե այդպես է արվեստում:

Հարո Լևոնի Սյունյանյանի ռոմանսները Ա.Բասահյանի տեքստերով: Ավագ սերնդի կոնպոզիտոր Հ.Սյունյանյանի ժառանգության մեջ Ա.Բասահյանի տեքստերով գրված չորս ռոմանս է հայտնի (6. էջ 82-86): Մենք կդիտարկենք դրանք, քանի որ այդպիսով կբացահայտվի բանաստեղծի կերպարային «գունապնակի» որոշակի կրկնվածքը: Այսպես, բոլոր տեքստերը նվիրված են Հայաստանի բնության գովերգմանը: Բոլոր ռոմանսների դիտարկման համար խթանիչ հանգամանք է դարձել ոչ միայն այդ արարքին պարճառը, թեև այլ դեպքերում առաջնորդվել ենք ընտրության ճանապարհ-

Համեմատական վերլուծություն

առանց նրա (օրինակում նշված է):

Օրինակ 12

Աղբյուրն - ըրի՛
 բն - ընդ կուկայնն ևն վերդ ա - նուշ կը բն - ընն.
 մն - ուս - ցու - վի թն - վի՛ եր - գեր, ևն - վերդ ա - նուշ
 կո - ռո - ընն, Հուս - նազն - ըրի՛ թն - վերն առ - ծար.

Լադային կազմակերպումը նույնպես ինքնաբերական է: Տոնայնությունը «h-moll» է՝ երկու փրոտիված աստիճաններով: Մեկը երրորդ աստիճանի փրոտիվումն է, ինչը մատնանշում է միևնույն-մատնային համարեղումը, մյուսը՝ չորրորդ, որն ընդգծում է չգողականությունը դեպի դոմինանտան: Մասկայն երկու դեպքում էլ փրոտիվը երգաբաժնի մեղեդային զարգացման մեջ հեղադարձ իրոնադրիկայի բնույթ է կրում:

Օրինակ 13

ա)

բ)

Առաջին երկու բաժիններում տեսաբար շարադրվում է չիրկնվող մեղեդու մեջ, իսկ չեին ռեպրիզանություն է հաղորդում առաջին բաժնի կրկնությունը՝ առաջին փուն կրկնության հետ:

«Հե՛յ, Արագած» ռոմանսը: Ա.Իսահակյանի բանաստեղծության մեջ զովերզվող, հայ ազգի սրբություններից Արագած սարին նվիրված փվյալ բանաստեղծության հիմքում «Առաջին երգ» պոեմի առաջին երկու փունքն են:

Բանաստեղծի հիացմունքը՝ լի Արագած սարի նկարմամբ սիրով, որպես հայրենիքի խորհրդանշաններից մեկը, փոխաբերական համեմատության

ձևով է արտահայտվում: Սիրորտից միևնույն գագաթ չզվող սարը հոգուց է «վեր չզվում», իսկ նրա լանջերին սարող թռչունների երգը բանաստեղծական ոգեկենդան աղբյուր է դառնում:

Օրինակ 14

Հե՛յ, Արագած, ալ-լալ հագել
 Ո՞ր կրթունիս իմ երգիս պես.
 Մրտիս խորքեն ելել-կանգնել
 Երկինք կերթաս իմ սիրուս պես:

Քո լալագար, ծիծաղուն ծաղկունք
 Իմ վարդ-սերեն բույր կառնին.
 Չառ Մանթաշի թև ու թռչունք
 Իմ բլրուլեն ձեն կառնին,
 Հեյ ջա՛ն, հա ջա՛ն, - ցողն ու ակունք
 Մրտիս խորքեն ծին կառնին:

Հարո Սրեպիսյանի ռոմանսի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը նման է բանաստեղծական կերպարին: Հարակ հաշվարկված է ռոմանսի սկզբից (հակիրճ և մեղմ) միևնույն վառ կուլմինացիան ուսկե հարման կերպն ընկած փարածքի (32-րդ փակիր) միջև համաչափությունը (երկու ֆորմեով հնչող պասաժ):

Օրինակ 14

ա)

ՀԵ՛Յ ԱՐԱԳԱԾ

Tempo rubato Alla rusticana Երանուհի ՄԱՐԿՈՍՅԱՆ

Հե՛յ Ա - րա - գած ալ լալ հա - գել
 ո՞ր կր - քու - նիս իմ եր - գիս պես:
 մր - տիս խ - օր - քեն ել - ել - կան - գն - ել
 եր - կին - ք կեր - քաս իմ սիր - ուս պես:
 քո լա - լա - գար, ծի - ծա - լո - ն ծա - լի - կո - ն - ք
 իմ վար - դ - սեր - են բու - յր կա - ռ - ն - ի - ն
 չա - ռ ման - փա - շի թև ու թռ - չո - ն - ք
 իմ բլր - ու - լեն ձե - ն կա - ռ - ն - ի - ն
 հեյ ջա - ն, հա ջա - ն, - ցո - լո - ն ու ա - կ - ո - ն - ք
 մր - տիս խ - օր - քեն ծի - ն կա - ռ - ն - ի - ն

Երանուհի ՄԱՐԿՈՍՅԱՆ 3(38)2010

Դինամիկայում, հնչյունի բարձրությունների հարաբերակցություններում, կոմպոզիցիայի առանձին փարքերում վերարտադրվել է Արագած սարի վեհությունը: Երաժշտական նյութի մեջ ամբողջովին պահպանվել է գաղափարի հակիրճ շարադրման սկզբունքը: Մեղեդիում կիրառվել է վանկերգային շարադրանքը: Յուրաքանչյուր վանկ մեկ նուրայով երգելու սկզբունքը մեղեդուն էպիկական պատումի բնույթ է հաղորդում: Նվագակցության միջոցները

ռացիոնալ են կիրառված: Կարճ մոտիվները շերտավորվում են շայնառությունների վրա, ժամանակ առ ժամանակ հայտնվում են սուր ակորդներ, ընդ որում լինել միավորները հնչում են ցածր ռեգիստրում, իսկ ակորդները՝ բարձր: Այս ամենը սրեղծում է հսկայական երաժշտական փարածական ընդգրկումի փայտորություն: Դրանում նկատելի է, որ կոմպոզիտորը փրայպերում է ասոցիատիվ նմանությունների նուրբ միջոցների: Կոմպոզիցիոն այսպիսի միջոցներով հեղինակը վերարտադրել է բանաստեղծության մեջ նկարագրվող գեղարվեստական կերպարի մասշտաբը:

Օրինակ 15

Ս - րա - զած, բառ-կըր սառ, հով, զով սառ...
 Վե լա - լա - զառ ժի՞ղ-նա՞ն ծաղ-կա՞ն ի՞մ վառ սե - ռե՞ն

Նկատելի է, որ pp նյութանը այս ակորդների հնարավորություն է փայլա հնչել մնացած ամբողջ նյութից առանձնացած, ինչը նույնպես մասշտաբային ծավալի փայտորություն է սրեղծում:

Նշենք, որ այսպիսի հարվածների յոթ կրկնությունները, ակորդային կուլմիանցիաների հետ միասին, ռոմանսի չեի մեջ աստիճանաբար ավելի ու ավելի բարձր են տեղակայվում, և դրանում նույնպես կարելի է դիտարկել Արագած սարի հետ կերպարային նմանությունը:

«Սառը փչեց աշնան քամին» բանաստեղծությունը: Արդեն դիտարկված ռոմանսները կասկած չեն բողոնում, որ Հ.Սյրեփանյանը երաժշտության մեջ պարկերավոր է ներկայացնում կերպարները: Նա կիրառում է ասոցիատիվ երաժշտական նմանությունների համակարգ, որտեղ բանաստեղծի բառերը տեսանելիորեն պարկերվում են: Այս անգամ նույնպես կոմպոզիտորն ընտրել է հարմոնիկ ուղղահայացների արպեջջոններով շարադրման հնարը՝ սրեղծելով քամուն նմանակող երաժշտական պարբանք: Ուղղահայացներն ինքնին սոնորիստական են: Գրեթե ամենուրեք դրանք լադից դուրս, ինքնաբավարար ակորդային ուղղահայացների գունեղ համակցություններ են, որոնք չեն լուծվում և մեծամասամբ պոլիհարմոնիկ են: Մեր հաշվով, բանալիի մոտ նշված սի բեմոլը փոնայնություն ցույց տվող նշան չէ: Անգամ մեղեդին, որի լադային կառուցվածքը կարելի է աստիճանա առանձին մեղեդային հարվածների աստիճաններում, չի տեղավորվում ընդհանուր լադային համակարգի մեջ: Այն փաստը, որ մեղեդին սկսվում և ավարտվում դո նոտայով,

որը միայն մեկ անգամ վերադառնում է ռոմանսի միջին բաժնում, ցույց է տալիս, որ այն չհակասորեն ամրագրվում է, որպես փոնիկական եռահնչյունի կվինտային փոն, քանի որ հարմոնիայի ու մեղեդու որոշ հարկանիչների համաչափ, ռոմանսի ընդհանուր փոնիկական F-ն է: Օրինակ ենք բերում ռոմանսի ամբողջ փեքսը:

Օրինակ 16

ՍԱՌԸ ՓԶԵՑ ԱՇՆԱՆ ԳՍԱՄԻՆ

Սա - ռը փչեց աշ-նան քա - մին,
 ու - ռի - ճե - լը զո՞ղ ա -
 - ռան... Այն տե-րի-նե-րը չոր ու փ-ղե-ն սե-կորո-ղծող
 սե-կոր վառ ըն - կա՞ն, մե ծաղ-կա-նա՞նք թա - ռի հյու-ղի՞ն
 լուռ ծաղ-կե-ց սեղ-նա - զած, Այն-ժա-կ
 ես ձե-զս ծոցիս՝ ալ բջիս ձի-ղ-նան մե ճա-ց... մե - ճա-ց...

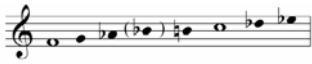
F փոնիկայի հարկանիչներից են նվազակցության չափ չեռքի պասսաժները, որտեղ հաճախ է դեպի «F» փոնիկական վերադարձ տեղի ունենում: Բայց դրա վրա միշտ շերտավորվում են պոլիփոնալ ակորդային ուղղահայացներ:

Դրա հետ միասին, եթե այս սրեղծագործությունը պարկերացները բարդ լադային համակարգում, որը լադային փոնայնություն է թույլատրում, ապա կարելի է համարել, որ այդ պոլիփոնալ շեր-

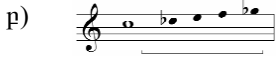
Համեմատական վերլուծություն

լավորումները կարող են փոխակապակցված լինել հենց չևսփոխվող «սահող» լադային համակարգի շրջանակներում:

Առաջին բաժնում լադը նման է հերևյալին.



Միջին բաժնում՝ հերևյալ երկուսին.



Եզրափակիչ բաժնում.



Այս շարժական լադային համակարգում ռոմանտիկ հարմոնիկ լեզուն հնարավոր կլինե՞ր դասակարգել որպես լադային հարմոնիա: Մակայն դա կլինե՞ր միայն չևսական: Իրական հնչողության մեջ սկորդային շերտավորումները արպեջատրոյի հնարում այնուամենայնիվ ներկայանում են որպես հնչյունային միջոցներով նմանակումով պարկերավորության միջոց, և դրան նպաստում է երաժշտական արտահայտչականության և բանաստեղծական տեքստի բովանդակության մեջ գոյություն ունեցող կապը: Մենք դիրավորյալ բանաստեղծական սկզբնաղբյուրի տեքստը ներկայացնում ենք երաժշտական արտահայտչամիջոցները նկարագրելուց հետո:

Մառը փչեց աշնան քամին

Ուռիները դող առան...

Ա՛խ, տերևները չոր-չոր ու դեղին

Տխուր, տխուր վար ընկան:

Մենակ ազռավն ծառի ճյուղին

Լուռ ծվարեց սև հագած.

Ա՛խ, մենակ ես ձեռքս ծոցիս՝

Աչքս ձեր դրռան մընաց... (8. էջ 38-39):

Բանաստեղծության յուրաքանչյուր բառակապակցության մեջ իրական պարկեր է երևում. և՛ ուռեկու քամուց դողացող, թեքված ճյուղերը, և՛ ճյուղի վրա սև ազռավը, և՛ դեղին տերևները: Բանաստեղծության պարկերի այս բոլոր մանրամասներին միավորվում է ընդհանուր պարճառը՝ աշնանային սառը քամու պոռթկումը, և դա լավագույնս արտահայտվում է բանաստեղծության խոսքերի և դրան ուղեկցող երաժշտական պարբանքի մեջ, որը վերարտադրում է թե՛ քամին, թե՛ մարդու գիրակցության մեջ դրա արտացոլումը:

«Հայրենի աղբյուր» բանաստեղծությունը: Հարո Մրեկիանյանի՝ Ա.Իսահակյանի տեքստերով գրված ռոմանսների դիրարկումն ավարտվում է «Հայրենի աղբյուր» ռոմանտի վերլուծությամբ:

Այս ռոմանսը լավագույնս եզրափակում է մեր ներկայացրած շարքը, որը կոմպոզիտորը հարուկ չի առաջադրել, սակայն այն կայացել է արտահայտչական բերումով: Հավանաբար դա նաև կոմպոզիտորի մրաօճողության դրսևորման հերևանք է, որը քիտում է գեղարվեստական ձգտումների հեղինակի ներքին համոզումից: Չէ՞ որ դժվար է պարկերաց-

նել, թե երաժշտական մարմնավորման համար ընդրված բոլոր պարկերները կրեղավորվեն ընդհանուր իմաստային շրթայի մեջ:

Հայրենի աղբյուր,

Երգեսր վճիտ

Հյուսել կուգայի

Բյուրեղ կարկաչիդ:

Ես հիմա այնպե՛ս

Հոգնած եմ ու լուռ,-

Դո՛ւ հավերժ կերգես,

Հայրենի աղբյուր...

1913թ. մայիսի 31

Այս բանաստեղծության (3. էջ 272) մեջ այլաբանությունը իմաստի գլխավոր կրողն է: Ըստ էության, հին ընկերոջ՝ աղբյուրի համեմատությունը բանաստեղծի հոգեվիճակի հետ ոչ միայն այլաբանություն է, այլև փոխաբերական սկևարկ կյանքի ապրումների մասին և, վերջապես, Ժամանակի խորհրդանիշ, որը բանաստեղծի համար հեռուն է սլանում, բայց և Հավերժության մեջ կրում է նրա ստեղծագործությունները:

Իսկ ինչպե՞ս է այս կերպարայնությունն իրականացրել կոմպոզիտորը: Արդյո՞ք նա կարողացել է արտահայտել հակիրճ բանաստեղծության փիլիսոփայական ընդգրկումը, որը միավորում է և՛ բանաստեղծական մտքի խորիմաստությունը, և՛ Կեցության իմաստը:

Մեր դիրարկած ռոմանսներից սա ամենից ավելի շար է հագեցած հնչյունային նյութով: Երաժշտական նյութը շարժուն է ու հարմոնիկ առումով լարված: Երաժշտական մարմնավորման մեջ համարեղվում են փրեմոլանդոն՝ խիտ պոլիֆոնիզացված ֆակտուրայի հետ: Այսպիսի փոխարացումն ինքնին իմաստային երկակիություն է ստեղծում: Տրեմոլանդոնների «առկայծող» հնչյուններում «լսելի» է առվի շայնը, իսկ խիտ հարմոնիայով հագեցած շարժուն ֆակտուրայում արտացոլվում է երաժշտական փարածականություն՝ հնչյուններով արտահայտված մի ամբողջ աշխարհ: Մակայն ամենակարևորն է՝ երկու բևեռային գեղարվեստական երևույթների համակցումը: Առվակի նմանակումը գրկվում է հնչյունային համալիրների հսկայական և շոշափելի «աշխարհի» ներսում: Փոքրի ու մեծի այդ համակցության մեջ դրսևորվում է բանաստեղծական բովանդակության առաջնայինը լինելու էությունը:

Օրինակ 19

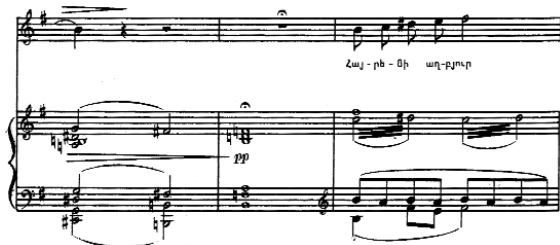
ՉԱԹԵՆԻ ԱՂԲԵՈՒՐ



Երաժշտական ԴԱՅՍԱՍՆԱՏՍ 3(38)2010

«Հեյ, Արագած» ռոմանտում կուլմինացիան գրվում էր ոսկե հարման կերպում՝ ամենաբարձր դինամիկ զագաթնակերպում («ff»): Իսկ այս ռոմանտում այն կրկին իրականացված է գործիքային շերտի միջոցներով, բայց հակադարձ՝ դինամիկ անկման հնարով, «pp» նյութանսի վրա (17-18 փակեր):

Օրինակ 20



Սակայն այսպիսի կուլմինացիան շար դրամատորգիական դեր ունի: Այն կոչ է լռության և Կեցուքյան իմաստը խորությամբ իմաստավորելու:

Չնի եռամասնությունն իրականացվել է մեզ արդեն հայրնի հնարով՝ առաջին քառափողի կրկնությամբ, և այդ իմաստով բանաստեղծական բովանդակությունը նոր մեկնաբանություն է ստացել: Այն ժամանակը, որում բանաստեղծը խորհում է, ոչ միայն դեպի հեռուն է տանում: Մտքի ուժով այն կարող է չգրել նաև դեպի անցյալը, դեպի հիշողությունները, դեպի այն ակունքները, որոնք բանաստեղծն այլաբանորեն աղբյուր է անվանում:

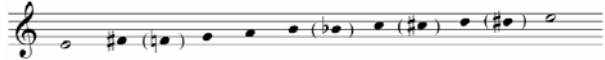
Ռոմանսի ինտրոնացիոն լարվածքը, ինչպես Հարո Սյրեփանյանի ռոմանսների նախորդ օրինակների մեծամասնության մեջ, կապված է վանկերգային երգեցողության հետ: Սակայն փյայ դեպքում մեղեդային դարձվածքները լայնորտիվային կրկնողությունների հարկանիշներ են կրում: Մեղեդու կազմակերպման ընդհանուր սկզբունքը անկյունաքարային պահերին ենթարկվում է հետևյալ ընդհանուր ռիթմական բանաչեփն. (♩ ♪ ♪ ♪ ♪) (♩ ♪ ♪ ♪ ♪) կամ նրա ձևափոխություններին (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪): Դա երաժշտական նյութին փառափայլական միանմանության բնույթ է հաղորդում: Կարծես ֆրագմենտներն իրենք երաժշտականորեն հանգստավորվում են: Բերենք մի քանի օրինակ:

Օրինակ 21



Այս սկզբունքին են ենթարկվում բոլոր գծերը՝ թե՛ վոկալ, թե՛ գործիքային նվագակցության մեջ դրսևորվող փոփոխությունները: Լադային կազմավորումը խորմատիկ է: Այն կերենք հնչյունաշարի փեպով: Լադը էոլական է՝ երկրորդ, հինգերորդ, վեցերորդ և յոթերորդ աստիճանների փոքրումով:

Օրինակ 22



Իջեցված երկրորդ աստիճանը փոշուգիական սեկունդայի երանգ է հաղորդում, իջեցված հինգերորդ աստիճանը՝ լոկրիական կվինտայի: Բարձրացված վեցերորդ և յոթերորդ աստիճանների շնորհիվ՝ լադի վերևի մասում իոնական փեպրախորդի հարկանիշներ են սրեղծվում, իսկ ներքևի փեպրախորդի հետ համակցմամբ՝ ձևավորվում է մեղեդային միևնույն:

Սակայն ռոմանսի երկու առանցքային պահերին կարևոր դեր է խաղում ֆա դիեզ ալտերացիան: Կուլմինացիայում նրա փոխարինումը ֆա բեկարով սրեղծում է փոքրացրած եռահնչյուն, որը լադային համակարգում հայ երաժշտությանը բնորոշ լոկրիական փեպրախորդի վրա հիմնվող դոմինանս է հանդիսանում, իսկ եզրափակիչ կադանսի գոյում ծառայում է որպես փոփոխային վարքնաբան չգոդականությունն ընդգծող փոշուգիական սեկունդա:

Այսպիսով, համոզվեցինք, որ կոմպոզիտորի միջքը միասնական երաժշտական և կերպարային – իմաստային շարքի մեջ է միավորել Ա.Իսահակյանի բանաստեղծությունները, որոնք իրականում գրվել են փոքր ժամանակներում և փոքր առիթներով: Իսկ կերպարային փոխադարձ լրացումների երևույթն, ինքնին, ավելի շուրջ քիտում է Հարո Սյրեփանյանի սրեղծագործական մտածողության կազմակերպման առանձնահատկություններից, ով հայ մեծ բանաստեղծի ժառանգությունից դուրս է բերել գեղարվեստական նշանարտության «մասնիկներ», որոնք համակցության դեպքում ի հայտ են բերում ամբողջական և կարարյալ կերպարային Աշխարհ:

ԾԱՆՈԹՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Գյոդակյան Գ.Շ., Ռոմանո Սեփրյան, Ե., 1960:
2. Իսահակյան Ա., Երկերի ժողովածու, հ. 1-ին, (խմբ. Լ.Ն.Արագյան), Ե., Հայաստան, 1973:
3. Հարությունյան Ա.Գ. և Բարսամյան Ա.Ա., Հայ երաժշտության պատմություն, դասագիրք, Ե., Նոր դպրոց, 1996:
4. Атаян Р.А., Мурадян М., Армен Тигранян., М.:Музыка, 1966.
5. Тигранов Г., Аро Степанян. Очерк жизни и творчества., М.:Музыка, 1967.
6. Երգեր և ռոմանսներ, (խոսք՝ Ա.Իսահակյանի, կազմ.՝ Լ.Ա.Աստվածատրյան, Ե., Հայաստան, 1975:
7. Իսահակյան Ա., Երգեր և ռոմանսներ, Ե., Հայպետհրատ, 1955:

Резюме

Summary

В аналитической статье аспиранта ЕГК им.Комитаса Армена Мосесовича Арменакяна "Песни и романсы армянских классиков на слова Аветика Исаакяна" представлены романсы Романоса Меликяна, Армена Тиграняна и Аро Степаняна, написанные на основе стихотворений Аветика Исаакяна. Автором проведены не только тщательный анализ формы произведений, рассмотрены ладовые и гармонические особенности, но и сравнительный анализ музыкального и поэтического текста сочинений.

Analytical Review: Post-graduate of YSC after Komitas, singer Armen Mosesi Armeniakyana introduces the article "Armenain classical composers' song's and romances in Avetik Isahakyan's poems". The subject of this article is scientific-analytical study of a number of musical works by Armenian composers in poetic texts by A.Isahakyan.

Երաժշտական հանձնարար 3(38)2010

ԱՐՄԵՆ ՄՈՍԵՍԻ
ԱՐՄԵՆԱԿՅԱՆ

Երգիչ
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ ասպիրանտ

Հայ մեծ կոմպոզիտոր Ավետ Տերտերյանը, ինչպես հայրնի է, այն հեղինակներից է, ովքեր մասնակից են 20-րդ դարի 60-ականների հայ երաժշտության պռոպեդեան, որը ծնունդ է տվել ավանգարդիզմի ազգային ալիքին (2. էջ 270, 339): Նրա սրբազանություններից մեկը փոքր ժամանակի գործերը քիչ են: Իսկ մեծակերպ կրավների նկարմամբ կոմպոզիտորի չգրումները դրսևորվել են ամբողջ աշխարհին հայրնի դարձած

յունքում միայն: Այդ երևույթը, որը մենք անվանում ենք «տոդամիջյան իմաստ», բանաստեղծական խոսքի էությունն է հանդիսանում: Իհարկե, աղջկա քախիծն արտահայտվում է այն ժամանակ, երբ նա ամբողջ գիշերը լացել է: Սակայն արևածագին տիրությունը ցրվել է, իսկ գիշերը լացող ուռենու կերպարով աղջիկն արևածագին կերպարանափոխվել է: Երջանկության պայծառ հույսը չորացրել է նրա արցունքները: Այս պարզ պարմությունը միայն բանաստեղծական փոխաբերական համեմատության մեջ է գեղարվեստական խորհրդանշական կերպարի գծեր սրացել, որն ըստ էության հանդիսանում է արվեստի առանցքը:

Ա.Տերտերյանն այս բանաստեղծական պարկերը մարմնավորել է նույնքան յուրահայտով չևի մեջ, որքան Ա.Իսահակյանը: Թվացյալ ավանդական ոճի մեջ նա կիրառել է այնպիսի երաժշտական

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒՄ

Ա.ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ մեկ բանաստեղծության երաժշտական երկու մեկնաբանությունը

«Ամեն գիշեր իմ պարտեզում». Ա.ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ, Ս.ՈՒՄԻՍԱՆԻՆՈՎ

սիմֆոնիաներում և օպերաներում: Դրա հետ միասին, Ա.Տերտերյանի վոկալ գործերի ոչ մեծ ցանկում տեղ է գրել Ավ. Իսահակյանի «Ամեն գիշեր իմ պարտեզում» բանաստեղծությանը գրված բոնամբը, որում դրսևորվել է կոմպոզիտորի սրբազանության մեկ այլ կողմը: Նրանում տեղ է գրել բանաստեղծական նուրբ ճաշակը, վոկալ մեղեդու արտահայտչականությունը, հարմոնիկ համադրությունների նուրբ ինքնատիպությունը: Ա.Տերտերյանի ոճի այդ առանձնահատկությունը շար պայավորիչ է, քանի որ տոնայնական ֆունկցիոնալ մրաժողության սահմաններում հեղինակը թարմ և զուրկ երաժշտություն է սրբազան, որում մեղեդայնության և հարմոնիայի փոխհարաբերությունը շար նրբագեղ է (1. էջ 115, 26-29):

արտահայտչամիջոցներ, որոնք սովորական երաժշտական հյուսվածքին անսպասելի ինտոնացիոն և հարմոնիկ հարկանիշներ են հաղորդում: Ակներևության համար քերենք երաժշտական տեքստի երկու էջ և դրանք մեկնաբանենք: Օրինակներից յուրաքանչյուրը համապատասխանում է բանաստեղծական մեկ տան:

Օրինակ 2

ԱՄԵՆ ԳԻՇԵՐ ԻՄ ՊԱՐՏԵԶՈՒՄ

Andante

Օրինակ 1
Ամեն գիշեր իմ պարտեզում
Լալկան ուռին, հեզ ուռին
Վշտատոչոր լաց է լինում,
Լաց է լինում իմ ուռին:
Եվ սրբում է առավոտու
Կույս արևը նագելի
Հուր ծամերով հեզ ուռենու
Արցունքները բյուրեղի...

Բանաստեղծական տեքստը քննարկական է: Բանաստեղծի միտքն այս անգամ ևս փոխաբերական համեմատություն է: Լացող ուռենին, որը հայ գրականության և նաև երաժշտության մեջ հաճախ է մարմնավորում աղջկա տիրությունը, համեմատվում է դեռտարի աղջկա հետ, որը չորացրել է ուռենու արցունքները: Ինչպես արդեն առիթ ենք ունենել նշելու, բանաստեղծը հաճախ է իր այլաբանությունների մեջ խորապես իմաստավորում, որը վերջնականորեն բյուրեղանում է համեմատության արդ-

Անգամ ըստ տեսողական նկարագրի, երաժշտական նյութի զարգացման ամբողջ գրաֆիկական և տեսանկյուններն, և՛ ակուստիկորեն ներկայացնում է լացող ուռենին: Երգարածնի և դաշնամուրային նվագակցության ֆակտուրան աստիճանական վա-

Երաժշտական ՎԵՐԼՈՒԾՈՒՄ 3(38)2010

րընթաց է: Այդ նույն երևույթը նկատվում է նաև առանձին կառույցներում: Մեղեդու և դաշնամուրային ֆակտուրայի յուրաքանչյուր ինքնուսուցիչ պարզեր վարընթաց շարժման միություն ունի: Տոն է պալիս դաշնամուրային դարձվածքներից առաջինը: Պահված կվինտայի վրա՝ *f-moll* տոնիկական եռահնչյան ծայրի հնչյունների վրա, կառուցվում են ինքնուսուցիչ, որոնք աստիճանաբար ընդգրկում են երկու հակադիր ֆունկցիաներ. տոնիկա՝ *f-as*, և առանց փերցիային տոնի դոմինանտա՝ *c-g*: Արտաքուստ պարզ թվացող այս հնարը ակուստիկորեն բոլորովին էլ պարզ չէ: Չգված կվինտային տոնը ավարակայից հեկո մարում է, և արդեն փակիր 2-րդ կեսում պահվող լարերն սկսում են հնչել փարբեր օբերտոնային հնչյուններով: Տոնիկական փերցիայի ավարակայի ժամանակ հնչում է 1-ին և 4-րդ օբերտոնների (*f* և *as*) լարվածքը, իսկ դոմինանտային կվինտայի ժամանակ՝ 3-րդ և 9-րդ օբերտոնները (*c-g*): Այս հնարը կրկնվում է չորս անգամ: Այլ կերպ ասած՝ կվինտային չայնառությունը ռեզոնանսային լարերի դեր է կատարում*, որոնք հնչեցնում են դաշնամուրային ֆլաժոլետները: Այս հնարը ռոմանտի առաջին բաժնում միակն է, սակայն հետագայում առանցքային դեր է խաղում սոնոր երաժշտության կերպարների վերարտադրման գործում:

Վոկալի մեղեդային գծի վանկերգային շարադրանքը նույնպես շատ ինքնատիպ է: Յուրիյացիաները փոխարինված են երկար փնդոթյանը նոտաներով, որոնք կատարման ընթացքում երգչին (հավանաբար՝ փենոր) թույլ են պալիս երկար փնդոթյան նոտաներից յուրաքանչյուրը հագեցնել վոկալ երանգների փեմբրային խաղի հնարներով: Ինքնուսուցիչ լարվածությունը նույնպես ինքնատիպ է: Դեռևս առաջին ֆրագում, հայ երաժշտության մեջ հաճախ հանդիպող մեծացրած սեկունդայից անմիջապես հեկո, ի հայտ է գալիս բավականին սուր հակադրություն դաշնամուրային մաժոր տոնիկական կվարտետրայակորդի (*c-f-a*) և վոկալի մեղեդու *as* հնչյունի միջև:

Նկատելով, որ հենց փերցիային տոնն է բնորոշում լադի ուղղվածությունը, և նրա փրոհումը հենց նոր հնչած մեծացրած սեկունդայի հեկո համադրության մեջ, հեզնանքի հարկանիշներ է հաղորդում երաժշտությանը: Երաժշտական այս հնարն ընդգծվում է նաև հաջորդ հարմոնիկ հնարի միջոցով: Հաջորդ փակումը լա բեմոլը վերականգնում է միևնուր փերցիան, սակայն միաժամանակ իջեցնում է տոնիկական հնչյունը դեպի ֆա բեմոլ: Սա նույնպես ինքնուսուցիչ խաղի սրամիտ հնար է: Կոմպոզիտորը կիրառում է իջեցնելու հնարը՝ անկայունությունը սրելու նպատակով: Ընդ որում, դա կատարված է երաժշտական ինքնուսուցիչների իջեցման ընդհանուր միությունի հեկո: Հակասությունների այդ նույն խաղը, համակցվելով իջեցման գաղափարի հեկո, իրականացվում է 6-րդ և 7-րդ փակների սահմանագծին նույնպես (այդ կարգի բոլոր հնարները

փերսպում նշված են շրջանակներով):

Նշենք իջեցումների ևս մեկ դեպք, որը վերաբերում է արդեն ոչ թե առանձին նոտաների, այլ մեղեդու ամենից ավելի վառ ինքնուսուցիչ կորիզին՝ մեծացրած սեկունդային: Առաջին երաժշտական ֆրագում մեծացրած սեկունդան՝ *e-des*, համահունչ է հաջորդ ֆրագի մեծացրած սեկունդային՝ *h-as*: Դրանց փոխադարձ հարաբերակցությունը նույնպես վարընթաց է: Երկրորդ մեծացրած սեկունդան, որը գոյանում է բարձրացված չորրորդ և երրորդ աստիճանների միջև, փեդավորված է կվարտացած, քան բարձրացված 7-րդ և 6-րդ աստիճանների միջև գոյացող մեծացրած սեկունդան է: Այս այլուսուցիչ փոխադրություններում դրսևորվում է լադային փոխակերպումը: Հնչյունաշարը երկու մեծացրած սեկունդայով լադի հարկանիշներ է չեղք փերում, որը հաճախ է հանդիպում հայ երաժշտության թե՛ ֆոլկլորային և թե՛ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ:

Օրինակ 3



Այսպիսով, ռոմանտի ամբողջ առաջին բաժինը երկարակամ է անկման գաղափարին: Այն ընկալվում է որպես բանաստեղծության 1-ին փան բովանդակության կերպարային նմանություն:

Գիտարկենք ռոմանտի երկրորդ բաժինը, որի բանաստեղծական փերսպի բովանդակությունը կատարված է դրական կերպարայնության՝ լուսաբացի հեկո: Տիրության հույզերը փոխարինվում են պայծառ հույսով:

Օրինակ 4



Արդեն նախորդ օրինակի վերջին փակումում՝ դաշնամուրային հակիրճ միջնանկագում, սկսվում է ռոմանտի նոր փուլը: Դա վերելքի ալիք է՝ առաջինը ռոմանտում: Այն սկսվում է տոնիկական եռահնչյուն

երաժշտական խճճԱՍՏԱՆ 3(38)2010

* Արևելյան երաժշտական բազմաթիվ գործիքներում ռեզոնանսային լարերը հատուկ այդ էֆեկտի համար են դրվում: Դրանք կիրառվում են թառի որոշ տարատեսակների, հնդկական սիթարի, վիհի և այլն:

Համեմատական վերլուծություն

նից և *f-moll*-ի ու *a-moll*-ի դոմինանտների համադրության միջով անցնում է դեպի *a-moll*, *f-moll*-ի և *a-moll*-ի տերցիային հարաբերակցությունը հարմունիայի համադրման բունանրիկական հնար է: Սակայն այս դեպքում այն ինքնատիպ է, քանի որ բունանրիկայի ժամանակներում ավելի հաճախ է կիրառվում մաժոր տոնիկաների փոքր տերցիային համադրություն, իսկ ավելի դեպքում մեծ տերցիա հարաբերակցության մեջ գրնվող միևնույն տոնիկաների հարաբերակցությունը շար ինքնատիպ է՝ դրամատորգիայի տեսանկյունից: Այն սահուն անցում է ապահովում դեպի մաժոր եռահնչյուններ՝ հաջորդ տակտերում:

Իսկ եթե կվինտային հենարանները դասավորենք ըստ նրանց ի հայտ գալու հերթականության՝ ինքնին համադրելով օբերտոնային շերտավորումների հնարը, որը մեզ ծանոթ է բունանտի նախանվագից, այս կարգով ուղղահայաց հենարանների մաժոր – միևնույն համադրումների վառ շարք, որն ընկալվում է որպես կերպարային պայծառացում: Նկատելով, որ բունանտի երկրորդ բաժնի 2-րդ և 4-րդ տակտերում վերադարձվում է նախանվագի ֆակտուրային կորիզից ծագումնաբանորեն բխող գրաֆիկան: Օբերտոնային ենթաշայների հնարը զարգանում է մինչև հարույ ընդգծված խորություն: Սակայն տերցիաների ու կվինտաների համակցումը, որոնք առաջ են բերում օբերտոնային համախրներ բասերում պահված բաց լարերի վրա (բասերում մաքուր կվինտաների հաջորդականություն), իրականացված է ճշգրիտ տրանսպոզիցիաներով, որոնք պահպանում են գործիքի տարբեր ռեզիստանսներում այն հարաբերությամբ, որն ապահովում է կոմպոզիտորի որոնած արդյունքը: Սա շար ինքնատիպ երաժշտականամարիկական կամարաչև կապ է, որը նախաբանից փոխանցվում է երկրորդ բաժնին: Տեղի է ունենում կիրառվող հնարի վերամասավորում: Եթե բունանտի սկզբում դա լացող ուռնեկու կերպարն էր, այս երկրորդ բաժնում, շնորհիվ վառ մաժորային գույների և հարմունիայի օբերտոնային հագեցածության, կերպարը լուսավորվում է, որովհետև խոսքը լուսաբացի մասին է, որը հույսի գեղարվեստական մարմնավորումն է:

Վոկալ երգաբաժնի ընդհանուր ինտոնացիոն շարադրանքն այժմ ավելի նրբագեղ և ճկուն է դարձել: Այն նույնպես լուսավոր երանգ է սրացել՝ մաժոր լադի շնորհիվ, իսկ ինտոնացիան էլ ավելի պարկերավոր ուղղվածություն ունի: Մոտիվներում ինտոնացիոն կառուցվածքների մեծ մասն ուղղված է դեպի վեր, այդ թվում նաև վերջին վերընթաց կվարտան, որը բունանտում միակն է:

Միաժամանակ նշենք մեղեդու մեյորառիթմական ասիմետրիան: Նրանում տեղ է գրել մեյորառիթմական փոփոխականությունը՝ բունանտի յուրաքանչյուր բաժնի եզրափակող փուլում: Երկու բաժնիներում էլ յուրաքանչյուր չորրորդ երգչական մեղեդու տակտում (առաջին բաժնում և վերջինում, եթե հաշվի առնենք նաև նախաբանը) վառ արտահայտված մեղեդային դուռ կա, որը հակադրվում է մեյորական 6/8 չափին: Փոփոխական մեյորի հետ

համադրվելիս, այս դուռները մեղեդուն հաղորդում են որոշ ռիթմական ազատություն, նվազակցության ռիթմական իներցիայից անկախություն: Դրանում նույնպես դիտարկելի է նախ մեղեդային ազատության արտահայտությունը, այս նաև բանաստեղծության կերպարայնության հետ որոշակի գեղարվեստական կապը: Բացասականի ու դրականի դուալիզմը երաժշտական կոնտրաստի զարգացման ընթացքում արտահայտվում է ձևակառուցման համաչափության և ռիթմական պարկերների անհամաչափության համադրման միջոցով: Դա տեղի է ունենում ինչպես մեղեդիում, այնպես էլ փոփոխական մեյորում:

Կարելի է ասել, որ Ա.Տերտերյանն Ա.Բասիակյանի բանաստեղծության գաղափարն արտահայտել է նրբագեղ ու ինքնատիպ միջոցներով: Այստեղ լիովին վերադարձվել են բանաստեղծական տեքստի մեջ պարունակվող խորհրդանշանները: Կոմպոզիցիոն հնարներում կարելի է «գուշակել» թե՛ լացող ուռնեկու ուրվագիծը, թե՛ ծագող արևի տեսարանը:

1916թ-ին **Ա.Ռախմանիևովն** իր բունանտների շարքը համարեց Ա.Բասիակյանի «**Ամեն գիշեր իմ պարտեզում**» («Ночью в саду у меня») ստեղծագործությանը: Այս բանաստեղծությունը կոմպոզիտորին առաջարկել էր Մարիետա Շահինյանը: Ծանոթանալով Ա.Բլոկի թարգմանությանը, Ա.Ռախմանիևովը ասել է. «Շար երաժշտականորեն է զգում բնությունը հայ բանաստեղծը: Եթե բոլորը կարողանային նման ձևով գրել բնության մասին, մեզ՝ երաժիշտներին կմնար մի թեթև դիպչել տեքստին, ու երգը պարզապես կլիներ» (Գրական թերթ, 1973, N14, 3. էջ 386):

Ночью в саду у меня
Плачет плачущая ива,
И безутешна она,
Ивушка, грустная ива.
Раннее утро блеснет -
Нежная девушка-зорька
Ивушке, плачущей горько,
Слезы кудрями отрет (4. էջ 28).

Բանաստեղծության բովանդակությունն ու նրա բարձրագույն իմաստը աղջկա երկու հոգեվիճակներն են: Նա լալիս է գիշերը և հիշեցնում ուռնեկու մասին, իսկ առավոտյան չորացնում արցունքները և նրա հոգեվիճակը փոխվում է հույսի և ուրախության:

Կարող ենք ասել, թե պարտեզական չէ բանաստեղծական այս սկզբնաղբյուրի կրկնությունը երկու կոմպոզիտորների՝ Ռախմանիևովի և Տերտերյանի մոտ, որոնք երկու տարբեր ոճերի ներկայացուցիչներ են և ստեղծագործել են տարբեր պարտեզական ժամանակաշրջաններում: Ավելին, թե՛ Ավետ Տերտերյանի և թե՛ Մերգեյ Ռախմանիևովի ստեղծագործական մտեցումների հետ համեմատությամբ, այս բունանտները էականորեն հեռու են նրանց ստեղծագործական հիմնական ուղղությունից: Ռախմանիևովի հայտնի բունանտների շարքում նույնիսկ ավելի բունանտ լրջորեն տարբերվում է հեղինակի տիպական ոճից:

Երաժշտական հետազոտություն 3(38)2010

Գիրարկենը Ս.Ռախմանինովի ռոմանսի րեքսյուրը՝ Ա.Տերտերյանի նույն ռոմանսի առանձնահատկությունների հետ համեմատելով: Ուսումնասիրության համար հետաքրքրություն է առաջացնում արդեն իսկ այն փաստը, որ միանգամայն փարբեր մշակությունների ներկայացուցիչ երկու կոմպոզիտոր դիմել են այս նույն բանաստեղծական սկզբնաղբյուրին՝ առավել ևս վերլուծական մեր աշխարհների ուղղվածության պայմաններում: Միանգամից օրինակ բերենք Ս.Ռախմանինովի ռոմանսի առաջին բաժնի նուրային րեքսյուրը՝ գործիքային կապող միջնակվազով:

Օրինակ 6 Ա.

The image shows two musical staves for piano accompaniment. The top staff is for Pyotr I. Tchaikovsky's 'Hava - io oca - zy' (Op. 38, No. 1), marked 'Lento'. The bottom staff is for Sergey C. Rachmaninoff's 'Hava - io oca - zy' (Op. 38, No. 1), marked 'Lento'. Both staves show the piano part with dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Բ.

Ռոմանսի առաջին բաժնի դաշնամուրային նվագաբաժինն, ընդհուպ միևնույն միջնակվազ, հիմնվում է մեղմ դիստանանսային հարմոնիկ ուղղահասցաների վրա, որոնք հենարան են հանդիսանում մեղեդային գծի համար: Ա.Տերտերյանի ռոմանսի հետ նմանությունը հարաբերական է, թեև այնպեղ նույնպես հարմոնիկ հյուսվածքը կիրառական դեր ունեն: Իսկ ահա մեղեդու կառուցվածքում ու նրա շարադրման փրամաբանության մեջ որոշակի սկզբունքային նմանություն կա: Մեղեդին վերևի ռեգիստրից աստիճանաբար վարընթաց է, **g-moll**-ի 4-րդ աստիճանի արտերացիան առաջ է բերում մեծացրած սեկունդայի ինյունացիան, իսկ նրան անմիջապես հաջորդում է բնական 4-րդ աստիճանը (5. էջ 421-425): 4-րդ աստիճանի բնական և արտերացված շարադրանքի համարեղ կիրառությունն ուղղակի նմանություն է առաջ բերում Ա.Տերտերյանի ռոմանսի ինյունացիոն առանձնահատկությունների հետ: Հաշվի առնելով այն փաստը, որ հարմոնիկ **g-moll**-ում 6-րդ և 7-րդ աստիճանների միջև երկրորդ

մեծացրած սեկունդան է առաջանում, պարզում ենք, որ Ս.Ռախմանինովի ռոմանսի լադային համակարգը (կրկնակի հարմոնիկ) նույնպես նման է այն լադին, որում ստեղծվել է Ա.Տերտերյանի ռոմանսը:

Օրինակ 7 Երկու մեծացրած սեկունդաներով լադը:

The image shows a musical scale on a single staff with two augmented seconds (marked 'մծբ.2') between the second and third notes, and between the fourth and fifth notes.

Մերը փոփոխական է, սակայն զարմանք է առաջացնում մերրի թվային նշումի բացակայությունը:

Հարուկ հետաքրքրություն է առաջացնում միջնակվազի երաժշտական գրաֆիկան: Վարընթաց սերայրդները կերպարային առումով բնորոշում են ուռննու ցած իջնող ճյուղերը: Խոսքը վերաբերում է ոչ միայն նուրային պարկերների փետողական ընկալմանը, այլև վարընթաց ֆակտուրայի վայրիվերումների մեջ այս կերպարը ի հայր է գալիս նաև զգայական ընկալմանը: Հարուկ ուշադրության է արժանի հնչյունների սիռվածության փրամաբանական հաջորդականությունը: Սկսվելով միայնակ **b** հնչյունից, ֆակտուրան կարծես թե աստիճանաբար ճյուղավորվում է ավելի ու ավելի շար բանակոթյանը չայների, իջնում է միևնույն **D-dur** եռահնչյան ներքի փոները, որի վրա, արդեն ռոմանսի երկրորդ բաժնի սկզբի հետ համընկնելով, շերտավորվում է **as** սկկորդային հնչյունը, որը եռահնչյունի հետ ուղղակի հակասություն է կազմում: Հենց նրա հետ էլ սկսվում է բանաստեղծության երկրորդ փոդը: Իսկ հակասումն ինքնին նման է Ա.Տերտերյանի ռոմանսում հանդիպած հնարին: Այս փաստն առհասարակ ինքնատիպ երևոյթ է, քանի որ Ս.Ռախմանինովի ստեղծագործական ոճին բոլորովին բնորոշ չէ այնպիսի հնարը, որը կապված է կրրուկ հակասման հետ: Երա ստեղծագործություններում, ավելի սարուզ՝ հարմոնիկ լեզվում, ընդհակառակը, գերիշխում է ուղիղ փափուկ դիստանանների ձկուն հերթագայությունը՝ նրա անվերջ զարգացող մեղեդիների հետ համակոթյանը, որոնք երաժշտության մեջ բացարձակապես ռոմանտիկական ուղղության փեսակ են ներկայացնում (5. էջ 425): Սակայն հակասության առկայությունը, առավել ևս՝ մի դեպքում, երբ որպես ռոմանսի բանաստեղծական սկզբնաղբյուր ծառայել է Ա.Բասահյանի բանաստեղծությունը, որը հայ ժամանակակից գրելաոճի կոմպոզիտոր Ա.Տերտերյանի ռոմանսում նույնպես գրական հիմք է հանդիսացել, իսկ երաժշտական հյուսվածքում առկա է նույն փրիսի սուր դիստանանող հնար, դժվար թե կարելի լինի պարասակականություն համարել:

Գիրարկենը Ս.Ռախմանինովի ռոմանսի երկրորդ բաժինը:

Օրինակ 8 Ա.

The image shows a musical staff for piano accompaniment, marked 'a tempo'. It includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

երաժշտական շԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

Համեմատական վերլուծություն



Չարմանայի է, սակայն վարընթաց շարժմանն անմիջապես հաջորդում է վերելք՝ երգաբաժնում դեպի ամենից բարձր հնչյունը՝ *b*, իսկ դաշնամուրային նվագաբաժնում՝ դեպի *D-dur* ակորդի շարադրանքը: Կոմպոզիտորն, սափնանաբար, *D-dur* եռահնչյունը բերում է դեպի դոմինանտային համալիր: Նա կիրառում է թաքնված հնչյունը զարդանախշված ֆիգուրացիաներով իջեցնելու սկզբունքը՝ այն համակցելով հակադարձ շարժվող, բարձր տեղակայված միջին գծի հետ: Ամբողջ տակալը գրվում է *d* հնչյունի չափանշանով վրա: Ընդհանուր առմամբ, այդ տակալը ռոմանսի թե՛ դրամատուրգիական, թե՛ դինամիկ կուլմինացիան է հանդիսանում:

Այնուհետև մեղեդին սահուն իջնում է դեպի տոնիկա: Սակայն մեղեդիում որոշ մեղմ լարվածություն է առաջանում շնորհիվ հարող ինտոնացիայի, որը հայրնվում է վարընթաց շարժումից առաջ: Այս հնարը շատ արտահայտիչ է այն պարմանով, որ կոմպոզիտորն է հակակշիռն՝ ինտոնացիոն վարընթաց շարժումների ամբողջ գծի համար (նշված է օրինակում):

Տոնիկայի ի հայտ գալու հետ՝ նախազարդված պարկերներով ֆակտուրան անցնում է ավելի մեղմ ֆակտուրայի, որը ցրում է կուլմինացիոն լարվածությունը: Այս հարվածում ի հայտ են գալիս օրերտոնային հարմոնիայի որոշ հարկանիշներ: Նշված հարմոնիան այնպիսին չէ, ինչպես դրսևորվել էր Ա.Տերերյանի ռոմանսում, սակայն նույնպես կառուցված է քստում պահված տոնիկական օկտավայի վրա (այսինքն՝ ռեզոնացիայի համար բաց երկու լարերի) տեղիքների ու կլիմայաների կառուցման սկզբունքի վրա: Այս հանգամանքում նույնպես երկու կոմպոզիտորների սրեղծագործական մոտեցումների բացահայտ նմանություն է դրսևորվում: Երկու կոմպոզիտորի ռոմանսների կերպարայնությունն իրականացվում է սկզբունքորեն միանման կոմպոզիցիոն հնարների օգնությամբ: Թեև դրանք գրվել են ռոմանսների տարբեր բաժիններում, սակայն նման են ինտոնացիոն միջոցները: Երկու դեպքում էլ ներքևի բաց լարերի

վրա տեղիքների ու կլիմայաների համակցություններն իրականացվում են վարընթաց հաջորդականությամբ:

Արտահայտչամիջոցների համընկնելու այս երևույթը ուշագրավ է: Կարելի է այսբան բացահայտ նմանությունների պարմանը որոնել բանաստեղծության բառակապակցությունների բնական առանձնահատկություններում: Մենք արդեն նկատագրել ենք այդպիսի մի բանի դեպք, երբ միևնույն բանաստեղծական տեքստի երաժշտական մարմնավորման ժամանակ տարբեր կոմպոզիտորների սրեղծագործություններում սկզբունքորեն համընկնում են կոմպոզիցիոն հնարները, այն դեպքում, երբ նրանց սրեղծագործական ոճական առանձնահատկությունները բացարձակապես նման չեն իրար: Սակայն բոլոր դեպքերում բանաստեղծական սկզբնաղբյուրները կոմպոզիտորները կիրառել էին բնագրով: Իսկ տվյալ դեպքում Ա.Տերերյանը կիրառել է գրական բնագիրը՝ հայերեն, իսկ Ա.Ռախմանովը՝ Ա.Բլոկի ռուսերեն թարգմանությամբ: Բնականաբար, այս բանաստեղծությունը հայերեն և ռուսերեն լեզուների ֆոնետիկ իմաստով բոլորովին տարբեր է հնչում: Նշանակում է, արտահայտչամիջոցների նմանությունը բխում է ոչ թե տվյալ բանաստեղծության ֆոնետիկ առանձնահատկություններից, այլ կերպարային խորհրդանշական ոլորտից, որն էլ առաջ է բերում միևնույն կարգի երաժշտական արտահայտչամիջոցների կիրառության փաստը: Դրանում էլ կայանում է նմանության հանգամանքը, որը մենք պարզեցինք ներկա հոդվածում:

ՃԱՆՈՒԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ավանդույթ և նորարարություն, Ավետ Տերտերյան-75, Եր., Արճեշ, 2005, 176-էջ:
2. Հարությունյան Մ.Գ., Բարսամյան Ա.Ա., Հայ երաժշտության պատմություն, Եր., Նոր դպրոց, 1996, 368-էջ:
3. Իսահակյան Ա., Երկերի ժողովածու, հատ. 1, (խմբ.՝ Վ.Ա.Մկրտչյան), Եր., Հայաստան, 1973, 464-էջ:
4. Ավետիք Իսահակյան, Երգեր և ռոմանսներ, (խմբ.՝ Ռ.Անդրիասյան), Եր., Հայպետհրատ, 1955, 142-էջ:

Резюме

Summary

В аналитической статье аспиранта ЕГК им. Комитаса Армена Мосесовича Арменакяна «Две интерпретации стихотворения А.Исаакяна. «Ночью в саду у меня» - А.Тертерян, С.Рахманинов» представлены романы А.Тертеряна и С.Рахманинова, написанные на основе стихотворения Аветика Исаакяна. Автором проведен тщательный анализ форм, рассмотрены ладовые и гармонические особенности, а также дан сравнительный анализ музыкального и поэтического текстов двух сочинений.

ANALYTICAL ARTICLE: Post-graduate YSC after Komitas Armen Mosesi Armenakyan introduces the article "Two musical analyses on one poem by Avetik Isahakyan" ("Every night in my garden" poem)-Avet Tereryan and Sergey Rakhmaninov). Here are represented romances A.Tereryan and S.Rakhmaninov, based on the poem by A.Isahakyan. The authors write harmonic peculiarities of the poem and give relative analyses of musical, textual peculiarities by relative analytically method.

ԳՈՒՐԳԵՆ ՌՈՒԲԵՐՏԻ
ԲԱՎԵՅԱՆ

Երգիչ
Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ ասպիրանտ

Ալեքսանդր Աֆանասի Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերան գրվել է Սոֆիա Պառնոկի լիբրետտով, որի համար սկզբնաղբյուր է ծառայել Հովհաննես Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» էպիկական պոեմը: Բովանդակությունը հայկական ավանդական պարմություն է, որը նկարագրում է Թմբուկ բերդի հերոսական պաշտպանությունը: Այդ ամբողջ ավերակները գրնվում են Ախալքալաքի շրջանում: Օպերա-

ունեցել այս օպերայի համար սրեղծել խմբերգային նախերգանք, բայց չի հասցրել իրականացնել: Սակայն նախերգանքը, որի բնույթը, իհարկե, դժվար է պարկերացնել, մեր կարծիքով լրջորեն կհասիրեր ներկայացման դրամատուրգիական հավասարակշռությունը: Հակասությունն այն է, որ պրոյոգ – նախերգանքը պետք է գրվեր Հ.Թումանյանի պոեմից աշուղի երգի տեքստի հիման վրա (1. էջ 303): Աշուղն այդ երգի միջոցով ժողովրդին տեղեկացնում է օպերայի հիմքում առկա իրադարձությունների շուրջ հին ավանդույթի մասին: Օպերայում աշուղը արքունական երգիչ է, իսկ այնուհետև՝ Թաթուլ իշխանի նկատմամբ դավադրության կազմակերպման մասնակիցներից մեկը:

Դրամատուրգիական տեսանկյունից, այս վոկալ-խմբերգային տեսարանը այնքան էլ տեղին չէր դիրվի: Օպերայում տեղի ունեցող իրադարձությունների «պարմոդ» աշուղը և նրա կերպար աշու-

«Ալմաստ» օպերայի դերերգերի կերպարային վերլուծության առանձնահատկությունները

յի հերոսը՝ հայ իշխան և գորավար Թաթուլը հիշատակվում է ազգային էպիկական պարմություններում:

Ա.Ա.Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերան ներկայացնում է հայ դասական օպերային արվեստի այն ոլորտը, որտեղ առկա են ռուսական օպերային ավանդույթները: Դա զարմանալի չէ, քանի որ Ա.Ա.Սպենդիարյանը ժառանգել է Ն.Ա.Ռինսկի-Կորսակովի կոմպոզիտորական դպրոցի ավանդույթները (1. էջ 274): Ն.Ա.Ռինսկի-Կորսակովը Ա.Ա.Սպենդիարյանին ուղղորդել է դեպի պրոֆեսիոնալ օպերային դրամատուրգիան յուրացնելուն, իսկ գլխավորն այն է, որ իր փառանքավոր ուսանողին ցույց է տվել այդ դրամատուրգիայի սահմաններում էպիկական բնույթի խորը բովանդակությամբ ազգային օպերա սրեղծելու հնարավորությունը, որտեղ հիմք կարող են դառնալ հայ երաժշտական ֆոլկլորից քաղված մեղեդիական ակունքները: Հայ ավանդական երաժշտությանը բնորոշ մեղեդային մրաժողության և ռուսական դասական օպերային ավանդույթների միաձուլման երևույթը հանգեցրել է շատ յուրահատուկ արդյունքի: Բազմիցս Ա.Ա.Սպենդիարյանը, որպես երաժշտա-ինստրումենտալ նյութ կիրառել է ժողովրդական երգերի մեղեդիները՝ հարմոնիայի և կոնտրաստային տարբեր միջոցները, որոնք քաղվել են եվրոպական երաժշտության կոմպոզիտորական տեխնիկական շեքբերումներից: Ինչպես հայրն է, դրանք շատ ավելի վաղ, քան հայ երաժշտության մեջ, հարմարեցվել էին ռուսական երաժշտական մշակույթին, մասնավորապես՝ օպերային ժանրին:

«Ալմաստ» օպերայի առաջին գործողությունը: Հայրն է, որ Ա.Ա.Սպենդիարյանը մրադրություն է

ղը, իհարկե, որակական բնութագրով՝ հակասական կերպարներ են: Աշուղներից մեկը՝ պրոյոգի պարմիչը, յուրային կերպար է, իսկ օպերայի գործողության մեջ՝ աշուղը թշնամի է: Մրանք միևնույն պլանի երկու կերպարներ են, սակայն, այդուհանդերձ, բևեռային հակադիր դրամատուրգիական ֆունկցիա են կրում:

Բացի այդ, վարագույրի բարձրանալուց անմիջապես հետո Նադիր Շահի բեմ դուրս գալը ամբողջ գործողությանը սրբնթացության, շեշտակիության խթան է հաղորդում, ինչը ունկնդիրն ընկալում է որպես նվաճողների հարձակողական փրամադրության, որպես թշնամու կերպարի դրսևորում, որն արդեն մի քանի անգամ անհաջող հարձակվել է Թաթուլ իշխանի ամբողջ վրա:

Չի բացառվում, որ կոմպոզիտորը դիրավորյալ է հրաժարվել պրոյոգ սրեղծելու գաղափարից՝ Նադիր Շահի կերպարի ցուցադրումը առավել ցայտուն ներկայացնելու նպատակով: Ընդ որում, այդ կերպարը շեշտակիորեն ցույց տալու հաշվարկն արդարացվել է: Թե՛ վրյալ գործող անչի մուլբըրը նախապարտապետորդ նվազախմբային հակիրճ նախաբանում, թե՛ հենց նրա երգաբաժնում սկզբից և երբ առկա է արտահայտիչ «ներխուժումի» էֆեկտը: Դա վերաբերում է անգամ այն հատվածներին, որտեղ տեմպը դանդաղում է մինչև *Lento*, որի դեպքում ևս նվազախմբային հյուսվածքը բարախում է և էքսպրեսիվ շարժման իներցիա է կուտակում: Այդ ամենն ի վերջո պասկվում է պարսկական շքեղ քայլերգով, որի երաժշտությունն է ներկայացնում Տիրակալ Պարսկաստանի գահի հզորությունը:

Նադիր Շահի մենախոսությունն, իրականում, երկխոսություն էպիզոդների հաջորդականություն է:

Երաժշտական խճուղի 3(38)2010

Օպերային արվեստ

Այսպես, դրամատուրգիական առանցք է նրա երգաբաժինը, որը փոփոխարարելով մի շարք երկրորդական գործող անհանց հետ: Այս տեսարանը մենք պայմանականորեն բաժանում ենք և մենախոսությունն էլ բաժանել ենք վեց էպիզոդների, որոնցից յուրաքանչյուրում Նադիր Շահի բնութագրի մեջ ինչ-որ մի բան փոխվում է:

Առաջին էպիզոդում նա ողբերգական երանգի հարցով դիմում է իր գորավար Ալի Մուրադին, և այդ հարցի մեջ հնչում է «թունոտ» երանգ: Այդ տրամադրությանը կարծես թե նախապարաստվում է նվագախմբի վերընթաց պասսաժների պոռթկումով:

Բնությո՞ւ սա կիսաերգեցողություն – կիսադեկլամացիա է: Այդպես կարելի է առավելագույն արտահայտչականությամբ չայնի մեջ փոխանցել «թունը»: Սակայն Նադիր Շահի երգաբաժնի մոտիվային գրաֆիկան ինքնին այս էպիզոդում մոտ է դեկլամացիային: Առաջին երկու ֆրագմենտի դիսանիական շար հարկանչական է: Այսպես, 1-ինը *mf* է հնչում, 2-րդ ֆրագմենտը դրան հակադրվում է *p*, որոնք թույլ են րալիս արտահայտիչ ցույց տալ կերպարը: Մերք բացահայտրեն, մերք բողոքական Նադիր Շահը Ալի Մուրադին հասկացնում է, որ ինքը տեղյակ է Թաթուլ իշխանի պարտության մասին:

Տվյալ դեպքում կոմպոզիտորը կիրառում է բվերգային երգեցողության տեխնիկան՝ մեկ հնչյունին մեկ վանկ համակցելու սկզբունքով: Այդպես են սովորաբար արարաբերվում խոսքերը սովորական խոսքի ժամանակ, և հուզական երանգը փոխանցվում է բառերն արարաբերելու մասերայի միջոցով: Հարցն ինքնին, ընդգրկում է հնչյունների բարձրությունների երեք վերընթաց գագաթնակետ, որոնցում հնչում է բաբնված սպառնալիք:

Օրինակ 1



Նվագախմբային ակկորդներն այսպես հենարանի դեր են խաղում մեներգչի վոկալ գծի համար, իսկ լարայինների բասերում ցածր ռեգիստրում հնչող տերցիաները, որոնք կրկնապարկվում են ֆագոտների նվագաբաժնում (սա գործիքների դասական համադրման օրինակ է), երաժշտական ուղեկցությանը մռայլ բնույթ են հաղորդում: Անգամ էպիզոդի ընդհանուր տոնայնությունը՝ *fis moll*, պարահականորեն չի ընկրվել: Տվյալ համարեքսում հարմար է տեղավորել և՛ լարայինների, և՛ ֆագոտների, և նաև կիրառել գալարափողերի նվագաբաժիններում այն չայնասահմաններում և կարելի է սրանալ տվյալ կերպարայնության համար անհրաժեշտ տեմպոյին էֆեկտներ: Նշենք նաև, որ հարցադրման պահին գալարափողերի օստրինատներն, աստիճանաբար, ուժգնացող հնչողությամբ ընկալվում են որպես սպասումի խորհրդանիշ, որովհետև Նադիր Շահը պարասիանի է սպասում:

Երկրորդ էպիզոդը՝ Ալի Մուրադի պարասիանը, նյարդայնորեն է կարարվում, *p* նյունստով: Չորավարի անհանգստությունը հիմնավորված է, քան

նի որ նրա առջև դաժան և բռնակալ մի կառավարիչ է, որն անկանխարեսելի անհար է և պարասարանն մի դաժանությամբ:

3-րդ էպիզոդում լարվածությունը էլ ավելի մեծ է: Հակիրճ երկխոսությունը Նադիր Շահի և Ալի Մուրադի միջև սրանում է բացականչությունների բնույթ, որը կարադի է հնչում Նադիր Շահի և սարասափով լի՝ Ալի Մուրադի երգաբաժիններում: Այս երկխոսությունը հնչում է լարայինների *tremolando*-ի ֆոնով, որոնք վերարտադրում են *fis moll*-ի կրկնակի դոմինանտային փոքրացրած սեպտակկորդով: Այս էպիզոդը հնչում է լարվածության բարձր աստիճանով: Հարմոնիկ հենքը հերագայում փոխադրվում է սուբդոմինանտ ակկորդի (*S 4/6*) և միայն ավելի ուշ է վերադառնում դոմինանտին, որն իր հերթին տոնիկայում չի լուծվում, այլ անցնում է վեցերորդ աստիճան: Ընդհարված կադանսն ավարտվում է բասերի վարընթաց քայլով, որոնց վերջին դարձվածքները ներկայացնում են լոկրիական պենտատոնի *fis - moll* -ի 5-րդ աստիճանից:

Օրինակ 2



Այս պենտատոնի վերջին նոտան հնչում է լայն դասավորության փոքրացրած սեպտակկորդի բասում՝ տոնայնական անորոշության պայմաններում. բանալիի մոտ նշաններ չկան, իսկ, ինչպես հայտնի է, փոքրացրած սեպտակկորդը կարելի է լուծել գոյություն ունեցող բոլոր տոնայնություններում:

Օրինակ 3



Տվյալ համարեքսում հարմոնիայի մեջ այս անորոշությունը կոչված է արտացոլելու սուրհանդակների սարասափը տիրակալի նկարմամբ: Սուրհանդակների երգաբաժինները Նադիր Շահի վոկալ գծի հետ երկխոսության ժամանակ արտահայտում են միաժամանակ և՛ վախ, և՛ ակնածանք, և՛ հնազանդություն:

Նադիր Շահի երգաբաժինը 4-րդ էպիզոդում, հնչելով հարմոնիայի անորոշության ներքո, արտահայտչականությամբ է օժտված: Այն կառուցված է ավելի ու ավելի բարձր նոտաներ ներգրավելու սկզբունքով, և այդ երաժշտական գրաֆիկայում առկա է դիսանիկայի աստիճանական ուժգնացման էֆեկտ՝ համապարասիան դեպի ավելի բարձր նոտաներ վերընթաց շարժման, դեպի այնպիսի հնչյուններ, որոնք չայնի տեսիրություն անխուսափելիորեն կարարողական խնդրի հետ կապված լարվածություն են առաջացնում:

Նվագախմբի ավելի ու ավելի ակտիվ դերը համապարասիանում է երգաբաժնի լարվածությանը: Հյուսվածքը ամբողջ ընթացքում համալրվում է ֆակտուրային նոր շարադրանքներով:

Նադիր Շահի հետ երկխոսության ժամանակ

(դա 5-րդ էպիզոդն է) մասնակցում են երեք գորապետ՝ ճակատամարտի գլխավոր գործերի գորավարները: Նրանց միջոցով խոսվում է պարտության պարճառած վշտի մասին: Նրանք փորձում են արդարանալ, գլխավորը՝ նրանք վախենում են Տիրակալի պարծից: Շար դիմամիկ է իրականացված իմիրացիան 1-ին գորապետի և գալարափողերի ու շեփորների նվագաբաժինների միջև:

Առաջին գորապետի ինտրուսցիայում և լարայինների, գալարափողերի ու շեփորի պարասիաններում հնչում է նոր գրոհի կոչ և անհաջողություն կրած ենթակառուցի նկարմամբ ցասում:

Չորապետների նկարմամբ հանդիմանությունը արտացոլվում է հռետորական հարցական, ապա՝ հասարակության ֆրագների միջոցով, ինչն էլ ավելի է սրում լարվածությունը:

Այստեղ կարարման առումով կարևոր է ինտրուսցիաների խաղը: Բոլոր ֆրագներն սկսվում են վերընթաց թռիչքով՝ նրան լրացնող հեղափոխական վարընթաց շարժումով: Թռիչքի եռարունային ինտրուսցիա է, իսկ գծային քայլերի գրաֆիկան կամ խրոմատիկ է՝ փոքրացրած եռահնչյունի շարադրանքով, կամ շարժվում է ամբողջ տունային տեսարանի հնչյուններով:

Այս տեսարանում 5-րդ էպիզոդը բեկունային է դառնում: Նադիր Շահի երգաբաժնում ի հայտ է գալիս որակական նոր բնութագիր՝ ռազմական գործողության հաջողության նկարմամբ վարահողություն, որն իր հերթին պետք է նրա զինվորներին խիզախություն ու հաղթանակի չգրելու կամք հաղորդի:

Նկարները, որ այս տեսարանի տրամադրության մեջ բեկուն են առաջ է բերում 3-րդ գորապետը, ոչ թե Նադիր Շահը: Պարակասրանի տիրակալը միայն շարունակում է լսել 3-րդ գորապետի իրեն շոյող խոսքերը: Հոգեբանական «հուշումի» մեջ դրամատուրգիական նրբություն կա: Նադիր Շահը խելքով չի փայլում և հակված է ավելի շար հուզական արձագանքների, քան ռազմավարական եզրահանգումների: Դրանում մենք կհամոզվենք նաև հեղափոխում: Չէ՛ որ Ալմասրի դավաճանության միջոցով հաղթանակի գաղափարը նույնպես պարկանում է ոչ թե Նադիր Շահին, այլ նրա խորհրդակալին:

Նադիր Շահի երգաբաժնի զարգացումը կապված է նրա փառամով՝ ընդհուպ մինչև Հնդկաստան հասնող նվաճողական քաղաքականության մասին պարմությունների հետ: Այս բաժնում կարարողը պետք է կիրառի գրոտեսկի հնարներ: Այսպես, հանդիսավոր ֆրագներում, որտեղ նկարագրվում է Նադիր Շահի ծրագրերի հուժկու չափերը, Նադիր Շահը պետք է ցույց տա սնամասնության երանգ, քանի որ ոչ մի խելամիտ դեկավար այդպես բացահայտրեն չէր ցուցադրի իր ուժը արքունիքի նկարմամբ, առավել ևս, որ հենց նոր պարտության զգացողություն է ապրել:

Նադիր Շահի մենախոսության այդ հարվածը կարարելիս մեներգիչը պետք է չափազանցության հասցնի հաղթանակի զգացումը, պայմաններ սրեղծի, որտեղ կերպարային չափազանցությունը կդառնա անբնական, իսկ արքունականների խոնար-

հումն ու քծնանքը դիտվում է որպես միապետի կամքին աներեր ենթարկվելու արդյունք՝ անկախ իրադարձությունների մասին նրանց ունեցած առողջ ընկալումից ու մրաժողությունից:

Նադիր Շահի մենախոսության այս հարվածում առկա է երկու հանգամանք, որոնք կարարողը պետք է առանձնացնի ընդհանուր բնութագրից: N 15-ում (2. էջ 43) հնչում է հեղափոխական ֆրագը. «Պիտի դառնամ 2-րդ Թեմուրը»: Այստեղ Նադիր Շահը պետք է ցուցաբերի իր նկարմամբ հիացմունք և՛ չայնի մեջ, և՛ ժեստերում, իսկ N 18-ում երգչի չայնում պետք է հնչի անթաքույց արեղություն: Դա նրա զգացմունքների միակ ճշմարիտ դրսևորումն է. «Թող վշտեն ձիերս Չոհաբեմեր, գահեր և՛ փառք, և՛ խաչ»:

6-րդ էպիզոդում (N 19, 2. էջ 58) նույնպես գրոտեսկ է դրսևորվում, սակայն բոլորովին ուրիշ ձևով: Քնարական, հանդարտ և սահուն երաժշտական հյուսվածքում (*tranquillo molto*) հնչում են այնպիսի խոսքեր, որոնք իմաստով հակասում են երաժշտության բնույթին.

Դրամատուրգիապես ճշգրտորեն և տպավորիչ կոմպոզիտորը Նադիր Շահի մենախոսությունից անմիջապես հետո առաջ է բերում երգչախումբը: Խմբերգային տեսարանը ուղղակի անցնում է պարակական քայլերգին:

Վառ հակադրություն են ստեղծում սուրհանդակի խոսքերը, որոնցում արտացոլվում են Թաթուլ իշխանի արժանիքները: Ամբողջ դեռևս գրոհի չի ենթարկվել, իսկ «Ալագյազ աչերը» քնարական ժողովրդական երգի ինտրուսցիաները դարձել են Նադիր Շահի երաժշտական բնութագրի կերպարային հակադրությունը: Սուրհանդակի այս հակիրճ երգաբաժինը շար կարևոր է, որովհետև սուրհանդակը օգնում է Շահին, սակայն նա արժանապարտությանը և հարգանքով արտաբերում է Թաթուլի խոսքերը: Հավանաբար դրանք նրա վրա վառ ազդեցություն են թողել, ինչն առաջ է բերել Նադիր Շահի գայրույթը:

Այստեղ շար հեղափոխական մտրեցում է ի հայտ գալիս: Թաթուլի լայրմտրիվը կամ, ավելի ճիշտ լայրթեման կարարում է ոչ թե ինքը՝ Թաթուլը, այլ բնամու սուրհանդակը: Դա նրբորեն արտացոլվել է կրրուկ տունայնական փոփոխության մեջ: Չնափոխված *cis-moll* տունայնությանը, որը կանգ էր առել վեցերորդ աստիճանի փոքր սեպտակկորդի վրա, հակադրվում է *as-moll* տունայնությանը, որը էնհարմոնիկորեն հավասար է նախորդ տունայնության բնական դոմինանտային: Սակայն 6-րդ աստիճանի ակկորդից հետո *as-moll* տունայնությունն ընկալվում է որպես վարընթաց կիսատունային շարժում:

Նադիրի գայրույթը, որը թափվում է սուրհանդակի գլխին, երկարատև չէ, և դա արտահայտվում է նրա երգաբաժնի հաջորդ հարվածում, որտեղ նա խորհուրդ է հարցնում Շեյխից, թե ինչպես հաղթի Թաթուլին: Նադիր Շահի երգաբաժնի այս հարվածում պետք է արտահայտվի տարակուսանք և անվարահողություն: Նա գիտի, որ պայքարում դեմ առ դեմ Թաթուլին հնարավոր չէ հաղթել, ուստի այլ միջոց է փնտրում: Այլ կերպ ասած՝ տրամադրության

երաժշտական խճճԱՍՏԱՆ 3(38)2010

Օպերային արվեստ

այդքան արագ փոփոխությունը նշանակում է, որ նախկինում նույնպես նա վարած էր Թաթուլի անպարտելիությունը, իսկ նրա գոռոզությունը գործի ներկայությանը ընդամենը խաղ է, որն անհրաժեշտ է զինվորների մարտական ոգին բարձրացնելու համար: Հենց այս հատվածում է ունկնդրի գիրակցության մեջ վերջնականորեն ձևավորվում Նադիրի կերպարը, որը ոչ միայն Թաթուլ իշխանի ոխերիմ թշնամին է, այլև պարծենկոտ, կեղծարար անձնավորություն:

Հնչում է շեյխի քաղցր խոսքը, որում նա Նադիր Շահին խորհուրդ է տալիս կիրառել կաշառելու մեթոդը և երջանկության ու հարստության խոստումներով դավաճանության դրոշմը Թաթուլ իշխանի կնոջը: Այս հատվածը լի է արևելյան բանաստեղծականությամբ: Շեյխը գայթակղության ձևերի մասին է հուշում, որոնք կարող են Թաթուլի զգուշավորությունը սասանել և այդ դեպքում հնարավոր կլինի անսպասելիորեն գրավել բերդը:

Նադիր Շահի ու Շեյխի երկխոսության մեջ փոխհարաբերության նոր որակ է հայտնվում: Խորամանկ Շեյխի համոզող չափը համակցվում է Նադիր Շահի հիացական երախարապարտությանը: Վերջինս հիանում է Շեյխի խորամանկությամբ, և նրան չի կանգնեցնում նաև այն հանգամանքը, որ դավաճանության շնորհիվ ձեռք բերված հաղթանակը ոչ միայն անբարոյական արարք է, այլև սրտորթյան բացահայտ դրսևորում: Բոլոր ժամանակներում և բոլոր երկրներում, այդ թվում նաև Արևելքում, զինվորների քաջությունը գնահատվել է ազնիվ մարտի սկզբունքով: Իսկ դավաճանությունը միշտ եղել է խայրառականության հոմանիշ: Հենց այս զուգերգում է, որ կարարողները պետք է անկեղծորեն արտահայտեն այն զգացումները, որոնք առկա են րեքսրում:

Շեյխի հեռանալուց հետո Նադիր Շահի վերջին ֆրազները ներկայանում են որպես նրա բարոյական կերպարի բնութագիր: Սակայն Նադիր Շահը վարած է, որ ինքը ճշմարտացի է:

«Ալմասր» օպերայի երկրորդ գործողությունը, ծավալուն նվագախմբային նախանվագը՝ լարայինների ֆակտուրայում նրբագեղ զարդարանքներով և «կորսակովյան» խրոմատիկ սեկվենցիաներով քնարական բնույթ ունի: Ալմասրի և նրա մրերմուհու՝ Գայանեի հակիրճ երկխոսությանը նախապարտապարտող տեսարանը նույնպես դրամատուրգիական նշանակություն ունի: Տեղի ունեցած իրավիճակում «ներխուժում է» միանգամայն այլ կերպարայնություն: Ալմասրի և Գայանեի երկխոսությունից հետևում է, որ վերջինս լսել է Ալմասրի խոսքերը, որոնք նա ասել է քնած ժամանակ: Գայանեի տեղեկացել է Ալմասրի գաղտնիքը:

Ալմասրը տանջվում է կասկածների և վայրկանիազգացումից: «Նայիր, հանգչող արևն արևոտ է, երկինքն էլ է կարծես կովում» բառերում արտացոլվում է սարսափելի իրադարձությունների

կանխագուշակումը: Նրա հոգին խռովվում է երկրորդական առջև մի կողմից սպանվելու վախն է, մյուս կողմից աշուղի առաջարկած գայթակղությունը, որը նրան Նադիր Շահի պալատում շքեղ կյանք էր խոստանում: Գայանեի պարասխանի մեջ արտահայտվում է հավատարմության խոստովանությունը և երդումը: Նա հոգեբանորեն հենց այդ պարզաբանով էլ մրերիմ է տիրուհու հետ, քանի որ սրբկորեն կապված է նրան:

Սակայն գլխավորն այն է, որ կոմպոզիտորը մեներգի ընթացքում ունկնդրին հնարավորություն է տալիս գիրակցելու Ալմասրի հոգեվիճակը: Այդ պարզաբանով Գայանեի սրբկամությունը պետք է այլ կերպ հնչեցնել: Մենք առաջարկում ենք կիսաերգեցողություն – կիսադեկլամացիա, ինչն էական դրամատուրգիական արդյունք կարանար:

Ինչպես նրբորեն նկատել է Գ. Գ. Տիգրանյանը իր նշված հեղափոխության մեջ, երկու առանցքային նշանակություն ունեցող բառերը՝ գայթակղով լեցուն «Լոիր» և չարագույժ շշուկով վերարտադրվող «Կսպանեմ» խոսքերը, որոնք հնչում են անկայուն և լարված հարմոնիկ հենքի ֆոնի վրա էպիգոդի դրամատիկ կուրակումն է: Հարկանշական է, որ այս խոսքերի իմաստային բովանդակությունը հակադարձ համեմատական է դրանց կարարման մոտեցմանը: «Լոիր» բառը՝ լռելու կոչը, արտահայտելու բնականորեն պետք է լուռ արտաբերվի, իսկ «Կսպանեմ» ուղղակի սպառնալիքը, ընդհակառակը, որպես ուժգին ճիշ: Սակայն կարարման մեթոդների տեղերը միմյանց հետ փոխելով՝ Ա. Ա. Սպենդիարյանն էլ ավելի մեծ դրամատուրգիական արդյունքի է հասել: Խոսքի իմաստի և նրա վերարտադրման մեթոդի միջև հակասությունը րվյալ համարեքսպում ընդգծել է դրանց դրամատուրգիական նշանակությունը:

Հաջորդ էպիգոդում (N 19, 2. էջ 247) ճակարամարտի չափների ֆոնով Ալմասրի և Գայանեի միջև տեղի է ունենում մեկ այլ երկխոսություն՝ այս անգամ երգեցողությամբ: Այժմ ակնհայտ է, որ Գայանեի դերերգը օպերայի գործող անձանց այս զուգում դրամատուրգիապես Ալմասրից անբաժանելի է: Դա Ալմասրի ոչ միայն ֆիզիկական, այլև հոգևոր արտացոլումն է:

Բոլոր դուետները կառուցված են միևնույն սկզբունքով: Դա հարց ու պարասխանի ու հաստատումի համակարգ է, որոնք փոխանցում են Ալմասրի ներքին հոգեկան պայքարը: Այս երևույթը որոշակի իմաստով կարելի է մեկնաբանել որպես Ալմասրի մենախոսություն, որը պարզապես արտահայտվում է մրերմուհու հետ երկխոսության ձևով: Ավելին, Ալմասրի մրքերը ծածուկ են, դրանք չի կարելի բարձրաչափել, և Ալմասրի ու Գայանեի երկխոսությունում անխուսափելիորեն նշանակվում է Ալմասրի անձնավորության երկարումը: Այս երկխոսության մեջ այդ հանգամանքը բացարձակապես ակնհայտ է:

Մեր կարծիքով, դրամատուրգիական կառուց-

* Սա ընդամենը մեր տեսակետն է և մենք դա չենք պնդում և պահանջում որպես կատարողական պարտադիր մոտեցում: Շարադրվածին պետք է վերաբերվել որպես առաջարկ:

վածքի մեր առաջարկած փարբերակում* «Ալմաստ – Գայանե» երևույթը պետք է օժտված լինի որոշակի որակական հատկանիշներով: Նախ, եթե հետևենք դրամատուրգի փրամաբանությանը, ապա Գայանեն Ալմաստի արտացոլումն է, նրա փոքր-ինչ ավելի «խամրած» ես-ը, այդ պարզապես պետք է դերակատարին ընդհանրապես, ով նման է գլխավոր հերոսուհուն, վերջինիս նկարելիորեն զիջում է վառ կերպարայնությանը, միաժամանակ, նրան նման է արտաքին հատկանիշներով: Նրա չայնային փայլերը նույնպես պետք է տեսնել փրամաբանության համակարգի մեջ, որը գլխավոր հերոսուհուն է պետք է զիջեն հնչեղության ուժգնության իմաստով, իսկ երգեցողության մաներայի մեջ պետք է լինի իշխանուհուն նմանակելու երանգ:

Երկրորդ հատկանիշը հետևյալն է: Գունդներում պետք է միմյանցից առանձնացնել իմաստային դարձվածքաբանական փոխանցերը և վոկալ արտահայտչամիջոցներով սրեղծել իմաստային ընդհանրության փայլություն:

Օրինակ. Ալմաստ. «Ի՛նչ ուժ, ի՛նչ հաղթ կեցվածք ... ինչպե՛ս կարող եմ նրան մատնել» Գայանե. «Դաշտից փախավ պարսից բանակը»:

Մյուս հաջորդում են երգչախմբի մեկնաբանությունները, և նրանք փախչում են: Այս իմաստային հատվածում պարունակվում է հետևյալ միտքը. ի՛նչ ընդհանրապես, սե՛րն իշխանի նկարմամբ, թե՛ դավաճանությունը: Գայանեն լրացնում է միտքը՝ վերադառնալով իշխանական հաղթանակով հիանալու մտքին: Ըստ էության, սա Ալմաստի միտքն է, որն արտաբերվում է Գայանեի շուրթերից: Իշխանի մտքի վրա հնչում է գալարափողի նվագաբաժնում, որպես այդ հիացմունքի ապացույց, իսկ այն հանգամանքը, որ այդ մտքի վրա հնչում է պարսկական քայլերգի ներքո, բացատրում է իրավիճակն այն առումով, որ մենամարտում թաթուրը հաղթանակ կրանի:

Վերջապես, պարսկական չիերի դոփյունն աստիճանաբար հեռանում է, և Ալմաստն առաջին անգամ միայնակ, առանց Գայանեի, մենախոսություն և արիտոք է կարարում: Գայանեն կամ հեռացել է բեմից, կամ սրվերում է մնացել*:

Ա.Ա.Սպենդիարյանը, մեծ դրամատուրգ է: Եթե նախկինում Ալմաստի կասկածներն ու այդ առնչությունը փրամաբանությանը փրեղաբաշխված էին իշխանուհու և նրա մտերմուհու երգաբաժիններում, ապա այժմ հերոսուհու բոլոր մտքերն ու զգացմունքները կենդանացած են մեներգերում: Դրամատուրգի փրամաբանության, սա երևույթի կոնկրետիզացման փայլուն նմուշ է: Այսպես, այժմ Ալմաստի գիրակցությունը դավաճանության որոշում կայացնելուն մոտ է: Թեև այն դեռևս ուղղակիորեն չի դրսևորվել, սակայն արդեն միջոցառված նկարելի է. «Մի պահ կովով տարվեց հոգիս»: Արդեն այս ֆրագում առկա են դավաճանության նշանները: Ալմաստը չի ողորմ գոհված հայրենակիցների մահը, այլ մտորում է միայն մարտի փրամաբանի շուրջ: Դրամա-

տուրգիական կարևոր հանգամանք է Ալմաստի փրե-սիքը պարմելը: Նա այն փրեհարում է իր ճակատագրի ապագա: Այստեղ, Թաթուրի հետ միասին սպանվելու վախն է եկեղծվում: Բացի այդ, Համբարձումն փրեհարության պարկերը և վիճակահանության ավանդական խաղը ողբերգական ճակատագիր են բերել նրան, սարսափով է հնչում վիճակահանության երգը՝ «Չանգույնումը»:

Ալմաստի արիտոքն կարծես հիշարարի երգի փրեհարական չև ունի, որպեսզի մայրը ողբում է մահացած աղջկա կորուստը: Երգչախմբի հետ փրեհանցերում արտացոլվում է ժողովրդական թաղման արարողության պարկերը:

Երգչախումբը ամբողջ ընթացքում վերադառնում է «Էսոր նոր ա» ժողովրդական երգի ֆրագմենտին: Տոնայնությունը՝ փրեհար as moll-ը, ընդգծում է թախիծը: Մակայն այդ վիշտը ոչ թե հասցեագրված է ինչ-որ մեկին, այլ պարկերվում է գալիք կյանքի ֆրեհի վրա: Այստեղ էլ կայանում է օպերայի այս էպիզոդի փրեհարական մեկնաբանությունը: Իսկ այն հանգամանքը, որ Ալմաստը բեմում միայնակ է, պետք է ավելի ցայտուն դարձնի այդ ազդեցությունը:

Մակայն, Գայանեի վերադարձը ունկնդրին կրկին փրեհարում է նրա բովանդակային երկրորդ կողմին. «Կյանքը քաղցր է դեռ այնպես»:

Գայանեն՝ Ալմաստի երկրորդ ես-ը, ընդդիմանում է նրա փրեհար մտքերին: Նա փրեհարում մոտ գուշակուհի է բերում, ինչը նկարելիորեն աշխուժացնում է Ալմաստի հոգեվիճակը:

Միանգամայն ակնհայտ է, որ Ալմաստի արիտոքն և Գայանեի հետ փրեհարները դրամատուրգիապես ընդհանուր միավոր են: Այս էպիզոդի կարարման ժամանակ կարող է հակադիր պետք է իրականացվի: Արիտոքում Ալմաստի փրեհարայն է «արտասուքով» լի չայնը պետք է կարող փրեհարին վի գռեհիկ և սարսուռով լի բացակասությունը. «Սև՞ է, սասցիք, պայծառ չե՞, միգուցե գարիդ խաբո՞ւմ է»:

Այս ֆրագմ լավագույնս բնորոշում է Ալմաստի բարոյական կերպարի փրեհարությունը: Այս ֆրագմ պետք է կարարվի կոպիտ, անհոգի և պետք է առաջին անգամ ներկայացման մեջ բացահայտի հերոսուհու հոգու սրվերային կողմը:

Գուշակի կանխագուշակումը, որը զարու հարկերի մեջ փրեհար է սև և պայծառ ճանապարհ, միայն ուժգնացնում է Ալմաստի հոգու խռովքը:

Ալմաստի այս ֆրագմ, որը դրվել է գուշակի երգաբաժնի մեջ, վկայում է հոգու երկակի վիճակի մասին. «Խավար է սև չորս կողմն անձայր», սակայն է հնչում Ալմաստի ֆրագմ, որը և եզրափակում է գուշակի հետ առնչվող հատվածը: Այն հնչում է բով և, մեր կարծիքով, պետք է հարցական նշանով ավարտվի: Դա ակնհայտորեն դրսևորվում է նաև ֆրագմ ավարտի հարցական բնույթի մեջ.

Երաժշտական ՅԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

* Այս առնչությամբ պարսիտուրայում նշում չկա: Մեր կարծիքով, Գայանեն պետք է մի որոշ ժամանակով բեմից հեռանա և վերադառնա արիտոքի ավարտին:

Օպերային արվեստ

Օրինակ 4



Տեքստում նշված *p*-ով, *diminuendo*-ի հետ միասին հնարավոր չէ երգել բացակասության նշանով, ինչպես դա նշված է բանաստեղծական տեքստում: Եվ նաև իմաստային տրամաբանությամբ, հարցական երանգն այստեղ համակցվում է զարմանքին: Այնուամենայնիվ զարմանում է այդ հոգեվիճակի գիտակցությունից:

Այնուամենայնիվ այս ֆրազը տվյալ գործողության մեջ սահմանային դիրք ունի, նրանից հետո՝ մինչև գործողության ավարտը, եթե անտեսենք Գայանեի ռեպլիկները, որոնք միայն ընդգծում են Այնուամենայնիվ հոգու խռովքը, սևն է կացվում Նադիր Շահի անունից իշխանությունն աշուղի գայթակղելու տեսարանը:

Այս տեսարանն ամենից ավելի դիմամիկն է տվյալ գործողության մեջ և անգամ օպերայի սկզբից սկսած, ընդ որում դիմամիկ է հենց դրամատուրգիայի առումով, դրամատուրգիայի գազաթևակերն է հանդիսանում, քանի որ նրանում վերջնականորեն ավարտվում է հերոսուհու հոգու բացասական կերպարի տեսարանը: Այստեղ է Այնուամենայնիվ Նադիր Շահի գահի և հարստության խոստումներին: Նադիր Շահն արքունական աշուղին նենգաբար նպատակամիտված ուղարկել է բերդ՝ իմանալով, որ աշուղին առանց խոչընդոտների թույլ կտան ամբողջ ներս մտնել:

Եվ այս կենտրոնական տեսարանի մեջ, Ա.Ա.Սպենդիարյանը դիմում է եռամաս կառուցվածքին: Տեսարանի առաջին մասում Այնուամենայնիվ ընդդիմանում է աշուղի գայթակղման, երկրորդ տեսարանը աշուղի երգեցողությունն է, որտեղ նա Նադիր Շահի անունից գահ և հարստություն է խոստանում, և վերջապես, 3-րդ մասում հերոսուհին գրեթե որոշում է դիմել դավաճանության:

Առաջին մասը հագեցած է դրամատիզմով, դիմամիկայով: Հերոսուհու հոգեբանական երկարումը հասել է գագաթնակետին: Այնուամենայնիվ ընդդիմանում է աշուղի գայթակղմանը, նա դեռևս սիրում է իշխանին: Գայանեին՝ իր երկրորդ ես-ին դիմելով նա պատմում է. «Իմ լավ իշխան... ողջ հոգիս հուզվում է խոր, երբ նա կրծքիս հոգնած փարվում է՝ այնքան վստահ ու բախտավոր», սակայն Գայանեն լռում է, և Այնուամենայնիվ նրա լռությունից վստահում է: Այդ լռության մեջ կա անհայտության, զաղպղիքի սարսափազդու ուժ. «կարծես հիմա ամեն վայրկյան հանկարծ բացվել կարող է դուռը անհայտ ուժով՝ կամաց այնքան»... Այստեղ դուռն իսկապես բացվում է, և շեմին լուռ հայրնվում է աշուղը՝ քամանչան չեռքին: Մինչև այս պահը Այնուամենայնիվ երգեցողությունը պետք է գնալով ավելի ու ավելի նյարդային դառնա, սակայն աշուղի հայրնվելուց հետո այն պետք է վերածվի ջղաձիգ երգեցողության, որը կհստվ չափ ճիչ է. «Այդ ո՞վ թողեց նրան այստեղ»:

Նվագախմբում լարվածությունն աճում է համապատասխան երգաբաժնի լարվածության: Ա-

մաստի նյարդային ճիչերի ֆոնի վրա աշուղն անխոս սկսում է իր նվագը:

Գործը հասնում է անգամ աշուղին վիրավորակներ հասցնելուն. «դու թշվառ մի ճորտ ես»: Նվագը շարունակվում է, և քամանչայի հնչյունները կորրում են Այնուամենայնիվ կամքը. «Ա՛խ, ո՛չ... Երգի՛ր... պետք չէ, խնդրում եմ... Օ, երգը ի՛նչ անհուն բերկրանք է», և գրեթե շշուկով շարունակում է. «Աշուղ, աշուղ, ինչ մի տանջիր»:

Չղաձիգ երգեցողության կուրակման այս բեկումնային պահը փոխարինվում է որոշ զգացմունքայնությամբ: Այնուամենայնիվ բան է ասում, բայց այլ բան է զգում, նա չի կարող դիմակայել քաղցրահունչ երգչի գայթակղությանը, և աշուղի երգեցողությունը ավարտվում է հենց այդ բեկումով:

Այնուամենայնիվ դերակատարի համար սա կատարողական իմաստով օպերայի ամենաբովանալի պահերից մեկն է: Չայնի մեջ կատարողության պահից ակնբարբային անցումը դեպի բացարձակապես երաժշտական – բանաստեղծական, քնարական գեղագիտություն՝ ծայր սարհանս դժվար է թե՛ տեխնիկական առումով, թե՛ լարվածության տեսանկյունից: Բանն այն է, որ քնարական էպիզոդը երգվում է *mf* և *f*, ինչը դժվարություն է սրեղծում դիմամիկորեն հակադրվող կերպարների վերաբերման գործում: Այդ պարմառով, քնարական գեղումով հագեցած հարվածում պետք է պաթոսային, նաև սպորտոգային երգեցողության տարրեր լինեն, քանի որ սա լարվածության կուրակման ամբողջ նախորդ ալիքի գագաթնակետն է:

Աշուղական երգեցողության քաղցրահունչ բնույթը, որին նվագակցում է առաջին ջութակների նվագաբաժինը, նկարագրում է իշխանուհու Այնուամենայնիվ առջև պարսից շահի պալատի գայթակղիչ հրապուրանքը, իսկ գահի ու հարստության խոստումները Այնուամենայնիվ բերում են հափշտակվածության:

Էպիզոդի երրորդ մասն սկսվում է նվագախմբային նախաբանով, որը նախապարաստում է Այնուամենայնիվ կենտրոնական հանդիսացող ֆրազը. «Օ, քա՛ղը... Գա՛ղը... Գանձե՛րը... Փա՛ռը...»:

«Գերեց ինձ քաղցր մի պատրանք», սիսա ալե-լի բարձր դիրքի երազանքը, որը մթազնել է մնացած ամեն ինչ: Թեև Այնուամենայնիվ գիտակցում է աշուղի ազդեցությունն իր հոգու վրա, սակայն նա իրեն արդեն պարկեղանում է Պարսկաստանի թագուհի:

Երգչուհին այս հարվածը պետք է երգի՝ փոխանցելով հափշտակվածության իր վիճակը և զգացմունքներն այնպես, ինչպես ավարտվել էր աշուղի երգից առաջ մասնավոր կուլմիևացիայի վերելքի ալիքը: Դա դրամատուրգիական կապ է, և նրա մեջ առկա է տեսարանի բոլոր բաժինների շրջանակի տարրը: Ամբողջ տեսարանում աշուղի երգը անցողիկ է, իսկ Այնուամենայնիվ հոգեբանական վիճակը աշուղի երգից առաջ և հետո նույնը չէ: Այստեղ երգչուհու շար բան է կախված՝ տեսարանի դրամատուրգիական ամբողջականությունը սրեղծելու համար:

Հակիրճ և դրամատիկական նվագախմբային ինտերմեդիայից հետո, դիտմանն ակորդների հն-

Երգչուհու կողմից 3(38)2010

չողությունն վրա րեղի է ունենում զոչունի ոչ մեծ պոռթկումը, որը դիրարկվում է որպես Ալմաստի նախկին՝ ամուսնուն հավատարմի կերպարի նոր դրսևորում, սակայն Ալմաստի երկրորդ եւ-ը՝ Գայանեն, վերադարձնում է հերոսուհու նոր եւ-ը. «Հիմա աշուղը կզնա, բայց նա կապրի քո հուշերի մեջ»:

«Ալմաստ» օպերայի երրորդ գործողությունը:

«Ալմաստ» օպերան ծրագրային կառուցվածք ունի, ինչպես նաև օժտված է կենտրոնացման ավելի մեծ մակարդակով: Այսպես ամբողջ նյութը հարակի և փրամաքանորեն կենտրոնացված է առանցքային գծի՝ Ալմաստի դերերգի շուրջ:

Նույնիսկ օպերայի գործողության կարևոր գործող անշանց այլ դերերգերը համեմատաբար ավելի պակաս նշանակալի են: Ըստ էության, միայն Ալմաստն է կենտրոնական գործող միակ անշը, նրա աստիճանաբար կերպարանափոխվող հոգեվիճակն էլ հանդիսանում է օպերայի բովանդակության գլխավոր դրամատուրգիական գիծը: Իսկ մնացած հերոսները, անգամ Նադիր Շահը և Թաթուլ իշխանը, երկրորդական գործող անշինք են: Նրանց հակասությունը հանդիսանում է հոգեբանական կերպարափոխումների ազդեցության հանգամանք: Իսկ գլխավորն այն է, որ դա ողբերգության պարճառ է, որի արմարները գալիս են օպերայի գլխավոր հերոսուհու հոգեբանության բնույթից: Ալմաստն ի սկզբանե հակված է փառքի ու հարստության, և այուժեի զարգացման ընթացքում այդ երևույթը փոխադրվում է հոգեբանական այլ վիճակում, որտեղ նա ամեն զնով, անգամ դավաճանությանը պարտապար է հասնել իշխանության: Այս ցանկությունը քողարկում է հոգու դրական այլ որակներ, որոնք օպերայի սկզբում առկա էին իշխանուհու կերպարում:

Ներկայացման այս փարքերակում դրամատուրգիայի առանցքը հայ ժողովրդի պայքարն է նվաճողների դեմ, իսկ Ալմաստի կերպարի զարգացումը աղավաղված է և ներկայացված միայն որպես հայերի պարտության պարճառ: Իրականում, Ա.Ա.Սպենդիարյանի մրահղացումը շարավելի խորը նպատակներ ուներ: Նա ենթադրում էր բացահայտել դավաճանության էությունն ու բնույթը որպես երևույթ, որը հայ ժողովրդի ողբերգական պարտության մեջ թեև փարքեր, բայց առիթով դարձել է ռազմական և քաղաքական պարտությունների պարճառ:

Ա.Ա.Սպենդիարյանը օպերային փառանդավոր դրամատուրգ է: Ըստ էության, երրորդ գործողությունը ոչ միայն օպերային գործողության զարգացման բարձրաթեք նմուշ է, այլև դրամատուրգիայի իսկական գլուխգործոց՝ օպերային ֆաբուլայի դրամատիկական լարվածության դի-

նամիկ աճի զարգացման ընթացքի մեջ արտահայտչամիջոցները ճշգրիտ րեդաքաշիելու իմաստով:

Հերկենք զարգացման այդ հաջորդականությունը Ալմաստի երգաբաժնում, քանի որ հենց նա է բովանդակության և օպերային գործողության զարգացման մեջ առանցքային դեր ունեցող կերպարը:

Թաթուլի և նրա գորքի հաղթանակի պատվին սկսված խնջույքը կոմպոզիտորն իրականացրել է ընդգծված պերճաշուր րեսարանով: Գ.Գ.Տիգրանովը արդարացիորեն 3-րդ գործողության նախանվագը բնորոշել է որպես «ինքնաարիպ սկերցո» (1. էջ 324). երաժշտական ձև, որն իր մեջ ներառում է և՛ ուրախություն, և՛ հանդիսավորություն: Կերպարային այդ երկու հասկացություններն էլ հանդիսության բաղադրիչներ են: Այսպիսով՝ սկերցոն Թաթուլի խնջույքին փրորող մթնոլորտը մարմնավորելու ամենից ավելի խելամիտ ձևն է: Նկատենք, որ Ա.Ա.Սպենդիարյանը երրորդ գործողության մեջ նույնությամբ հերկել է քարոսի դասական կանոններին այն առումով, որ գործողությունը րեղի է ունենում նույն րեղում և ժամանակում, իսկ գործողության սկիզբն ու ավարտն իրենց իմաստային նշանակությանը հակադիր են: Այն, ինչ սկսվել է րոնական խնջույքով, նվաճողների դեմ րարած հաղթանակի հանդիսությամբ, գործողության ավարտին վերածվում է պարտության, ողբերգության, հերոսների մահվան: Եվ դա րեղի է ունենում գլխավոր հերոսուհու, Թաթուլի կնջո՝ Ալմաստի դավաճանության պարճառով:

Խնջույքի ամենաթեժ պահը նրա ամենադրամատիկական գագաթնակետն է, այն պահը, երբ Թաթուլը դիմելով հյուրերին առաջարկում է հիշել մարտում զոհված հերոսներին:

Այս հարվածին նախորդող վշտալի խմբերգը և Թաթուլի խոսքը հակադրվում են դրան նախորդող երկարաբար ուրախությանը: Նվագախմբում **f -moll** ակկորդի չգզվող մարումից հետո մեծ դադարը և լռությունն ընդհարվում են Ալմաստի բուռն, զգացմունքային շայնով, որը խախտում է այդ լռությունը և բարոյապես ոչ ճիշտ պահվածքով՝ հյուրերին կոչով հրավիրում շարունակել ուրախությունը (N 25) (3. էջ 81):

Ա.Ա.Սպենդիարյանը յուրահարուկ է ընրրել Ալմաստի երգաբաժինը գործողության մեջ ընդգրկելու պահը: Արդեն այդ անբնական ուրախ հուզական պոռթկումը, որտեղ երգչուհու շայնի մեջ նկատելիորեն դրսևորվում է նյարդայնությունը, ելակետ է հանդիսանում Ալմաստի կերպարի հերազա զարգացման համար: Երգչախումբն անմիջապես արձագանքում է Ալմաստի կոչին, որն ուրախ ներգրավում է խնջույքի բոլոր ներկաներին: Սակայն դախիճից արդեն նկատելի է Ալմաստի և գործողության մնացած մասնակիցների

Երաժշտական ԴԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

Օպերային արվեստ

երգաբաժինների միջև շերտավորումը: Այնաստիակ նեպոլիտանների ինտրոնացիաներում, *f-moll* – ից դեպի *dis* լոկրիական լատի նմանվող կառույց մոդուլյացիայում, որտեղ երկրորդ աստիճանը (*e*) հանդես է գալիս որպես «սահող» փոնիկա, և առաջին աստիճանի գերօկտավայնության մեջ (*dis-d*), հարակ դրսևորվում են անբնական խաղի, կեղծավորության նշաններ:

Սակայն, խնջույքը շարունակվում է, հնչում են ֆանֆարները, գազաբնակեցիկն են հասնում նվագախմբային և խմբերգային երգաբաժինների արտահայտչականությունը. նվագախմբի դինամիկան փակնում է դեպի *tutti* (N 28, 29).

Այնաստիակ լցնում է Թաթուլի բաժակը. «Ուրիշ խորհուրդ ունի վերջին գավաթը, իմ տիրակալ, խմիր այս քասն էլ, առ»: Այնաստիակ հրճվանք և հնազանդություն է դրսևորում իր ամուսնու նկատմամբ: Սակայն պարզ է, որ սա Այնաստիակ շեռնարկումների սկզբն է:

Այստեղ, Այնաստիակ դերակատարը պետք է չափազանցված ցուցադրի իր հնազանդությունը, շայնի մեջ պետք է հնչի քծնանքի և կեղծ մեծարանքի ինտրոնացիան: Այս ամենը պետք է դրսևորվի նաև շարժումներում՝ ավելորդ խոնարհման մեջ, հայացքներում և այլն: Երգչուհին պետք է առավելագույնս դրսևորի դերասանական օժտվածություն, որպեսզի պահպանի չափը: Այնաստիակ կեղծավորությունը պետք է աղաղակող չլինի, այլ հազիվ նկատելի:

Թաթուլի սերն իր կնոջ նկատմամբ այնքան խորն է, որ նա չի նկատում կեղծավորությունը: Այնաստիակ փրվող նրա պարասիսանն ընթանում է շքեղ *Ges-dur* փոնայնությունում և բարիփոնի համար շար բարձր ռեգիստրում (N 31) (3. էջ 104):

Այնաստիակ ակնթարթորեն պարասիսանում է Թաթուլին. «Ո-ազմի դաշտում անգամ քեզ խորք էր ահը, Այնաստն ինչպե՞ս դարձավ ահեղ, քան՝ շահը»:

Երաժշտական խորհրդանիշը ունկնդրին «հուշում է», որ Այնաստիակ դավաճանության միջոցն ավելի է հասունանում և հերզիտեր ավելի ուժեղ է պարտություն նրան:

Այնաստիակ դերակատարուհին պետք է օժտված լինի շայնի հարուստ, նուրբ նյութականությամբ: Այստեղ անհրաժեշտ է ոչ միայն երգել, այլև դերը խաղալ, որպես դրամատիկ դերասանուհի: Մեր կարծիքով, այս ֆրագը պետք է երգվի խաղային դեկլամացիոն էֆեկտի օգնությամբ, սակայն այս դեպքում ևս չափի զգացողությունը չպետք է հասնի գոնեկության, քանի որ Թաթուլի աչքին Այնաստիակ հավատարիմ, սիրող և չքնադ կին է:

Այնաստիակ երգաբաժնի շարունակության մեջ

(N 32) (3. էջ 107) հյուրերին առաջարկվում է գազաբնակեցիկը լցնել: Այն պետք է երգվի նույն ոգևորությամբ և նույն երանգով: Լադը էլ ավելի է աղաղակող իջեցումներով: Այս անգամ իջեցվում է մաժորի 3-րդ աստիճանը դեպի միևնուր, թեև մաժորն այս պահին արդեն հարակ չի ընկալվում: Իսկ փոնիկան փոխարինվում է *es-ով*, որը զուգահեռ միևնուրի փոնիկան է:

N 34-ում (3. էջ 114) Այնաստիակ շողորնորթությամբ* Թաթուլին հարց է փալիս. «Ո՞վ է հսկում բերդը մութ ժամին այս»: Թաթուլը քվարկում է իր «քաջերի» անունները: Այնաստիակ շայնը կարծես զգուշ է: Այստեղ խնջույք է, իսկ եթե հանկարծ թշնամին հարձակվի՞: Իրականում սա ծրագրի մի մասն է: Անվրանգության առնչությամբ հոգաբարության փակ քաքնված է ցանկությունը՝ պարզելու, թե ով է պաշտպանում բերդը: Այս ֆրագը նույնպես կարևոր է, իսկ հարցի մեջ շողորնության բնույթը պետք է փնտրել խոսքին մոտեցող ինտրոնացիաներում, առավել ևս, որ մեղեդային գրաֆիկան ճշգրտորեն հետևում է խոսակցական ինտրոնացիաներին: Թավջութակների նվագաբաժնում վարընթաց քայլերը հավասարակշռություն են ստեղծում Այնաստիակ այդ ֆրագի ինտրոնացիոն ցաք ու ցրիվ բնույթի հետ:

Թաթուլն արդեն որոշ չափով արբել է և չի նկատում խարդավանքը Այնաստիակ հետևյալ խոսքերում. «Այստեղ անհոգ խնջույք է, հրճվանք է, երգ, այնտեղ՝ խավար գիշեր... Խղճում եմ նրանց... Գինի տարեք իսկույն»:

Հավանաբար, գործողության այս մասը կաբարդական առումով ամենից ավելի դժվար է: Այնաստիակ հարգանքի զգացմունք է ցուցաբերում նրանց նկատմամբ, ովքեր պաշտպանում են: Չայնի մեջ պետք է պաթոս լինի, որը, միաժամանակ, և՛ նրանց հերոսական կերպարի նկատմամբ և խոնարհում է արտահայտում, և՛ կեղծավորություն: Ավելի շուր սա կարելի է իրագործել՝ չափազանցելով կերպարայնության առանձին փարրերը: Օրինակ, «Խղճում եմ նրանց» խոսքերում պետք է պարունակվի ավելորդ խղճահարություն, այնքան, որպեսզի հնարավոր լինի կասկածել անկեղծությանը: Իսկ Այնաստիակ վերջին խոսքերը՝ «Խնջույքն անպար թվում է քամանչա անլար», որոնք երգչախումբը կրկնում է, որպես կաբարդական, պետք է հնչեն թեթև հեզանքի հարկանիշներով: Տվյալ համարեքարում քամանչան նույնացվում է աշուղի կերպարին, իսկ Այնաստիակ շուրքերից փվյալ գործողության մեջ արդեն երկրորդ անգամ քաքնված սպառնալիքի խոսքեր են հնչում: Սպառնալիքը խորհրդանշական է, սակայն՝ բացահայտ: Պարասիսական չէ, որ կոնպոզիտորն ավելի ուժգին է դարձրել այդ արտահայտությունը՝ երգչախմբում փենտրոնների խմբագիտությամբ:

* Այդպես նշված է պարտիտուրում:

Երգչախումբի 3(38)2010

Գա ունկնդրին և հանդիսատեսին հասցեագրված դրամատուրգիական խորհրդանիշ է առ այն, որ Նադիր Շահի ծրագիրն իրականացվում է Ալմաստի գործողությունների մեջ:

Ալմաստը ոչ միայն մասնակցում է գործողություններին, այլև կազմակերպում է դրանք: Պարելու նրա կոչից հետո անմիջապես սկսվում է աղջիկների պարը, որը անհոգ և արքեցած Ռուբենի ուշադրությունն է գրավում իր վրա, սպա՝ փրամարդկանց պարը, որը նույնպես պարկերում է խնջույքի զարգացող պարկերը: Թաթուլը հիանում է իր կորիճներով, Ռուբենը շարունակում է իմել, Թաթուլը զգոնությունը կորցնելով բացակասում է. «Խմենք, լավ քեֆ անենք»:

Խնջույքը վերածվում է գինարբուրի: Ալմաստն անխռով դիտում է տեղի ունեցող անցողիկներին: Ծրագիրը հաջողվում է, մնում է միայն ավարտել այն, իրավիճակը մոլորացրի հասցնել: Սակայն անսպասելիորեն ի հայտ է գալիս զոջումի պահը, որն արտահայտվում է Ալմաստի ու Գայանեի հակիրճ երկխոսության ձևով: Այն դրամատուրգիական շար կարևոր նշանակություն ունի այս միջավայրում:

Ալմաստը հարցնում է. «Բերդն արդյոք գինի տարա՞ն», Գայանեն պատասխանում է. «Յոթ լիքը տիկ, շատ գոհ պիտի լինես դու»: Եվ ահա զոջման գագաթնակետը. «Ա՛խ, տե՛ր Աստված, էլ ուժ չկա... Տանջվո՞ւմ եմ...»: Սակայն նրա երկրորդ եսը՝ Գայանեն, եր է պահում. «Իշխանն է քեզ նայում»:

Այս էպիզոդը թեև հակիրճ, բայց շար դրամատուրգիական է: Ալմաստը, իհարկե, հուզավառ կերպար է օպերայում: Նրա զոջումը երգեցողության մեջ պերք է անկեղծ լինի, չայնի մեջ պերք է հուսահատության, ճնշվածության երանգ պարունակի: Դժվարությունը կայանում է նրանում, որ երգաբաժնի այս հարվածը չի կարելի բարձրաձայն երգել, չէ՞ որ իշխանը մոտ է կանգնած: Իսկ Գայանեի չայնը երկաթային է: Ալմաստի երկրորդ եսն ասում է, որ երդարչի ճանապարհ չկա:

Թաթուլն իր տեսանկյունից է գնահատում Ալմաստի ու Գայանեի լուռ ու գաղտնի հուզմունքը և որոշում, որ դա կանացի գաղտնիքների խաղ է: Նրա ֆրագը՝ «Ա՛խ, դուք, կանա՛յք... կարծես իրոք լարում եք ինչ-որ դավ», հնչում է, որպես կատակային նկատողություն: Ալմաստի պատասխան ֆրագը կարծես թե կասեցնող կարակ է. «Տեսնում ես դու կանանց սրտի մեծ խորքը»: Այն հնչում է, որպես բացահայտ հեզնանք: Սա Թաթուլի վիճակի սրուզումն է: Եթե անգամ նրա խոսքերում կասկածի սրվեր կա, սպա դրանք կարակով եր մղելով՝ Ալմաստն իրականում մերկացման սպառնալիքն է եր մղում:

Թաթուլը կանչում է ծաղրածուին: Միջնադարյան ճաշկերույթի տեսարանների այս հնարի

ավանդույթները Ա.Ա.Սպենդիարյանը կիրառել է և՛ տեղին, և՛ դրամատուրգիապես արդարացված: Ուրախության թեժ պահին միայն կարող է ծաղրածուն խնջույքի հյուրերի բորբոքված խմբի ուշադրությունը հրավիրել իր վրա: Ծաղրածուն հեզնական ձևով նմանակում է Նադիր Շահին և անգամ վերջինիս հետ «հանդուգն Թաթուլի» վեճը: Ծաղրածուի շուրթերով արտաբերվող Թաթուլի խոսքերը. «Ջարդված կզան ողջ Իրանն ու Թուրանը», դառնում է նրա երգի ռեֆրենը: Սրանում կա պարծենկոտության որոշ երանգ, չէ՞ որ հայերի բերդն է պաշարման մեջ, այլ ոչ թե հակառակը: Ա.Ա.Սպենդիարյանը, ինչպես նաև Հ.Թումանյանը, դրանով ցույց են տալիս խնջույքի մասնակիցների անպարտեհ վարքը: Այնուհետև, երգչախմբի երգաբաժնում կրկնվող ծաղրածուին ուղղված խոսքերը («Հեյ, դու, աբլոր») և գինի խմելու կոչը հասարակում են համընդհանուր գինարբուրը:

Փոքր-ինչ ուշ, նվագախումբը Ալմաստի հոգում ի հայտ եկած հուզումն է արտահայտում: Սա երկմտանքի ու զոջման նոր դրսևորում է: Որոշ ժամանակ Ալմաստն անմնացորդ հանջնվում է սիրո զգացմունքին, նրա մեջ խոսում են ոչ միայն սիրող կնոջ, այլև մայրական քնքշության զգացմունքները. «Նայի՛ր, նա ծիծաղում է, Գայանե, ինչպես իր մոր կրծքին՝ անմեղ զավակը»:

Այստեղ նորից հակիրճ երկխոսություն է: Թաթուլը, նկատելով Ալմաստի հուզումն աչքերում, հարցնում է. «Աչքի՛ս լույս, ինձ ասա՛, այսօր ինչո՞ւ եմ սառն այդքան ձեռքերդ, դու վի՛շտ ունես արդյոք»: Ալմաստի պատասխանն է. «Ոչ, հենց այնպես, եկա քեզ մոտ, տխրում եմ ես առանց քեզ», որը երգվում է անվարտի Թաթուլից հասցաբը հեռացնելով: Սակայն Թաթուլը խոսքերն ընկալում է որպես սիրո արտահայտություն: Եվ ահա պատասխանը. «Օ՛, իմ Ալմաստ, իմ լավ ընկեր, քեզ ի՞նչ եղավ: Սարսափ կա քո դեմքին: Դողում ես դու»: Ալմաստի «Կանցնի դա» պատասխանից հետո Թաթուլը հավելում է. «Դու հիվա՞նդ ես»: Եվ որպեսզի խռովքը թաքցնի, Ալմաստն առոյգ բացակասում է. «Տուր ինձ գինի, Թաթուլ»:

Ծար հետաքրքիր է վերջին ֆրագի ինտոնացիան, որն սկսվում է վերևի չայնասահմանում ու սեկունդաներով իջնում վար. Օրինակ. Նվագախմբային հակիրճ ինտերմեդիան Թաթուլի արիոզոն կապում է դուետի սկզբի հետ: Ալմաստը Թաթուլին առաջարկում է նվաճող դառնալ. «Եվ դարձիր դու արքայից արքա», այնուհետև՝ «Սեր իմ, դու անկեղծ ասա, մի՞թե ինձ վայել չէ քաղը»: Թաթուլի համաձայնության գաղտնի հույսը կարող է կանգնեցնել Ալմաստի դավադրական արարքը: Սակայն այստեղ ուրիշ բան է կարևոր. նա սիրում է Թաթուլին, սակայն նրան ավելի շար

Երաժշտական ԴԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

Օպերային արվեստ

գրավում է բազը, անասինան իշխանությունը, որը նրան խոստացել է Նադիր Շահը:

Սակայն Թաթուլն անմիջապես ետ է մղում այդ միտքը. «Աստծո կամքին ես միշտ խոնարհ եմ: Ասել է նա. «Մի գողանա»: Իմ սուրը մայր երկրի սատար է, ես չեմ գերեվարի այլոց աշխարհը, ուրիշ հողի տեր չեմ դառնա»: Մենք բերեցինք հանգուցային դարձվածքները, սակայն ամբողջ երգարածնի ընթացքում Թաթուլի խոսքերը գովերգում են սեփական հարկի խաղաղությունը: Թաթուլն ավարտում է իր երգեցողությունը՝ «Իմ սեր, Ալմաստ» բառերով: Ահա այդպիսին է նրա աշխարհընկալման համակարգը: Եվ թեև երկու երգիչներն էլ բնում պետք է պաթոսով երգեն իրենց երգարածինը, սակայն Ալմաստի պաթոսը, սեփնեթության փարբերով, չափազանցված երևույթ է, իսկ Թաթուլի վարվելակերպը նույնպես հանդիսավոր է, սակայն խոսքը վերաբերում է քնարական հանդիսավորությանը, որը լի է իր հայրենի հողի և իր սիրելի կնոջ նկատմամբ ունեցած սիրով:

Ալմաստի վերջնական որոշումից առաջ է գրվում վերադարձի կորստի պահը: Եթե Թաթուլի պարասիսանից առաջ դեռևս հերոսուհին հույս էր փայտաշյու, որ փառք և իշխանություն չենք բերելու իր ծրագիրը դրական լուծում կարանա, ապա այժմ ողբերգությունն անխուսափելի է:

Ալմաստի հաջորդ ֆրագները, իսկ ամենակարևորն է՝ նրա առաջին ֆրագը. «Թագավորությունը մերժած արքա», կարարվում են հազիվ զայվող կարադոթյանը, մոլեգին: Բոլորը հարբած են, մնացել է միայն ավարտին հասցնել ծրագրվածը. «Հե՛յ, թմբկահար իմ, դափը զարկ, պիտի պարեն: Թող լա գուռնան էլ, թող ծով դարձնի այսօր հրճվանքն իմ»:

Ալմաստն այլևս ոչ մի բանի համար չի գոչում: Հոգու մեջ դավաճանությունը կարարվել է, իսկ գործողություններում արդեն մտք է իրագործմանը: Նրա չայնում հեզնանքն ու ծաղրը գրեթե անթաքույց են. «Իմ լա՛վ իշխան, խոժոռ ես դու, գինին կարծես լինի արյուն... Կրակոտ սրտի համար երեք օրան կա՝ Հայոց աշխարհ... Կարմիր գինի... Եվ սեր»:

Թաթուլը, զգալով, որ ինչ-որ բան այն չէ, ասում է. «Ալմա՛ստ... սպասի՛ր... մի հեռանա... Սոսկում եմ... Ես տխրում եմ... Չքնաղ քո տեսքը ինձ թունավորեց»: Սակայն Ալմաստն արդեն անփարբեր է Թաթուլի նկատմամբ: Վերջինս արդեն ոչ հզոր է ոչ էլ՝ վրասկավոր...

«Ալմաստ» օպերայի չորրորդ գործողությունը: Օպերայի վերջին գործողությունն ըստ էության էպիլոգ է: Տեղի է ունեցել այն, ինչ անխուսափելի էր: Ալմաստը, չարանալով ոչ գահ, ոչ փառք, փորձել է Նադիր Շահից վրեժ լուծել, սակայն բռնվել է և մահապարտ եկաթակվել:

Վերջին դուետը Նադիր Շահի և Ալմաստի երկխոսությունն է: Այն որոշակի իմաստով գիջում է օպերայի նախորդ բաժիններին թե՛ դրամատուրգիական զարգացման մեջ ունեցած նշանակությանը, թե՛ երաժշտական նյութի որակով:

Ներկայացնենք, թե մեր առաջադրած դրամատուրգիայի տեսանկյունից ինչպես է պետք կարարել Ալմաստի դերերգը:

Այնհայտ է, որ փոխվել է Ալմաստի երգարածնի ինտոնացիոն կառուցվածքը: Նրա առաջին ֆրագների մեջ դրսևորվող մտքիվը բացահայտորեն ընկալվում է որպես պարսկական. Օրինակ, այնուհետև, իր ճակատագրական սխալը հասկանալուն գուրնթաց, Ալմաստի վոկալ գծի երաժշտական նյութն ընդհանրապես կորցնում է լադայրոնայնական կողմնորոշումը: Սկզբում պահանջները հանդուգն են, իսկ այնուհետև խունասի են վերածվում: Ահա այս տեսանկյունից է պետք երգել այդ ֆրագը: Նրա ավարտին պետք է վախի զգացումը դրսևորվի, ինչը ցույց կդրա, որ Ալմաստն սկսել է գիտակցել իրողությունը:

Մրան հետևում է Շահի վիրավորական պարսությունը, թե ինքն ինչպես է ընկալված շեյթան չիուն: Այստեղ բացահայտորեն ծաղր է, գեղեցկուհի Ալմաստը համեմարվում է չիուն հետ: Շահին ուղղված Ալմաստի ռեպլիկը պետք է չայնի մեջ դող դրսևորի: Կարադոթյուն և անգործություն պետք է հնչի նրա պարասիսանի մեջ, որպես փորձ է արվում հակադարձ վիրավորանքը հասցնել այժմ արդեն հերոսուհուն արելի դարձած Շահին:

Շահի հաջորդ մենախոսության մեջ ծաղրն էլ ավելի հեզնական է դառնում. «Էլ չուշացնենք սիրո այս առևտուրը, ի՞նչ տամ, որ դու ծախես քո սերը: Այդքա՞նը: Գա՞հ»:

Իր ճակատագրական սխալի ամբողջ էությունն ընթանալով Ալմաստի համար ավելի բնական կլիներ փոխարեն անարարբերության մեջ ընկղմվել, սակայն նա, ընդհակառակը, վանում Նադիրի սպառնալիքները. այս ռեպլիկում, եթե հիմնվելու լինենք մեր մեկնաբանական սկզբունքներին, ավելի բնական կլիներ որոշակի անհամապարասիսանություն սրեղծել ֆրագների բնույթի և դրանց կարարման միջև: Ֆրագը հարկավոր է երգել կարծես թե զառանցանքի մեջ, կիսաչայն, անգործության գիտակցությանը: Այդպես շար ավելի վառ կդիպվի մեղավոր իշխանուհու կերպարը, որը գիտակցում է, որ այս աշխարհում նրան ներում չկա: Նադիրի թունուր խոսքերից հետո, որպես նա ասում է, որ Ալմաստի պեղը հարենում է, Ալմաստը կարարում է իր վերջին արի-նզոն:

Այս արիոգոն հասարարում է, որ ճիշտ էին մեր առաջարկած մեկնաբանություններն այն

մասին, որ անհրաժեշտ է հիմնովին փոխել օպերայի չորրորդ գործողության բնույթը:

Ա.Ա.Սպենդիարյանը հնչողության դինամիկան նշել է ք:

Արիտզոյի մեղեդային գրաֆիկան ավելի շարունակ է արտահայտիչ խոսքի, քան՝ երգեցողության: Հերոսուհու հուզական վիճակը վերարտադրվում է ոչ թե դինամիկ ուժգնացումների ու անկումների միջոցով, որոնք անխուսափելի են վոկալ ցանկացած պրակտիկայում, այլ րվյալ դեպքում նաև բազմիցս դրսևորվող լայն ինտերվալային քայլերի միջոցով՝ ընդհուպ մինչև վարընթաց փոքրացրած դեցիմալները:

Մեր առաջարկն է՝ շեշտը դնել կատարման դեկլամացիոն կողմի վրա՝ ընդ որում պահպանելով հնչյունային բարձրությունների առավելագույն ճշգրտությունը և իջեցնելով հնչողության ուժգնությունը: Դա երգեցողությանը ողբերգական անխուսափելիության և կյանքից որոշակի իմաստով առանձնացած լինելու բնույթ կհաղորդի, քանի որ հերոսուհու հոգին գրեթե մահացած է: Այնաստիկ պարմում է պարերագմի ժամանակ՝ Վարդանանց կանանց խիզախությունների մասին, սակայն դա նրա հպարտությունը չէ, քանի որ ինքն է մարմնել ամուսնուն ու իր կողքին կանգնած բոլոր մարդկանց, ինչպես նաև դավաճանաբար մարմնել է հայ ժողովրդի ամբողջ պարմությանն ու ինքն իրեն:

Նադիրի ծաղրը այլևս չպետք է հուզի Այնասպին:

Այս խոսքերին Այնասպին պետք է արձագանքի ո՛չ այնպես, ինչպես նշված է պարտիտուրում՝ արելությանը և հիացմունքով, այլ՝ հանգիստ, կարծես պարմելով ձեռով, առանց հուզավառության և Շահին ուղղված արիամարիակալի հայացքով: Պետք է փոքր-ինչ պաթոս ավելանա թաթուլին հիշելու ժամանակ:

Օրինակում նվագախումբն ավելի խիտ է, սակայն այստեղ նույնպես հարկավոր է դինամիկան իջեցնել, դա վերաբերում է անգամ 555-էջի *crescendo*-ին: Վոկալ գծի արտահայտչականությունը պահպանելու համար պետք է, որ նվագախմբի լարվածությունը *mf* -ից ավելի բարձր չլինի: Այդ դեպքում փողային գործիքների պղնձյա կազմը կհնչի որպես հոգեհանգստյան սգո երաժշտություն:

Այնասպին վերջին ֆրազը նույնպես պետք է կատարվի մեղայ, անգույն երանգով, առանց վիբրացիայի և ընդհարված բացականչությունների ձևով:

Սա մահացող հոգու վերջին պոռթկումն է, իսկ գործողությունն արդեն երկրորդական է:

«Այնասպին» օպերայի վերջին գործողության, ինչպես նաև ամբողջ օպերային ներկայացման մեջ, կատարման մեր առաջարկած փարբերակում Այնասպին կերպարի զարգացման հոգեբա-

նական էությունը շար ավելի ռեյինֆային է, քան օպերայի ներկայիս բնադրության մեջ: Մեր առաջարկած կատարողական փարբերակում գլխավոր հարկանիշը վերադարձն է դեպի դրամատիկական այն շեշտադրումները, որոնք բացահայտորեն բխում են օպերայի պարտիտուրի բնութագրից: Այս օպերայի գլխավոր գաղափարը հերոսուհու անհայտ ողբերգությունն է, և ոչ թե հայ ժողովրդի պայքարը պարսից բռնակալների դեմ:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Тигранов Г.Г., Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы., том I, Ер.: Армянское государственное издательство., 1956., 384-с.
2. Ա.Ա.Սպենդիարյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, 11-րդ հատոր, գիրք 1-ին - Այնաս, պարտիտուր, Եր., Սովետական գրող, 1984թ.:
3. Ա.Ա.Սպենդիարյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, 11-րդ հատոր, գիրք 2-րդ - Այնաս, պարտիտուր, Եր., Սովետական գրող, 1988թ.:

Резюме

Summary

В аналитической статье аспиранта ЕГК им.Комитаса Гургена Робертовича Бавеяна исследуются интонационные, эмоциональные и динамические характеристики главной героини оперы “Алмаст” Александра Спендиарова, которые в сценическом действии выявляют психодинамический образ.

Автор статьи предлагает советы исполнительского и интерпретационного плана. Поскольку борьба армянского народа против персидских завоевателей является образным рядом второго плана, а главная идея — это трагедия личности, то в предлагаемой исполнительской версии самым важным является возврат к тем драматургическим акцентам, которые выдвигаются в партитуре оперы.

ANALYTICAL ARTICLE:

Singer, YSC post graduate, soloist of Yerevan State Opera Theatre Gurgen Roberti Baveyan introduces the article "Peculiarities of forming analyses of roles of A.Spendaryan's "Almast" opera". The author writes about the technical performing peculiarities of the main roles "Almast". At the same time he analyses performing peculiarities of gousan's area.

The author suggests advices about performing and interpreting sphere.

ВИЛЛИ ВАГАНОВИЧ САРКИСЯН

Пианист,
заслуженный артист РА,
профессор ЕГК им.Комитаса

Же так давно вышедшая в свет книга “Незабываемые имена. Очерки о пианистах–армянах” кандидата искусствоведения, профессора Ереванской государственной консерватории им.Комитаса Шушаник Арутюновны Апоян явилась значительным событием в мире армянского музыкального искусства. Читатель, знакомый с многочисленными предыдущими работами Ш.А.Апоян по истории армянской фортепианной музыки, и на этот раз получил целостную и обобщённую картину уже другой важнейшей области – исполнительской. В превосходном труде автор в новом исследовательском аспекте раскрывает перед нами историческую па-

фессор ЕГК им.Комитаса Светлана Корюновна Саркисян: “Авторитетный музыковед, глубокий знаток истории и теории фортепианного искусства, Ш.А.Апоян стояла у истоков формирования этой области в армянском музыкознании. Именно благодаря её многолетним исследованиям фортепианная культура Армении стала восприниматься как целостное и значимое явление” (З.С.З).

Сквозь хронологическое расположение очерков–портретов армянских музыкантов просматривается определённая их сгруппированность по географическим параметрам. К одной группе относятся как выходцы из крупных городов Закавказья, продолжившие своё дальнейшее образование в известных центрах музыкальной культуры Западной Европы и России, так и уроженцы зарубежных стран, получившие европейское образование и внесшие вклад в развитие общеевропейской музыкальной культуры. К другой группе принадлежат пианисты–армяне, деятельность которых протекала в городах России. И, наконец, третью группу представляют музыканты–армяне, возвратившиеся в родную Армению и посвятившие все свои силы делу становления армянской фортепианной культуры. Однако похоже, что автор различает армянских музыкантов

Же оценимый вклад

нораму фортепианной культуры Армении (с XIX до конца XX в.). Шестнадцать очерков книги представляют хронологически поэтапный процесс развития армянского фортепианного искусства.

Герои книги – пианисты–армяне, деятельность которых характеризуется автором всегда в единстве с их общественно–исторической средой. Несомненное чувство историзма Ш.А.Апоян выразилось, в частности, в одном примечательном суждении, которое считаем уместным процитировать: “...существует устойчивое мнение о том, что в самой Армении фортепианная культура стала развиваться лишь в советские годы”. Долгое и кропотливое изучение материалов привело к тому, что “...перед нами раскрылась интересная, а главное, правдивая предыстория пианизма в Армении в до–советский период”. Именно благодаря этому новому глубокому исследованию Ш.А.Апоян мы имеем ныне общую, всесторонне охватывающую панораму, именуемую историей армянской фортепианной культуры (1.). Нелишне будет напомнить, что Ш.А.Апоян по праву считается первым музыковедом, обратившимся к указанной сфере – первая книга автора вышла в свет ещё в 1968 году (2.) – и что осуществлённый ею труд справедливо назвать подвижническим. Об этом свидетельствует в обстоятельном и пронизательном предисловии научный редактор книги, доктор искусствоведения, про-

и по профилю их деятельности, отчего как бы обозначаются две подгруппы: это пианисты, прославившиеся своим исполнительским, композиторским искусством и снискавшие известность педагогической деятельностью.

В начале своего труда Ш.А.Апоян знакомит нас с жизнью и деятельностью пианистов–армян – отечественных и зарубежных (за исключением тех, кто работал в Ереванской консерватории). Точными и выразительными штрихами исполнены творческие образы армянских пианистов с их неповторимой личностной и художественной индивидуальностью. Два первых очерка воссоздают облики “отцов–основателей” армянской фортепианной культуры. Вот они: Кароль Микули (Карл Микаэлян), любимый ученик Ф.Шопена, авторитетнейший, один из лучших редакторов его произведений, известный пианист и педагог, директор Галицийского музыкального общества во Львове и Стефан Эльмас, ученик Ф.Листа, талантливый пианист и самобытный композитор, музыка которого исполняется и поныне. С научной аргументированностью, согретой тёплым чувством автора к теме и её героям, воссозданы образы пианисток. Двое из группы: Ольга Калантаровна Калантарова и Анаида Степановна Сумбатьян прославились своей педагогической деятельностью (первая – в Петербургской–Ленинградской консерватории, вторая – в Центральной

музыкальной школе (ЦМШ) при Московской консерватории). Сестры же Адамян (фортепианный дуэт) – Елена Абгаровна и Евгения Абгаровна, Маргарита Ивановна Мириманова, Мария Николаевна Каламкарян в силу своей широкой и яркой концертной деятельности приобрели европейскую известность.

Глава–очерк “Страницы истории фортепианной культуры Армении” повествует о проникновении европейской и русской музыкальной культуры в армянский быт начиная со второй половины XIX века, чему способствовало распространение фортепиано. Одновременно с восприятием указанных музыкальных культур, значительное развитие получает собственно национальная музыка. Оно имеет место в творчестве ашугов и музыкантов–сазандаров, а главное, – в профессиональной творческой деятельности Комитаса, Н.Ф.Тиграняна, А.Т.Тиграняна и других. С любопытством впервые узнаём о спонтанных формах музыкального обучения, в основном, приватного.

Очерк “Они начинали” как бы продолжает тему предыдущего. Здесь ведётся взволнованное повествование о просветительской деятельности первых армянских подвижников. Воспитанные на российской музыкальной культуре и на творчестве армянских композиторов, они были страстными энтузиастами, которые “...горячо любили музыку своего народа и старались преданно и верно ей служить”. Из них автор выделяет две фигуры – Мариам Фаддеевны Тигранян – Тер–Мартиросян, представительницы известной армянской музыкальной династии и Овсепя Георгиевича Тер–Давтяна. Узнавая о концертной деятельности пианистки и педагогической, в основном, Тер–Давтяна, поневоле проникаешься чувством глубокого уважения и признательности к этим славным первым представителям армянской фортепианной культуры.

В последующем ряде очерков читателю представляется созвездие армянских музыкантов–пианистов нескольких поколений, работавших в Ереванской государственной консерватории им.Комитаса. Глава–очерк “Первые пианисты–педагоги Ереванской консерватории” повествует о деятелях армянской музыкальной культуры, заложивших первооснову армянской школы пианизма. Прежде всего, это знаменитая четвёрка: Анна Михайловна Мнацаканян, Евгения Ивановна Ханкаламян, Евгения Аркадьевна Хосровян и Ольга Айрапетовна Бабасян. Будучи носителями высокой общей и музыкальной культуры, они сыграли неоценимую роль в “начальном ... сложном периоде формирования и роста национальной фортепианной культуры”. Закрывающие очерк слова автора венчают их память: “Ветераны консерватории, они совершили подвиг, не осознавая того”.

Последующий этап исторического развития армянской школы пианизма открывается именами двух её столпов – Роберта Христофоровича Андриасяна (4.) и Георгия Вардовича Сараджева. Ярко очерченные индивидуальные стили их фортепианных школ, а также композиторская деятельность позволяют отвести им особое место в нашей

музыкальной культуре.

Все имена пианистов–педагогов Ереванской консерватории, мастерски претворённые автором в творческие портреты, знакомы и любимы нами. Это превосходные профессионалы, внесшие свой весомый вклад в создание прогрессивной национальной школы пианизма. Вспомним с благодарностью и другие имена из блестящей плеяды: А.А.Амбакумян, С.А.Бунатян, К.А.Малхасян, М.М.Мхитарян, А.А.Бабаджян, М.С.Гамбарян, С.С.Алумян. В очерке об К.Н.Игумнове упомянуты также имена А.Т.Авдалбекян, Э.С.Апресовой и других.

Вплетённый в этот раздел книги очерк отражает знаменательный этап в истории армянской музыкальной культуры. Автор показывает, сколь благотворным оказалось для фортепианного искусства Армении пребывание в Ереване великого русского музыканта К.Н.Игумнова, его концертная и педагогическая деятельность. Автором метко охарактеризован педагогический метод К.Н.Игумнова, живо описаны его взаимоотношения с деятелями армянской культуры и учениками.

Ознакомившись с этим трудом, который можно сказать, является делом всей жизни автора, хочется заверить глубокоуважаемую Шушаник Арутюновну в том, что всё сделанное ею заслуживает самой высокой оценки и большой признательности, ведь “незабываемые имена”, не будь её героического труда, беззаветной преданности любимому делу, могли бы оказаться утраченными. Только благодаря тому, что такой исследователь, как Шушаник Апоян оказался “в своё время в нужном месте”, что она собирала и изучала материалы своих героев на протяжении многих десятилетий, нередко посредством личных контактов или переписки, наконец, добывала сведения из русской, советской и зарубежной прессы, из архивов и библиотек, – благодаря всему этому стало возможным увековечивание имён замечательных музыкантов.

Очень ценная книга Шушаник Арутюновны Апоян даёт молодым армянским пианистам возможность с гордостью ощутить своё историческое единство с прославленными армянскими музыкантами. Она также учит уважать и ценить национальную музыкальную культуру, её богатую историю.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ափրոյան Շ.Հ., Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն 1850-1920, դասագիրք, Եր., ԵՊԿ հրատարակչություն, 2006.
2. Апоян Ш.А., Фортепианная музыка Советской Армении., Ер.:Айастан., 1968.
3. Апоян Ш.А., Незабываемые имена. Очерки о пианистах–армянах., Ер.:Издательство ЕГК., 2008.
4. Апоян Ш.А., Роберт Андриасян., Ер.: Советакан грох., 1984.

Книга кандидата искусствоведения, профессора ЕГК им.Комитаса Шушаник Арутюновны Апоян “Незабываемые имена” вызвала широкий резонанс среди музыкальной общественности многих стран, покорила неповторимым, свойственным только её перу образно–лаконичным стилем изложения, проникновенностью в судьбы своих героев, основанной на глубочайшем скрупулёзном научном исследовании исторического, фактологического материала, собранного автором за многие годы кропотливой работы.

Книга читается на одном дыхании, увлекательна, познавательна и доступна не только профессионалам, но и широкому кругу читателей. Потому и закономерно многочисленны восторженные отзывы известных музыкантов на эту книгу. Приведём некоторые из них:

“Что за чудесный труд, обладающий поистине редкими достоинствами! Это же подлинное откровение для читателя, не имеющего представления о существовании армянской фортепианной школы, история которой восходит к началу XIX века. Особенно ценно то, что здесь даётся представление о различных периодах и формах развития армянского пианизма. Меня восхитили мастерски написанные творческие портреты его представителей. Какие обаятельные фигуры! И как всё это интересно, познавательно!

Хочу также отметить, что в этом превосходном исследовании виден не только огромный труд, но и чувствуется горячая любовь и преданность теме. Значение этой книги выходит за рамки одной лишь армянской музыкальной культуры. В этом меня убедили также воодушевлённые отзывы знакомых московских музыкантов. Книгой этой несомненно заинтересуется широкий круг читателей. Ведь благодаря этому редкостному исследованию, многие будут преобщены к интереснейшей и богатой истории армянского пианизма” (М.С.Гамбарян – профессор Московской Государственной музыкально–педагогической академии им.Гнесиных).

“Книга очень–очень интересная, думаю, что она явилась долгожданной для читателей не только в Армении, и России, но и в других странах мира. Она написана в прекрасном литературном стиле, читается с увлечением” (А.В.Малинковская – доктор искусствоведения, профессор Московской Государственной музыкально–педагогической академии им.Гнесиных).

“Мне давно известны труды профессора Ергосконсерватории Шушаник Апоян об армянской фортепианной музыке: содержательная монография о Роберте Андриасяне, Хрестоматия по истории пианизма XX века. Теперь к этим ценным трудам, которые я использую в своей работе, прибавились очерки об армянских пианистах – “Незабываемые имена”. Хочу отметить прежде всего плодотворность самой идеи – осветить деятельность наиболее значительных пианистов – армян по происхождению – на протяжении двух столетий, что позволило автору включить в свои очерки широкий круг имён. Особенно интересным для меня был портрет Ольги Калантаровой, замечательного музыканта, педагога,

профессора Петербургской консерватории, с которой мне посчастливилось общаться в годы моей учёбы. Отмечу превосходные страницы, посвящённые Р.Х.Андриасяну, Г.В.Сараджеву. С большим знанием дела Ш.А.Апоян передаёт атмосферу и характерные черты ленинградской пианистической школы, в которой воспитывались армянские пианисты. В книге использована большая и разнообразная библиография. В ней содержится много ценных наблюдений и метких характеристик, касающихся фортепианного исполнительства и педагогического процесса. Очерки написаны содержательно и, вместе с тем, легко. Тщательно подобранные иллюстрации украшают книгу” (Н.П.Корыхалова – профессор Санкт–Петербургской консерватории им.Римского–Корсакова, за–служенный работник Высшей школы).

“Книгу Ш.Апоян “Незабываемые имена” можно назвать бесценной энциклопедией армянского музыкального искусства. Она даёт широкую панораму жизни и деятельности пианистов–армян не только в Армении, но и в других странах на протяжении огромного периода, начиная со второй половины XIX века до наших дней. Одним из больших достоинств работы – использованный в ней богатый фактологический материал, порой возможно даже неизвестный историкам музыки. Он свидетельствует о чисто человеческой и творческой связи армян–пианистов с выдающимися мастерами европейской и русской музыкальной культуры XIX и XX веков. Среди них: Ф.Лист, Ф.Шопен, Ф.Бузони, Л.Годовский, А.К.Глазунов, Ф.И.Шаляпин, С.С.Прокофьев, К.Н.Игумнов, Л.Б.Коган, М.Л.Ростропович, В.Д.Ашкенази. В результате этого, значение книги выходит за пределы армянской музыкальной культуры. Книга является весомым вкладом в историю армянского искусства в области пианизма” (А.Г.Арутюнян – народный артист СССР, композитор, пианист, профессор ЕГК им.Комитаса).

Ամփոփում

Summary

Վերլուծություն. ՀՀ վասարակալոր արրիար, Կոմիդրաիի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր, դաշնակահար Վ.Վ.Սարգսյանի իր «Անզնահարերի ներդրում» հորվածում պարունում է իր ալագ գործընկերոջ, արվեստագիտության թեկնածու, Արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Շ.Հ.Արտյունի «Անոռանալի անուններ: Ալևարիներ հայ դաշնակահարների մասին» գրքում ներառված դաշնակահար հայ երաժշտիկներին հարինակի բնորոշումը նրանց երաժշտական պարունական և հասարակական միասնությունը: Գրքում ընդգրկված են 19-20 դարերի հայ դաշնակահարներին նվիրված 16 ակնարկ՝ նվիրված նրանց կյանքին ու կարիարական գործունեությանը:

Review to the Concert: Pianist, Armenian honorable artist, professor in YSC after Komitas Villie Vahani Sargsyan's article "Invaluable Input" is dedicated to PhD candidate, professor in YSC after Komitas Shoushanik Apoyan's book "Unforgettable names (Short stories about Armenian pianists)". The book includes such Armenian pianist names, who worked abroad, remembering F. Shophen's pupil Karol Mikuli (Karl Miqaelyan), F. List's Elena and Eugenia Adamyans etc. The article speaks about the history of Armenian piano composing art 19th-20th century. The author has got various opinions by a great number of specialists abroad about the interesting way of composing the plot and the detailed work of many years done, collected information from different sources and performers.

Երաժշտական հանձնարար 3(38)2010

**ԲԱԲԿԵՆ ԱՎԵՏԻՍԻ
ՍԻՍՈՆՅԱՆ**

**Գրող, քարզմանիչ,
Սերբիայի Պարվո հյուպարոս ՀՀ-ում**



Պետար Օսկյան

Պետար Օսկյանը ծնվել է 1932թ-ին, Դուբրովնիկում: Նախնիները պոլսաբնակ հայեր էին, զբաղվում էին վաճառականությամբ: Դեռ Առաջին աշխարհամարտից առաջ կոմպոզիտորի պապը մրսահոգված էր իր զավակների ճակատագրով ու ապագայով: Կրթության տալու նպատակով իր զավակներից մեկին ուղարկել է Վենետիկ՝ ճարտարապետություն սովորելու: Ավարտելուց հետո, արդեն չեւսվորված ճարտարապետը փոխադրվում է Դուբրովնիկ, ուր ապրում է մինչև կյանքի վերջը: Այնպես էլ ծնվում է ճարտարապետի որդին՝ ապագա կոմպոզիտոր Պ.Օսկյանը:

**Սերբահայ կոմպոզիտոր
ՊԵՏԱՐ ՕՍԿՅԱՆ**

Կոմպոզիտորի մանկության տարիներն անցել են Դուբրովնիկում, այնպես սրացել է երաժշտական կրթություն, որը հնարավորություն է տվել նրան սրեղծելու պատասխանատու առաջին երկերը: Իր առաջին սրեղծագործությունը Պ.Օսկյանը գրել է 1946թ-ին:

Երաժշտական քարչրագույն կրթություն ստանալու նպատակով ընդունվել է ավարտել է Բելգրադի Երաժշտական ակադեմիայի սրեղծագործական բաժինը, պրոֆեսոր Սրանոյլե Ռայչիչի դասարան գուգահեռ, որոշ ժամանակ ուսումնասիրել է նաև իսթավարություն: 1959թ-ին երաժշտական ակադեմիան ավարտելուց հետո դասավանդել է «Յոսիպ Մլավենսկի» երաժշտական դպրոցում: 1964թ-ին դարձել է դոցենտ, իսկ 1975թ-ից երաժշտական ակադեմիայի երաժշտարվեստի ֆակուլտետի պրոֆեսոր: Ֆակուլտետում աշխատելու տարիներին դասավանդել է երաժշտական տեսություն, իսկ այնուհետև՝ կոմպոզիցիա և գործիքավորում:

Պ.Օսկյանի կոմպոզիտորական տաղանդը դրսևորվել է դեռևս Բելգրադի Երաժշտական ակադեմիայում սովորելու տարիներին: Ուսանող-Օսկյանի տարբեր ժանրերի գործերը, որոնք հնչել են Հարավսլավիայի ռադիոկայաններով, իսկ սիմֆոնիկ Պոետը, որը, ի դեպ, հեղինակի դիպլոմային աշխատանքն է, նրան մեծ ճանաչում է բերել, որի համար 1959թ-ին արժանացել է «Սրբավան Խրիստիչ» մրցանակին:

Պ.Օսկյանի առավել հայտնի սրեղծագործություններից են «Նվագախմբի կոնցերտ»ը (1947թ.), դաժնամուրի և նվագախմբի Կոնցերտը (1952թ.), ֆլեյտայի և լարային գործիքների Սյուիտը (1953թ.), դաժնամուրի Սոնատը (1955թ.), դաժնամուրի Վարի-

ացիաները (1956թ.), Սիմֆոնիա լարային գործիքների համար (1958թ.), սիմֆոնիկ Պոետը (1959թ.), երկու դաժնամուրի, լարային և հարվածային գործիքների «Սրբորումներ»ը (1962թ.):

Հիշյալ սրեղծագործություններում վառ արտահայտվել են նրա տաղանդի բնորոշ կողմերը՝ հավասարակշիռ մրածոդություն, տեխնիկական կատարելություն, երաժշտական գաղափարների բարձրություն և ներդաժնակություն, կայուն ու կշռադարված մոտեցում սրեղծագործական աշխատանքին:

Պ.Օսկյանը ճանաչված կոմպոզիտոր էր Հարավսլավիայում: Անգնահատելի է նրա ավանդը հարավսլավական երաժշտարվեստում: Նա զբաղվել է նաև դասախոսական գործունեությամբ, եղել երաժշտարվեստի ֆակուլտետի փոխդեկան: Հասարակական գործունեություն է ծավալել Սերբիայի Կոմպոզիտորների միությունում, որի անդամն էր: Ամենանշանակալիցը, սակայն, Պ.Օսկյանի սրեղծագործություններն են, որոնց մասին հիացմունքով ու դրվատանքով են արտահայտվել երաժիշտ-քննադատները, նաև՝ ոչ մասնագիտական մամուլը: Ինքը ևս զբաղվել է երաժշտական քննադատությամբ և հրատարակախոսությամբ, աշխատակցել է Բելգրադի ամենահեղինակավոր «Պոլիտիկա» թերթին, «PRO-MUSICA» երաժշտագիտական հանդեսին, որի էջերում պարբերաբար լույս են տեսել Հարավսլավիայի երաժիշտների նոր գործերին վերաբերող նրա մասնագիտական հոդվածներն ու մեկնաբանությունները: Արժե նշել, որ Պ.Օսկյանը վարպետներն է գործիքավորել Վոյալավ Վուչկովիչի անավարտ երկրորդ Սիմֆոնիա՝ նոր կյանք հաղորդելով բարեփոխիչ-արվեստագետի սրեղծագործությանը:

Մ Փ Յ Ո Ւ Ռ Ե - Բ Ե Ն Լ Գ Ր Ա Վ - պատմագրություն

Երաժշտական ԴԱՅՆԱԾԵՆ 3(38)2010

Սա թե ինչ է գրել իր երթևանի դասախոսի մասին երաժշտական քննադատ Բրանկա Ռադովիչը. «Պերար Օսկյանը բարձր կուլտուրայի տեր երաժիշտ էր: Հարմոնիա դասընթացի հրաշալի մասնագետ: Մենք, ուսանողներս, հարգանքով էինք վերաբերվում նրան, բայց և՛ զուսպ էինք ու ինչ-որ տեղ վախենում էինք: Օսկյանն ամեն ինչում չգտնում էր կարարելություն: Նրա բոլոր դիրքորոշումները իհար մասնագիտական էին: Առանձին հարցերի շուրջ առողջ բանավեճի կողմնակից էր: Նա ոչ միայն իր հենչունների ներաշխարհի նվիրյալ կոմպոզիտոր էր, այլև՝ գործունե երաժիշտ ու գործիչ: Իր ամեն մի սրբազանությունում առաջին հերթին

գովարանում էր գեղեցիկը, հումորի զգացողությունը, արվեստագետի ճշմարիտ հոգին: Պ.Օսկյանի հետ ամեն հանդիպում ու համագործակցություն գերծ էին բյուրոկրատական ու վարչարարական բնույթից: Այդ տարիներին նման արվեստագետները քիչ էին, հիմա, կարելի է ասել, արդեն չկան: Նրանք և՛ մրավորականներ էին, և՛ երաժիշտներ՝ բառիս բուն իմաստով»:

Պ.Օսկյանի կինը՝ Մարիան երաժիշտ տեսաբան է, որդին՝ Էդին, ավարտել է Բելգրադի Գեղարվեստի ակադեմիայի ռեժիսորական ֆակուլտետը:

Պերար Օսկյանը մահացել է Բելգրադում, 1979 թ-ին, 47 տարեկանում:

Резюме

Summary

Статья Почётного консула Сербии в РА, писателя, переводчика Бабкена Аветисовича Симоняна - творческий портрет композитора, хормейстера, музыкального критика, члена Союза композиторов Сербии Петара Оскаяна. Статья освещает жизнь и активную общественную, педагогическую и творческую деятельность представителя армянской Диаспоры в Сербии.

Analysis-portrait: Honorary consul of Serbia in Armenia, writer, translator Babken Avetisi Simonyan writes about pan Armenian composer Petar Oskyan's life activity. Being a member of Pan Armenian Union, the composer integrated culture life of Yugoslavia. He was a member of the Union of Composers in Serbia. He led active social pedagogical and creative life way. He occupied the position of pro-dean in the department of Musical Art.

His symphonic "Poem" due to which he became a very popular composer, was awarded by prize "Stevan Christich" in 1959. His famous works are "Orchestra Concert" (1947), Concert for piano and orchestra (1952), Suit for flute and stringed instruments (1953), Sonata (1955) Variations (1956) for piano, Symphony for stringed instruments (1958), "Deliberation" for two pianos, stringed and drums instruments (1962).

Balanced thinking, technical perfection, dew of musical ideas are the characteristic features of the composer's creative talent. His works in various genres, sounded in the Yugoslavian radio stations, brought him great recognition.

Petar Oskyan led active public activity. He was involved in music criticism, collaborated in the most authoritative newspaper "Politika", "Pro-Musica" journal of Belgrade, where his professional articles and comments, concerning the new works of the Yugoslavia's musicians were published.

Վրիպակներ

Տե՛ս «Երաժշտական Հայաստան» 1(36)2010

էջ	տող	տպված է	պետք է լինի
7	ն 1.	-	1972թ.
10	ն 1.	1975թ.	1984թ.
13	ն 7.	1985թ.	Շվեդիա, ք.Նորպելյե, միջազգային մրցույթի օրերին, 1984թ.
65	ն. 7, վ.4, վ.15, վ. 23, վ.33, վ.40.	Փափազյան	Թամրազյան
48	22 снизу	М.И.Кокжаев	М.А.Кокжаев
48	31 снизу	Вармс	Вормс
48	ն.16.	Վարմս	Վորմս

Տե՛ս «Երաժշտական Հայաստան» 2(37)2010 էջ 39

- էջ 40, տող՝ ն.9, տպված է.
 «Համալսարանի հայերեն լեզուի դասախոս տիկ. Բյուրակն Չերազին. որ դուարրն է Միևսա Չերազի կրթներ եղբոր... Վահան Չերազի»:
 պետք է լինի. Այստեղ խոսքն իմ մասին է, ես ոչ թե համալսարանի դասախոս եմ եղել, այլ՝ Կոնսերվատորիայի: Վահան Չերազը ոչ թե Միևսա Չերազի կրթներ եղբայրն է, այլ Միևսա Չերազի եղբորորդին:
 էջ 40 տող վ 25, տպված է. «Տիկ. Չերազ գնդակահարումի իր հերթին խուսափելու համար, ինչպես բացատրեցի քիչ առաջ, կոչվեցաւ Անդրեասանս»:
 պետք է լինի. Ես իմ ազգանունը չեմ փոխել, այն ժամանակ ես ընդամենը տասը տարեկան էի: Իրականում մորեղբորս կիևր վախենալով իմ Չերազ ազգանունից, այն փոխել տվեց Անդրեասյանի:
 էջ 42, ն. 32, տպված է. թե 1936թ. Փարիզից բերված Միևսա Չերազի աճյունը հորս հետ թաղել ենք:
 պետք է լինի. Իրականում հայրս արդեն 1928 թվականին գնդակահարված էր. և Միևսա Չերազի աճյունը հողին ենք հանձնել մայրիկիս հետ:
 էջ 43, վ. 15, տպված է. թե հորեղբայրս՝ Լևոն Չերազը 1968 թվականին Պոլսից գալով Երևան՝ փնտրել է իր եղբոր՝ Միևսա Չերազի աճյունը:
 պետք է լինի. Մակայն Միևսա Չերազը Լևոնի հորեղբայրն էր, և նա փնտրում էր իր հորեղբոր աճյունը:
 էջ 48, ն. 9, տպված է. թե մայրս՝ Վարդանուշ Չերազը աշխատել է Գյումրիի թատրոնում որպես հուշարար:
 պետք է լինի. Իրականում մայրս եղել է թատրոնի հաշվապահը:

Երաժշտական Հայաստան 3(38)2010

СОФЬЯ ЛЕРНИКОВНА МИКАЕЛЯН

Пианистка, композитор,
преподаватель ЕГК им.Комитаса

Соворят, что случайностей не бывает. Неслучайным поэтому является и то, что из-под пера автора этих строк вместо нот стали рождаться слова о человеке, чьё имя мне было знакомо с детства и которое потрясло весь мир не только своим талантом, но и как Личность. Ныне же – болью физической потери. Говорю – физической, ибо человечеству останется имя Мстислава Леопольдовича Ростроповича, причём не только как музыканта, но человека, избравшего эту профессию в качестве существенного слагаемого духовной жизни и внедрившего нравственность в музыкальную жизнь и быт.

ко вершиной мастерства, но также средством распознавания "индивидуальных тайн" того или иного композитора! Для нас, армян, это особенно важно, ибо его связь с Арменией и её культурой не имела границ.

М.Ростропович имел многочисленное количество друзей в лице композиторов А.Хачатуряна и Э.Мирзояна, Л.Сарьяна и А.Бабаджаняна, А.Худояна, А.Арутюняна и С.Шакаряна; виолончелистов – А.Чаушяна и Г.Талаляна; студентов, чьи имена, благодаря ему, стали известными в мире: Медея Абрамян, Ваграм Сараджян, Давид Григорян. Ему, наконец, признателен весь армянский народ: это он в своё время сказал Чрезвычайному и полномочному послу Армении в России Армену Багратовичу Смбатяну, что готов днём и ночью играть на армяно-азербайджанской границе, пока не разрешится Карабахский конфликт...

Это была дружба, основанная на нерушимом доверии и любви, что было отмечено его супругой, известной певицей Галиной Павловной Вишневской в своей книге, где она вспоминала о визите М.Л.Ростроповича и Б.Бриттена в дилижанский Дом творчества композиторов Армении: "Пока я ломала

Мир исстрадавшейся, но трижды благословенной душе

Да, потерю великого Его таланта мы будем ощущать не сегодня, не завтра. Мы не перестанем восхищаться великим Его искусством и будем читать в числе тех же "случайностей" мистические числа, означившие его рождение и смерть – с любимыми нами "семерками": 27 марта 1927 – 27 апреля 2007...

Хотя автор этих слов и не верит в предсказания судьбы, но интуитивно ощущает некоторую закономерность в том, что М.Ростроповичу выпало счастье обучаться в классе знаменитого виолончелиста XX века, профессора Московской консерватории С.М.Козолупова и классах композиции С.С.Прокофьева и Д.Д.Шостаковича; он настолько успел за время учёбы развиться, что ещё при их жизни был первым исполнителем произведений как вышеупомянутых композиторов, так и других авторов. Для него писали произведения также Б.Бриттен, А.Хачатурян, П.Булез, В.Лютославский, Л.Берно, О.Мессиан, А.Шнитке, Л.Бернстайн, С.Губайдулина и многие другие. Это, между прочим, не просто перечисление: именно благодаря М.Ростроповичу с большей силой утвердились человеческие отношения в мире искусства и, можно считать, расширились композиторско-исполнительские связи.

Право, какого счастья удостоились также композиторы, ощутившие присутствие и заботу М.Ростроповича, чья виолончель явилась не толь-

головой, чем же все-таки буду кормить джентльменов, дивный совет дал нам Шостакович. Незадолго перед тем он был в Армении, отдыхал в Доме творчества композиторов в Дилижане, расположенном высоко в горах и был в восторге от гостеприимства армян. Вот туда и посоветовал нам убраться с иностранными гостями: мол, армяне не подведут, а здесь, на русских харчах, мы вряд ли продержимся. И правда, когда Слава позвонил к ним и сказал, что, возможно, он предоставит им честь принять у себя в Доме творчества Бриттена, а также и нас, – они готовы были от радости объявить национальный праздник. Ещё бы, впервые Бриттен ехал отдыхать в Советский Союз, и не в какой-то кремлевский санаторий, а к армянам" (1.С.415).

В 1971 и 1974 гг. М.Ростропович снова посещает Армению с концертами; в связи с первым из них волнующий случай вспоминает профессор Ереванской консерватории им.Комитаса Аракси Арцруновна Сарьян: "Узнав о болезни великого художника Мартироса Сарьяна, знаменитый виолончелист немедленно посетил его и исполнил прямо у него дома всю свою концертную программу..."

В 1974 году М.Л.Ростропович приезжает в Армению специально для участия в авторских концертах А.Хачатуряна и исполняет его "Концертную рапсодию". И в 1988 году, когда произошло землетрясение, любимый музыкант не покинул нас, разде-



Мстислав Леопольдович Ростропович

лив нашу боль. Он был в Великобритании, когда до него дошла страшная весть. Во время своего концерта немедленно выйдя на сцену, он с полными слёз глазами, сообщил, что посвящает этот концерт памяти жертв происшедшего в Армении бедствия.

Сейчас, спустя годы, ознакомившись с многочисленными архивными данными, трудно понять случившееся (с Ростроповичем. – С.М.) в 1974 году. Тяжко думать, что он был выдворен из страны из-за клеветнических нападок каких-то партийных чиновников.

Как бы то ни было, М.Л.Ростропович остался на сцене, ибо был рождён для неё. Он руководил Вашингтонским Национальным симфоническим оркестром, выступал с Берлинским филармоническим, Лондонским симфоническим и филармоническим; Бостонским симфоническим оркестрами, успел записать такие оперы, как “Борис

Годунов” М.Мусоргского, “Война и мир” С.Прокофьева, “Тоска” Дж.Пуччини, “Евгений Онегин” и “Иоланта” П.Чайковского, “Катерина Измайлова” Д.Шостаковича, а также многие другие прекрасные произведения, вошедшие в Золотой фонд звукозаписи.

Это даёт нам основание предположить, что обладающий талантом в узкоспециальном смысле этого слова, обладает им и в широком аспекте. Уверены, если бы М.Л.Ростропович избрал бы профессию не виолончелиста, а какую-либо иную, он с той же силой, с той же откровенностью сказал бы своё слово также полноценно и гармонично, как выразил его в музыке. Правда, его слово, выраженное нотами, восхищало меня как музыканта в узкоспециальном плане, но знаю, что оно волновало также и тех, кто далёк от музыки, но имеет открытые сердце и душу.

Он был удостоен более, чем 60-ти наград в 18-ти странах и был Почётным доктором более, чем 30-ти университетов.

Уверены, что каким он был здесь, на Земле – верным своим взглядам, убеждениям и друзьям, таким же приняли его на Небесах – с гордостью и любовью. Искусство, музыка – вот его единственная любовь, которой он служил самоотверженно, самозабвенно. Мир его исстрадавшейся, но трижды благословенной душе, почёт и уважение его имени, которое всегда будет звучать в наших сердцах и концертных залах.

Если продолжить тему “случайностей”, упомянутую в начале статьи, следовательно, можно счесть концерты учеников М.Л.Ростроповича – И.Монигетти и М.Майского с Армянским филармоническим оркестром. Однако, поскольку случайностей не бывает, то кто, как не Его ученики, должны были интуитивно попрощаться со своим Мастером в Армении?

Статья была опубликована на армянском языке в журнале “Музыкальная Армения” N2(25)2007 С.18

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вишневская Г., Галина. История жизни., Алматы: Паритет., Социнвест., Москва:Горизонт.,1993.

Երասմուսական ՀԱՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

Ամփոփում

Հոշապատում. Դաշնակահար, կոմպոզիտոր, Կոմիտասի ակնվ. ԵՊԿ դասախոս Սոֆյա Լեռնիկի Միքայելյանի «Յավարանը, բայց երիցս օրհնյալ հոգուն հաւնգարութիւնն» հոդվածը նվիրված է աշխարհահռչակ բավթութակահար, դիրիժոր Մարիալավ Լեոպոլդի Ռոստրոպովիչի հիշարակին:

Summary

Memories. Artist's portrait: Composer, pianist, pedagogue Sofya Lerniki Michaelyan dedicates her article “Peace of the agonized but triple blessed spirits” to the world famous violoncellist Mstislav Leopoldi Rostropovich.

ԱՆՆԱ ԳՐԻԳՈՐԻ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ ԱԳԱ ԱԻ փոխպրեզիդենտ

Կոմիտասի մեծագույն փափագն էր հայ երեխաների համար երաժշտական կրթության ապահովումը, ազգային երաժշտական մասնագիտական կադրեր պատրաստող հասարակությունների սրբեղծումը, իսկ գերագույն երազանքը՝ ազգային կոմպոզիտորիան: Եվ նա այդ մասին ոչ միայն երազում էր, այլև կատարում գործնական քայլեր. հայկական ազգային կոմպոզիտորիա հիմնելու նպատակով 1910թ-ին Կ. Պոլսում խնամքով հավաքում էր «Գուսան» երգչախմբի բազմաթիվ համերգների ու իր դասախոսությունների հասույթը: Մարգարիտ Ավերիքի Բաբա-

հի նախագահ Ալեքսանդր Ֆյոդորի Մյասնիկյանի հրավերով Թիֆլիսից Երևան տեղափոխված Ռոմանոս Հովակիմի Մելիքյանը: 2 փարի սևց, 1923թ. հոկտեմբերի 1-ին, Մելիքյանի ծննդյան 40-ամյակի օրը, Երաժշտական սպորտի վերակազմվում է կոմպոզիտորիայի, որի առաջին դիրեկտոր է նշանակվում հենց Ռ. Հ. Մելիքյանը (1923-1924). նա էլ մշակում է Երևանի կոմպոզիտորիայի Նախագիծը, որը հավասարում էր. «Ժողովրդական կոմպոզիտորիան Հայաստանի բարձրագույն ուսումնական հաստատություն է և ունի համալսարանի իրավունքներ»:

Երաժշտական ուսումնական հաստատությունների իսպառ բացակայության պայմաններում նորաստեղծ կրթօջախում ուսումնական աշխատանքներն իրականացվում էին «ակադեմիական» և «ընդհանուր կրթական» ա) երաժշտական տեխնիկում, բ) ակադեմիական ուսուցման եռաստիճան համակարգով՝ 1) ցածր, նախապատրաստական, որը

Հայրենական երաժշտական մշակույթի հիմնաքարը. ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎ. ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

(հիմնադրման 90-ամյա հոբելյանին ընդառաջ)

յանին 1912թ-ի մարտի 28-ին հղած նամակում Կոմիտասը գրում է. «Այժմ բոլոր ուժերս կրկնապատկել են, որ երաժշտանոցի գործը գլուխ բերեմ. ուզում եմ նախ շէնքը գլուխ բերել, որ տեսական լինի. ուսուցիչ գործը չգզգուցում է մի քիչ, բայց հոգ չէ, յոյսս վառ է, անպարմառ գլուխ պիտի հանեմ և քեզ էլ պիտի քաշ փամ էսպեղ»:

1912-ի ապրիլի 1-ին Կ. Պոլսի Պրի Շանի ձմեռային քարտուղում տեղի է ունենում կոմպոզիտորիա հիմնելու ֆունդին նվիրված Կոմիտասի «Գուսան» երգչախմբի համերգը: Ապրիլ-մայիսին կայացած «Գուսան» երգչախմբի համերգների հասույթը նույնպես հարկացվել է հիմնվելիք հայկական կոմպոզիտորիային: Բայց... Եվ այնուամենայնիվ՝ հայկական կոմպոզիտորիայի սրբեղծման կոմիտասյան գաղափարը շուրջով իրականացավ, սակայն՝ միանգամայն այլ կերպ և բոլորովին ուրիշ պայմաններում:

Հայկական երաժշտական բարձրագույն կրթության անդրանիկ ու միակ օջախի՝ Երևանի պետական կոմպոզիտորիայի սրբեղծումը հնարավոր դարձավ միայն Հայաստանում, 1920թ-ի նոյեմբերի 29-ին, խորհրդային իշխանության հաստատումից հետո, երբ թշվառությունն աստիճանաբար թոթափող մեր հայրենիքում պետության բարձր հովանավորությամբ և գործուն աջակցությամբ սկիզբ առավ մշակութային կյանքի աշխուժացման աննախադեպ ալիքը:

Երիտասարդ հանրապետության առջև ծառայած բազմաթիվ՝ որոնց թվում նաև կրթության, գիտության և մշակույթի խնդիրների լուծման շրջանակներում՝ 1921թ-ի դեկտեմբերի 22-ին բացվում է Երևանի երաժշտական սպորտիան, որի հիմնադիրն ու առաջին ղեկավարն էր Հայաստանի ժողովրդագր-

տում էր երեք փարի, 2) քառամյա ուսուցմամբ տեխնիկում և բարձրագույն՝ երկամյա ուսուցում (1. էջ 40): 1920-ականներին կոմպոզիտորիայում գործում էին դաշնամուրի (Աննա Միխայիլի Մնացականյան, Հովսեփ Աբրահամի Մաղաթյան, Եվգենյա Իվանի Խանկալամյան, Եվգենյա Արկադիի Խոսրովյան, Օլգա Հայրապետի Բաբասյան), ջութակի (Լեոն Գրիգորի Միրզա-Ավագյան, Ավեր Կարապետի Գաբրիելյան, Հովհաննես (Իվան) Արտեմի Օզանեզով (Հովհաննիսյան), Դավիթ Իվանի Սողոմոնյան), ալտի (Անդրեյ Անտոնի Կոլոյարևսկի), թավջութակի (Արտեմի Սերգեյի Ավագյան, Միքայել Մովսեսի Մալունցյան), վոկալ (Արուս Գրիգորի Բաբայան, Ասրղիկ (Ասրրա) Մեմյոնի Աբրահամյան, Միքայել Միքայելի Մելիքսեթյան, Մազդարինա Ղուկասի Գեևջյան), փողային (Վիլիելմ Ավգուստի Շպեյրլինգ), երաժշտական-տեսական առարկաների (Ռ. Հ. Մելիքյան, Միքայել Իվանի Միրզայան, Օսաննա Գրիգորի Տեր-Գրիգորյան, Անուշավան Գրիգորի Տեր-Ղևոնդյան), երգչախմբի (Ռ. Հ. Մելիքյան, Սպիրիդոն Ավերիսի Մելիքյան) և մանկավարժական դասարանները:

Հիրավի, բացառիկ է Երևանի աշխատանքային կարմիր դրոշի շքանշանակիր (կառավարական այդ պարգևին բռնի արժանացել է 1973թ-ին, հիմնադրման 50-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ) Կոմիտասի անվ. պետական կոմպոզիտորիայի դերն ու նշանակությունը հայ ժողովրդի նորօրյա հոգևոր առաջընթացի մեջ, անզնահատելի՝ նրա ավանդը հայրենական երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում:

Երևանի պետական կոմպոզիտորիան, որի գլ-

ՆՐԱԾՎԱԿԱՆ ԳՐԱԳՈՐԻ

Երաժշտական հանրագրքի 3(38)2010

խավոր նպատակն էր հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության ակտիվ շինարարությունը և որը Հասարակական Միությունների Մովեյտի որոշմամբ 1946թ-ի դեկտեմբերին իրավացիորեն անվանակոչվեց Կոմիտասի անվամբ, դարձավ ոչ միայն երաժշտական բարձրորակ կադրերի պատրաստման ակտիվարիների դարբնոց, այլև կարարեց յուրահատուկ հեղաշրջում՝ արմատապես փոխելով հանրապետության մշակութային կյանքի ամբողջ մթնոլորտը, դառնալով այն ամուր հիմնաքարը, որի վրա շուրջ վեր խոյացավ հայկական երաժշտական մշակույթի հզոր համալիրը:

Ա) 1923թ-ին, կոնսերվատորիայի լարային քառյակի (Ա.Կ. Գաբրիելյան, Գ.Բ. Մողոմոնյան, Ա.Ա. Կոպրյարևսկի, Վիկտոր Ավդեևի Ավերիքյան) կարարմամբ, Երևանում, առաջին անգամ հնչում են Հայդի, Մոցարտի, Բեթհովենի, Չայկովսկու և Գլազունովի կվարտետները՝ ազդարարելով Հասարակության կամերային-անսամբլային երաժշտության փարածման մեկնարկը: Դեռ 1912թ-ից Երևանում գործում էր Վ.Ա. Շպերլինգի ղեկավարությամբ փողային նվագախումբ և որի հիմնադիրն էր: Նասկիզը է դնում երևանյան զբոսայգիներում ամռան ամիսներին փողային համերգների ավանդույթին: Ավելի ուշ, Գ.Բ. Մողոմոնյանը կամերային նվագախումբով Ֆիլիսարմոնիայի ամառային դահլիճում (այժմ Օդակաշև զբոսայգում, իսկ ավագ սերնդին ծանոթ է որպես Ֆլորայի այգի), նույնիսկ սիմֆոնիկ համերգների, նաև հրավիրված երաժիշտների մասնակցությամբ: Կոնսերվատորիա Վ.Ա. Շպերլինգը հրավիրվեց 1922 թ-ին կոնսերվատորիայի փողային գործիքների դասարանը վարելու: Երաժշտությունը հնչում էր նաև կամերային կազմերով՝ կոնսերվատորիայի դասախոսներից և ուսանողներից բաղկացած. 3-6 հոգանոց անսամբլները ելույթ էին ունենում զբոսայգիներում, ուղեկցում «համր» ֆիլմերի ցուցադրությունը:

Բ) 1924թ-ի հոկտեմբերին Հասարակական կառավարության հրավերով Երևան է տեղափոխվում Ալեքսանդր Աճառասի Սպենդիարյանը: Երաժշտական հեղինակային համերգի օրը հայրենիքում՝ 1924թ-ի դեկտեմբերի 10-ին, առաջին անգամ ելույթ է ունենում՝ կոնսերվատորիայի դասախոսներից և ուսանողներից կազմված ոչ մեծ նվագախումբը: «Երևանի կոնսերվատորիան,- գրում է ռեկտոր Արշակ Աբգարի Ադամյանը Հասարակական լուսծողի Ասքանազ Հարությունյանի Մոսկվային 1925թ-ի հունվարին հասցեագրած նամակում,- թևակոխելով իր գոյության չորրորդ տարին, կարող է նվագախմբի սրբազանը»: Նման առաջարկն այն տարիներին թվում էր անիրականանալի: Բայց Ա.Ա. Սպենդիարյանի և Ա.Ա. Ադամյանի ու Հ.Ա. Օզանեզով ջանքերով կոնսերվատորիայում կազմակերպվում է հայկական առաջին սիմֆոնիկ նվագախումբը, որի անդրանիկ համերգը տեղի է ունենում 1925թ-ի մարտի 20-ին. այդ օրվանից սկիզբ է առնում Հասարակության սիմֆոնիկ երաժշտության փարածումը:

Գ) 1927թ-ին (դիրեկտոր՝ Ա.Գ. Տեր-Ղևոնդյան) հիմնադրվում է կոնսերվատորիայի օպերային

ստուդիան (առաջին դիրիժոր՝ Սուրեն Գաբրիելի Չարեքյան)՝ մեծապես նպաստելով ապագա պետական օպերային թատրոնի սրբազանը. բենադրվում են հարվածներ «Ֆաուստ», «Եվգենի Օնեգին», «Աիդա» օպերաներից: Եվ երբ ՀՍՍՀ ժողովուրդի 1932թ-ի մայիսի 13-ի որոշման համաձայն 1933թ-ի հունվարի 20-ին, Երևանում, Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի բենադրությամբ իր դրներն է բացում օպերայի և բալետի պետական թատրոնը, ապա կոնսերվատորիայի երգչախումբն ու սիմֆոնիկ նվագախումբը լրիվ կազմով ներգրավվում են օպերային թատրոնում: Պատասխանատու դերերգերի կարարողներն էին կոնսերվատորիայի լավագույն երգիչ ուսանողները, իսկ օպերային և նվագախմբային դասարանների ղեկավարներ Գևորգ Երվանդի Բուդաղյանն ու Ա.Գ. Չարեքյանը դառնում են օպերային թատրոնի առաջին դիրիժորները: Թատրոնի դիրեկտոր է նշանակվում ռեկտոր Գևորգ Հովհաննիսյանը, իսկ գեղարվեստական ղեկավար՝ Ռ. Հ. Մելիքյանը:

Դ) Կոնսերվատորիայի ուսանողները Հասարակական շրջաններում զբառնում են ժողովրդական երգեր, կազմակերպում երգչախմբեր և համերգներ: 1927թ-ին Ա.Ա. Մելիքյանի ղեկավարած ուսանողական երգչախումբը հանդես է գալիս Հասարակական սահմաններից դուրս՝ նոյեմբերին 7 համերգ է ունենում Մոսկվայում: Իսկ 1937թ-ին երգչախմբի հիմքի վրա կազմավորվում է հայ երաժշտական իրականության մեջ առաջին պրոֆեսիոնալ՝ 25-30 երգիչներից բաղկացած Հասարակական պետական երգչախումբը:

Ե) 1930թ-ին հիմնադրված սրբազանը զբառնում էր հասարակական (առաջին դասարաններ՝ Հարո Լևոնի Սրեպիանյան, Սարգիս Վասիլի Բարխուդարյան և Վարդգես Գրիգորի Տալյան) շրջանավարտների գործունեությունը նպաստում է հայ երաժշտության կարևորագույն բնագավառների զարգացմանը, ազգային արվեստի ռճակն սկզբունքների հասարակությանը, բազմաժանր երկերի սրբազանը, հայ երաժշտության համամիութենական, հեղափոխական նաև Կոմիտասի ու Արամ Խաչատրյանի անվամբ համաշխարհային ճանաչմանը: Սրբազանը զբառնում էր հասարակական պատմությունը անքակելիորեն կապված է ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման և ամրապնդման հետ:

Զ) Կոնսերվատորիայի շնորհիվ դրվում են Հասարակության յոթնամյա երաժշտական և միջնակարգ մասնագիտական երաժշտական կրթության ամուր հիմքերը: 1930թ-ին կոնսերվատորիայից առանձնացած ցածր բաժնի հիմքի վրա սրբազանը է Հասարակության առաջին երաժշտական դպրոցը, հեղափոխական՝ Ա. Սպենդիարյանի անվան: Հաջորդ տարիների և փաստաբանների ընթացքում Երևանում և հանրապետության մյուս քաղաքներում ու շրջկենտրոններում սրբազանը մանկական երաժշտական դպրոցների լայնատարած ցանցում կրթվում էին երեխաները...

1935-1936 ուսումնական տարում կոնսերվատորիային կից սրբազանը շնորհալի երեխաների խմբի

երաժշտական խումբ 3(38)2010

ԵՊԿ պատմությունից

հիման վրա 1939-1940 ուսումնական տարում շնավորվում է փաստանյալը՝ ներկայիս Պ.Չայկովսկու անվան միջնակարգ մասնագիտական երաժշտական դպրոցը:

1939թ-ին կոնսերվատորիայից առանձնացված քառամյա բաժնի՝ Իրինիկոնի հիման վրա սրեղծվում է Երևանի երաժշտական ուսումնարանը՝ հետագայում Ռ.Մելիքյանի անվան (տե՛ս վերը նշված է):

Է) 1934թ-ին կազմակերպված գիրահետազոտական կաթիները (հիմնադիր՝ Արամ Կարապետի Քոչարյան), 1938թ-ին անջարկելով կոնսերվատորիայից, դառնում է Ռ.Մելիքյանի անվ. գիրահետազոտական կաթինեպ: ՀՍՍՌ-Գիրությունների ակադեմիայի հիմնադրումից (1943թ-ի նոյեմբերի 29-ին) ամիսներ անց նրա համակարգում է ընդգրկվում Հայկ.ՍՍՌ-Ժողովուհույունի կից Արվեստի գործերի կոմիտեի ենթակա Ռ.Մելիքյանի անվ. երաժշտական գիրահետազոտական կաթիները, որը վերակառուցվում է Երաժշտության պարմության, իսկ որոշ ժամանակ անց՝ նաև րեստության սեկտորի: Իսկ 1937թ-ին կոնսերվատորիայում բացվում է երաժշտագիտական բաժանմունք (հիմնադիրներ՝ Չավեն Ղևոնդի Վարդանյան, Սամսոն Գասպարի Գասպարյան (ռեկտոր 1937-1940թթ.), Կոնստանդին Եփրեմի Մելիք-Վրթանեսյան (պրոռեկտոր 1938-1945թթ., 1956-1966թթ.), այժմ ՀՀ գործում են 28 Մանկական երաժշտական դպրոցներ):

Բուռի առաջնահերթ խնդիրներից էր ուսումնական գործընթացի կարարեղագործումը, ուսման արդյունավետության բարձրացումը: Մանկավարժական-մեթոդական և կարարողական աշխատանքների համակարգման նպարակով 1939թ-ին սրեղծվում է յոթ ամբիոն՝ մասնագիտական դաշնամուրի (Ա.Մ.Մնացականյան), նվագախմբային (Դմիտրի Նիկոլայի Լեկգեր), կոմպոզիցիայի (Վ.Գ.Տալյան), դիրիժորության (Կոնստանդին Մողոմոնի Սարաջյան), վոկալ (Նադեժդա Գրիգորի Կարդյան), պարմա-րեսական (Կ.Ե.Մելիք-Վրթանեսյան) և ընդհանուր դաշնամուրի (Օ.Հ.Բարսայան):

Կարևորվում է նաև ուսումնական գործընթացում բարձր որակավորման պրոֆեսորների ներգրավումը: Կ.Ս.Սարաջյանի ղեկավարության ընթացքում (1936-1937թթ., 1940-1954թթ.), 1930-ական թվականների վերջին և Հայրենական Մեծ պարերազմի արարիներին կոնսերվատորիայի մանկավարժական կազմը համալրվում է Մոսկվայի և Լեհինգրադի կոնսերվատորիաների հայ անվանի շրջանավարտներով (Ռոբերտ Քրիստափորի Անդրիասյան, Գեորգի Վարդի Սարաջև, Հրաչյա Կարապետի Բոգդանյան, Կարպ Մավելիի Դոմբակ), ՍՄՀՄ մշակութային կենտրոններից ժամանակավորապես Երևան րեղափոխված ականավոր երաժիշտներով՝ Կոնստանդին Նիկոլայի Բզումնով, Քսենյա Ալեքսանդրի Էրդելի, Քրիստափոր Սրեփանի Քոչնարյան, Տիգրան Գեորգի Տեր-Մարտիրոսյան, Ալեքսանդր Բասակի Շահվերդյան:

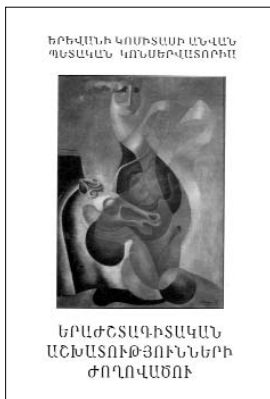
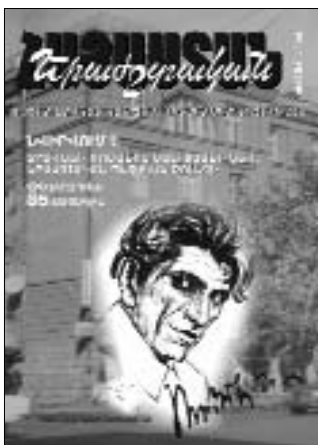
Կոնսերվատորիայի մասնագիտական հասունացմանը մեծապես նպարում էր մշտական կապը Մոսկվայի և Լեհինգրադի կոնսերվատորիաների

հետ, իորիդային ականավոր երաժիշտների, հարկապես Դմիտրի Շուպակովիչի և Արամ Խաչարյանի սրեղծագործական օգնությունը: Ընդլայնվում են շիրումները կոնսերվատորիայի և միութենական երաժշտական կոլեկտիվների միջև: Հարկանշական է, որ արդեն 1952թ-ին, Կ.Ս.Սարաջյանի դասարանի շրջանավարտները նշանակում են սրանում Մոսկվայի, Նովոսիբիրսկի, Սվերդլովսկի, Վորոնեժի, Դոնեցկի, Յալթայի, Սարարովի, Յարոսլավի, Իրկուսկի և Սամարայի ֆիլիարմոնիկ ու օպերային նվագախմբերում:

Հերպարերազմյան արարիներին և հարկապես 1960-1970-ական թվականներին կոնսերվատորիան հասնում է միութենական առաջարար կոնսերվատորիաների մակարդակին: Նրա ուսանողները և շրջանավարտները պարերաբար ու նշանակալի հաջողություններով մասնակցում են կարարողների անդրկովկասյան, միութենական և միջազգային մրցույթներին:

Որակյալ մասնագետներ կրթելու գործում անգնահարելի են հարկապես ԽՍՀՄ ժողովրդական արարարներ Գրիգոր Իլիչ Եղիազարյանի (ռեկտոր՝ 1954-1960թթ.), Ղազարոս Մարտիրոս Սարյանի (ռեկտոր՝ 1960-1986թթ.), Էդգար Մերգելի Հովհաննիսյանի (ռեկտոր՝ 1986-1992թթ.), Տիգրան Եղիայի Մանսուրյանի (1992-1995թթ.), Արմեն Բարգապի Սմբարյանի (1995-2002թթ.), Էդվարդ Միքայելի Միրզոյանի, Ալեքսանդր Գրիգորի Հարությունյանի, Հայկանուշ Բաղդասարի Դանիելյանի, Տաթևիկ Մազանդարյանի, Գոհար Միքայելի Գասպարյանի, Պավել Գերսիմի Լիսիցիանի, Նար Միքայելի Հովհաննիսյանի, Թաթուլ Տիգրանի Ալբունյանի և Հովհաննես Խաչարուրի Չեքիջյանի, Հասարանի ժողովրդական արարարներ ու միջազգային մրցույթների դափնեկիրներ Գեորգի Վարդի Սարաջևի, Ալեք Ռոբերտի Տերտերյանի, Գևորգ Արարդեսի Արմենյանի, Յուրի Մուրեկի Հայրապետյանի, Սվետլանա Հովհաննեսի Նավասարդյանի, Մարինա Աբրահամի Աբրահամյանի, Արթուր (Հարություն) Կարապետի Փափազյանի, Կարինե Ռոբերտի Օհանյանի, Անահիտ Մերգելի Ներսիսյանի, Արմեն Վլադիմիրի Բարսիսյանի, Հենրիկ Համագասպի Սմբարյանի, Ռոբերտ Միքայելի Ահարոնյանի, Էդուարդ Չոհրաբի Թադևոսյանի, Արա Հրաչի Բոգդանյանի, Հրաչյա Մամվելի Հարությունյանի, Նիկոլայ Ալեքսանդրի Մադոյանի, Կարեն Քրիստափորի Հարությունյանի, Մեդես Վլադիմիրի Աբրահամյանի, Արամ Գերոնյուրի Թալալյանի, Խաչարուր Մեհակի Ալեքսիսյանի, Իլյա Համայակի Մինասյանի, Անժելա Երվանդի Աբաբեկյանի, Լևոն Մելիքի Արյանի, Արշավիր Գարեգինի Կարապետյանի, Արաքս Աշուրի Դավթյանի, Մուսաննա Արամի Մարտիրոսյանի, Համիկ Գաբրիելի Հացագործյանի, Գայանե Ռոբերտի Գրիգորյանի, ինչպես նաև Ռոբերտ Արշակի Աբայանի, Մերգել Վլադիմիրի Կոպրեկի, Գայանե Մովսեսի Չեքոպարյանի, Գեորգի Գրիգորի Տիգրանովի, Էդուարդ Ռոբերտի Փաշինյանի, Մարգարիտ Գաբրիելի Հարությունյանի, Աննա Ալեքսանդրի Բարսամյանի, Ջեյմս Արմենակի

Երաժշտական ԴԱՏԱՍԵՆ 3(38)/2010



երաժշտական շՆՅԱՍՏԱՆ 3(38)2010

Գյոզալյանի, Կարո Հովհաննեսի Չաքարյանի, Թամար Կոնյուրանդինի Շահնազարյանի, Կերպրի Աշոտի Մալխասյանի, Աննա Ալեքսանդրի Ամբակունյանի, Միլվա Արարաշեսի Բունիաթյանի, Մարջան Մամիկոնի Մխիթարյանի, Արամ Հովհաննեսի Շամշյանի, Հրաչյա Բագրատի Աբաջյանի, Լևոն Արամի Գրիգորյանի, Գերոնյի Միսյոնի Թալալյանի, Գուրգեն Լևոնի Աղամյանի, Հայկ Ոսկանի Ղասաբյանի, Միքայել Վահանի Խաչատրյանի, Վահագն Պարոյրի Սրամբուլյանի, Արմենուհի Արսենի Զարամյանի և մյուս նվիրյալների վաստակը:

Բարձր որակավորում ունեցող կադրերի պարբերական գործում կարևոր դեր խաղացին 1961թ-ին ստեղծված ասպիրանտուրայի բաժինը՝ սկզբում ասիստենտուրա-սրածավորման կարգավիճակով, ինչպես նաև միութենական նշանակության Որակավորման բարձրացման ֆակուլտետը (1976-1992թթ.), որտեղ դասավանդում էին նաև հրավիրված նշանավոր մասնագետներ:

1950-ական թվականների վերջերից կոնսերվատորիայում բարձրագույն երաժշտական կրթություն են ստանում սփյուռքահայ, ինչպես նաև արտասահմանյան երկրների (ԱՄՆ, Ուրուգվայ, Կանադա, Լիբանան, Եթովպիա, Բուլղարիա, Մոնղոլիա, Հունաստան, Կուբա, Թուրքիա, Մեքսիկա, Իրան) երիտասարդ երաժիշտները:

1997թ-ին կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդի (ռեկտոր՝ Արմեն Սմբարյան) որոշմամբ հիմնադրված կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղն իր գործունեությամբ մեծապես նպաստում է քաղաքի երաժշտական կյանքի ընդհանուր վերելքի խթանմանը, հիմնադրվեց «Երաժշտական Հայաստան» ամսագիրը (1998թ-ից, հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր Գոհար Կառլենի Շագոյան), Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածուն (պարաստիստուրա խմբագիր Նելլի Ֆեոդորի Ավերիսյան, 2000թ.):

Կ.Սարաջյանի անվ. գրադարանը՝ հանրապետությունում նուրանների և երաժշտական գրականության խոշորագույն հավաքածուն, պարունակում է ավելի քան 150 հազար միավոր նուրային և գրքային ֆոնդ: Հաջողությամբ են գործում հարուստ շայնադարանը՝ դասական և ժամանակակից երաժշտության շայնագրություններով, քանդախանը և արխիվը:

Սերգեյ Գեորգիի Սարաջյանի հնույր ղեկավարությամբ (2002թ-ից) Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիան շարունակում է իր փառահեղ րարեգործության հերթական էջերը: Կոնսերվատորիայի զարգացման հայեցակարգի առաջնահերթություններից է միջազգային շիտունների ու համագործակցության վերահաստատումը, ԱՊՀ երկրների կոնսերվատորիաների և առաջին հերթին՝ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի հետ եղած ավանդական կապերի խոշորամասշտաբ վերականգնումը: Հիմնադրվում են կոնսերվատորիայի հրատարակչությունը («ԵՊԿ հրատարակչություն» 2004թ., հրատարակիչ, գլխավոր խմբագիր Գ. Կ. Շագոյան) և «Երաժիշտ» ամսաթերթը (2005թ.), Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դասախոսների ուսումնամեթոդական աշխատանքների ամենամյա ժողովածուն (2004թ., հիմնադիրներ՝ Ս. Գ. Սարաջյան, Գ. Կ. Շագոյան), մեկնարկում է Ա.Խաչատրյանի անվ. միջազգային ամենամյա մրցույթը, համալրել է ՀՀ մշակույթի նախարարության հետ (2003թ.): 2005թ-ին կազմակերպվում է ուսանողական Երիտասարդական նվագախումբը (2008թ-ից՝ Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախումբ, գեղարվեստական ղեկավար՝ Յուրի Դավթյան), որի գլխավոր դիրիժոր է դառնում երրորդ կուրսի ուսանող, ներկայումս՝ արվեստագիտության թեկնածու Սերգեյ Սմբարյանը: Նվագախումբն իր ստեղծագործական կարճ կենսագրության ընթացքում արդեն հասցրել է հաջողությամբ հանդես գալ նաև արտերկրում՝ Փարիզում, Բեռլինում, Մոսկվայում...

Լուսանկարների, փաստաթղթերի և մշակույթի գործիչների ասույթների միջոցով բուռի անցած 85-ամյա արգասավոր ուղու յուրահարուկ ամփոփումը դարձավ Արմեն Բուդաղյանի հեղինակած «Երևանի » աշխատությունը:

Հիրավի, դժվար է գերազնահատել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դերն ու նշանակությունը հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքում: Մեր ազգային արժեքներից մեկը դարձած կրթօջախը եղել է, կա ու կշարունակի մնալ հայ երաժշտական մշակույթի ամուր հիմնաքարը, քանի որ բուռի շրջանավարտները ներգրավված են մեր հոգևոր կյանքի ամենատարբեր բնագավառներում:

Կրթական ասպարեզում կոնսերվատորիայի շրջանավարտները մանկավարժական գործունեություն են ծավալում կոնսերվատորիայում, երաժշտական ու-

ստանդարտներում և դպրոցներում: Կայարողական սապարեզում նրանք համալրում են հանրապետության երաժշտական բոլոր խմբերը՝ սիմֆոնիկ, կամերային, փողային, ժողովրդական գործիքների, էստրադային-ջազային նվագախմբերը, երգչախմբերը, կամերային անսամբլները, հանդես գալիս որպես մենակատարներ, Հայաստանում և նրա սահմաններից դուրս ներկայացնում հայ կոմպոզիտորների սրեղծագործություններն ու բարձր մակարդակի հասած հայկական կայարողական արվեստը, շարունակում աշխարհում հայրենի մեր ազգային կայարողական դպրոցի լավագույն ավանդույթները՝ հանդես գալով հյուրախաղերով և հաջողությամբ մասնակցելով միջազգային ամենատարբեր հեղինակավոր մրցույթների ու փառատոների: Սրեղծագործության սապարեզում նրանք զարգացնում են հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը, հայկական կոմպոզիտորական դպրոցը շարունակում է հայ երաժշտությունը ներկայացնել համայն աշխարհին: Գիրության սապարեզում ապահովում են հայ երաժշտագիտական մրքի առաջընթացը:

Պետության հովանավորությամբ և հայ երաժշտարվեստի նվիրյալների մի քանի սերունդների անչնուրաց ջանքերի շնորհիվ սրեղծված, կայացած, զարգացած ու բարգավաճած մեր ազգային կոնսերվատորիան այսօր էլ, բոլորելով ծննդյան իններորդ տասնամյակը, երկրասարդ է իր ժրջան կոլեկտիվով և դեպի ապագա է գնում սրեղծագործական կենսաստատար ծրագրերով ու բազում նշանակալի նախաձեռնություններով:

Այսօր՝ իր ծննդյան 90-ամյակի շնորհի, բուռն ապրում է սրեղծագործական լեցուն կյանքով: Ակտիվորեն են գործում հարկապես բուռն հիմնական վարչական, ուսումնասրեղծագործական և կայարողական ստորաբաժանումները՝ Դաշնամուրային ֆակուլտետը (դեկան՝ Իզոն Մաթևոսի Յավրյան)՝ մասնագիտական դաշնամուրի N1 (վարիչ՝ Սուրեն Կարոյի Չաքարյան), N2 (վարիչ՝ Ալեքսանդր Ծալվալի Գուրգենով) և N3 (վարիչ՝ Անահիտ Սերգեյի Ներսիսյան), կոնցերտմայստրական պարտասրման (վարիչ՝ Սենորա Միրակի Գյուլբուդաղյան), ընդհանուր դաշնամուրի (վարիչ՝ Էլենորա Սամսոնի Գասպարյան), կայարողական արվեստի պարտության ու տեսության և մանկավարժության (վարիչ՝ Իրինա Լեոնիդի Չորոտովա) ամբիոններով: Նվագախմբային ֆակուլտետը (դեկան՝ Էդուարդ Չոհրաբի Թադևոսյան)՝ լարային N 1 (վարիչ՝ Գագիկ Յոյակի Սմբարյան) և N 2 (վարիչ՝ Բագրատ Սուրենի Վարդանյան), փողային և հարվածային գործիքների, փողային կամերային անսամբլի (վարիչ՝ Նորի Երանոսի Գալստյան), կամերային անսամբլի (վարիչ՝ Ալլա Միրակի Բերբերյան), լարային կվարտետի (վարիչ՝ Վիկտոր Հարությունի Խաչարյան) ամբիոններով և Վոկալ-տեսական ֆակուլտետը (դեկան՝ Դավիթ Գարսեվանի Ղազարյան)՝ մեներգեցողության N 1 (վարիչ՝ Սուսաննա Արամի Մարտիրոսյան) և N 2 (վարիչ՝ Սվետլանա Վլադիմիրի Կոլոսարյան), օպերայի պարտասրման (վարիչ՝ Հովհաննես Սերգեյի Հովհաննիսյան), խմբավարության և օպերային-սիմֆոնիկ դիրիժորության (վարիչ՝ Հովհաննես Աշոտի Միրզոյան), կոմպոզիցիայի (վարիչ՝ Վարդան Ալեքսանդրի Աճեմյան), երաժշտության պարտության (վարիչ՝ Արաքսի Արծրունի Սարյան), երաժշտության տեսության (վարիչ՝ Ռոբերտ Բաբկենի Ամիրխանյան), Մ.Բրուսյանի անվ. հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության (վարիչ՝ Ալինա Աշոտի Փահլևանյան), ժողովրդական նվագարանների և ժողովրդական երգեցողության (վարիչ՝ Արգաս Գրիգորի Ոսկանյան), էստրադային-ջազային (վարիչ՝ Երվանդ Դավթի Երզնկյան), հումանիտար առարկաների (վարիչ՝ Արամայիս Աղաբեկի Նիկոյան) և լեզուների (վարիչ՝ Վաղարշակ Միրակի Գյուլբուդաղյան) ամբիոններով:

Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի բաղկացուցիչ մասն է կազմում օպերային սրուդիան, որը վերահիմնադրվեց 1981թ-ին ռեկտոր Ղազարոս Մարտիրոսի Սարյանի մեծ ջանքերով և նախաձեռնությամբ: Սրուդիայի 1-ին զեղարվեստական դեկավարն էր դիրիժոր Ռաֆայել Մանգասարյանը (1981-1996թթ.), ռեժիսոր՝ Վահագն Բագրատունին, 1996թ-ից կոնսերվատորիայի օպերային սրուդիայի զեղարվեստական դեկավար է նշանակվում դիրիժոր Հովհաննես Աշոտի Միրզոյանը, ռեժիսոր՝ Հովհաննես Սերգեյի Հովհաննիսյանը:

Սրուդիայում այս տարիներին իրականացվել են 21 անուն օպերաների բեմադրություն և այն հիրավի հանդիսանում է «Փոքր օպերային քայրոն», սրուդիան այժմ արժանիորեն կրում է իր հիմնադիր՝ Ղազարոս Սարյանի անունը:

Փառահեղ հոբելյանի կապակցությամբ մադրենը նորանոր նվաճումներ՝ ի փառս հայկական երաժշտական արվեստի հերազա առաջընթացի:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Բերկո Մ., Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիա, Եր., Հայաստան, 1973թ., (հայերեն և ռուսերեն):
2. Ереванская государственная консерватория имени Комитаса” (в фотографиях, документах и высказываниях)., (автор, составитель А.Г.Будагян) Ер.:Издательство ЕРК., 2008.

Րезюме

Историческая статья доктора искусствоведения Анны Григорьевны Асатрян “Основополагающий камень отечественной музыкальной культуры - ереванская государственная консерватория и.м.Комитаса” посвящена 90-летию юбилею вуза. Автором освещены история консерватории с первых лет основания и до наших дней.
Historical Review: PhD Docent Anna Grigorii Asatryan writes the article "Native musical cultural corner-stone. Yerevan State Conservatory after Komitas" (Dedicated to 90th anniversary of foundation). The author gives historical review of the Conservatory's foundation. Anna Asatryan writes about Conservatory's international success as well.

Summary

ԵՊԿ պատմությունից 3(38)2010

ШУШАНИК АРУТЮНОВНА АПОЯН

Пианистка, Кандидат искусствоведения,
профессор ЕГК им. Комитаса

(продолжение, начало см. NN3-4 (26-27) 2007;
N1 (28) 2008;
N3 (30) 2008

С началом Великой Отечественной войны, естественно, изменился характер этого интенсивно развивающегося процесса восхождения. Наступает перелом и в жизнедеятельности консерватории. Педагоги, студенты, в том числе и пианисты, уходят на фронт, трудятся в тылу, обучаются на медсестер, дежурят в госпита-

Невозможно забыть, что К.Игумнов остался другом и наставником армянских музыкантов и после возвращения в Москву. Он и тогда приезжал в Ереван, выступал с концертами, в последний приезд председательствовал на Государственных экзаменах в консерватории, а ранее возглавил реорганизацию фортепианной кафедры.

Для судьбы армянской фортепианной культуры решающее значение имело обучение группы студентов-армян в Московской консерватории в классе К.Игумнова. С их именами, в определенной степени, было связано бурное развитие армянского фортепианного искусства в последующие десятилетия.

Об этих учениках К.Н.Игумнов писал следующее: *“Мое воспоминание о работе с десятью пианистами (А.А.Амбакумян, А.Т.Авдалбекян, Э.С.Апресова, А.А.Бабаджян, М.С.Гамбарян, М.М.Мхитарян, О.А.Петросян, Ю.А.Паповян, А.Г.Тер-Гевондян) – самое отрадное.*

История фортепианных кафедр ЕГК им. Комитаса

лях, а также выступают с концертами в воинских подразделениях. Некоторые из них героически погибли в бою, вспомним В.Израилова. И, несмотря на столь суровые условия войны, всё же эти годы знаменуются дальнейшим развитием фортепианного искусства.

Значительный след в жизни консерватории, в частности её фортепианного факультета, и всего армянского фортепианного искусства оставил выдающийся представитель советской пианистической школы профессор К.Н.Игумнов, который жил и работал в Ереване с августа 1942 по 1943 год.

К.Н.Игумнов принимал самое активное участие в жизни армянских пианистов: преподавал в консерватории, консультировал педагогов как консерватории, так и музыкального училища. Живой интерес вызывали его выступления на кафедре, открытые уроки. Например, посвященные сонатам Л.Бетховена. Присутствие К.Н.Игумнова в консерватории, и даже любая встреча с ним вдохновляла музыкантов к созиданию и творчеству.

Незабываемыми в памяти слушателей оставались клавирабенды маститого музыканта, его выступления в филармонии с исполнением произведений Ф.Шопена, Р.Шумана, П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова и других.

Все они очень одарённые люди, некоторые же имеют и первоклассные данные. Двое из них очень талантливые композиторы (А.А.Бабаджян и А.Г.Арутюнян). Работали они прекрасно и мой классный вечер, устроенный в связи с моим 70-летием по своему качеству был равен лучшим вечерам в Московской консерватории” (1. С.285). Могла ли быть более высокая оценка для армянских пианистов!

Классный вечер, упоминаемый в письме Константина Николаевича Игумнова, состоялся 25 мая 1943 года. В нём участвовали А.А.Бабаджян, М.С.Гамбарян, А.А.Амбакумян, А.Т.Авдалбекян, Э.С.Апресова*.

Этот концерт был ярким событием в музыкальной жизни Армении, это был настоящий праздник. Он свидетельствовал о высоких профессиональных достижениях армянских пианистов и блестящих перспективах развития национального фортепианного исполнительского искусства.

Армянские музыканты надолго сохранили память о замечательном русском пианисте. Несколько лет спустя, в годовщину смерти Игумнова, 31-го марта 1949 года в консерватории состоялся вечер памяти Константина Николаевича. Со вступительным словом выступил Константин Соломонович

* Программа классного концерта профессора К.Н.Игумнова (Малый зал филармонии):

М.Гамбарян Р.Шуман Соната g-moll, Ф.Лист Хроматический этюд, А.Н.Скрябин Прелюдия op.11.

Э.Апресова Ф.Лист Сонет Петрарки 104, Этюд f-moll, С.В.Рахманинов Баркарола, Музыкальный момент g-moll, Прелюдия es-moll.

А.Бабаджян Ф.Шопен Прелюдия, М.А.Балакирев фантазия “Исламей”.

А.Амбакумян Ф.Лист “Гимн любви”, соната “По прочтении Данте”.

А.Авдалбекян Ф.Шопен Концертное allegro, Ф.Лист Испанская рапсодия, А.Н.Скрябин Два этюда.

ՍԱՐԱԶՅԱՆՆԵՐ-Գ.Վ.ՍԱՐԱԶՅԱՆ

Сараджев, а с докладом о жизни и деятельности К.Н.Игумнова – Григорий Савельевич Домбаев. В заключении вечера состоялся концерт силами бывших учеников Игумнова.

Безусловно, благотворное воздействие не только на профессиональный рост, но и на обще-музыкальный кругозор пианистов в те годы имело и присутствие на фортепианной кафедре таких видных высокоэрудированных музыкантов, как Григорий Савельевич Домбаев, Геворк Ервандович Будагян, которые руководили классом камерного ансамбля.

Надо сказать, что решающим событием в дальнейшей судьбе консерватории стала реорганизация кафедр музыкального вуза в 1944 году, в том числе и фортепианной (2.). В результате этого старшее поколение педагогов–пианистов ушло в среднее звено музыкального обучения – музыкальное училище. Это привело к необходимости пополнения кафедры новыми педагогами.

Довольно недолго в консерватории проработали лауреат международного конкурса им.Ф.Шопена **Яков Соломонович Калецкий** (преподавал и руководил фортепианной кафедрой всего один – 1944 год); известный музыкант Яков Романович Гинзбург; один из последних учеников Есиповой по Петербургской консерватории **Александр Владимирович Зейлигер** (с 1945–1949гг. вел классы специального фортепиано и камерного ансамбля).

В 1944 году Ереванская консерватория пригласила на педагогическую работу только что блестя-

ще окончившего аспирантуру Ленинградской консерватории **Георгия Вардовича Сараджева** (1919–1986). С того времени на протяжении более четырёх десятилетий судьба этого музыканта была связана с Арменией, ей он отдал весь свой талант, знания, силы. И примечательно, что ленинградец по рождению, тесно связанный с этим прекрасным городом в последующие годы он никогда не помышлял покинуть Армению, Ереван, ибо в нём всегда жила любовь к своему народу, его культуре и искусству. Не только за годы своей плодотворной музыкально-педагогической деятельности, но и за всю историю армянского фортепианного искусства Сараджев, как и его коллега Андриасян, явился одним из самых авторитетных деятелей на протяжении всей истории ЕГК. И с именами этих замечательных музыкантов связано утверждение принципов ленинградской школы, более того – принципов современного пианистического искусства Армении.

Пианист романтического направления он сразу привлек внимание общественности Еревана своим тонким художественным вкусом, артистизмом и высокой исполнительской культурой, особенно привлекали слушателей его клавиروبенды, посвящённые призываниям Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Листа. В 1945 году он стал Почётным дипломантом Всесоюзного конкурса, в 1947 году был награжден почётной грамотой на пражском фестивале. Позже, уже в зрелые годы, Г.В.Сараджев выступал как ансамблист, в частности в составе трио Армфи-лармонии совместно со своими коллегами по кон-



Р.Х.Андриасян, К.С.Домбаев, К.С.Сараджев, А.В.Зейлигер, Г.В.Сараджев;
Ш.А.Апоян, М.Пападжанян, Е.Смбатян, М.А.Арутюнян, С.Ерзнкян, М.Закарян.

серватории, скрипачем Г.Б.Абаджяном и виолончелистом Александром Акоповичем Чаушяном с исполнениями произведений армянской, русской и зарубежной музыкальной классики. Считаем не лишним говоря об исполнительском искусстве Г.В.Сараджева привести слова его ученицы, видного концертмейстера Зилине Кароевны Закарян: *“Георгий Вардович чудесно аккомпанировал, небываемым было мягкое, особое звучание, удивительная чуткость ансамблиста. Я многому научилась в своей профессии, слушая его игру, особенно аккомпанементы в концертах”* (1.С.91).

С 1946 года Г.В.Сараджев по совместительству начинает преподавать и в музыкальном училище им.Р.Меликяна, где проработает четыре года (1946–1950) и средней специальной музыкальной школе им.П.И.Чайковского.

Как мы уже отмечали выше педагогические принципы Г.В.Сараджева сложились под воздействием Ленинградской пианистической школы в лице её двух представителей: С.М.Савшинского, а в аспирантуре – у В.В.Софроницкого. В архиве армянского пианиста сохранился следующий отзыв В.В.Софроницкого: *“Г.Сараджев мне известен как талантливый пианист с большими виртуозными данными и тонким художественным вкусом. Мне особенно запомнилась его интерпретация Сонаты h-moll Ф.Листа и тонкое художественное исполнение этюдов Ф.Шопена”*.

Вместе с романтическими пристрастиями в исполнительском искусстве Сараджева чувствовались особохарактерные черты и николаевской школы: собранность, строгость, сдержанность и чувство формы. Именно к романтической музыке относятся его высшие достижения в исполнительстве. Считаем не лишним привести блестящий отзыв ГЭК* фортепианного факультета ленинградской консерватории 1942 года: *“Сараджев Г. – высокоодаренный пианист с ярко выраженной артистической индивидуальностью большого масштаба. В нём гармонично сочетаются глубокое проникновение в содержание исполняемой музыки с яркой эмоциональностью и виртуозностью исполнения”* (3.С.21).

В классе Георгия Вардовича выросла большая плеяда армянских пианистов–исполнителей, педагогов, концертмейстеров, музыковедов. Интересно отметить, что в своих педагогических принципах Г.В.Сараджев придавал огромное значение умению пианиста линейно мыслить, вести мелодию. Не менее важной для него была кропотливая работа над авторским текстом. И не случайно, по этому поводу его учитель, профессор С.И.Савшинский писал следующее: *“Глубоко вдумываясь в нотный текст произведения, Г.Сараджев нередко умеет прочесть в нём то, что часто остается незамеченным, и это дает ему возможность, преодолев установившиеся “штампы”, найти свежую и убедительную трактовку произведения”*. В те годы часто приглашаемый в ЕГК в качестве председателя ГЭК

замечательный пианист Григорий Романович Гинзбург в своем восторженном отзыве писал: *“...Как педагог Г.В.Сараджев бесспорно явился одним из лучших среди педагогов Советского Союза”* (3.С.81).

Среди учеников Георгия Вардовича Сараджева – широко и успешно концертирующие пианисты: лауреаты международных конкурсов Артур (Арутюн) Карапетович Папазян, Сергей Бабалян; дипломанты и лауреаты Закавказских конкурсов Земфира Самсоновна Барсебян, Константин Завенович Сирунян, Лолита Михайловна Бабаджанян; преподаватели, профессора Ереванской консерватории: Элеонора Сергеевна Восканян, Амалия Варшамовна Байбуртян, Сергей Георгиевич Сараджян, Алла Амазасповна Смбатян, Мартин Цолакович Вардазарян, Левон Александрович Чаушян, музыковеды Георгий Шмавонович Геодакян, Алина Ашотовна Пахлеванян, доценты Нина Ивановна Степанян, Степан Саркисович Лусикян, Аида Вагановна Мелик–Гайказян. Педагогическую деятельность Георгий Вардович Сараджев сочетал с методической работой. Следует отметить, что большое значение для музыкального воспитания юных музыкантов в национальном духе и в наши дни имеет, написанная им совместно с педагогом консерватории, профессором ЕГК Ваче Вагановичем Умр–Шатом “Школа игры на фортепиано” в двух частях, изданная Армгосиздат–ом (I часть в 1973 году, для I и II классов, II часть в 1979 году для III и IV классов).

Этот труд, по сути дела, первое учебное пособие в Армении, в котором разрабатываются методические принципы, отвечающие требованиям современной пианистической педагогики. В свой педагогический репертуар Г.В.Сараджев включал и свои собственные великолепные обработки армянских народных и ашугских мелодий, романсов А.А.Спендиарова и произведений других армянских авторов, а также обогатил его и своими оригинальными пьесами. Здесь вспомним сборник пьес для фортепиано (12 пьес на народные темы) Г.В.Сараджева, изданный в 1957 году в Ереване, органные произведения Х.С.Кушнарева, обработки для фортепианного Трио, концертные транскрипции двух плясок из балета “Анаит” А.Г.Тер–Гевондяна (1948) и пьесы С.В.Бархударяна “Наз Пар”, обработки на темы Комитаса, Саят–Нова, Шерама, Дживани.

В своих обработках Г.В.Сараджев продолжил традиции фортепианной музыки Комитаса и Н.Ф.Тиграняна, где с большим мастерством и тонким вкусом передал своеобразие и красочность народной мелодии и манеру исполнительства характерную для народных музыкантов. К вышеперечисленным сочинениям прибавим и обработки, созданные совместно с Р.Х.Андриасяном, о которых мы уже упоминали. Это оперные клавиры “Ануш” А.Т.Тиграняна и “Лусабацян” А.Л.Степаняна и другие.

О признании высокого авторитета Г.В.Сараджева, выходящего за пределы республики, свиде-

* Председатель проф. Х.С.Кушнарев, нар.артист РСФСР проф.Л.В.Николаев, проф.С.И.Савшинский, проф.А.В.Зейлингер.

ՍԱՐԱԶՅԱՆՆԵՐ-Գ.Վ.ՍԱՐԱԶՅԱՆ

тельствует и тот факт, что армянского музыканта на протяжении многих лет удостаивали высокой чести – приглашали в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии фортепианного факультета в его *Alma mater*, прославленную Ленинградскую консерваторию.

Данью уважения памяти выдающегося армянского музыканта также является проводимый не один год в Ереване Республиканский конкурс юных и молодых пианистов им. Г.В.Сараджева. Отметим, что, в апреле 2008 года, завершился V Республиканский конкурс, который подарил армянской фортепианной культуре имена новых победителей.

В течении ряда лет Сараджев руководил одной из фортепианных кафедр (1964 –1974 гг., с 1978–1986 гг.), а с 1974 года в течение трёх лет выполнял и ответственную работу декана факультета, оставаясь при этом всегда тактичным и гуманным руко-

водителем.

Данью памяти замечательного музыканта является и интересная книга вдумчивого музыканта, профессора ЕГК Ш.О.Бабаян, изданная в 1997 году в Ереване, вышедшая в свет изданием “Наири”.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мильштейн Я.С., К.Н Игумнов., М., 1975, С.285.
2. Берко М.А., Консерватория имени Комитаса., Ер.:Айастан., 1973.
3. Бабаян Ш.А., Георгий Сараджев., Ер.:Наири., 1997.



Георгий Вардович Сараджев



Профессор Анна Михайловна Сраджева со своими выпускницами разных лет

Ամփոփում

Summary

Արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր՝ Շուշանիկ Հարությունի Ափոյանի «Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ դաշնամուրային ամբիոնների պատմությունը» հոդվածը շարունակաբար պատմում է նրանց սրեղծման, ընդարձակման և զարգացման մասին: Հոդվածաշարը տպագրվում է «Երաժշտական Հայաստան» հանդեսի N3-4 (26-27) 2007 թ-ից սկսած:

Historical Review: *PhD candidate, professor in YSC after Komitas Shoushanik Harutyuni Apoyan writes her article about the history of Chair of Piano in YSC after Komitas. (See the beginning in the journal “Musical Armenia” 2007 N3-4 (26-27)).*



Книга Ш.О.Бабаян “Георгий Сараджев”

СВЕТЛАНА ВЛАДИМИРОВНА КОЛОСАРИЯН

Певица,
профессор ЕГК им.Комитаса

Выдающийся художник современности Илья Глазунов в одной из своих бесед об искусстве отметил, что в XX веке есть два удивительных “горла” – итальянское и армянское, обратив внимание на необыкновенную красоту, подвижность, богатство тембра, теплоту и мягкость голосов армянских певцов.

градской консерватории*, народной артистки СССР, заведующей кафедрой сольного пения ЕГК, профессора Айкануш Багдасаровны Даниелян. Таким образом А.М.Сараджева – выпускница двух выдающихся мастеров: Софьи Акимовой и Айкануш Даниелян – приобщилась к тому вокальному направлению и методическим принципам, педагогическую преемственность которых можно проследить и выстроить в стройную систему передачи особенностей вокальной школы. Педагогом Айкануш Даниелян была профессор Наталия Александровна Ирецкая, которая окончила Петербургскую консерваторию у всемирно известной шведской певицы Генриетты Ниссен–Саломан, которая являлась любимой ученицей Мануэля Патрисио Родригеса Гарсии – сына выдающегося исследователя в

К 50-летию педагогической деятельности Анны Михайловны Сараджевой

Группа операторов Би–Би–Си снимавшая фильм об армянских музыкантах, выразила своё удивление и восхищение тем, что представители такой небольшой страны как Армения могут дать миру столько замечательных музыкантов в области инструментальной и вокальной музыки (лауреатов международных конкурсов, участников международных фестивалей и форумов, музыкальных проектов и программ), отметив, в частности, достижения армянских вокалистов на международной арене.

Большая роль в становлении и развитии армянской вокальной школы, а также в подготовке и воспитании молодого поколения педагогов–вокалистов принадлежит профессору ереванской государственной консерватории им.Комитаса Анне Михайловне Сараджевой.

Вокальное образование А.М.Сараджева получила сначала в училище города Таганрога, а затем в музыкальном училище при ленинградской консерватории им.Н.А.Римского–Корсакова. В 1941 году досрочно была зачислена на первый курс консерватории в класс известного педагога, профессора Софьи Акимовой, в классе которой она проучилась три года в Ташкенте, куда была эвакуирована Ленинградская консерватория в связи с началом войны.

В 1944 году Анна Михайловна связала свою жизнь с замечательным пианистом Георгием Сараджевым. Георгий Вардович Сараджев был приглашён в Ереван ректором ЕГК К.С.Сараджевым и стал впоследствии, заведующим одной из кафедр специального фортепиано.

Приехав в Армению Анна Михайловна продолжила своё обучение в классе выпускницы Ленин-

области теории и методики преподавания вокального искусства, испанца Мануэля дель Пополо Вессенте Гарсии, обобщившего в своих трудах достижения итальянской и французской школ, благодаря чему становится понятным с каким теоретическим и практическим вокальным “багажом” была выпущена в жизнь молодая певица.

В 1950 году А.М.Сараджева – артистка–практикантка Национального академического театра оперы и балета им.А.Спендиаряна, а с 1951 года – солистка Армфилармонии, и в разные годы – солистка Государственной академической капеллы Армении.

Но молодую исполнительницу, имеющую столь солидную не только практическую (в репертуаре певицы произведения западно–европейских, русских и армянских композиторов), но и теоретическую подготовку, не могла устроить лишь исполнительская деятельность. И в 1960–61 годах А.М.Сараджева пробует свои силы в качестве преподавателя в Государственном педагогическом институте им.Х.Абовяна и в музыкальном училище им.Р.Меликяна (базовом училище Ереванской государственной консерватории).

Человек большой ответственности, работоспособности, преданности своей профессии, Анна Михайловна, убедившись в результативности своей педагогической деятельности, в 1964 году становится преподавателем кафедры сольного пения ЕГК им.Комитаса, где начинает заниматься и научно–методической деятельностью. Одной из первых работ в этой области явилось создание репертуарного сборника для учащихся и студентов хордирижёрского отделения консерватории и музыкальных училищ.

* В Ленинградской консерватории также получили вокальное образование такие выдающиеся армянские певцы, как народный артист СССР Нар Ованисян, народный артист Арм.ССР Давид Погосян и другие.

А.М.Сараджева участвовала и в становлении детского вокального образования в Армении. Она – составитель сборников “Армянские композиторы – детям” для вокальных отделений музыкальных школ по охране детских голосов. А отсутствие вокализов армянских композиторов для студентов консерватории и музыкальных училищ привело к созданию А.М.Сараджевой сборников вокализов на народные темы. Сотрудничество с композиторами А.Тер–Гевондяном, К.Закарянном, М.Мазманяном, Г.Читчян говорит о том, что Анну Михайловну одинаково волновали как практические, так и теоретические вопросы вокальной педагогики.

А.М.Сараджева вела активную общественную деятельность в музыкальных учреждениях республики. Являясь заведующей вокального отделения музыкального училища им.Р.Меликяна, членом жюри Республиканских и Закавказских конкурсов вокалистов (на общественных началах), консультантом музыкальных училищ Гюмри и Ванадзора и участником вокальных конференций училищ Армении, преподавателем Народной консерватории, (в советское время при ЕГК им.Комитаса существовало подразделение, где могли получить вокальное образование люди разных возрастов и профессий).

В 1980 году А.М.Сараджева была утверждена в звании доцента, а в 1996 году – в звании профессора кафедры сольного пения. Она была научным руководителем слушателей факультета повышения квалификации, а также участников СНТО, готовила педагогические кадры для районов республики на отделении заочного обучения. В настоящее время Анна Михайловна редактирует учебники и научные работы профессоров, доцентов, преподавателей ЕГК.

На протяжении 50 лет класс профессора Анны Михайловны Сараджевой, работающей исключительно с женскими голосами, окончило не одно поколение замечательных исполнителей. Многие из прекрасно подготовленных камерных и оперных певиц, окончивших класс Анны Михайловны, работают в Национальном академическом театре оперы и балета им.А.Спендиаряна и Государственной филармонии. Её выпускниц отличает высокая культура пения, техническая оснащённость, владение стилистическими особенностями произведений композиторов различных эпох и направлений. Они – одни из первых исполнителей в Армении сочинений западно–европейских и армянских композиторов.

Среди её выпускников солисты оперы: Ребекка Оджаян и Нарине Ананикян – исполнительницы ведущих сопрановых и меццо–сопрановых партий в Национальном академическом театре оперы и балета им.А.Спендиаряна; Гаяне Гегамян*, Лусине Ордукханян, Тамара Дадаян, Сатик Мкртумян (ФРГ). Камерные певицы: Анна Маилян**, Лариса Мкртчян, Карине Мкртчян, Анаит Мкртчян, Сусанна Багамян (Франция), Овсанна Налбандян (ФРГ), Марина

Абрамян (США).

Преподаватели консерватории и музыкальных училищ: профессора Гаяне Гегамян и Ребекка Оджаян; доценты – заслуженная артистка РА Анна Маилян, Лариса Мкртчян, Карине Мкртчян; преподаватели – Лиана Варданян, Арцвик Демурчян; заведующая вокальным отделением музыкального колледжа им.Р.Меликяна Тамара Амбарцумян.

Лауреаты Закавказских конкурсов вокалистов: Ребекка Оджаян, Лариса Мкртчян, Карине Мкртчян. Лауреаты республиканских конкурсов: Нарине Ананикян, Сусанна Багамян, Лусине Ордукханян, Лиана Варданян, Нарине Оджаян, Арцвик Демурчян.

Лауреаты и дипломанты международных конкурсов и фестивалей: Сатик Мкртумян (им.Винченцо Беллини, Италия), Гаяне Гегамян* (Пхеньян, КНДР), Анаит Мкртчян (Дельфийские игры, Беларусь), Анна Маилян (Хариклея Даркле, Румыния; им.Пласидо Доминго, США; Рагуза, Италия), Арцвик Демурчян (Собиновский фестиваль, Россия; им.Е.Образцовой, Россия).

Высокий профессионализм А.М.Сараджевой состоит в том, что она умеет разглядеть в студентах, имевших при поступлении в консерваторию более чем скромные вокальные данные, их потенциал и воспитать высококлассных специалистов.

Анна Михайловна делится со своими студентками не только знаниями, но и окружает их душевным теплом и заботой, что свойственно талантливому, интеллигентным людям.

Лучшим подарком к 50–летию педагогической деятельности профессора А.М.Сараджевой было получение в 2010 году её студенткой Мери Мовсисян приза “Надежды” на международном конкурсе вокалистов им.Хариклеи Даркле в Румынии и участие в фестивале “Кремлёвские Звезды” в Москве.

Выпускницы профессора А.М.Сараджевой – солистки оперных театров и филармоний Армении, Франции, Германии, США. Они с благодарностью произносят имя своего педагога. А Анна Михайловна может гордиться успехами своих воспитанниц, их достижениями и на Родине, и на международной арене.

(с.м. на обложке)

Ամփոփում

Summary

Վերաբարձրություն-Վիմանկար. Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր Սվեթլանա Վլադիմիրի Կոլոսարյանի հոդվածը նվիրված է վստահալուշար պրոֆեսոր Երզնիի Աննա Միքայելի Սարաջևայի մանկավարժական գործունեության 50-րեդունը տարիներին:

Artist's portrait: Professor of YSC after Komitas Svellana Vladimiri Kolosaryan writes about singer and professor Anna Michaeli Sarajeva's performing art. The article is dedicated to singer's pedagogical activity.

* Солистка Национального академического театра оперы и балета им.А.Спендиаряна, профессор ЕГК Гаяне Гегамян ежегодно даёт сольные концерты современной музыки из произведений американских, западно–европейских и армянских композиторов.

** Созданный заслуженной артисткой Армении, доцентом ЕГК Анной Маилян вокальный коллектив “Этно–вокал”, пропагандирующий армянскую народную музыку, удостоился высокой оценки критиков не только в Армении, но и в Европе.

**АННА СТЕПАНОВНА
АГАДЖАНИАН**

*Музыковед,
заведующая учебной частью ереванского
государственного музыкально-педагогического
колледжа им.А.Бабаджаняна*

Как же украшают наш город и умиляют глаз эти, к сожалению, уже не многочисленные девочки и мальчики с футлярами музыкальных инструментов, придавая сегодняшнему эклектичному городу европейский оттенок. Спасибо тем людям, которые, невзирая на сложности долгого пути освоения профессии, помогают этим девочкам и мальчикам не только поверить в нужность профессии, но и полюбить её.

конкурсов, участники всех значимых городских концертов. Наверное в городе нет такого музыкального коллектива, где не отличились бы своим мастерством выходцы из класса Армена Арутюняна. Многие из них уже давно с успехом демонстрируют свои умения за рубежом.

Юбилейный вечер можно было бы назвать ещё и “вечером признаний”. Многочисленные выступления и поздравления известных музыкантов —профессоров консерватории, государственных мужей, коллег, студентов и их родителей ещё и ещё раз подтвердили большую любовь и уважение, которые заслужил за эти годы блестящий музыкант-педагог, умелый и тактичный руководитель и коллега, интеллигентный человек, преданный друг Армен Христофорович Арутюнян. Но вечер украсили не только многочисленные тёплые слова и красивые цветы, золотая медаль - награда Министерства науки и образования, медаль Международного Фонда памяти Арно Бабаджаняна и многие другие послания, но и выступления с интереснейшей музыкальной программой нынешних и бывших учеников и студентов Армена Арутюняна.

Чтобы дополнить образ человека, который скромно живёт среди нас и своим нелёгким трудом светит добро,

**АРМЕНИ АРУТЮНЯНУ
50 лет**

Об одном из таких людей, посвятивших себя этому благородному делу, эта статья.

6 апреля 2010г. в Доме-музее Арама Хачатуряна состоялся юбилейный вечер, посвящённый 50-летию со дня рождения и 30-летию педагогической деятельности профессора Ереванской государственной консерватории им.Комитаса, директора Ереванского музыкально-педагогического колледжа им.Арно Бабаджаняна Армена Христофоровича Арутюняна.

Афиша, оповещающая о концерте, посвящённом 30-летию педагогической деятельности, была озаглавлена так: “Посвящение музыке”. Действительно, 30 из 50-ти лет жизни музыканта отданы музыкальному воспитанию подрастающего поколения, результаты которого много лет говорят сами за себя: многие из учеников и студентов этого педагога - лауреаты международных и республиканских

культуру, любовь к искусству и родной стране приведём интервью с юбиляром.

Говорят, что Вы одинаково терпеливо работаете и со студентом консерватории, и с первоклассником. А помните, как со скрипкой Вы пришли в 1-й класс?

Должен разочаровать Вас. Дело в том, что первые пять лет я учился игре на виолончели в школе им.П.И.Чайковского у очень хорошего педагога Рафаэла Бегларяна, и, кстати, имел серьёзные успехи. После его ухода из школы, желание заниматься музыкой у меня пропало. Очень хотелось серьёзно заняться любимым увлечением – шахматами... Тем, что я стал скрипачом во многом обязан основателю армянской скрипичной школы, педагог-



Ա.Ք.Արտյունյան, Ջ.Ի.Դովլատյան, Ր.Գ.Մկրտչյան.
Երևան, 2000գ.



Զasedանe սoվետա մուզկալնo-ոբշեստվեննոյ օրգանիզացիա “Կամերտոն”.
Ա.Տ.Ագաձյանյան, Ա.Ք.Արտյունյան, Ա.Ա.Սոգոսյան, Թ.Վաչատրյան, Կ.Ք.Արտյունյան. 2002գ.

Շնորհակալություն

гу моих братьев, профессору консерватории Грачья Карповичу Богданяну.

Почему Вы, как и Ваши братья, известные скрипачи Арам и Карен Арутюняны (Бельгия) не совмещаете преподавание и исполнительскую деятельность?

У меня, наверное, призвание – обучать. Такие великие исполнители, как Д.Ф.Ойстрах и Л.Б.Коган тоже занимались педагогической деятельностью, передавая накопленный опыт и свои знания. Тому же, лишь незначительный процент музыкантов становится исполнителями.

Как Вы сочетаете педагогическую деятельность с должностью руководителя Музыкального колледжа?

Мои организаторские способности проявились довольно рано. С 27 лет, будучи беспартийным, что в советские годы было недопустимо для руководящего работника, я семь лет проработал заведующим учебной частью в музыкальной школе N21, после чего, до назначения директором Музыкально-педагогического колледжа им.Бабаджаняна, 14 лет занимал должность заместителя директора по учебной части в том же учреждении.

Мои организаторские и творческие способности реализовывались ещё и на телевидении, где я, начиная с 1986 года, почти 15 лет проработал редактором многих музыкальных передач.

Какие качества Вы цените больше всего в людях?

Порядочность. Доброту и чуткость. Трудолюбие и целенаправленность.

Любите ли Вы сюрпризы?

Да, люблю. Причём больше удовольствия получаю делая подарки и сюрпризы другим (независимо сторожу, ученику или родственнику, другу или коллеге), нежели наоборот.

Говорят, музыканты не дружат со спортом?

Почему же? В юности я активно занимался баскетболом, футболом. Сейчас, к сожалению, больше приходится смотреть, нежели активно заниматься, но мне подарили футбольный мяч – приему намёк к сведению.

Как относитесь к миграции армян, в частности, музыкантов?

Неоднозначно. Сегодня в Европе учатся оба мои сына (кстати, тоже скрипачи), многие из моих учеников. Профессия музыканта предполагает такое взаимообогащение. Выступления и обучение в европейских странах, в Америке для хорошего музыканта – необходимость. Понимая объективные причины такой “миграции”, гражданин-патриот во мне очень хочет верить в то, что, получив хорошее европейское образование, они все вернуться работать на благо своей родины.

Почему Вы не последовали примеру тех музыкантов, которые живут или работают за рубежом?

Мне не раз предлагали работу и переезд на постоянное жительство в Европу, в Америку. Что меня держит? Корни: привязанность к любимому делу; ответственность перед людьми, которые верят мне; этот город, в котором я родился и вырос,



Армен Хритофорович Арутюнян

со всеми своими плюсами и минусами; взрослые родители.

Одно из дорогих моих приобретений на протяжении 50–ти лет жизни и 30–ти лет творческой деятельности – мои друзья и ученики. Я горжусь тем, что мои ученики не только посвящают себя музыке, но и становятся культурными, воспитанными и достойными гражданами нашей страны.

(с.м. на обложке)

Ամփոփում

Summary

Վերլուծական - Գիմանկար՝ Երաժշտագետ Աննա Ստեփանի Աղաջանյանի հոդվածը նվիրված է ջութակահար-մանկավարժ Արմեն Քրիստափորի Հարությունյանի գործունեությանը և նրա ծննդյան 50-ամյա հոբելյանին: Այժմ նա Երևանի Ա.Բաբաջանյանի անվ. պետական երաժշտական քոլեջի տնօրենն է և միաժամանակ «Կամերտոն» լարային նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավարն: Հարցազրույցի ձևով հեղինակը բացահայտում է նրա բազմակողմանի գործունեությունը և իհարկե նաև նախասիրությունները:

Analysis-portrait: Interview: Musicologist Anna Stepani Aghajanyan write about her interview with the director of Yerevan State Musical Collage after R.Meliqyan, violinist, “Kammerton” stringed aorchestra’s director Armen Harutsunyan. The article is dedicated to the director’s 50th anniversary.

The author, due to the intervire discovers for the reader the director’s all interests and activities.

ԱՐՄԵՆ ԱՐՏՅՈՒՄԻ ԲԱԲԱԶԱՆՅԱՆ

**Երգիչ, կոմպոզիտոր
Արվեստագիտության թեկնածու,
Կոմիտասի անվ. «ԵՊԿ հրապարակչության»
խմբագիր**

Մայիսի 10-ին (2010թ.) Կոմիտասի անվ. Կամերային երաժշտության փանը փեղի ունեցավ երիտասարդ դաշնակահար, հանրապետական և միջազգային մրցույթների դափնեկիր Արմեն Մանասյանի հա-

Կատարողական արվեստ

նե ինչ-որ ճիգեր գործադրելու, մաքրելու մեր հասարակությունն այս արևելամեր, թուրքամեր ախրից, որը փիրում է լայն սպառման հանրամարչելի երաժշտության ասպարեզում: Փոխարենը մենք բավարարվեցինք մի երկու ձևական արտահայտություններով:

Ակտիվորեն հեղինակելով մշակութային անցուդարձին, կարող եմ եզրակացնել, որ Կոմիտասին նվիրված միջոցառումների առնվազն 60 տոկոսը կազմակերպվել է որոշ անհատների նախաձեռնությամբ: Ահա այս անհատներից է Ա.Մանասյանը, ով նախաձեռնեց Փարիզ – Շուշի շրջագայությունը նվիրված Կոմիտասին՝ մասամբ կրկնելով Կոմիտաս Վարդապետի անցած ուղին: Ա.Մանասյանը կատարեց Կոմիտասի 7 պարը (ընդ որում՝ 2-րդ խմ-

ԱՐՄԵՆ ՄԱՆԱՍՅԱՆ

Երիտասարդ դաշնակահարի նվիրյալ գործունեությունը

մերզբ: Ծրագիրը հարուստ էր թե՛ սրեղծագործությունների թվով և թե՛ դրանց ծավալով: Մակայն ծրագրում ընդգրկված երկերի փարաբնույթ լինելը, ինչպես նաև այլ կատարողների մասնակցությունը նպաստեցին, որ ունկնդիրը չհանձնարան երկար այս համերգից: Այն կարծես դաշնակահարի ուսումնառության փարհիներին անցած սրեղծագործական կյանքի յուրօրինակ հաշվեկրկություն լինելը (Ա.Մանասյանն այս փարի ավարտում է Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ-ն): Ինչպես հետո նա նշեց, նաև դրանով էր բացատրվում համերգի ծրագրի ընտրությունը. նախ փեղ էին գրել երկեր Բարոկկոյի դարաշրջանից մինչև 20-րդ դարասկիզբ, և 2-րդ՝ համերգը նպատակ ուներ ցույց տալ ոչ միայն որպես մենակատարի, այլ նաև՝ նվագակցողի և անասմբղի արտիստի կատարողականությունը:

Պետք է նշել, որ անցնող փարին Ա.Մանասյանի համար շար արդյունավետ էր: Այս ուսումնական փարվա ընթացքում նրա համերգներում, ամենասարժեքավորը Կոմիտասին նվիրված համերգաշարերն էին: 2009 թ-ին հայ ժողովուրդը նշում էր Կոմիտասի ծննդյան 140-ամյակը, բայց երբ հիմա հեղադարձ հայացք ենք ներում, ապա տեսնում ենք, որ ոգևորության առիթներ քիչ կան: Մա մի իրադարձություն էր, որը պետականորեն, շար մեծ թափով պետք է նշվեր (մենք ակներև կարող ենք փաստել, թե Ռուսաստանում ինչպես նշվեց Պուշկինի հոբելյանը): Կոմիտասի անհրաժեշտությունը մենք հիմա ունենք երևի նույն հույժ կարևորությամբ, ինչպես Վարդապետի կյանքի ու «պայքարի» օրոք: Մեր այս օրերին նրա ծննդյան 140-ամյակը պետական մարմինների համար լավ ազդակ պետք է լինել գո-

բագրությամբ, մինչդեռ անհասկանալի է, թե ինչու շարերն այսօր էլ նվագում են 1-ին փարբերակով), ինչպես նաև «Գարուն ա»-ն, «Քելեր ցուր»-ը, «Կաքավիկ»-ը, «Երկինքն ամպել է»-ն և այլն (մշակումները՝ Ռ.Անդրիասյանի և Գ.Մարաջյանի): Այս փեղ պետք է կարևորել այն փաստը, որ Ա.Մանասյանն այս երկերը հնչեցրել է փարբեր քաղաքների բեմերում, մինչդեռ մենք արդեն սովոր ենք, որ եթե մի բան է արվում, ապա միայն մեր մայրաքաղաքում:

Այսպես, նա հայ երաժշտությունը հնչեցրեց ոչ միայն մայրաքաղաքում, այլև Փարիզում, Լիոնում, Սրամբուլում, ինչպես նաև Գյումրիում, Սրեփանակերտում և Շուշիում: Ի վերջո, անցյալ փարվա հոկտեմբերին “L’Heure Musicale du Marais”-ի ներկայացմամբ (որի երաժշտական փառապոսին Ա.Մանասյանը մասնակցել էր նաև 2007թ-ին), Փարիզում, թողարկվեց նրա «Նվիրումն Կոմիտասին» շայնասկավառակը, որպեղ գեղեղված են մեր մեծ հայրենակցի դաշնամուրային մանրանվագները:

Ի դեպ, դաշնակահարը 2009թ-ին ևս մի սկավառակ է թողարկել, ուստի 2009թ-ը կարելի է արգասաբեր համարել երիտասարդ դաշնակահարի համար, քանզի մեր օրերում դասական երաժշտության ասպարեզում սկավառակների թողարկումն այնքան էլ արդի բան չէ: 1-ին սկավառակում, որը թողարկվել է սահմանափակ քանակությամբ, Ա.Մանասյանը կատարում է Պ.Չայկովսկու «Տարվա եղանակները», ըստ որում՝ ցիկլի ոչ ավանդական, բայց ճիշտ հերթականությամբ (շարքը սկսվում է մարտից): Չայկովսկու այս սրեղծագործությունը նա նույնպես հնչեցրել է Երևանում՝ Մոսկվայի Տանը, մենահամերգի

Կատարողական արվեստ

ժամանակ:

Այսպես, մենք կարող ենք նկատել, որ կան երիտասարդներ, ովքեր նվիրված իրենց գործին, իրականացնում են առավելագույնը՝ ծառայելով արվեստին: Սակայն այս ամենը չի բերի վերջնական արդյունքի, եթե նման եռանդուն ու փառանդավոր երիտասարդներին աջակցություն չցուցաբերվի բոլոր այն հասարակությունների կողմից, որոնք առնչվում են արվեստին: Այսպես օրինակ, ես շատ զարմացա, որ ԱՄՆ-ում կատարողական երկար տարիների ընթացքում ընդամենը մեկ անգամ է հանդես եկել նվագախմբի հետ, այն էլ պատանեկան տարիներին և փաստորեն փորձառություն չունի այս բնագավառում: Փոխարենը մենք շատ հաճախ պատանեկից տեսնում ենք մի քանի երիտասարդի, որոնք պարբերաբար հանդես են գալիս համերգներով նվագախմբերի հետ՝ հերթ չլրանալով մյուս՝ ոչ պակաս արժանի երաժիշտներին, իրենց ուժերը փորձելու այդ բնագավառում: Տարիներ անց, արտասահմանում նման հնարավորություն ունենալու դեպքում նրանք չեն ունենա նվագախմբի հետ նվագելու գոնե մի փոքր փորձառություն: Այս խնդրին հաճախ բախվում են նաև մրցույթների ժամանակ:

Ահա այսպես, շատ ոլորտներում կա ուժերի ոչ ճիշտ բաշխում և ընդհանրապես կրթական և մասնավորապես մշակութային կյանքում բացակայում է որևիցե մարտավարություն, ինչի հետևանքով մեր երկրի հումքը դեռ երկար չի լինի այնքան արգասաբեր, որքան ոչ վաղ անցյալում էր: Ոչ էլ կունենանք ճիշտ ու հասարակ սրբազանության կյանք, քանի դեռ այն կախված կլինի միայն անհատ-նվիրյալների աշխատանքից և փոքր հնարավորություններից:

(տե՛ս կազմին)



Արմեն Մանասյան



Փարիզ, 2007

Резюме

Статья певца, композитора, кандидата искусствоведения Арсена Артёмовича Бабаджаняна - рецензия на концерт молодого пианиста, лауреата республиканского и международного конкурсов Армена Манасяна.

Review to the Concert: Singer, composer, PhD candidate Arsen Artyomi Babajanyan dedicates his article to young pianist, laureate of Republican and international concerts Armen Manasyan.

Summary

Երաժշտական ԴԱՅՆԱՍՏՆ 3(38)2010

Վոկալ արվեստ

Дж.Верди, Тамары из “Демона” А. Рубинштейна, сцену письма Татьяны из “Евгения Онегина” П. Чайковского и романсы: Н.Римского–Корсакова, С.Рахманинова, Ю.Шапорина, Р. Меликяна, К.Закаряна, песни Комитаса. Часто принимала участие в студенческих концертах.

«Մարտի 4-ին Արվեստի Աշխարհների փակը փեղի ունեցավ իններորդ «Երիտասարդական կիրակին, որը կազմակերպել էին «Ավանգարդ»-ի խմբագրությունը և Արվեստի Աշխարհների փունը: ՀԼԿԵՄ Կենտրոնի քարտուղար ընկեր Գ. Ա. Տեր-Ղազարյանը ելույթ ունեցավ «Ընկեր Բ. Վ. Սյուրինի «Պրավդա» թղթակցի հեղ ունեցած գրույցի մասին» թեմայով, որից հետո Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ուսանողների մասին ներածական խոսք ասաց կոնսերվատորիայի դասախոս ընկ. Աննա Բարսամյանը: Այնուհետև ելույթ ունեցան Պետական կոնսերվատորիայի բարձր կուրսերի ուսանողները: Վ. Սարգսյանը դաշնամուրով կատարեց Շոպենի «Նոկտյուրներ» և Ռախմանինովի «Պրեյլյուդը»: Գ. Կիրակոսյանը (չորրորդ կուրս) երգեց Կոմիտասի «Այս մարտի ջան», «Արագյազ» և «Կռունկը»: Ջուրախախար Մանվել Բեգլարյանը (5-րդ կուրս) կատարեց Սարասատի «Գեղեցական երգերը» և «Գուրալի «Չեխյուդը»: Չայկովսկու «Մոռանալ այդպես չուր», Սալյար-Նովայի «Զանի վոյս ջան իմ» և Հարո Սրեփանյանի «Հե՛յ, Արագած» երգերի կատարմամբ հանդես եկավ 5-րդ կուրսի ուսանողուհի Ելենա Վարդանյանը» (1):

На 5–м курсе Е.Вартанян спела сольный концерт. В программе арии и романсы П.И.Чайковского: ария Марии из “Мазепы”, ариозо и ария Лизы из “Пиковой дамы”, ария Кумы из “Чародейки”; романсы: “Нам звезды кроткие сияли”, “Растворил я окно”, “Ночи безумные”, “Закатилось солнце”, “То было раннею весной”, “Забыть так скоро”, “День ли царит”. Этой программой Лена заявила о себе как о серьёзном, высокопрофессиональном музыканте.

Важное место занимали занятия в оперном классе у режиссёра Гоарине Карамановны Мелкумян, где закладывались основы актерского мастерства будущей оперной певицы. Е.Вартанян готовила оперные партии под руководством дирижёров: Константина Соломоновича Сараджева и Михаила Моисеевича Малунциана, Георгия Ервандовича Будагяна. На 3–м курсе Константин Соломонович подготавливал с Е.Вартанян партию Веры Шелogi из одноименной оперы Н.А.Римского–Корсакова и оценил эту работу очень высоко. Он очень придирчиво и скрупулёзно требовал выполнения музыкального текста, воспитывая в студентах высокий профессионализм. Заканчивала консерваторию Е.Вартанян партией Татьяны из “Евгения Онегина” П.Чайковского. Параллельно с учебой в консерватории Лена продолжала занятия спортом; открыла спортивную секцию в консерватории, преподавала спортивную гимнастику в музыкальном училище, была тренером в спорт школе. В 1948г. – поехала в Чехословакию на спортивный XI Всесоюзский слёт в составе делегации Советского Союза. Но Лена не забывала о том, что она певица. Она всегда участвовала в концертах, которые устраивались для спортсменов. Выезжала на соревнования, сборы в Ленинград, Ригу, Батуми, Тбилиси. Музыкальное формирование сочеталось с занятиями спортом. И в спорте Лена добивается высоких достижений – в 1949г. стала чемпионкой Армении по спортивной гимнас-



1969г.

тике, с 1953г. она – мастер спорта СССР.

В 1951г. Е.Вартанян с отличием окончила консерваторию и хотела приступить к преподавательской деятельности, но заведующая кафедрой Надежда Григорьевна Кардян посоветовала не топиться: “С таким голосом ты должна петь, а преподавать ты всегда успеешь”. Е.Вартанян направили на курсы повышения квалификации в Москву. Жила она в Доме Культуры Армении. Готовила оперные партии с П.Г.Лисицианом и концертмейстером Абрамовичем, затем с главным концертмейстером Большого театра Надеждой Славинской. Подготовила партии Нормы (“Норма” В.Беллини), Аиды (“Аида” Дж.Верди), Лизы (“Пиковая дама” П.И.Чайковского). Принимала участие во многих сборных концертах, устраиваемых в Доме Культуры Армении и в концертном зале им.П.Чайковского. Зародившееся в Москве творческое содружество с другими молодыми музыкантами из Армении, (совершенствовавшимся в Москве композиторами Эдуардом Багдасаряном, Вагаршаком Котояном, Эдуардом Абрамяном) продлится долгие годы. «Հայկական ՍՍՌ-ի Կուլտուրայի փակ արվեստանոցներում կատարելագործվող մի խումբ երիտասարդ արվեստագետների երգչուհի Ս.Տեր-Ղազարյան, նկարիչ Վ.Ասլանյան, երգչուհի Ե.Վարդանյան, նկարչուհի Կ.Վարդանյան: Երիտասարդ կոմպոզիտորներ Է.Բաղդասարյանը, Վ.Կոպրոսյանը և Է.Աբրահամյանը պարապում են արվեստի վաստակավոր գործիչ պրոֆեսոր Գ.Լիսիցիանու ղեկավարությամբ»(2):

В Москве Е.Вартанян продолжает заниматься спортом, так как она была членом общества “Спартак”, её пригласили работать тренером в сборную команду по спортивной гимнастике общества “Спартак”. И конечно же она получала массу музыкальных впечатлений, посещая множество концертов и спектаклей в Большом театре, Музыкальном театре им.К.Станиславского и других театрах Москвы.

Через год, в 1952г., Е.Вартанян вернулась в Ереван. Министерство культуры направило Лену на работу в оперный театр. В это время Ереванский оперный театр был в расцвете. В театре пели вы-



Елена Ватановна
Вартанян

дающиеся мастера оперной сцены: Г.Гаспарян, Т.Сазандарян, Н.Ованесян, Е.Хачикян, М.Еркат, Д.Погосян, А.Петросян, Савельев–Дамурин и многие другие. Дирижировали: Михаил Арсеньевич Тавризян, Сурен Гаврилович Чарекян; молодые дирижёры: Акоп Тер–Восканян, Арам Катанян, Юрий Давтян, Рубен Степанян.

Репертуар театра был обширным: множество спектаклей классического западноевропейского и русского оперного искусства. Кроме того театр очень активно работал над созданием нового армянского оперного репертуара. Успешно прошло прослушивание Е.Вартанян перед художественным советом театра. Но главный дирижёр М.А.Тавризян был болен и не присутствовал на совете. Прослушав Е.Вартанян немного позже он воскликнул: “Когда она поёт, бриллианты сыпятся”.

Елена Вартанян органично влилась в высоко– профессиональный коллектив театра. Первыми

партиями стали: Половецкая девушка (“Князь Игорь” А.П.Бородина) и Маженка (“Проданная невеста” Б.Сметаны), затем Бригитта (“Иоланта” П.И.Чайковского) и Аннета (“Сказки Гофмана” Ж.Оффенбаха).

В 1956г. Е.Вартанян с успехом исполнила партию Прилепы в “Пиковой даме” Чайковского на сцене Большого театра в дни Декады армянского искусства и литературы в Москве.

С 1957 года открывается очень важная страница в творчестве Елены Вартанян – она осваивает армянский оперный репертуар: партию Ануш (“Ануш” А.Тиграняна) и партию Вартитер (“Сос и Вартитер” В.Тиграняна). Партия Ануш стала одной из самых важных и ярких страниц в оперном творчестве Елены Вартанян. Она пела её на сцене более 400 раз. Исполнение этой партии певицей считается одним из лучших в истории армянского оперного театра. Вот, что пишет рецензент газеты “Вечерний Тбилиси” М.Пичхадзе об исполнении партии Ануш в гастрольном спектакле Ереванской оперы в 1963 году: “Е.Вартанян трудно забыть. Она не только очень музыкальна, она талантлива, как настоящая драматическая актриса. Она шаг за шагом, от эпизода к эпизоду, от действия к действию углубляет образ, а сцену сумасшествия в конце проводит с подлинной драматической экспрессией” (3.).

Настоящим триумфом стало исполнение этой партии в 1969 году в Москве на сцене Большого театра в дни Декады армянского искусства, посвящённой 100–летию О.Туманяна. Рецензент газеты “Советская культура” Р.Шавердян восхищается необыкновенно красивым голосом певицы, её вокальным мастерством, позволившим передать национальный колорит мелодий А.Тиграняна и создать тонко поэтический образ Ануш (4.). Вот рецензия Н.Шахназаровой из журнала “Советская музыка”: “В спектакле, который видела я, роль Ануш испол-

Երազմուտի շաբաթ 3(38)2010



Елена Варданян
на Всесоюзном слёте в Праге, 1948г.



Первенство Армении, 1946г.

Չոկալ արվեստ

няла Е.Вартанян. Характер своей героини она раскрывает в разных гранях, но ближе всего ей, видимо, Ануш в минуты трагических переживаний. Поэтому такой впечатляющей оказалась её игра в сцене сумасшествия – актриса естественна и трогательна в переходах от радости к горю, от светлых воспоминаний к трагической реальности” (5.).

Эту партию Елена Вартановна исполняла под руководством выдающихся армянских дирижёров: Акопа Восканяна, Юрия Давтяна, Огана Дуряна (в Москве), Рубена Степаняна. Её партнерами в партии Саро были: Авак Петросян, Ованес Кавазян, Тигран Левонян, Сергей Галстян, Арташес Айрян, Рубен Саакян, Ваан Миракян, Гегам Григорян; в партии Моси – Аршавир Карапетян, Мигран Еркат, Ваграм Григорян, Давид Погосян. “Особо следует отметить, созданный Е. Вартанян образ Ануш в одноимённой опере А.Тиграняна, исполнение этой партии певичей по праву считается одним из лучших в истории Театра оперы и балета им.А.Спендиарова (дирижёр, народный артист Арм.ССР Я.М.Восканян)”*.

Елена Вартанян активно участвует в создании армянского оперного репертуара. С большой любовью к армянской музыке и необыкновенной требовательностью к себе она работает над партиями в новых операх армянских композиторов. За свою более чем 33–летнюю карьеру оперной певицы она исполнила 13 партий в операх армянских композиторов.

Вартигер в опере В.Тиграняна “Сос и Вартигер”, Маро – “Арцваберд” С.Бабаева, Арцик – “Костер” Ю.Геворкяна; Шушан – “Давид Бек” А.Тиграняна; Аревик – “Лусабацин” А.Степаняна; Лидия – “Господин Минтоев в Париже” А.Айвазяна; Арпеник – “Крушение” Г.Арменяна; Анетта – “Человек из легенды” Г.Ахиняна; Сато – “Смерть Кикоса” В.Аджемяна; Сом – “Сом” А.Тертеряна. Некоторые из них

написаны специально для Елены Вартанян. Например, партия Ашхеник в опере “Хачатур Абовян” Геворга Арменяна.

«Աշխենիկի դերերգում, որ շարժվում էր մեծ կրիտիկայով ու ներքին իրապատասխանությամբ էր կրկնվում էր հարյուրամյակի Ե.Վարդանյանը: Արդիարուսիկ վերջին փարիներին արեղծագործորեն անել է և բարրունում արդեն առաջարկում էր դերը, մանավանդ ազգային շեղումներով: Նա կարողանում է անմիջականորեն վերապրել և հարկապես երգեցողության մեջ նույնիսկ անմիջականորեն վերապրադրել հայ աղջկա կերպարը, և Աշխենիկը մեր ասածի մի համոզիչ վկայությունն է» (6.).

“...Вартанян Е.В. заняла ведущее положение в театре и явилась талантливой исполнительницей многих ведущих партий в операх композиторов разных эпох и стилей в спектаклях русского и западноевропейского репертуара, став также одной из лучших в республике исполнительниц партий лирико–драматического сопрано в операх армянских композиторов. В артитическом облике Е.Вартанян привлекает и захватывает красивый голос – сопрано, художественно цельные образы, увлечённость музыкой и глубокая эмоциональность” (народная артистка СССР, Лауреат Государственной премии СССР Т.Т.Сазандарян).

На протяжении нескольких десятков лет работы в театре Е.Вартанян пела ведущие партии лирико–драматического сопрано в операх западноевропейских, русских и грузинских композиторов. Это Маженка в “Проданной невесте” Б.Сметаны, Недда в “Паяцах” Р.Леонкавалло, Оскар в “Бале–маскараде” Дж.Верди, Анетта в “Сказках Гофмана” Ж.Оффенбаха, Тамара в “Демоне” А.Г.Рубинштейна, Половецкая девушка в “Князе Игоре” А.П.Бородина, Прилепа в “Пиковой даме” и Бригитта в “Иоланте” П.И.Чайковского, Клава в “Молодой гвардии” Ю.С.Мейтуса, Мзия в “Миндии” О.В.Тактакишвили.

«Թարբարիչիլիտ օպերայի միակ կանաչի կերպարը՝ Մզիկն, դրամատիկական և կրիտիկական առումով այն–



Дж.Верди “Аида” (1968): Амнерис – Зенаида Пали, Аида – Елена Вартанян.



Дж.Верди “Аида” (1974): Амонасро – Петрз Амираншвили, Аида – Елена Вартанян.



Дж.Верди “Трубадур” (1975): Леонора – Елена Вартанян.

*Из беседы с автором этих строк.

քան էլ վառ ու փայլուն չէ: Նրան փրամադրված երաժշտական և բեմական նյութի շրջանակներում Ե.Վարդանյանը կարողացել է, այնուհանդերձ, արեղծել պարզ ու հասարակ վրացուհու հիշվող կերպար: Սգիս-Վարդանյանը բնարական է, կանացի, անմիջական ու անկեղծ» (7.):

За более чем 30-летнюю карьеру Е.Вартанян спела 32 оперные партии в 1275 спектаклях. Она обогатила историю армянского оперного театра целой галерей многообразных лирических женских образов. Одной и центральных в творчестве Елены Вартанян стала партия Аиды в одноимённой опере Верди. Эту партию Елена Вартанян подготовила ещё в Москве, на стажировке, под руководством П.Г.Лисициана. В Ереване впервые исполнила её под управлением С.Г.Чарекяна в 1964 году и пела на протяжении двадцати лет. Арам Григорьевич Катанян, который впоследствии многие годы дирижировал этим спектаклем, восхищался исполнением партии Аиды Еленой Вартанян: красотой её голоса, тончайшей нюансировкой, филировкой звука и нежно звучащим пиано; восхищался цельно выстроенным музыкально-драматическим образом. Партию Аиды Е.Вартанян исполняла с известными певцами, гастролировавшим в Ереване. С Зинаидой Палли (Румыния), с Лили Чухазян (Метрополитен опера, Нью-Йорк), народным артистом СССР Петрэ Амираншвили (Грузия), Давидом Оганесяном (Румыния).

Певческий и актёрский ансамбль сложился с выдающимися армянскими певцами: Аршавиром Карапетяном, Давидом Погосяном, Гоар Галачян, Сергеем Даниеляном, Миграном Еркатом.

В 1957г. Елена Вартанян исполнила партию Леоноры в опере Дж.Верди «Трубадур», которая стала одной из любимых и важных в её репертуаре. Эту партию Е.Вартанян с блеском исполняла более двадцати лет и спела почти 100 спектаклей. Это говорит о высочайшем профессионализме певицы. Спектаклем дирижировали С.Г.Чарекян и Ю.Г.Давтян. Хочется привести отзыв народного артиста Арм.ССР Ю.Давтяна: «Всегда собранная, легко подвижная на сцене, она создавала ярко драматический образ Леоноры богатейшими красками своего голоса, легко взлетая в верхний диапазон. Выверенная фразировка, тонкая музыкальность, яркий драматический талант позволяли ей блистать в этой партии. На репетициях и спектаклях Е.Вартанян всегда создавала положительный микроклимат»*.

«Հանրապետության վաստակավոր արտիստուհի, Երևանի պետական օպերայի և բալետի ակադեմիական քարտուհի մեներգչուհի Ելենա Վարդանյանը բեմական բեղմնավոր ճանապարհ է անցել: Վարդանյանը կերպել է երեք փանջակից ավելի կերպար, որոնցից յուրաքանչյուրը աչքի է ընկել իր անհատականությամբ ու կարարման վարպետությամբ: Արտիստուհին ինքնապիպ երանգներով ու խաղով յուրաքանչյուր դերում ընդգծում է բնորոշ ու դիպուկ փայլ դերերի մեջ՝ քնքշությունն ու ողբերգականը (Վարդիթեր՝ «Սոս և Վարդիթեր»), հերոսականը՝ (Կլավա՝ «Երիտասարդ գվարդիա»), առաքինության փառաբանումը (Թամար՝ «Դև»), կանացի մաքրությունն ու պարզությունը (Մարո՝ «Արծաթեբերդ»), վեհությունը («Ադրաս»՝ համանուն օպերայից):

Թումանյանի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ հոբելյանա-

կան ներկայացումների ժամանակ նոր ուժով ու քարոնքյամբ հնչեց Վարդանյանի Անուշը: Վարդանյանի Անուշը անհատականացված է ու հարուստ ազգային երանգներով ու բնավորությամբ: Նա իր արվեստով հիացնումը պարճանեց նաև Մոսկվայի մեծ քարտուհի ունկնդիրներին:

Ելենա Վարդանյանը նաև ժողովրդական երգերի ու հայ կոնյուրգիտրուների արեղծագործությունների լավագույն կատարողներից է: Նրան ջերմորեն են ընդունել Մոսկվայի քաղաքներում, Գերմանիայում, Եգիպտոսում» (8):

Яркое дарование Е.Вартанян проявилось не только на оперной сцене. Её выступления в камерном репертуаре отличались тонкостью и разнообразием вокальных красок, широкой амплитудой эмоциональных состояний, богатейшим репертуаром произведений разных эпох, стилей и жанров. Всегда точно вникая в стилистические особенности произведения – от народных песен, или старинных классических арий до произведений современных композиторов – она умела создать яркие музыкально-драматические образы, чем завоевала любовь и признание публики и на родине, в Армении, и в разных странах мира.

Очень насыщенный график спектаклей в оперном театре Е.Вартанян умело сочетала с регулярными выступлениями в камерных концертах. Практически каждую неделю концерты в Ереване и районах Армении. Выступления по радио и на телевидении, причём «вживую», выступления в концертах «Филармонии школьника» и Союза театральных деятелей. Еленой Вартанян записано множество грампластинок, 48 записей в фонд Армянского и Всесоюзного радио. Она много выступала и в шефских концертах для воинских частей и молодежи, за что неоднократно была награждена почётными грамотами и медалями «За культурное шефство над вооружёнными силами СССР», «За долголетний доблестный труд» от Министерства культуры СССР. Очень интересными и яркими были гастрольные концерты Е.Вартанян. Она пела во многих республиках Советского Союза: России (Москва, Ленинград), Грузии, Азербайджане, Украине и других республиках, гастролировала в США, Канаде, Франции, Бельгии, Германии, Сирии, Ливане, Индии, Египте.

«Իրեն յաջորդեց Երևանի օպերային Ելենա Վարդանյանն, որ հրամցոց երկու կրտսերն. «Երգիր ինչ համար» Ա.Հարությունյանի երգը և «Անուշ» օպերային ինքնագարնան րեասարևը: Համակերպի երգչուհին արշանագրեց փայլուն յաջողութիւն մը, յարկապէս Անուշի արիայով, որ իրեն կարելիութիւն արեղծեց պարպադրելու ինքզինք ունկնդիրներուն՝ կրտսի փրամաթիկ կառուցուածքի համապարասիան մեկնաբանութեամբ: Ընդհանուր պահանջքի վրայ յայտագրէն դուրս երգեց «Խռոված էր» աշուղական երգը, որուն մէջ ցուցաբերեց իր հնարութիւնը օպերային արունարի կողքին նաև հայկական ժողովրդական արունարը մեկնաբանելու ուղղությամբ:

Եթէ սկստի ունենանք, որ հայկական երգերը ինչքան ալ գեղեցիկ ըլլան չեն կրնար ունենալ երբեք եվրոպական դասական գործերու կշիռը եվրոպացի ունկնդիրներին համար, այն արեն ներկաներու ծափերը և յայտագրէն դուրս երգի մը պահանջքը պէտք է ընդունելի որպէս իրական յաջողութիւն մը Ե.Վարդանյանի համար, որ օտար շրջապարհի մը կրցաւ պարպադրել ինքզինքը հայկական երկու երգով: Պարագան փարբեր է ի հարկէ ռուսական և ուկրաինական րոհմիկ երգերուն համար, որոնք ծանօթ են բոլորին:

Երաժշտական խճուստ 3(38)2010

Վոկալ արվեստ

Ելենա Վարդանյանի յաջորդեցին մնացեալ արտեստիքները՝ առ հասարակ միջակ որակ ցուցաբերելով:

Ելենա Վարդանյան ունի փառու ճայն մը, որ թաշախիմ է յայդկապէս միջին բարձրութեան խաղերու վրայ: Ուրախալի պիրի բլլար գիւր լսել ելրոպական դասական կիրորներու մէջ քանի որ բոլոր օիերայի երգչուիներուն նման անոնց մէջ է որ պիրի կարողանար լրի ցուցաբերել իր արտեստը (9.):

Վերջին կոյրը ունեցաւ Սպենդիարեանի անուան օիերայի վասարակատր արդիարտի երգչուի Ելենա Վարդանյանը, որ իկական յայրնութիւնը մը եղաւ աղբասնդրահայ զաղորթն համար: Ան յարաբերարար ուրիշ երգչուիներու քիչ ճանաչցուած ըլլալով սիխուրի մէջ, գից անցաւ բոլոր ակնկալութիւնները և իր գեղեցիկ ճայնով գրեց բոլոր ներկայներուն սրբերը: Ան յաջորդարար երգեց Կոմիտասի «Արագեազը», Ռ.Սիլիքեանի «Մի լար, մի թացիր աչերը», Անոյի արիան «Ասում են ուրիւն», Բուշինի «Մարամ Պարբրֆալը» և ի վերջոյ «Անոյ» օիերայէն Անոյի իեղազարտութեան փեարանը, բոուն ծափեր խելով (10.):

Концертный репертуар Е.Вартанян огромен. Это произведения западноевропейских композиторов: А.Скарлатти, Дж.Б.Перголези, Г.Ф.Генделя, И.С.Баха, В.А.Моцарта, К.Дебюсси, М.Равеля, В.Беллини, Г.Доницетти, Дж.Пуччини и других. Песни и романсы русских композиторов: А.Гурилева, А.Варламова, П.Булахова, А.Алябьева, М.Глинки, А.Даргомыжского, Н.Римского—Корсакова, П.Чайковского, С.Рахманинова, Ю.Шапорина, А.Новикова, И.Дунаевского.

Народные армянские и ашугские песни, песни народов СССР, романсы и песни армянских композиторов: Комитаса, М.Екмаляна, Р.Меликяна, А.Спендиарова, А.Долуханяна, А.Арутюняна, Э.Оганесяна, А.Тер—Гевондяна, К.Закаряна, Б.Каначяна, А.Степаняна, Э.Мирзояна, Э.Абрамяна, А.Сатунца, А.Сатяна, Э.Багдасаряна, Г.Читчян, В.Котояна, А.Патмагряна, Е.Сааруни.

Так же, как и на оперной сцене, в камерном творчестве Е.Вартанян увлечённо сотрудничает с армянскими композиторами, создавая и утверждая новый камерный репертуар.

В её исполнении звучали новые произведения А.Степаняна («Հէյ, Արագած», «Մարի արիւն չուն կշոպ», «Կեռասնիւն ծաղկեց կրկին», «Հէյ, դու ջահել, հալարը հասի»), А.Патмагряна («Բւ գարուն»), «Օրոր», «Յաման կըլի»), Е.Сааруни («Երգիր ինչ համար»), В.Котояна («Բալիկիս», «Լույսեր»), А.Арутюняна («Երգիր ինչ համար») и других. Приведём дарственную надпись А.Арутюняна: “Милой Елене Вартанян, с душой и сердцем поющей нашу армянскую песню, любящей её с пожеланием будущих ещё больших успехов” (А.Арутюнян, 6.10.1962г.). Романсы А.Сатунца «Օրորոցալիւն», «Երեկոյան բոման» были написаны специально для Е.Вартанян. Очень плодотворно было сотрудничество с К.Закаряном: романсы «Արևի ծեղկ», «Սասնի վար», «Հայրենի ջրեր», «Գարնանայիւն», посвящённые Е.Вартанян, «Ծախկունը» и «Հուշեր» исполнялись очень тепло и проникновенно. Исполнение Е.Вартанян романса «Բլրուկ եւ» К.Закарян считал лучшим. На протяжении десятков лет сотрудничает Елена Вартанян с композитором Г.Читчян. В её исполнение звучали романсы «Կուգիս լիկիս», «Արարար», «Մանուշակներ». Вот слова посвящения композитора: “Любимой Елене Вартанян, знатоку и луч-

шей исполнительнице армянской вокальной музыки” (Г.Читчян, 1998г.).

“Е.Вартанян знаю по многолетней совместной работе в Государственном театре оперы и балета. Её исполнительская деятельность отличалась яркой индивидуальностью, мастерством и талантом. Обладая не только прекрасным голосом, артистичностью, сценическим мастерством, но и большими педагогическими знаниями и способностями, она успешно передаёт свой практический и теоретический опыт молодым вокалистам” (народная артистка СССР, лауреат Госпремии СССР, профессор Гоар Гаспарян).

Естественным продолжением многолетней яркой исполнительской деятельности стала педагогическая работа.

В 1971 году Елену Вартанян приглашают на работу в Государственный Театральный институт на кафедру сольного пения отделения актеров музыкальной комедии, где она преподавала до 2008 года.

1976—1992гг. параллельно с работой в Театральном институте Елена Вартанян преподаёт в Армянском Педагогическом институте им.Х.Абовяна (с 1982 по 1988гг. заведует кафедрой). В 1989 году Е.В.Вартанян приглашают на работу в ЕГК им.Комитаса на кафедру сольного пения, где она преподаёт и сегодня (профессор с 1992).

В своей педагогической работе Е.Вартанян опирается на лучшие традиции национальной вокальной педагогики, применяя метод единства художественно—технического воспитания. Так же, как в исполнительском искусстве, в педагогике Е.Вартанян работает с большой любовью и требовательностью, творчески развивая и применяя огромный исполнительский опыт в работе со студентами. В своих занятиях она придерживается строго индивидуального подхода к каждому ученику, изучая и учитывая особенности голосового аппарата, характер, исполнительские возможности и психологические особенности студента. Из урока в урок, из года в год Е.Вартанян воспитывает певцов, работает над их голосами: обогащая тембр, увеличивая диапазон, развивая музыкальную и исполнительскую одарённость.

Особое внимание в работе с учениками Е.Вартанян уделяет воспитанию их на армянском репертуаре. С первых месяцев обучения они воспитываются на песнях Комитаса и других армянских композиторов. Автор этих слов неоднократно слушала сольные концерты студентов и аспирантов Е.Вартанян, где половина программы состояла из произведений армянских композиторов: от песен Комитаса до сложных оперных арий и романсов современных композиторов. В своём исполнении ученики Е.Вартаняна показывают не только прекрасное владение голосом, но понимание и владение стилем: особенностями фразировки, нюансировки, звукообразования, традициями исполнения. Ученики Е.Вартанян, даже иностранцы, поют, глубоко проникая в дух армянской национальной музыки. На концертах её учеников можно услышать редко исполняемые интересные произведения, написан-



Ջ.Վերդի «Աիդա» (1967):
Ամներիս - Լիլի Շուսթերյան,
Աիդա - Ելենա Վարտանյան.



Ա.Տիգրանյան «Անուշ» (1963):
Անուշ - Ելենա Վարտանյան.

նային երբեք չեն եղել արհեստագործական, այլ իրականացված են են որպես իրականացումներ, որոնք հարմարեցված են եղել Վարտանյանի կատարողական, մանկավարժական գործունեությանը, նշելով նրա նրբորեն ու բարձր վարպետությամբ կատարած տարբեր ոճերի և ժամանակներում գրված օպերային դերերի, դրանցից հատկապես առանձնացնելով Անուշի դերերը Ա.Տիգրանյանի նույնանուն օպերայից, որը տաղանդավոր երգչուհին բեմահարթակ է բարձրացրել 400 անգամ: Պրոֆեսոր Ե.Վ.Վարդանյանը երիտասարդական նվիրումով ու ջանասիրությամբ իր հարուստ փորձն ու գիտելիքներն է հաղորդում երիտասարդներին:

նային երբեք չեն եղել արհեստագործական, այլ իրականացված են են որպես իրականացումներ, որոնք հարմարեցված են եղել Վարտանյանի կատարողական, մանկավարժական գործունեությանը, նշելով նրա նրբորեն ու բարձր վարպետությամբ կատարած տարբեր ոճերի և ժամանակներում գրված օպերային դերերի, դրանցից հատկապես առանձնացնելով Անուշի դերերը Ա.Տիգրանյանի նույնանուն օպերայից, որը տաղանդավոր երգչուհին բեմահարթակ է բարձրացրել 400 անգամ: Պրոֆեսոր Ե.Վ.Վարդանյանը երիտասարդական նվիրումով ու ջանասիրությամբ իր հարուստ փորձն ու գիտելիքներն է հաղորդում երիտասարդներին:

Ելենայի լավագույն աշակերտները հարուստ փորձով ու ջանասիրությամբ իր հարուստ փորձն ու գիտելիքներն է հաղորդում երիտասարդներին:

պոզիտոր, լաуреат международного конкурса «Armenian music worlds» в США: Гран При за диск в номинации – Армянский классический романс. Концертирует и преподаёт в США.

Գասարյան Սիրանուշ – լաуреат республиканского конкурса им.А.Исаакяна, обладатель специального приза за лучшее исполнение произведения армянского композитора. В 2007г. участвовала в международном конкурсе им.П.Чайковского в Москве (Россия). В 2008г. участвовала в международном конкурсе им.М.Кабалье в Сарагосе (Испания). В 2009г. на международном конкурсе в Мюнхене (Германия) получила специальный приз «Sonder preis», концертировала в Германии. Занимается исполнительской деятельностью в Армении. Выступает с Национальным симфоническим и камерным оркестрами (дирижёр А.Асатрян).

Մեյ (Քիտայ) ընտրվել է լաуреатом специального приза за лучшее исполнение песни Комитаса «Крунк» на республиканском конкурсе им.Т.Сазандарян, концертирует в Китае.

Ե.Վարտանյանը անցել է արվեստի մեծ ճանապարհ: Ելենայի լավագույն աշակերտները հարուստ փորձով ու ջանասիրությամբ իր հարուստ փորձն ու գիտելիքներն է հաղորդում երիտասարդներին:

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Երիտասարդական կիրակի, //Սովետական Հայաստան, 03.03.1951:
2. Ստեղծագործական արվեստանոցներում, //Սովետական Հայաստան, 1952:
3. Սիմոնյան Մ., Поэтический спектакль., //Вечерний Тбилиси., 5 июня 1963.
4. Շաвердяն Ք., Славя поэзию музыкой., //Советская культура., 7 октября 1969.
5. Տիգրանյան Ն., Армянские музыканты – Ованесу Туманяну., //Советская музыка., 1970 N2.
6. Գեոդակյան Գ., Абовян на оперной сцене., //Советское искусство., 1961 N1.
7. Գեոդակյան Գ., Миндия в Ереване., //Советакан арвест., 1973 N1.
8. Շախնազարյան., Обаятельное искусство., //Советакан Айастан., 1970 N3.
9. Գալաֆաչյան., Концерт Елены Вартачан в Париже., //Ашхар (Париж), 22 июня 1978.
10. «Հայրենի արուեստագետները աղերս մեզ», //Արև (ԽՍՀՄ)., 03.03.1969.

Ամփոփում

Summary

Պրոֆեսոր Ե.Վ.Վարդանյանը երիտասարդական նվիրումով ու ջանասիրությամբ իր հարուստ փորձն ու գիտելիքներն է հաղորդում երիտասարդներին:

Artist's portrait: Docent of YSC after Komitas, singer Margarita Ivani Housepyan writes the article "Life devoted to Art". The article is dedicated to singer Elena Vartani Vartanyan's performing art. Elena Vartanyan sang the main role as a best in Armenian, Russian and foreign composer's works in Yerevan State Opera Theatre.

**СВЕТЛАНА КОРЮНОВНА
САРКИСЯН**

*Доктор искусствоведения
профессор ЕГК им. Комитаса*

В Национальном академическом театре оперы и балета им. А. Спендиаряна состоялась премьера балета “Спартак” Арама Хачатуряна в хореографии Юрия Григоровича. Ныне театр, особенно его балетная труппа, переживает тяжёлые времена: лучшие танцовщики работают за пределами Армении. Однако святое желание Григоровича осуществить в Ереване постановку своего хореографического творения чудотворным образом мобилизовало художественные силы республики. К спектаклю были привлечены танцовщики Государственного хореографического

(1940), лирика второй части которого напрямую ведёт к важному стилистическому пласту будущего балета. Это не только лирика, вдохновлённая самозабвенным искусством ашугской импровизации (небезынтересно, что позже, в 1960–70-е годы, преломление этого жанра в своём творчестве композитор интерпретировал более рационально), но и скорее всего интуитивное стремление выразить в музыке красоту византийского идеала искусства. В феномене композиторского мышления А.И.Хачатуряна, очевидно, природой была заложена эта уникальная способность культурологического синтеза и художественного обобщения разных исторических времён, громко заявившая о себе на весь мир.

Такое воспевание Армении в ореоле древней цивилизации освещает творческий путь Арама Хачатуряна. Балет “Спартак” – неоспоримый шедевр мастера – здесь возвышается подобно библейскому Арарату.

В Ереване балет ставился неоднократно, начиная с 1962 года (балетмейстер Евгений Чанга, впоследствии Вилен Галстян), однако версия московской постановки 1968 года, осуществлённой

Долгожданная премьера “Спартака”

ансамбля “Барекамютюн” (руководитель – народный артист РА Норайр Меграбян) и воспитанники Хореографического училища. Целый ряд спонсоров, как и прямая заинтересованность в данной постановке руководства республики (кстати, премьеры прошли под патронатом супруги Президента РФ С.В.Медведевой и супруги Президента РА Р.А.Саргсян), привели к тому, что, казалось, можно было бы сделать ещё при жизни композитора: осуществить постановку “Спартака” в редакции мэтра российской хореографии.

Завершённый в 1954 году “Спартак” А.И.Хачатуряна остаётся одним из наиболее значительных балетов XX столетия. И сейчас его востребованность на сценах разных стран (совсем недавно состоялась премьера в Канаде) свидетельствует, прежде всего, о высоких достоинствах музыки, перешагнувшей границы своего времени. При всей своей яркой национальной самобытности, музыка “Спартака” общечеловечна; стилистически она соприкасается с тенденциями первой половины XX века (имеем в виду постромантизм, фовизм, неофольклоризм), но с точки зрения восточного мелоса и ритма, как и усложнённого модалного мышления, эта музыка живо ассоциируется с эпохой античности.

Триада сольных инструментальных концертов, балет “Гаянэ”, музыка к “Маскараду” и Вторая симфония кровно связаны с последующим “Спартакком”. Особым украшением этого ряда произведений А.И.Хачатуряна является Скрипичный концерт

Ю.Н.Григоровичем на сцене Большого театра, считалась на родине композитора наиболее притягательной. Не вступая в обсуждение проблемы о купюрах и перестановках музыки Хачатуряна, следует признать, что трёхактная редакция Григоровича придала балету целостность героико-психологической драмы. 12 картин и 9 монологов, монтируемых по логике пространства кино, сообщают музыкальному действию двуплановость, а через это – специфический ритм формы.

Показательно, что близкое конструктивное решение было претворено и в другой хореографической работе Григоровича – балете “Иван Грозный” на музыку С.Прокофьева к одноимённому фильму С.Эйзенштейна. Возможно, революционные по значению кинофильмы Эйзенштейна, отражающие его теоретические взгляды на природу киноискусства (так, знаменитое положение о “вертикальном монтаже”), будили творческое воображение Григоровича, как в своё время Прокофьева...

В сценарно-хореографической версии Григоровича важно отметить мифологизацию образа Спартака: конкретный исторический герой опозитивирован балетмейстером и воплощён в обобщённый образ борца-праведника – факт, не имеющий прецедентов в балетном искусстве. О созданном Григоровичем образе ёмко сказал Ю.С.Корев, назвав произведение Хачатуряна “alter ego” композитора, воплотившего в образе Спартака “сверхмечту” о свободе своего народа. Далее он отмечает, что “успех постановки балета Ю.Григоровича в решаю-



Спартак - Рубен Мурадян
Фригия - Жаклин Сархосьян



Фригия - Жаклин Сархосьян

щей степени был обусловлен тем, что впервые... столь сильно прозвучал мотив общечеловеческого спасения через искупительную жертву, через страдание, мученическую гибель на кресте. Обобщённо говоря – мотив христианского гуманизма” (1.С.14).

Эта, вытекающая из либретто Григоровича и убедительно реализованная им в хореографии, а Симоном Вирсаладзе в сценографии, основная идея спектакля в органичном сочетании с музыкой Хачатуряна как ранее, сорок лет назад, делает зрителей абсолютно покорёнными. Рождённая выдающимися мастерами театра, данная хореографическая версия “Спартака” Хачатуряна остаётся классическим образцом балетного искусства подобно “Жизели”, “Дон Кихоту”, “Лебединому озеру”. Их позитивное значение заключается и в том, что одновременно с сохранением исполнительских традиций, они формируют новые актерские прочтения.

Желание ставить “Спартак” в Ереване возникло у Ю.Н.Григоровича в 2008г. в Сочи, когда на Меж-

дународном конкурсе артистов балета, названном его именем, где первую и вторую премию соответственно взяли Рубен Мурадян и Севак Аветисян, оба – солисты Театра оперы и балета им.А.Спендиаряна. В адаптации спектакля к ереванской сцене принимали участие балетмейстеры–репетиторы Большого театра России – заслуженный артист РФ Василий Ворохобко, заслуженный деятель искусств РФ Регина Никифорова, Михаил Минаев, художник–постановщик Михаил Сапожников и художник по свету Михаил Соколов, объединившиеся со своими армянскими коллегами – народной артисткой РА Эльвирой Мнацаканян и Лореттой Ованесян, заслуженной артисткой РА Надеждой Давтян, а также Эммой Наапетян и Еленой Павлиди.

Работа над балетом вылилась в подлинный праздник театрального искусства, наполненный радостью сопричастности любимому детищу Григоровича, а его личное участие во всём постановочном процессе вдвойне повышало ответственность каждого. Конечно, масштабы сцены Ереванского театра значительно упрощали монументальное пространственное оформление спектакля, как и общий баланс сценографических пропорций, филируемых игрой света. Даже хорошо известные всем костюмы артистов балета явно выиграли бы с более перспективной дистанции. К примеру, в магически статуарном “Танце гадитанских дев” художественное оформление, вначале кажущееся сплошной краской, постепенно расслаивается в сверкающую оттенками монохромную палитру. Используемая здесь композитором форма остигатных вариаций, нашедшая точное по динамике хореографическое решение, получает адекватное колористическое воплощение.

Конечно, главное – освоение пластического языка балета “Спартак”. Яркая фантазия великого хореографа современности питалась многочисленными источниками танцевальной и изобразительно–пластичной (зодчество, скульптура) культуры народов древнего мира. Впрочем, эти источники остались в балете как своего рода реликтовые знаки–символы, помогающие зрителю представить эпоху (например, пластика Фригии как образа античной лиры, или повелительно вздернутая рука Красса, будто ассоциирующегося со скульптурными изображениями римского императора), ибо Григорович, отнюдь, не склонен был прямо стилизовать эпоху.

Наоборот, отходя от характерной эстетики драмбалета, он концентрирует силу эмоционального воображения на образах Спартака, Фригии, Красса, Эгины, призывая исполнителей к многогранному постижению этих образов. Вот почему психологическая амплитуда раскрытия основных образов – этому во многом способствуют монологи солистов – является одной из первичных задач танцовщиков. Надо сказать, что армянские солисты в этом направлении проявили немало достоинств, и думается, процесс совершенствования ещё продолжится.

Новаторский по балетной лексике, театральной зрелищности и психологической достоверности

спектакль Григоровича проложил дорогу для завоеваний будущих хореографов. Немало для себя позитивного в театре Григоровича нашел и Борис Эйфман, один из ведущих хореографов мира, кстати говоря, начавший свою международную карьеру с постановки балета “Гаянэ” А.Хачатуряна в 1974 году в Ленинградском Малом оперном (ныне Михайловском) театре.

Пластически строго прочерченные партии как солистов, так и кордебалета, формируют особую экспрессию жеста – повороты головы, корпуса, всего тела. Даже граничащие с акробатикой изгибы рук и ног получают в балете определённый смысл и значение. Порой балетмейстер останавливает движение, чтобы аффективно выделить позу, сделать скульптурно запоминающимся образ, эмоциональное состояние или мизансцену.

И всё же хореографическая концепция Григоровича видится в интенсивности сценического движения, иногда становящегося стихийным, как в вакханалиях первого и третьего актов, но даже в монологах и разнообразнейших дуэтах постановщик сохраняет эту внутреннюю непрерывность видоизменения. Именно данный фактор объединяет разнообразную танцевальную стилистику балета, сближает солистов и кордебалет, героику и лирику, обеспечивая естественное развитие драмы, трагедийный пафос финала и реквием–оплакивание.

Спектакль Национального академического театра оперы и балета им. А.Спендиаряна отмечен качеством такой сценической динамики. Вся труппа была подтянута, вдохновлена, как давно того не было, ибо всех роднило единое художественное намерение – сделать артистически достойным музыкальное творение армянского классика XX века.

Благоприятная духовная атмосфера, созданная Ю.Н.Григоровичем, позволила по-новому раскрыться талантливым солистам театра. Это виртуозно безупречный и сценически необычайно красивый Рубен Мурадян, создавший образ непоколебимого Спартака, лирико–драматичная, утончённая Жаклин Сархоян в роли Фригии, актерски выразительный, отточенный в своём танце Нарек Мартиросян в партии Красса, многогранная в проявлениях женственного начала Мария Диванян в роли Эгины.

Интересным был второй день премьеры, когда в первом и третьем актах выступали разные солисты спендиаровского театра, а во втором акте – солисты Большого театра. Это порывистый и легкий в прыжках Павел Дмитриченко (Спартак) и сильная духом Анна Никулина (Фригия), создавшие гармоничный дуэт, восхищающая красотой танца лауреат международных премий Екатерина Шипулина (Эгина) и высокопрофессиональный в изощрённой пластике заслуженный артист РФ Владимир Непорожний (Красс). Помимо указанных армянских солистов, в этот день в первом акте балета своей технической свободой и актерской увлечённостью впечатлили Севак Аветисян (Спартак), Сюзанна Пирумян (Фригия), Армен Геворкян (Красс), Мери Оганесян (Эгина), Артур Карчикян (гладиатор), а также совсем “арменизированные” Карен Мартиросян, Армен Гаспарян, Эдуард Саргсян в роли пастухов. Впрочем, элементы кочари – армянской пляски горцев – то и дело произвольно проскальзывали также в танцевальном рисунке соратников Спартака.

Большая работа, осуществлённая заслуженным артистом РА Кареном Дургаряном, сделала спектакль торжественным и красочным. Но ещё многое предстоит сделать, чтобы оркестровая многоплановость партитуры Арама Хачатуряна и композиционно строго выстроенный балет Юрия Григоровича засверкали во всём великолепии.

P.S. Как показало время, прошедшее после премьеры, спектакль спендиаровского театра приобрёл уверенность и размах, что отразилось на всех уровнях хореографического и музыкального прочтения.

(с.м. на обложке)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Корева Ю., Апология к Юбилею, или полвека в центре века., /Арам Хачатурян и музыка XX столетия. Материалы международного симпозиума к 100–летию композитора., Ереван, 2003.

Ամփոփում

Օպերային արվեստը - Վերլուծություն. Կոմիտասի անվ. ԵՊԿ պրոֆեսոր, արվեստագիտության դոկտոր Սվետլանա Կորյունի Սարգսյանի հոդվածը նվիրված է Արամ Խաչատրյանի «Սպարտակ» բալետի նոր բեմադրությանը իրականացրած Ա.Սպանդիրյանի անվ. ազգային պետական օպերային բալետի հիասրահնչ արտիստների շնորհիվ և հրավիրվյալ ակնանակոր բեմադրիչ Յուրի Գրիգորովիչի մեկնաբանությամբ: Կատարողական վարպետության և բեմադրության նորովի ընթերցմանն է նվիրված հեղինակի հոդվածը:

Review to ballet: PhD Doctor, professor of YSC after Komitas Svetlana Koryuni Sarqisyan writes the review to the premiere performance of ballet of Arman Khachatryan's "Spartak", staged by director Yuri Grigorovich.

Summary

**МАРИАМ АРУТЮНОВНА
АСАТРЯН**

Музыковед,
магистрант Государственного университета
Павии, г.Кремона (Италия)

Европа умеет поражать своим умением превращать маленькие города в культурные центры. Маленькая тирольская деревушка Эрл, что в окрестностях Инсбрука, на границе Австрии и Баварии, ежегодно летом превращается в музыкальную жемчужину, привлекающую

сельскохозяйственных машин”, в котором действие происходит в поле вокруг оригинальной скульптуры, трансформируя мирный пейзаж тирольской природы в буйство машин под аккомпанемент музыки Джона Кейджа (*John Cage*) и Реуди Ойзерманна (*Reudi Häusermann*).

Раздел Специальное – это своеобразный десерт в меню фестиваля, основным же проектом является представление масштабных оперных и симфонических произведений, некоторые из которых не часто можно услышать в оперных и симфонических залах (например, вагнеровская тетралогия). Не только выбор произведений, но и размах реализации свидетельствуют о масштабе музыкального охвата Г.Куна: так, например, на фестивале 2005 года был реализован необычный проект: почти непрерывное исполнение всей вагнеровской тетралогии, продлившееся три дня.

Тирольский фестиваль

щую артистов со всего мира, а из разных городов Австрии и Германии солидную волну слушателей – почитателей музыки и деятельности дирижёра Густава Куна.

Событием, вот уже на протяжении почти 20 лет фестиваль *Tiroler Festspiel* (Тирольский фестиваль) – детище Густава Куна, являющегося главным и единственным дирижёром фестиваля, а также его художественным руководителем. Благодаря задумке Куна каждый год фестиваль становится своеобразной выставкой различных художественных музыкальных стилей, эпох, жанров и местом стечения музыкантов из разных стран.

Фестиваль включает в себя несколько обязательных разделов, охватывающих все самые значительные жанры классической музыки: оперу, симфоническую и камерную музыку, а в дополнение – раздел под названием *Special* (Специальный), куда обычно входят оригинальные произведения классической музыки разных эпох, а также других видов искусства. В этом году, например в него был включён в числе прочих сочинений шедевра конрапунктического письма 4–х голосный мотет английского композитора XVI века Томаса Таллиса (*Thomas Tallis*). Произведение исполняется очень редко ввиду своей сложности – он написан для 40 голосного хора. На фестивале мотет был исполнен двумя певцами, которые с помощью наложения партий, записываемых на звуконосители, воссоздали звучание 40–голосного полотна. Другим оригинальным номером раздела *Special*, явилась премьера необычного сценического произведения, называющегося “Восстание

Этот проект, названный прессой марафонским, действительно не имел себе равных. Программа фестиваля 2010 года была серьезной: оперная часть представлена “Летучим голландцем” Р.Вагнера, “Волшебной флейтой” В.А.Моцарта и премьерой оперы “Свадьба” современного австрийского композитора Эрнста Людвиг Лайтнера, а ядро раздела симфонической музыки составили Девятая симфония Л.Бетховена и Седьмая А.Брукнера, “Немецкий реквием” И.Брамса и “Немецкая месса” Ф.Шуберта, Девятый концерт для фортепиано В.А.Моцарта, “Альпийская симфония” Р.Штрауса и “Картинки с выставки” М.П.Мусоргского в оркестровке М.Равеля.

Для Густава Куна – музыканта и организатора собственных музыкальных проектов – нет ничего невозможного, не существует ни музыкальных, не политических границ: каждое лето фестиваль становится местом стечения музыкантов из разных стран, представляющих разные музыкальные, эпохи, жанры, артистические стили, доказывая раз за разом культурную универсальность музыки. И именно восприятие музыки, её качество, и ставится во главу угла Густавом Куном.

Так в исполнительской палитре фестиваля был представлен кажется весь мир: Италия, Турция, Япония, Россия, Белоруссия ну и сам Тироль. Например, участие в одном спектакле профессионального оперного хора театра г.Минска, отличившегося в “Летучем голландце” своим профессионализмом и хора основанной Куном Академии Монтеграль г.Лукки (Италия); великолепного баса Лианг Ли из Японии в роли

ՓԱՐԱՏՆՆԻ, ԱՐՑՈՒՄԵՐ, ՓԻՏՎԱԾՈՂՈՒՄ...

Երևանի քաղաքի մշակութային կապերի կենտրոնի տարածքում

Մշակութային կապեր

Далланда покорившего публику как мощностью голоса, так и актерской игрой; российского баса Павла Шмулевича – лауреата международных конкурсов, артиста труппы Мариинского театра, обладателя густого баса, широкий диапазон которого (несмотря на молодой возраст его обладателя) позволил ему с легкостью преодолеть трудности партии Зарастро, знаменитой звучной нотой “фа” большой октавы; детская группа, сформированная из учеников тирольских школ для участия в опере “Волшебная флейта”.

Таким образом центральным событием летнего фестиваля 2010 года стали концертные исполнения знаменательных немецких опер, жанрово, стилистически и символически столь отличных между собой и в то же время показательных для развития оперного жанра и с точки зрения культурного контекста эпохи создания: “Летучего голландца” Р.Вагнера и “Волшебной флейты” В.А.Моцарта .

В эпоху моды на смелую, экспериментальную режиссуру и сосуществования плюралистических режиссёрских решений – от традиционных до кричаще-абсурдных – каждая новая постановка вызывает интерес публики и подогревает её любопытство. Но режисёрские решения оперных постановок Куна разочаровали ценителей театрального искусства: модные костюмы моряков и эффектно вздымавшийся и с шумом натянувшийся над головами зрителей парус корабля Голландца в первом акте, интересное сценическое решение раздвоения роли Зарастро в “Волшебной флейте” (где речитативные и вокальные части его партии разделены между профессиональным певцом и театральной актрисой, хриплый голос которой явно проигрывал в сравнении с полным и мощным басом Л.Шмулевича.

Такие идеи Куна-режиссёра как, например, представление Зарастро неким воплощением про-

тивоположностей: мужского – женского начал; декламации – пения; сидящего – стоящего Зарастро; постоянное присутствие группы детей с черными ящиками, выполняющих то роль декораций, то опасного дракона, а также появление эклектичного состава героев оперы и двойного хора на сцене в “Волшебной флейте”, создавшее необоснованную пестроту и неоднородность сценического воплощения, никак не могли показаться убедительными.

На режисёрское решение спектаклей несомненно повлияли особенности сцены: здание театра *Passionsspielhaus* (Пассионшпильхаус) было задумано в качестве драматического театра, а не оперного и следовательно не предусматривало оркестровой ямы.

Решением Г.Куна стало размещение оркестра в глубине сцены. В “Летучем голландце” оркестр отделён от “сцены” (т.е. авансцены) своеобразной вуалью и вместе с тем превосходно виден, становясь, в некотором смысле, участником драмы, что, впрочем вполне правомочно для опер Р.Вагнера, учитывая трактовку роли оркестра в его операх. (Впрочем, несмотря на своё значение как сам оркестр согласно идеям композитора не должен был просматриваться со стороны публики и был скрыт в закрытой сверху оркестровой яме и оставался незримым участником его музыкальных драм.)

Несмотря на явные режисёрские погрешности оперных постановок, в целом фестиваль поражает своим размахом, организаторским мастерством и радует слух превосходным качеством представленной музыки. И по этому поводу хочется выразить восхищение не только маэстро Г.Куну, но и всему составу первоклассных музыкантов и организаторов фестиваля за их профессионализм и упорный труд.

Ամփոփում

Գրախոսություն.

Երաժշտագետ, Բարախայուն մագիստրատուրայի իր կրթությունը շարունակող Մարյամ Հարությունի Ասատրյանը իր «Տիրոլյան անառային փառապոնը Էրլում» հոդվածը նվիրել է Ավստրո-Բավարական սահմանագլխին գրավող այս փոքրիկ քաղաքում դիրիժոր Գուստավ Կունի գեղարվեստական ղեկավարությամբ և դիրիժորությամբ անցկացվող ամենամյա փառապոնին *Tiroler Festspiel* (20 րարի շարունակ): Հոդվածագիրը նշում է, որ երաժշտական ինքնատիպ իր ծրագրերն իրականացնող Գուստավ Կունի համար կարճես ոչ մի դժվարություն և խոչընդոտ գոյություն չունի իր համարչակ, աներեակալիքի սրահադրամներն ու ծրագրերն իրականացնելուն:

Summary

Reviewe:

Musicologist, Mariam Harutyuni Asatryan, who continues his magistracy degree in Italy writes the article “Tiro’s festival”. The article is about annual festival about Austria-Bayern small town Erl, that has been organized and directed by Goustav Koon for already twenty years. The author writes about the director, who always organizes his brave programs and thoughts in an excellent way.

Նվիրվում է ՍԱՐԱԶՅԱՆՆԵՐԻՆ. Գեորգի Վարդի, Սերգեյ Գեորգիև, Վահրամ Գեորգիև
Посвящается Георгию Вардовичу, Сергею Георгиевичу, Ваграму Георгиевичу САРАДЖЕВЫМ
It is dedicated to George Vardi , Sergei Georgii and Vahram Georgii SARAJYANS

ՍԱՐԱԶՅԱՆՆԵՐ

Կ Ա Ս Ր Ա Չ Յ Ա Ն Ն Ե Ր Ի Ն
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО
PERFORMANCE

Երաժշտության
փնտրյուն
Теория музыки
Music Theory

Երաժշտական րապրոն
Музыкальный театр
Musical Theatre

Ճ.Մ.ՄԻՐԶՅՈՅՈՒ Տ.Ս.ՄԻՐԶՈՅԱՆ

Ե.Մ.ՄԻՐԶՈՅԱՆ
E.M.MIRZOYAN About the SARAJYANS
1

Վ.Խ.ԹՈՎՄԱՅԱՆ
B.X.TOVMASYAN
V.KH.TOVMASYAN Meeting with VAHRAM SARAJYAN after the concert
2

Լ.Ա.ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ
L.A.MATEVOSYAN Master classes
7

Մ.Ա.ՏԱՐԿԻՍՅԱՆ
M.A.SARKISYAN
Մ.Ա.ՍԱՐԳՍՅԱՆ
M.A.SARKISYAN Piano school for children by G.V.SARAJYAN and V.V.UMR-SHAT
12

Գ.Կ.ՇԱԳՈՅԱՆ
G.K.SHAGOYAN
G.K.SHAGOYAN Rector of YSC after Komitas is professor S.G.SARAJYAN
14

Ս.Ս.ՇԱԽՏՍՎԱՐՅԱՆ
S.S.SHAKHSUVARYAN
S.S.SHAKHSUVARYAN Memories about the pedagogue
18

Հ.Ս.ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ
H.S.HAMBARYAN
H.S.HAMBARYAN Republican 7th Competition of pianists, after G.SARAJYAN
20

Մ.Ա.ԿՕԿՅԱԵՎ
M.A.KOKJAEV
M.A.KOKJAEV G.V.SARAJYAN'S phenomenon of thinking
23

Ա.Մ.ԱՐՄԵՆԱԿՅԱՆ
A.M.ARMENIAKYAN
A.M.ARMENIAKYAN Songs and romances of Armenian classics on A.ISAHAKYAN'S poems
25

Ա.Մ.ԱՐՄԵՆԱԿՅԱՆ
A.M.ARMENIAKYAN
A.M.ARMENIAKYAN Two musical analyses on one poem by AVETIK ISAHAKYAN
35

Գ.Ր.ԲԱՎԵՅԱՆ
G.R.BAVEYAN
G.R.BAVEYAN Peculiarities of forming analyses of roles of A.Spendiaryan's "Almast" opera.
40

Երաժշտական րաժշտական 3(38)2010

Հուշապարտիվ
Воспоминания
Memories

Մ.Մ.ՏԱՐԳԻՍՅԱՆ *Памяти друга*
Մ.Մ.ՏԱՐԳԻՍՅԱՆ *Ընկերոջ հիշապարտիվ*
M.M.SARQISYAN *In friend's memory*
51

Գրքերի կրպակ
Книжная лавка
Book-shop

Վ.Վ.ՏԱՐԳԻՍՅԱՆ *Неоценимый вклад*
Վ.Վ.ՏԱՐԳԻՍՅԱՆ *Անզնահաարելի ներդրում*
V.V.SARGSYAN *Invaluable Input*
52

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ
ТВОРЧЕСТВО
CREATION

Բ.Ա.ՍԻՄՈՆՅԱՆ *Սերբիայի կոմպոզիտոր ՊԵՏԱՐ ՕՍԿՅԱՆԸ*
Բ.Ա.ՍԻՄՈՆՅԱՆ *Композитор ПЕТАР ОСКЯН*
В.А.SIMONYAN *Composer PETAR OSKYAN*
55

Ս.Լ.ՄԻԿԱԵԼՅԱՆ *Мир пострадавшей, но трижды благословенной душе*
Ս.Լ.ՄԻԿԱԵԼՅԱՆ *Խաղաղություն ծախարակ, բայց երիցս օրհնյալ*
S.L.MICHAELYAN *Peace of the agonized, but triple blessed spirits*
57

Երաժշտության
պատմություն
История музыки
Music History

Ա.Գ.ԱՍԱՏՐՅԱՆ *Հայրենական երաժշտական մշակույթի հիմնաքար. ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎ. ԵՊԿ (հիմնադրման 90-ամյակին ընդառաջ)*
Ա.Գ.ԱՍԱՏՐՅԱՆ *Краеугольный камень отечественной музыкальной культуры - Ереванская государственная консерватория им.Комитаса (навстречу 90-летию)*
Ա.Գ.ԱՍԱՏՐՅԱՆ *Native musical cultural corner-stone - Yerevan State Conservatory after Komitas (Dedicated to 90th anniversary of foundation)*
59

Ս.Ա.ԱՊՅԱՆ *История фортепианных кафедр ЕГК им.Комитаса*
Շ.Հ.ԱՓՈՅԱՆ *Շուրիշիտի ակն. ԵՊԿ դաշնամուրաչի նստիչների պատմությունը*
Ս.Ն.ԱՐՕՅԱՆ *Chair of Piano in YSC after Komitas*
64

ՍԱՐԱԶՅԱՆՆԵՐ
Կատարողականություն
Исполнительство
Performance

Ս.Վ.ԿՈԼՈՍԱՐՅԱՆ *К 50-летию деятельности АННЫ МИХАЙЛОВНЫ САРАДЖЕВОЙ*
Ս.Վ.ԿՈԼՈՍԱՐՅԱՆ *ԱՆՆԱ ՄԻԿԱԵԼՅԱՆԻ ՍԱՐԱԶԵՎՅԱՆԻ 50-ամյա գործունեությանը*
S.V.KOLOSARYAN *Anna Michaeli Sarajeva's performing art's 50th anniversary*
68

Ա.Ս.ԱԳԱԺՅԱՆ *АРМЕНУ АРУТЮНЯНУ 50 лет*
Ա.Ս.ԱԳԱԺՅԱՆ *ԱՐՄԵՆ ՀԱՐԱԴՅԱՆՅԱՆԻ ծննդյան 50-ամյակին*
Ա.Ս.ԱԳԱԺՅԱՆ *ARMEN HARUTSUNYAN is 50 years old*
70

Ա.Ա.ԲԱԲԱԺՅԱՆ *ԱՐՄԵՆ ՄԱՆԱՍՅԱՆ. Երիրաշիտի դաշնակահարի նվիրյալ գործունեությունը*
Ա.Ա.ԲԱԲԱԺՅԱՆ *АРМЕН МАНАСЯН: Преданное служение молодого пианиста*
Ա.Ա.ԲԱԲԱԺՅԱՆ *ARMEN MANASYAN: Dedicated activity of young pianist*
72

Մ.Ի.ՈՎՍԵՅԱՆ *Жизнь, воплощённая в искусстве*
Մ.Ի.ՈՎՍԵՅԱՆ *Կյանք իրականացած արվեստում*
M.I.HOVSEPYAN *Life devoted to Art*
74

Քեմևի
Премьера
Premiera

Ս.Կ.ՏԱՐԳԻՍՅԱՆ *Долгожданная премьера “Спартака”*
Ս.Կ.ՏԱՐԳԻՍՅԱՆ *«Սպարտակ» բալետի վաղուց սպասված քեմևիը*
S.K.SARQSYAN *«Spartak's» Long time waiting premiere*
81

Մ.Ա.ԱՍԱՏՐՅԱՆ *Тирольский фестиваль*
Մ.Հ.ԱՍԱՏՐՅԱՆ *Տիրոլյան փառատոն*
M.H.ASATRYAN *Tirol's festival*
84

ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
86-87

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

Учредитель:
осуществляющий информационную деятельность
“Ереванская государственная консерватория
им.Комитаса” государственная некоммерческая
организация

Свидетельство N03И 059505,
дата регистрации 07.04.2003

МУЗЫКАЛЬНАЯ АРМЕНИЯ

N 3 (38) 2010

Основан 1998 году
Ежеквартальный, научно-теоретический,
критико-публицистический журнал

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ:

Армен Баградович Смбалян (директор-основатель
журнала, профессор),
Сергей Георгиевич Сараджян (председатель, профессор,
ректор ЕГК им.Комитаса),
Гоар Карленовна Шагоян (главный редактор-основатель,
издатель)
Ирина Георгиевна Тигранова (к-т искусств., профессор),
Роберт Бабкенович Амирханян (профессор),
Нелли Феодоровна Аветисян (к-т искусств., профессор),
Анна Сенюна Аревшатыан (доктор искусств., профессор),
Георгий Шмавонович Геодакян (профессор),
Араксис Арцруновна Сарьян (к-т искусств., профессор),
Генрих Амазаспович Смбалян (профессор),
Шаген Акопович Шагинян (профессор),
Жанна Петровна Зурабян (к-т искусств., профессор),
Давид Гарсеванович Казарян (профессор),
Эдвард Михайлович Мирзоян (профессор),
Лилит Вардгесовна Ериджакян (доктор искусств.,
профессор),
Левон Александрович Чаушян (профессор),
Карине Азатовна Джагацян (доктор искусств.,
профессор),
Алина Ашотовна Пахлеванян (к-т искусств., профессор).
Маргарита Ашотовна Рухкян (доктор искусств.,
профессор),
Рубен Аветович Тертерян (к-т искусств., PhD)
Светлана Коряновна Саркисян (доктор искусств.,
профессор),
Степан Манукович Сукнясян (профессор).

Главный редактор, музыкаловед
ГОАР КАРЛЕНОВНА ШАГОЯН

Ответственный за выпуск номера
ВАЛЕНТИН ХАЧИКОВИЧ ТОВМАСЯН

Ответственный секретарь: Валентин Хачикович Товмасын

Редакторы: Ованес Нересович Мурадян, Софа
Матевосовна Азнаурян (рус.), Маргарита Баградовна
Киракосян (рус.), Арmine Гамлетовна Есян (англ.).

Корректор: Анна Владимировна Оганисян

Художественный редактор: Нуне Эдуардовна Самвелян
Дизайн обложки и нотный набор: Арутюн Арамович
Ериджакян

Компьютерный набор (нот): Арсен Артёмович
Бабаджакян

Компьютерный набор (арм.): Сусанна Советовна
Гукясян

Журнал включён ВАКом РА в Список научных изданий
для публикации результатов диссертаций.

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

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

Founder, information provider
“YEREVAN KOMITAS STATE
CONSERVATORY” State non-trade
organization

Certificate # 03 A 059505,
date of registration 07.04.2003

MUSICAL ARMENIA

N 3 (38) 2010

Established in 1998
Scientific, critical and publisistic musical journal

PUBLISHING COUNCIL:

Armen Bagrati Smbatyan (Journal's founder-director,
Professor),
Sergey Georgi Sarajyan (president, professor, rector of
Yerevan Komitas State Conservatory),
Gohar Karleni Shagoyan (Journal's Founder - Editor-
in-chief),
Robert Babkeni Amirkhanyan (Professor),
Nelli Feodori Avetisyan (PhD candidate, Professor),
Anna Seni Arevshatyan (PhD Doctor, Professor),
Gevorg Shmavoni Geodakyan (PhD Doctor, Professor),
Irina Georgi Tigranova (PhD candidate, Professor),
Ruben Aveti Terteryan (PhD candidate),
Zhanna Petrosi Zurabyan (PhD candidate, Professor),
Davit Garsevani Ghazaryan (Professor),
Edvard Michaeli Mirzoyan (Professor),
Henrik Hamazaspi Smbatyan (Professor),
Shahen Hakobi Shahinyan (Professor),
Lilit Vardgesi Yernjakyan (PhD Doctor, Professor),
Levon Alexanderi Chaushyan (Professor),
Karine Azati Jaghatzpanyan (PhD Doctor, Professor),
Alina Ashoti Pahlevanyan (PhD candidate, Professor),
Margarita Ashoti Rukhkyan (PhD Doctor, Professor),
Svetlana Koryuni Sargysyan (PhD Doctor, Professor),
Araxi Artsruni Saryan (PhD candidate, Professor),
Stepan Manouki Sukiasyan (Professor).

Editor-in-chief, musicologist:
GOHAR KARLENI SHAGOYAN

Responsible of the published issue:
VALENTIN KHACHIKI TOVMASYAN

Responsible secretary: Valentin Khachiki Tovmasyan

Editors: Hovhannes Nersesi Muradyan, Sofa Mateosi
Aznauryan (Russian), Margarita Bagrati Kirakosyan
(Russian), Armine Hamleti Yesayan (English)

Corrector: Anna Vladimiri Hovhannisyanyan

Disigner: Nune Eduardi Samvelyan

Cover designer and note-typing: Harutyun Arami
Yerijanyan

Note Typesetting: Arsen Artyomi Babajanyan

Armenian Typesetting: Susanna Soveti Ghukasyan

The magazine is entered into the List of the issues
accepted by the Supreme Certifying Commission of RA
for publishing the results of theses.

Re-printing is possible only on written permission by
“Musical Armenia” journal.

The publishing house does not always share opinions or
points of view of authors. Materials are not reviewed or
returned.

Scientific articles are reviewed.